

Cristo crucificado do Mosteiro de São Bento: a face de Cristo ao longo dos anos

The crucified Christ of the Monastery of St. Benedict:
the face of Christ over the years

MARCUS TADEU DANIEL RIBEIRO*

Resumo: A representação da face de Jesus Cristo no campo das artes visuais tem variado muito ao longo dos séculos. Este artigo se propõe a mostrar a evolução dessa imagem símbolo ao fiel cristão ao longo dos tempos, desde os anos iniciais do cristianismo até a época barroca, ainda na fase colonial da História do Brasil. O Cristo Crucificado existente no interior do claustro do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro é uma forma de representação muito conhecida para o homem contemporâneo, mas nem sempre o crucifixo foi visto como uma imagem símbolo do cristianismo. Razões históricas pesaram de maneira expressiva na escolha da figura arquetípica do Salvador em cada época da evolução do mundo ocidental.

Palavras-chave: Bom Pastor. Pantokrator. Cristo Juiz. Arte escatológica. Crucifixo. Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

Abstract: The representation of the face of Jesus Christ in the field of the visual arts has varied greatly over the centuries. This article proposes to show the evolution of this symbol image to the faithful Christian throughout the ages, from the early years of Christianity until the Baroque period, still in the colonial phase of the History of Brazil. The Crucified Christ inside the cloister of the São Bento Monastery of Rio de Janeiro is a well-known form of representation for contemporary man, but the crucifix was not always seen as a symbolic image of Christianity. Historical reasons weighed heavily on the choice of the archetypal figure of the Savior in every epoch of the evolution of the Western world.

* Marcus Tadeu Daniel Ribeiro é doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ), professor dos cursos de Pós-graduação em História da Arte Sacra da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro e da Faculdade Arquidiocesana de Mariana, professor da Escola de Belas-Artes da UFRJ. E-mail: marcustadeudaniel@gmail.com

Keywords: Good Shepherd. Pantokrator. Christ the Judge. Eschatological Art. Crucifix. Monastery of St. Benedict of Rio de Janeiro.

A representação de Jesus Cristo no campo da arte tem variado muito ao longo dos séculos por razões as mais diversas. O Cristo crucificado, por exemplo, que adorna o interior do claustro do Mosteiro de São Bento, imerso no silêncio e na devoção de monges beneditinos por vários séculos, não foi sempre a imagem através da qual a figura do Salvador sintetizou a mensagem de esperança e de fé que tem animado os corações dos fiéis católicos, na direção da compreensão do amor de Deus e da vida eterna. Muitas foram as faces de Cristo que se revelaram ao devoto, na trajetória da arte sacra do ocidente ao longo do tempo. A imagem do Cristo preso à cruz é uma em meio a tantas outras que marcaram os últimos dois milênios da formação do Ocidente.



Figura 1 – Cristo crucificado
Acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro



Figura 2 – Cristo crucificado (detalhe)
Acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro



Figura 3 – Cristo crucificado (detalhe)
Acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro

Alguns grandes momentos marcaram a forma pela qual a figura maior do cristianismo foi retratada de maneira emblemática pela Igreja Católica em meio ao profuso universo de imagens cristãs. Diz-se de *maneira emblemática* e não *única* porque não foi tão-somente uma imagem que assumiu o papel de figura central do Senhor no imaginário católico, sem que houvesse a necessária referência às suas passagens históricas e biográficas, seja na figura do pregador, seja na representação das lições que sua palavra trouxe ao homem. Não se representou apenas o Cristo, mas a palavra de Deus que importava repassar ao seu rebanho. Porque a arte, numa época em que preponderava uma cultura iletrada, era o livro dos fiéis.

Além disso, a arte desempenharia sempre uma função importantíssima em meio a uma sociedade onde a tradição imagética foi muito forte desde seu nascedouro clássico, onde se abeberaram as primeiras manifestações da arte cristã. Pinturas, esculturas, trabalhos de ourivesaria, mosaicos, artefatos em marfim, madeira ou metais, vitrais, além de outras formas de construção da imagem sagrada, foram sempre meios eficazes utilizados pela Igreja na difusão da Palavra de Deus entre a população.

Muitos dos concílios organizados pela Igreja Católica empenharam parte de seu tempo e atenção na questão artística, destinada não apenas à conversão, mas também de maneira a possibilitar uma leitura visual da Palavra de Deus mais fácil e amplamente. Uma imensa variação de símbolos e de sinais permearam a arte cristã desde seus momentos iniciais, conforme inventariou Gerd Heinz Mohr, em seu *Dicionário de símbolos: imagens e sinais da arte cristã*, para se citar apenas uma das inúmeras fontes que se debruçaram sobre a simbologia cristã de forma sistematizada.

Nos momentos primevos do cristianismo, a arte se voltou a traduzir a temática cristã através de uma linguagem compatível à compreensão do povo para o qual o próprio cristianismo se dirigia. No plano temático, as transformações mostrar-se-iam profundas – foi a mudança dos temas mitológicos para o cristão –, conquanto no plano estético o vocabulário estilístico tenha-se mantido inalterado em relação à tradição helenística e romana. Por isso, nesses momentos iniciais, a linguagem que se utilizará na elaboração da arte cristã será o classicismo greco-romano.

Antes de a arte cristã mergulhar dentro da pureza metafísica que lhe caracterizaