



**De olhos abertos, de olhos fechados: passado e presente da iconografia do Cristo crucificado**

**Eyes open, eyes closed: past and present in the iconography of the crucified Christ**

**Dr. Alexandre Ragazzi**

**Como citar:**

RAGAZZI, A. De olhos abertos, de olhos fechados: passado e presente da iconografia do Cristo crucificado. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v.4, n.2, p. 144-161, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4324>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4324>.

**Imagem:** Senhor de Matosinhos, início do século XIII?, madeira policromada, 2,06x1,33m. Igreja do Bom Jesus de Matosinhos, Matosinhos (distrito do Porto) [detalhe]. Fonte: Pinto Ferreira, 1958.

## De olhos abertos, de olhos fechados: passado e presente da iconografia do Cristo crucificado

Eyes open, eyes closed: past and present in the iconography of the crucified Christ

Dr. Alexandre Ragazzi\*

### Resumo

A partir de uma imagem que se encontra à venda em muitos centros urbanos brasileiros e que mostra o rosto de um Cristo crucificado ora de olhos abertos, ora de olhos fechados, apresento, neste artigo, uma análise sobre as principais alterações formais ocorridas com esse tipo iconográfico. Ao longo dessa abordagem, procurei compreender as imagens em seus contextos originais de produção, mas não isoladamente, e sim em constante diálogo, seja umas com as outras, seja com o mundo contemporâneo. Assim, foram consideradas as tipologias da cruz sem a presença do Cristo, do *Christus triumphans*, do *Christus patiens*, do *Christus dolens* e do Cristo agonizante, modelos cuja recepção foi avaliada com a intenção de compreender mais profundamente as representações de Bom Jesus de Matosinhos e desse Cristo crucificado que exhibe alternadamente os olhos abertos e fechados. Ao final, através de métodos próprios da História da Arte, espero demonstrar como essas imagens sobrepujaram-se e até mesmo se fundiram, sendo recebidas com naturalidade pela maioria dos atuais praticantes do cristianismo.

### Palavras-chave

Arte e recepção. Imagem religiosa. Iconografia. Cristo crucificado. Bom Jesus de Matosinhos.

### Abstract

Starting from an image that is for sale in many Brazilian urban centers and shows the face of a crucified Christ at times with the eyes open, at times with the eyes closed, I present, in this paper, an analysis on the formal transformations that affected this iconographic type. Through this approach, I tried to understand the role of the selected images in their original contexts of production, not separately, but in a dialogue with each other and with the contemporary world. Thus, I took into account some typologies, such as the cross without the figure of Christ, the *Christus triumphans*, the *Christus patiens*, the *Christus dolens* and the dying Christ, which were evaluated in order to understand more deeply the representations of Bom Jesus de Matosinhos and of that crucified Christ who alternately shows the eyes open and closed. In the end, through usual methods employed in Art History, I hope to demonstrate how these images superimposed themselves on each other and even merged, now being considered normal by most Christians.

### Keywords

Art and its reception. Religious image. Iconography. Crucified Christ. Bom Jesus de Matosinhos.

É bastante comum encontrar, no centro das grandes cidades brasileiras, lojas dedicadas exclusivamente ao comércio de artigos religiosos. Em algumas dessas lojas, voltadas a um público heterogêneo, estão à venda produtos relacionados a uma vasta gama de religiões; objetos de culto para o candomblé, a umbanda, as religiões cristãs, o judaísmo e, algumas vezes, até mesmo para religiões orientais misturam-se com baralhos de tarô, amuletos e itens para a realização de simpatias. Uma certa indulgência, possivelmente já última reminiscência de épocas mais tolerantes, ainda persiste entre nós e permite a coexistência respeitosa de crenças variadas. Por outro lado, há também os comércios direcionados a um único credo; talvez sejam a maioria, e nesse grupo destacam-se os protestantes e católicos. As lojas católicas, nas quais podem ser encontradas imagens relacionadas à tradição iconográfica que será tratada nas próximas páginas, costumam ser mais conservadoras e oferecem sempre os mesmos objetos. Há bíblias, crucifixos, imagens de santos, terços, incensos, velas e assim por diante. Ainda que em menor quantidade, essas lojas também apresentam *novidades*, geralmente materiais relacionados à tradição, mas com algum apelo moderno. É o caso de um intrigante quadro no qual está representado o rosto de um Cristo crucificado [fig. 1]. Imagem lenticular, apresenta um Cristo que, de acordo com a alteração horizontal do ponto de vista do observador, tem os olhos abertos ou fechados<sup>1</sup>. Desse modo, caminhando pelas calçadas das metrópoles brasileiras, podemos ser surpreendidos pela imagem de um Cristo que, parecendo estar vivo por um instante, logo em seguida nos fecha os olhos.



Fig. 1. Cristo crucificado. Imagem lenticular, 33,7 x 26,5cm. Fonte: arquivo do autor.

O que deveria provocar uma estranha sensação no fiel, obrigado a se confrontar com seu Salvador representado ao mesmo tempo vivo e morto, é, até certo ponto, recebido com naturalidade por ele. Os dogmas da Encarnação e da Ressurreição estão inteiramente assimilados, de maneira que essa imagem ambígua quase que esconde por completo as vicissitudes transcorridas até sua plena aceitação. Os dilemas que afligiram os primeiros cristãos agora não são mais experimentados, e apenas de um modo brando os cristãos modernos são compelidos a se questionar sobre o sentido da dupla imagem que veem.

Ao longo deste artigo, essa imagem lenticular será considerada de forma indireta, através da análise de outras imagens. A intenção é compreendê-la a partir do estudo de um conjunto maior de objetos relacionados às várias tradições iconográficas que, juntas, compõem a representação do Cristo crucificado. Tentaremos, portanto, chegar ao significado dessa imagem por meio de outras imagens, assim como acontece inconscientemente, na prática cotidiana, com muitas das pessoas que com ela se deparam pelas cidades brasileiras.

Jean-Pierre Vernant dedicou considerável parte de sua vida acadêmica ao estudo da imagem e de seu significado (Vernant, 2007). Remontando à cultura da Grécia antiga, ele procurou identificar o momento em que a representação deixou de ser confundida com seu modelo original para ser entendida como algo que apenas se parece com esse modelo. Vernant nota que esse fenômeno assumiu uma forma consistente somente a partir da distinção platônica entre o ser e a aparência (*Sofista*, 239d-240c; Cassirer, 1995: 27-52). Daquele ponto em diante, uma teoria da *mimesis* – já vislumbrada por Xenofonte, mas desenvolvida por Platão – pôde ser acolhida pelo mundo ocidental, sendo que essa teoria partia do pressuposto de que a representação evoca a ideia do objeto ao qual se refere, mas não pode com ele ser identificada.

Tanto para os gregos antigos, pré-homéricos, quanto para muitas outras civilizações e culturas em estágios iniciais de formação, houve um momento na história em que o que está além desse mundo, irrompendo na vida real, ganhava uma forma concreta. Produzia-se um objeto que, através de um sentimento pessoal e do culto institucionalizado, equivalia exatamente à pessoa ou divindade à qual se referia – e vale notar que isso ainda está presente em algumas culturas isoladas espalhadas pelo planeta. Como afirmou Vernant, esse é o momento em que o invisível penetra no visível (Vernant, 2007: II, 1731-1732). No que diz respeito aos gregos, essa noção foi materializada com a realização dos *kolossoi*. Não se tratava, em tal caso, apenas de uma imagem capaz de representar os mortos ou o divino; mais do que isso, o *kolossos* constitui-se como um duplo dessa realidade supranatural. Essas figuras possibilitariam o contato entre os homens e os deuses, entre os vivos e os mortos, de modo que sua “estranha e ambígua presença” seria ao mesmo tempo “sinal de uma ausência”<sup>2</sup> (Vernant, 2007: I, 535).

Com a distinção platônica entre o ser e a aparência, no entanto, o conceito de *kolossos* acabou sendo esvaziado e, então, pôde entrar em cena a noção mais abrangente de imagem. Uma imagem não é um duplo daquilo que representa; sua função é trazer à lembrança de quem a vê alguém ou algo que não está presente. A pessoa que produz uma imagem está ciente de que não está capturando a essência do ser que é alvo da representação, mas apenas aquilo que é essencial para o reconhecimento de sua aparência. Trata-se de uma nova fase na relação estabelecida entre o ser humano e o mundo, pois agora ele, por compreender as limitações que lhe são impostas neste mundo material, deve resignar-se a representar de modo ficcional tanto o que vê quanto o que não vê. Ao assumir essa premissa, entramos no domínio daquilo que costumamos definir como arte, aqui entendida sobretudo como atividade humana em que, aos menos momentaneamente, matéria e espírito entrelaçam-se de forma

profunda. De fato, no território da *mimesis* esse encontro só poderia ser momentâneo, pois o artista, através de artifícios que podem chegar a ser extremamente engenhosos e sofisticados, representa figurativamente apenas uma mera aparência. Contudo, como procurar compreender a arte e refazer seus processos criadores é também uma forma de reconectar matéria e espírito, a arte atinge um patamar atemporal que se oferece infinitamente a novas aproximações e interpretações. É isso, em grande parte, o que confere sentido a cada novo olhar lançado em direção às obras de arte.

A partir dessas breves considerações, é possível perceber que a arte, ao rejeitar o conceito de *duplo*, rejeitou também tudo o que era certeza e proporcionou ao ser humano uma grande ilusão, a ilusão de poder ver o invisível. Foi por entender a arte como ilusão que o ídolo – a realidade mais pura que possa existir – acabou sendo condenado e o ícone aceito, posto que quem realiza um ícone tem clara a distância existente entre este e seu modelo, entendendo que entre os dois há tão somente um parentesco a uni-los (Vernant, 2007: II, 2024).

Durante o desenvolvimento do mundo greco-romano, a arte alternou momentos de maior idealização e de maior realismo. O cristianismo, no princípio, sendo herdeiro dessa tradição, deu início à formação de um repertório iconográfico que, naturalmente, extraía suas referências do universo tardo-romano no qual estava inserido. Contudo, como a questão essencial girava em torno da representação do invisível, era mais conveniente que os sofisticados expedientes miméticos dominados pelos artistas de origem greco-romana fossem abandonados. Se um *duplo* do divino não era possível e nem ao menos desejado, a representação visual do divino, para ser-lhe fiel ao máximo, deveria afastar-se da realidade. Precisamente nesse ponto, para solucionar esse dilema, é que a *mimesis* encontra seu par, a imaginação. Verdade que, nesse sentido, Platão já havia operado uma distinção entre a imitação icástica e a imitação fantástica<sup>3</sup> no *Sofista* (235d-236c), mas foi somente a partir da retomada dessa separação no início do século III por Filóstrato – em sua biografia de Apolônio de Tiana – que o cristianismo encontrou tanto o momento adequado quanto o ambiente preparado para expressar-se (*Vida de Apolônio de Tiana*, VI, 19; Panofsky, 2000: 21). Na obra de Filóstrato, fica claramente estabelecido que a imitação faz as coisas que podem ser vistas, enquanto que a fantasia as que não o podem.

Considerando essas questões, é possível compreender o contexto geral em que o cristianismo tratava de dar forma às suas crenças. Muitas situações específicas, no entanto, precisavam ser afrontadas, e a crucificação de Cristo apresentava-se como um dos casos mais problemáticos. A propósito dessa tipologia, vale aqui notar que embora não seja imprescindível remontar a um suposto marco zero para, então, tentar reconstruir sua história cronologicamente, sua disposição sistemática poderá possibilitar associações que, em última instância, ao menos serão úteis para a compreensão das imagens cultuadas e produzidas na atualidade.

### **Sob o símbolo da cruz**

Durante o Império Romano, o castigo da crucificação era reservado apenas aos criminosos considerados como os mais abjetos pelo poder político instituído. Era, portanto, impensável que alguém pretendesse assumir positivamente a imagem de um crucificado. Apenas no terreno da sátira uma representação como essa poderia encontrar espaço, e o Cristo *Onocoetes*, com cabeça de asno, é o exemplo sobrevivente mais emblemático e notável dessa situação (Tertuliano, *Ad nationes*, I, XIV, 1). Contudo, depois que o imperador Constantino, na véspera do embate contra Maxêncio na ponte Milvia, em 312, teve a famosa visão da cruz – utilizando-a em seguida como estandarte de seu exército durante a batalha –, foi inaugurada uma nova fase no processo de aceitação daquele símbolo. Com os

desdobramentos desse evento e, sobretudo, com o incentivo ao culto da relíquia da *vera cruz*, todo o desconforto e vergonha que afligiam os cristãos começaram a ser dissipados (Grabar, 1972).

Naturalmente, não havia como passar de modo instantâneo de uma fase de ocultação da crucificação para sua franca exposição. Se Cristo havia se sacrificado para redimir os pecados da humanidade e era necessário lembrar aquele gesto, isso, todavia, não deveria ser feito através da visão de seu momento humano de maior agonia. Além disso, havia o imenso problema cristológico relativo à aporia resultante da tentativa de se compreender as naturezas humana e divina de Jesus. Sua imagem na cruz sequer era considerada possível porque seria a representação de algo perigoso e incompreensível, isto é, do momento de contato e transição entre o humano e o divino. Caso o significado extraído de tal imagem fosse mal interpretado, então poderia ser anulado o caráter divino de Jesus ou, de outro lado, seu esforço humano para livrar a humanidade do pecado original.

Desse modo, pode-se compreender porque as primeiras representações da cruz não mostram o Cristo. Aludia-se ao evento sem, no entanto, expor as dificuldades nele implícitas. A título de exemplo, a famosa *cruz gemada*<sup>4</sup> de Justino II, a qual remonta à segunda metade do século VI, revela a intenção de lembrar a morte de Cristo, mas omitindo a visão dramática daquela cena. Ademais, a adoção de materiais preciosos servia justamente para mostrar que aquele ato ignóbil na verdade escondia o esplendor do salvador do mundo.

Raciocínio semelhante deve ser aplicado às representações produzidas em Ravena. Tanto algumas cruzes do Museo Nazionale daquela cidade quanto as que estão no altar ou nos capitéis das colunas da igreja de San Vitale mostram esse símbolo apenas acompanhado de um cordeiro. De fato, há casos em que o cordeiro está ao lado da cruz – geralmente duplicado, por uma questão de simetria – e casos em que ele carrega a cruz<sup>5</sup>. Trata-se de uma forma simbólica de aludir ao tema da crucificação, do mesmo modo que é simbólica a linguagem empregada no *Apocalipse* com a designação do “Cordeiro redentor” (*Apocalipse*, 5, 1-12). João diz que o livro selado será aberto pelo “Cordeiro imolado”. Eis um precedente que fazia da cruz e do cordeiro os símbolos mais adequados para que os primeiros cristãos fizessem menção à crucificação e, ao mesmo tempo, evitassem os constrangimentos que ela poderia causar.

Assim, não é por acaso que, ainda em Ravena, no registro superior de Sant’Apollinare Nuovo, haja representações da Paixão de Cristo – nas quais, no entanto, evitou-se qualquer demonstração de sofrimento físico através das expressões corporais – em que o programa iconográfico, saltando a cena da crucificação, passa diretamente para a Ressurreição. Mesmo no século VI, depois de tudo quanto estabelecido no Concílio de Calcedônia (451), ainda era necessário omitir a morte do Cristo na cruz para que sua natureza divina não fosse contestada.

### **Cristo triunfante**

De acordo com o Evangelho segundo João, depois que a esponja embebida em vinagre foi dada a Jesus, ele exclamou “tudo está consumado” e, inclinando a cabeça, entregou o espírito (*João*, 19, 33-35). Os soldados romanos, para apressar a morte dos dois ladrões, quebraram-lhes as pernas, e só não fizeram o mesmo com Jesus porque já o viram morto. Foi então que um dos soldados, não nomeado por João, mas que a tradição, de acordo com o Evangelho apócrifo de Nicodemos, acabaria identificando como Longino, furou o costado de Jesus apenas para comprovar sua morte. João, que nesse momento da narrativa reforça o fato de ter presenciado a cena, afirma que da ferida que se abriu “saiu água e sangue”. Ora, esse milagre ocorrido no corpo de Cristo, depois de já separadas suas

porções humana e divina, apresentava-se como um grande dilema teológico. Como explicar que em um corpo humano, já morto, ainda houvesse calor e circulação?

Embora essa questão apenas fosse encontrar uma justificativa satisfatória aos olhos da Igreja em meados do século XI – algo a que retornaremos mais adiante –, ela evidenciava um problema que, no século V, havia se tornado incontornável. Era preciso assumir, de uma vez por todas, a dupla natureza de Cristo. A essa altura, negar sua natureza humana seria o mesmo que negar a redenção do pecado original.

Efetivamente, esse debate havia sido motivado pelo posicionamento adotado pelo chamado docetismo monofisista. Durante a primeira metade do século V, Eutiques, religioso atuante em um mosteiro situado nos arredores de Constantinopla, propunha ideias que estavam em franca polêmica contra os rumos pretendidos pela Igreja. Ele e os monofisistas sustentavam que, mesmo depois da encarnação, Cristo possuía apenas uma única natureza. Admitindo que Cristo compartilhava da mesma essência de Deus, Eutiques, no entanto, fundamentava-se em Cirilo e Atanásio de Alexandria para recusar-se a aceitar que Cristo tivesse herdado a essência humana da Virgem. Uma coisa não pode ser simultaneamente A e não-A, dizia a lógica clássica fundamentada no *principium exclusi medii*. O problema é que, em consequência de tal entendimento, todos os castigos sofridos durante a Paixão não passariam de mera aparência (Bréhier, 1928: 77-78; Grondijs, s/d: 56). Assim, como essas ideias colocavam em risco o sentido da vinda de Cristo ao mundo, foi preciso refutá-las veementemente. Em 448, Eutiques foi acusado e excomungado, e três anos depois o Concílio de Calcedônia estabelecia que em Cristo há uma única pessoa e duas naturezas. Aceito esse princípio diofisista, salvaguardava-se o dogma da Encarnação em sua integridade e, no campo da imagem, abria-se a via para que Cristo pudesse ser representado tanto sob sua forma divina quanto humana.

Os momentos em que as duas naturezas do Cristo visualmente mais se aproximam são justamente a Anunciação e a crucificação. Mas como é na crucificação que sua forma humana se revela abertamente, esse episódio mostrou-se mais adequado para representar simultaneamente o humano e o divino.

Entre as primeiras dessas representações, há exemplos notórios como o da porta da basílica de Santa Sabina, em Roma, a pequena cornalina entalhada com o Cristo crucificado entre os apóstolos do British Museum<sup>6</sup>, e o relevo em marfim, do mesmo museu, com a crucificação e o suicídio de Judas. Esta última peça, que deve ter sido realizada em Roma entre os anos de 420 e 430, integra um conjunto narrativo composto por outros três relevos, os quais ainda representam Pilatos lavando as mãos, a subida ao calvário e a negação de Pedro – todos no primeiro quadro –, depois a Ressurreição e, por fim, a incredulidade de Tomé [fig. 2]. Nas duas placas iniciais, Cristo suporta seu suplício sem aparentar traço algum de sofrimento e, mesmo assim, essas cenas são imediatamente seguidas pela Ressurreição. O sofrimento humano, abrandado, transformava-se em esplendor divino.

Um conjunto figurativo como esse inseria-se nas discussões promovidas pela Igreja naquele momento e, de certa forma, antecipava as decisões que em breve seriam tomadas. Durante o Concílio Quinissexto, em 692, seria aprovada a recomendação para que Cristo fosse representado sob sua forma humana e não mais simbolicamente através do cordeiro (Réau, 1957: 476-477). De todo modo, assim procedendo, a Igreja não fazia mais do que institucionalizar uma prática já difundida.



Fig. 2. Cenas da Paixão de Cristo, c. 420-430. Marfim, 75 x 98mm (para cada cena).  
Fonte: British Museum (inv. 1856,0623.5), Londres.

Entretanto, o que confere a esse relevo com a crucificação um posto de destaque no desenvolvimento da iconografia do Crucificado é o fato de ele apresentar o evento já segundo o tipo de maior difusão nos séculos subsequentes. Cristo tem a cabeça emoldurada por um nimbo e, sobretudo, seus olhos estão abertos. Longino está posicionado para furar-lhe o costado – sua pose revela a empunhadura da lança que, no entanto, não foi conservada –, de modo que sabemos que Cristo já está morto. Os olhos abertos querem, portanto, dizer algo. Efetivamente, é o triunfo sobre a morte que aqui está representado, o momento em que o homem Jesus transcende a morte para revelar-se divino.

O Cristo na cruz representado dessa maneira ficou conhecido como *Christus triumphans*. Tal iconografia reapareceria em um *tetra-evangelho* sírio finalizado em fevereiro de 586 no mosteiro de São

João de Beth Zagba. Designado, por conta do nome do amanuense, como *Codex de Rabbula*, desde o século XVI esse manuscrito é conservado na Biblioteca Medicea Laurenziana de Florença (Bordone, 2009).

A exata localização desse mosteiro e de Beth Zagba ainda não foi determinada, mas sabe-se que o manuscrito foi composto na Síria em um contexto ainda marcado por perseguições aos partidários do monofisismo (Mundell Mango, 1983). Uma das páginas do *Codex de Rabbula* apresenta as cenas da crucificação [fig. 3] e da Ressurreição, uma sobre a outra. Assim como no caso dos quatro relevos em marfim do British Museum [fig. 2], aqui também foi necessário representar a crucificação imediatamente seguida pela Ressurreição. Contudo, o que fez com que essa crucificação alcançasse enorme fortuna foi o fato de ela mostrar a iconografia da cena já com a maior parte dos elementos e personagens que seriam utilizados nos séculos subsequentes. Para a crítica moderna, essa crucificação é inaugural porque, de tudo o que restou das obras do passado, é nela que se pode individualar o modelo que seria adotado daquele momento em diante.

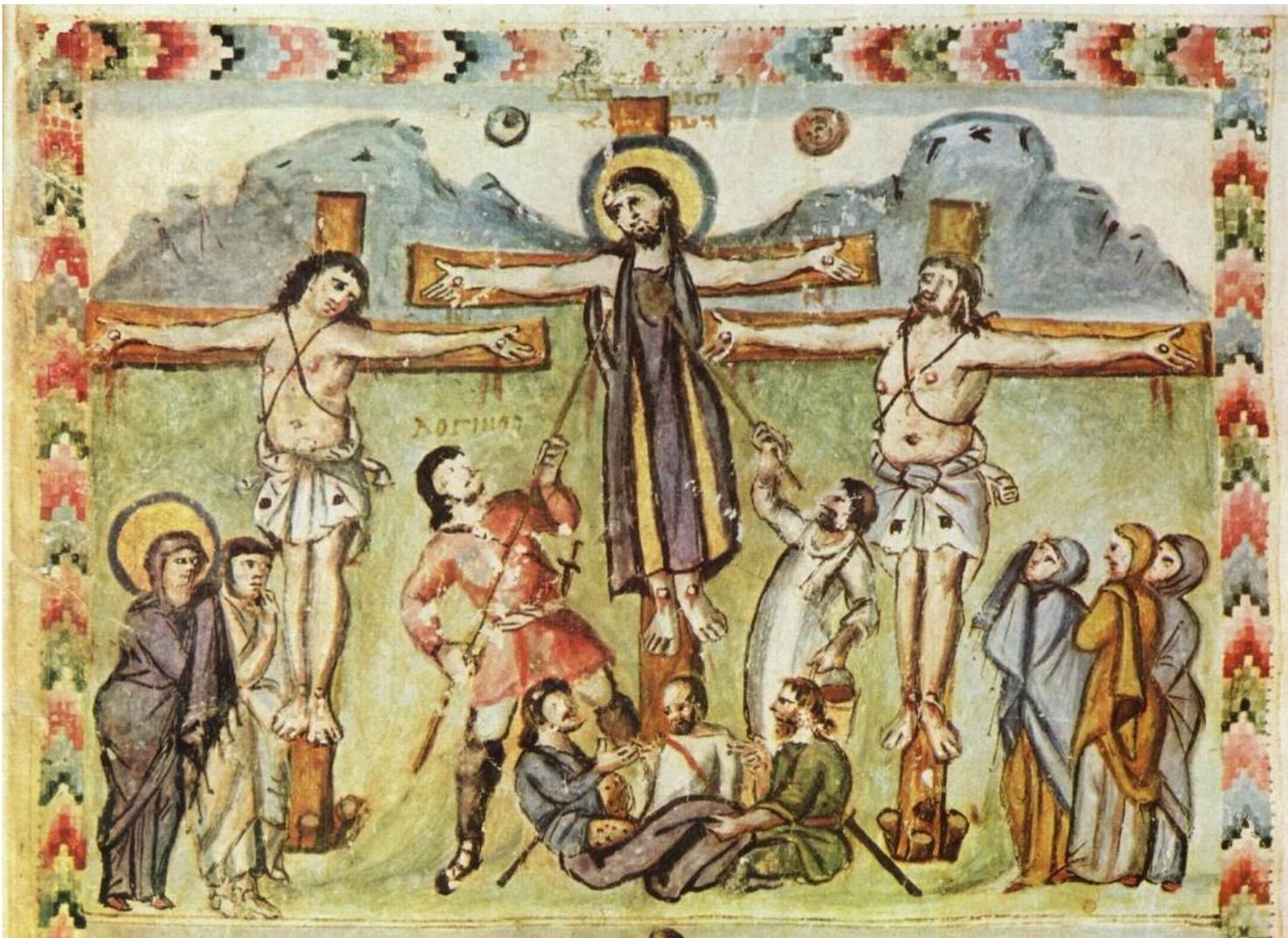


Fig. 3. Cristo crucificado entre os ladrões, 586. Manuscrito iluminado, 330 x 255mm (todo o fólio).  
Fonte: *Codex de Rabbula*, Biblioteca Laurenziana (cod. Pluteo 1.56), Florença.

Cristo tem um nimbo emoldurando sua cabeça e seus olhos estão abertos. O rosto agora é barbado, seu corpo está pregado à cruz com quatro cravos e está coberto de acordo com a tradição síria, isto é, em vez do *perizonium* em volta da cintura ele tem o *colobium* que deixa apenas os braços e os pés à mostra. Presenciam a cena os dois ladrões crucificados, a Virgem e São João, Longino e o soldado que dá a esponja embebida em vinagre para Cristo, três outros soldados que tiram à sorte suas vestes e as três Marias. Entre as montanhas, ao fundo, elevam-se a Lua e o Sol fazendo alusão às trevas que envolveram o dia quando Jesus morreu, mas também, como já foi sugerido, à sua dupla natureza (Bréhier, 1928: 82). A imagem é sintética, é certo, pois representa ao mesmo tempo Cristo vivo – recebendo a esponja com vinagre – e morto – tendo o costado furado por Longino. Os olhos abertos, voltados para o bom ladrão, simbolizam tanto o último gesto humano de Cristo quanto sua reaparição no plano divino a partir de seu triunfo sobre a morte. Representações como essa acabariam por se tornar a regra entre os séculos VII e XI, ainda que a ênfase na natureza divina do Cristo tenha sido priorizada através de suas feições apáticas e desvinculadas do mundo físico<sup>7</sup>. Enfim, o fato é que o cristianismo pôde, dessa maneira, assumir de uma vez por todas seu homem-deus representado sobre a cruz.

### **Cristo morto**

Em meados do século XI, novamente se discutia sobre como era possível que do corpo de Cristo, depois de sua morte, ainda pudesse jorrar água e sangue como atestado por João. O ritual do Zeon, em que água fervente é vertida no cálice da Eucaristia para simbolizar o sangue quente derramado por Cristo, trazia à tona tanto o problema da dupla natureza do Salvador quanto a superação da questão aí contida, que procurava determinar se aquele corpo, abandonado pelo espírito divino, era um corpo comum ou não (Grondijs, s/d). Quando se reconheceu que o corpo de Cristo, mesmo depois da morte, ainda possuía circulação, também se reconheceu que se tratava de algo extraordinário cuja explicação apenas podia ser encontrada em sua essência sobrenatural. Assim, daquele momento em diante e com apoio nesse princípio, Cristo pôde ser representado morto sobre a cruz.

No chamado *Livro dos Salmos* de Teodoro – o qual está conservado na British Library e remonta ao ano de 1066 –, já se encontra no fôlio 87v uma representação em que Cristo, ainda vivo e com os olhos abertos, recebe a esponja embebida em vinagre<sup>8</sup>. Longino está postado ao lado direito do Cristo, como que a esperar o momento certo para entrar em ação. Não obstante as representações da Lua e do Sol, o sofrimento do Cristo aqui é visível, e isso não apenas por conta da ênfase no sangue que verte de suas chagas – algo que, de resto, já se via na imagem do *Codex de Rabbula* –, mas também porque seu rosto está transfigurado pela dor. Algumas páginas adiante, no fôlio 96r, Cristo está representado morto, no momento imediatamente posterior à invectiva de Longino [fig. 4]. O sangue salta pela ferida de um modo muito mais ostensivo se comparado à representação do *Codex de Rabbula*, como que para enfatizar que aquele corpo não era o corpo de um homem comum.

Esse tipo de representação – em que, muitas vezes, tanto o sangue quanto a água são visíveis<sup>9</sup> – acabaria por se revelar extremamente adequado aos interesses dos franciscanos e dominicanos. Assim, a partir do século XIII, o Crucificado representado desse modo, conhecido como *Christus patiens*, tornou-se comum também em solo italiano, não mais dependendo de modelos gregos introduzidos, por exemplo, através de Veneza. Basta lembrar, a propósito, da fortuna alcançada pelos crucifixos de Giunta Pisano. A dor experimentada pelo Cristo durante o calvário até o clímax na cruz agora passava a ser utilizada como elemento retórico para impressionar os fiéis. Não se tratava mais de interpretar os evangelhos ou de discutir as questões mais polêmicas do cristianismo; com São Francisco, os ensinamentos dos evangelhos eram vividos, colocados no plano cotidiano das pessoas. O próprio São Francisco recebeu suas chagas diante da visão de um crucifixo; fez das dores de Cristo,

suas dores (Bréhier, 1928: 324 ss.). Pensava-se que, para melhor compreender o sacrifício de Cristo, era preciso refazer cada momento de seu martírio. Daí a importância de se lembrar os passos da Paixão como queria São Boaventura. É como se a dimensão do sacrifício de Cristo pudesse ser melhor avaliada e assimilada quanto maior fosse a dor representada.



Fig. 4. Cristo crucificado, 1066. Manuscrito iluminado, 230 x 220mm (todo o fólio).  
Fonte: British Library (Add. Ms. 19352), Londres.

Para que isso fosse possível, era necessário enfatizar as marcas do sofrimento deixadas sobre o corpo de Cristo. Foi então que o início da corrupção da carne passou a ser representado, sobretudo além dos Alpes, porquanto na Itália o amor pelo clássico inviabilizava incursões mais radicais por esses domínios (já para a iconografia do crucifixo gótico doloroso, com o *Christus dolens*: Franco Mata, 2002). Casos

extremos e mais emblemáticos dessa iconografia são as pinturas de Matthias Grünewald. A crucificação representada no retábulo de Isenheim, por exemplo, mostra o corpo repleto de feridas, o sangue que começa a coagular, as carnes contorcidas e já com uma tonalidade azul-acinzentada que remete à sua decomposição<sup>10</sup>. De fato, uma aparência como aquela poderia ser entendida como referente a um momento em que o espírito divino já não tinha conexão alguma com o corpo humano. Contudo, essa interpretação era contornada devido à convicção anterior de que aquele corpo ainda preservava algo do Verbo divino. A questão aqui consistia em dar destaque ao sofrimento para, então, mostrar que as adversidades experimentadas por homens e mulheres neste mundo eram um caminho de identificação com o Cristo na busca pelo perdão dos pecados, fosse no plano individual, fosse no plano universal.

O Cristo representado morto e com os olhos fechados na cruz transformou-se no principal modelo empregado até o século XVI. Algumas vezes, no entanto, podia ter os olhos semicerrados, esvaziados como se a vida já tivesse abandonado o corpo; é o caso do *Crucifixo de Nicodemos* da igreja de San Francesco (Oristano, Itália). Também é possível encontrar imagens como a da igreja de San Julián de los Prados (Oviedo, Espanha) ou as executadas por Nikolaus Gerhaert von Leyden<sup>11</sup>, em que Cristo, já com a chaga no lado direito do peito, é, contudo, representado com os olhos abertos e dirigidos para baixo, como se o artista que o fez quisesse desesperadamente garantir que, mesmo depois da morte, Cristo continuaria sua conversação com os fiéis. Em todos esses casos, tratava-se sempre de expedientes empregados para comover e converter os espectadores.

### **Cristo agonizante**

A angústia vivenciada pelo Cristo durante a crucificação foi revelada em sua forma mais plena por Michelangelo. Em um desenho preparatório para uma pintura destinada a Vittoria Colonna<sup>12</sup>, o artista representou Cristo ainda vivo, olhando para o céu, com o corpo contorcido e ladeado por anjos em prantos, os quais, vale aqui notar, foram inseridos em um segundo momento, por sobre o fundo com hachuras (para uma carta de Vittoria Colonna sobre o desenho: Barocchi, 1965-1983: IV, 104). Nem a Virgem ou João ou qualquer outro personagem presencia a cena, apenas uma caveira repousa ao pé da cruz, referência à vitória de Jesus sobre a morte e ao mito, proveniente da *Legenda Áurea*, segundo o qual, no momento do enterro de Adão, plantou-se sobre seu túmulo um ramo do qual brotou a árvore que seria empregada para a construção da cruz (Varazze, 2003: 413). Michelangelo representa, portanto, tão somente o pecado original e seu redentor.

Os dois biógrafos do artista, Ascanio Condivi e Giorgio Vasari, mencionam esse desenho. Condivi diz que Michelangelo fez “um desenho de um Jesus Cristo na cruz, não com o semblante de morto como normalmente se faz, mas vivo, com o rosto levantado para o Pai parecendo dizer: Eli, Eli; pelo que se vê aquele corpo cair não como algo morto e abandonado, mas, sim, por estar vivo, [como um corpo que] se ressent e contorce devido ao acerbo suplício” (Condivi, 1553: 45v; Vasari, 1966-1987: VI, 112; Mateus, 27, 46). Com essa passagem, percebe-se que, para Condivi, o Cristo morto na cruz estava estabelecido quase que como a única forma possível de representação do tema até a intervenção de Michelangelo.

Como já assinalado diversas vezes, Michelangelo conferiu a seu Cristo agonizante na cruz as feições do *Laocoonte* (De Tolnay, 1975-1980: III, 66; Barbara, 1994: 67 ss.); mesclou a tragicidade do derradeiro momento humano do filho de Deus com a condição patética da escultura clássica para criar uma imagem mais apta à comoção dos fiéis. Efetivamente, esse desenho – executado entre 1538 e 1541 e divulgado também através da gravura de Giulio Bonasone e da pintura realizada por Marcello Venusti<sup>13</sup> – acabaria por constituir um modelo muito mais adequado aos interesses da Contrarreforma, sobretudo a partir do Concílio de Trento. De todo modo, vale lembrar que Lucas Cranach, o Velho, antecedia-o

em alguns anos nessa iconografia. Com efeito, Cranach realizara, em 1536, uma crucificação com o momento em que Cristo, dizendo “Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito”, tem sua divindade reconhecida pelo centurião romano, que nessa pintura é representado montado sobre um cavalo branco<sup>14</sup> (Lucas, 23, 46-47). Dada a proximidade de Cranach com Lutero, e conhecendo-se o envolvimento de Michelangelo, Vittoria Colonna e dos demais *spirituali* de Viterbo no contexto da Reforma protestante (Prosperi, 2002: ix-xxxvii; Forcellino, 2009), é possível cogitar que o artista italiano tenha também aí encontrado uma referência.

O fato é que, a partir desse momento, de Rembrandt a van Dyck, de El Greco a Zurbarán<sup>15</sup>, inúmeros foram os artistas que optaram por esse caminho. Pregado à cruz e ainda vivo, Cristo volta-se ao Pai, e assim os crentes ainda podiam alimentar a esperança de vê-lo, como seu último gesto humano, dirigir-lhes o olhar.

### **Cristo de olhar assimétrico**

Para concluir, proponho agora uma aproximação entre o *Cristo lenticular* mencionado no início deste artigo [fig. 1] e uma imagem bastante difundida no ambiente luso-brasileiro. Na cidade de Congonhas (Minas Gerais), depositada no sepulcro junto ao altar-mor do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, encontra-se uma escultura de um Cristo trazida de Portugal no século XVIII. Essa figura, de braços articulados, originalmente estava pregada à cruz e, o que é ainda mais notável, apresentava uma inusitada característica no olhar: tinha um olho fixado no infinito e outro voltado para baixo, algo tão incomum que acabou motivando sua *correção* (Oliveira, 2006: 20)<sup>16</sup>. Assim, o *Bom Jesus de Matosinhos* que ali hoje se vê, descaracterizado, perdeu muito de seu contexto original, quando o português Feliciano Mendes fez construir, a partir de 1757, aquele santuário como ex-voto monumental.

Feliciano Mendes trouxe de sua terra natal o modelo arquitetônico para o santuário de Congonhas; serviu-lhe de inspiração Bom Jesus do Monte, em Braga, que, por sua vez, já derivava dos *sacri monti* italianos. Quanto ao crucifixo, foi feito a partir do *Senhor de Matosinhos* – também conhecido como *Bom Jesus de Bouças* –, imagem considerada milagrosa e mantida, desde o século XVI, na igreja paroquial de Matosinhos, nos arredores da cidade do Porto.

Esse crucifixo do município de Matosinhos, apesar da lenda segundo a qual teria sido feito pelo próprio Nicodemos, chegando às praias da região ainda no século II (Pinto, 1737: 8 ss.), na verdade deve ter sido executado entre meados do século XII e o início do XIII (a esse respeito e para uma revisão quanto à possível data de realização da obra, assim como para comparações iconográficas e estilísticas com outros crucifixos portugueses e europeus, vejam-se: Fernandes, 2013; Azevedo, 1983; Cleto, 2007)<sup>17</sup>. Todo entalhado em madeira, apresenta Cristo com o *perizonium* mais longo, o qual lhe esconde as coxas por completo e desce, ao longo da perna esquerda, até o tornozelo. Cristo está unido à cruz por quatro cravos, assim como costumava ser feito com o *Christus triumphans* e com as primeiras representações do *Christus patiens*. Com efeito, são justamente essas iconografias que parecem se sobrepôr no rosto de Cristo, pois que apresenta o olho direito levemente dirigido para baixo e o esquerdo para frente, como que a fitar o infinito [fig. 5]. No *Senhor de Matosinhos*, Cristo, triunfando sobre a morte, não deixa de procurar um contato com os fiéis através de um tema universal, isto é, o sofrimento. Efetivamente, é sua porção direita – a qual traz a chaga aberta por Longino – que exhibe o olho direcionado para a terra, como se registrasse o último momento de diálogo entre os fiéis e a face humana de Cristo.

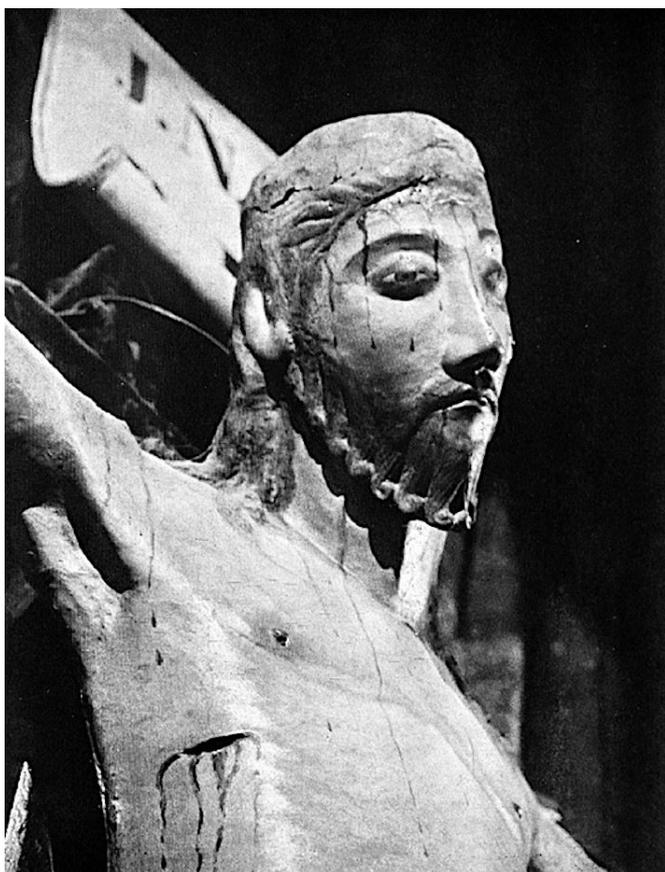


Fig. 5. Senhor de Matosinhos, início do século XIII? Madeira policromada, 2,06 x 1,33m. Igreja do Bom Jesus de Matosinhos, Matosinhos (distrito do Porto). Fonte: (Pinto Ferreira, 1958: fig. 4).

Ainda a respeito dessa questão, deve-se notar que a imagem do *Senhor de Matosinhos* foi recentemente restaurada e, nessa ocasião, tornou-se tema da dissertação de mestrado de Alexandre Maniés (2013). A partir desse estudo, surgiu a dúvida de que talvez os olhos do Cristo estivessem originalmente fechados, o que parece ser verdadeiro (Maniés; Barata; Calvo, 2013: 64). Em todo caso, o fato é que já no final do século XVII essa imagem, então explicitamente apresentando o olhar assimétrico, provocava uma certa perplexidade em alguns dos homens da época. Entre 1699 e 1737, Antonio Coelho de Freitas e, sobretudo, Antonio Cerqueira Pinto, notando não haver explicação razoável para aquele olhar assimétrico, apressavam-se em dizer que tinha sido feito com a intenção de simbolizar a partida de Cristo para o céu ao mesmo tempo que seu amor pela humanidade (Freitas, 1699: 31-32; Pinto, 1737: 79-80, além de 109-110 e 153-154 com os sermões de Frei João de Monte Alverne e Manoel Pereira Alvares que foram anexados ao livro). Assim, eram induzidos a reconhecer um olho dirigido para a terra e outro para o céu, desprezando, portanto, a tradição do Cristo triunfante que provavelmente está na origem dessa característica da imagem. O céu, nesse caso, apenas pode ser entendido como o que está além desse mundo, não como direção contrária à terra.

Retornando agora ao contexto brasileiro, se a imagem do santuário de Congonhas teve o olhar corrigido, ainda hoje essa iconografia lá pode ser vista em um crucifixo devocional pintado que está no corredor lateral direito da igreja ou em alguns dos ex-votos depositados naquele santuário [fig. 6] (e vejam-se,

igualmente, os ex-votos mantidos na Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos, em Matosinhos; cf. Sousa, 2005). Cristo vivo eternamente e Cristo morto são aqui sobrepostos, fundidos, de modo semelhante ao que ocorre com a imagem lenticular com a qual iniciamos esse texto [fig. 1]. As imagens das cidades de Matosinhos e Congonhas deixam explícitas as porções humana e divina de Cristo, sua união e indissociabilidade. Já no *Cristo lenticular*, enquadrado como que em um *close* cinematográfico, a ênfase está em sua natureza humana – posto que sofre e ergue os olhos para o céu –, como se, não sendo mais o caso de discutir sua divindade, o ser humano buscasse com ele se identificar para, assim, assegurar-se de que possui ao menos uma ínfima parte dessa divindade.



Fig. 6. Ex-voto (detalhe), final do século XVIII. Pintura sobre madeira, 19,5 x 13,2 cm. Sala dos Milagres, Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas. Fonte: arquivo do autor.

Se, cronologicamente, as representações da crucificação de Cristo seguiram uma ordem que vai da cruz simbólica para a imagem triunfante, do Cristo morto para o Cristo agonizante – o inverso, portanto, daquilo que indica o tempo histórico –, é preciso reconhecer que cada época criou ou adotou a imagem

da crucificação que melhor atendia às suas necessidades e convicções. Dentro desse conjunto de representações, o mais antigo às vezes pode reaparecer depois do mais recente ou, como nos casos do *Senhor de Matosinhos* e da imagem lenticular aqui apresentada, pode até mesmo lhe ser exposto ao lado, como imagens sobrepostas ou fundidas.

Cristo morto na cruz, Cristo agonizante na cruz, Cristo que triunfa sobre a cruz. Atualizada a tradição através dessa imagem lenticular, hoje se reproduz um Cristo cambiante que, humanizado, sofre de olhos abertos, pronto para atender às súplicas de seus seguidores – posto que conhece suas dores por experiência própria –, ao mesmo tempo em que, de olhos fechados, parece disposto a relevar as faltas por eles cometidas. Em todo caso, trata-se de uma imagem conciliadora e adaptável aos desígnios dos fiéis. De forma subjacente, em um compasso reconhecível, ainda que não exatamente linear, pulsa e palpita sob ela uma longa tradição. Momento de maior dramaticidade da encenação da Paixão de Cristo, a imagem da crucificação, na qual se reconhece a união entre o humano e o divino, entre o visível e o invisível, funciona como perpétua recordação da grande catarse proposta pelo cristianismo.

## Referências

- AZEVEDO, C. A. M. Elementos para a iconografia da cruz de Cristo na escultura portuguesa. *Humanística e Teologia*, IV, 2, 1983, p. 213-234.
- BAROCCHI, P. (a cura di). *Il carteggio di Michelangelo*. 5v. Firenze: Renzo Ristori, 1965-1983.
- BELTING, H. *Likeness and presence – A history of the image before the era of art*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, n. 8, 2005, p. 64-78.
- \_\_\_\_\_. *Antropología de la imagen*. Trad. por Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz, 2007.
- BERBARA, M. C. L. *Michelangelo e o Laocoonte – Um aspecto da cristianização do mito antigo no Renascimento Italiano*. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Unicamp, 1994.
- BORDONE, P. G. Il Codice di Rabbula e i suoi compagni – Su alcuni manoscritti siriaci della Biblioteca Medicea Laurenziana (Mss Pluteo 1.12; Pluteo 1.40; Pluteo 1.56; Pluteo 1.58). *Egitto e Vicino Oriente*, v. 32, 2009, p. 245-253.
- BRÉHIER, L. *L'art chrétien – Son développement iconographique des origines à nos jours*. Deuxième édition, revue et complétée. Paris: H. Laurens, 1928.
- CASSIRER, E. Eidos et eidolon – Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon. In: *Écrits sur l'art*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1995, p. 27-52.
- CLETO, J. *Senhor de Matosinhos – Lenda, história, património*. 2ª ed. Matosinhos: Câmara Municipal / Ancima, 2007.
- CONDIVI, A. *Vita di Michelagnolo Buonarroti*. Roma: Antonio Baldo, 1553.
- DE TOLNAY, C. *Corpus dei disegni di Michelangelo*. 4 v. Novara: De Agostini, 1975-1980.
- FERNANDES, C. V. Pathos – the bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of suffering in wooden sculpture found in Portugal, twelfth-fourteenth centuries. A few examples. *RIHA Journal*, 0078, 28 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-oct-dec/fernandes-christ>>. Acessado em: 03 mar. 2020.
- FORCELLINO, M. *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali": religiosità e vita artistica a Roma negli anni quaranta*. Roma: Viella, 2009.
- FRANCO MATA, Á. "Crucifixus Dolorosus" – Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones. *Quintana*, n. 1, 2002, p. 13-39. Disponível em: <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/6284>>. Acessado em: 03 mar. 2020.
- FREITAS, A. C. de. *Tratado da veneranda et prodigiosa imagem do Senhor de Bouças de*

Matozinhos. Coimbra: Joseph Ferreyra, 1699. Disponível em: <<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rmod/30922>>. Acessado em 03. mar. 2020.

GRABAR, A. *Martyrium – Recherche sur le culte des reliques et de l'art chrétien antique*. (I. Architecture, II. Iconographie). London: Variorum Reprints, 1972.

GRONDIJS, L. H. La mort du Christ et le rit du Zéon. In: *Autour de l'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*. Leiden: E. J. Brill, s/d, p. 51-71.

MANIÉS, A. M. V. *O crucificado Bom Jesus de Matosinhos. Estudo Técnico – conservação e restauro de uma escultura medieval*. Dissertação (Mestrado em Conservação de Bens Culturais). Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2013.

MANIÉS, A.; BARATA, C.; CALVO, A. The Crucified Bom Jesus de Matosinhos. Technical study and conservation of a medieval sculpture. In: LITJENS, S.; SEYMOUR, K. (ed. by). *Proceedings of three Interim Meetings of ICOM-CC Working Group "Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration"*. Volume III: *Polychrome sculpture: Decorative practice and artistic tradition*. Tomar: ICOM-CC, 2013, p. 61-72.

MUNDELL MANGO, M. Where was Beth Zagba? *Harvard Ukrainian Studies*, v. 7, 1983, p. 405-430.

OLIVEIRA, M. A. R. de. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas*. Brasília: IPHAN / Monumenta, 2006.

PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PINTO, A. C. *Historia da prodigiosa imagem de Christo crucificado, que com o titulo de Bom Jesus de Bouças se venera no lugar de*

*Matozinhos na Lusitania*. Lisboa: Antonio Isidoro da Fonseca, 1737. Disponível em: <<https://archive.org/details/historiadaprodig00pin/page/n8/mode/2up>>. Acessado em: em 03 mar. 2020.

PINTO FERREIRA, J. A. A Escultura do “Bom Jesus de Bouças” (Nótula Histórica e Etnográfica). Separata do *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. XXI, n. 1-2, Porto, 1958.

PROSPERI, A. Michelangelo e gli “spirituali”. In: FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo Buonarroti, storia di una passione eretica*. Torino: Einaudi, 2002.

RÉAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*. (Tome Second / Iconographie de la Bible / II – Nouveau Testament). Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

SOUSA, M. T. R. de. *Oitocentos anos de devoção – A coleção de ex-votos da Misericórdia de Matosinhos*. Matosinhos: Santa Casa de Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos, 2005.

VARAZZE, J. de. *Legenda Áurea – Vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASARI, G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. (Testo a cura di Rosanna Bettarini / Commento secolare a cura di Paola Barocchi). 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987.

VERNANT, J-P. *Œuvres – Religions, rationalités, politique*. 2 v. Paris: Éditions Seuil, 2007 (Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le “kolossos” (I, p. 533-545); De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence (I, p. 546-558); Naissance des images (II, p. 1728-1751); Image, imaginaire, imagination (II, p. 2017-2031)).

## Notas

\* Docente no Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA/UERJ). E-mail: <[alexandrerauzzi@yahoo.com.br](mailto:alexandrerauzzi@yahoo.com.br)>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-4259-5597>>.

<sup>1</sup> Uma imagem lenticular é formada a partir de ao menos duas imagens entrelaçadas sob uma combinação de lentes que, por sua vez, compõem a chamada lente lenticular. De acordo com a alteração do ângulo de visão, a imagem produzida por meio dessa tecnologia pode proporcionar ilusão de profundidade, de movimento ou pode simplesmente mostrar a transformação de uma imagem em outra.

<sup>2</sup> As ideias de Vernant revelam-se, portanto, vitais para a construção do pensamento de Hans Belting, sobretudo devido ao fato de o autor alemão elaborar uma teoria da imagem em que se destaca a distinção entre a “era da imagem” e a “era da arte” (Belting, 1994; 2005: 64-78; 2007: 207 ss.), não obstante o fato de Vernant sequer ser citado no livro de 1994.

<sup>3</sup> Essa bipartição da imitação decorre das diferenças existentes entre uma representação feita diretamente a partir do real (de um modelo físico) e uma representação realizada a partir da imaginação; naquele contexto específico apresentado por Platão, o objetivo era enfatizar o valor do *icone* sobre o *fantasma*, da cópia sobre o simulacro.

<sup>4</sup> Isto é, a cruz incrustada de pedras preciosas que é mantida no Museo Storico Artistico Tesoro di San Pietro, Basílica de São Pedro, Vaticano.

<sup>5</sup> A título de exemplo, vejam-se os cordeiros dispostos em um capitel de San Vitale, disponível em: <<https://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/zearly/1/1sculptu/capitals/1ravenn1.html&find=ravenna>>, consultado em 03 mar. 2020. Quanto ao cordeiro que carrega a cruz, veja-se aquele conservado no Museo Nazionale di Ravenna, o qual foi ilustrado já na primeira edição de *L'art chrétien*, de Louis Bréhier (1918: 82). Disponível em: <<https://archive.org/details/lartchrienson00bruoft>>. Acessado em: 03 mar. 2020.

<sup>6</sup> Inventário n. 1895,1113.1. Disponível em: <[https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=59062&page=1&partId=1&searchText=crucifixion%20engraved%20gems&sortBy=imageName&view=list](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=59062&page=1&partId=1&searchText=crucifixion%20engraved%20gems&sortBy=imageName&view=list)>. Acessado em: 03 mar. 2020.

<sup>7</sup> Cf., a título de exemplo, a cena da crucificação em Santa Maria Antiqua, em Roma (c. 741-752).

<sup>8</sup> Add. Ms. 19352. Disponível em: <[http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add\\_MS\\_19352](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_19352)>. Acessado em: 03 mar. 2020.

<sup>9</sup> Cf., por exemplo, os mosaicos no mosteiro de Dafne ou em Hosios Loukas, ambos na Grécia.

<sup>10</sup> A obra, realizada por volta de 1515, faz parte do acervo do Musée Unterlinden, Colmar. Disponível em: <<https://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/g/grunewal/2isenhei/1view/1view1c.html&find=Isenheim>>. Acessado em: 03 mar. 2020.

<sup>11</sup> Cf. o crucifixo da igreja de St. Georg (Nördlingen), executado em 1462.

<sup>12</sup> British Museum, inv. 1895,0915.504. Disponível em: <[https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716064&page=1&partId=1&searchText=1895%2C0915.504](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716064&page=1&partId=1&searchText=1895%2C0915.504)>. Acessado em: 03 mar. 2020.

<sup>13</sup> Para a gravura de Bonasone, veja-se a versão do British Museum (inv. H,4.75); quanto à pintura de Venusti, está conservada na Galleria Doria Pamphilj, em Roma.

<sup>14</sup> Essa pintura, pertencente ao acervo da National Gallery of Art de Washington, tem uma segunda versão, datada de 1538, no Museo de Bellas Artes de Sevilha.

<sup>15</sup> Cf., por exemplo, Rembrandt (Collégial Saint Vicent, Le Mas d'Agenais, 1631), van Dyck (Sint-Jacobskerk, Antuérpia), El Greco (Louvre, Paris, c. 1580), Zurbarán (Museo de Bellas Artes, Sevilha, c. 1640).

<sup>16</sup> Myriam Ribeiro emprega o termo *olhar divergente* para referir-se a essa característica da imagem.

<sup>17</sup> Aproveito a ocasião para agradecer a Joel Cleto por sua atenção e disponibilidade ao discutir comigo algumas das questões aqui tratadas.

Artigo recebido em outubro de 2019. Aprovado em março de 2020.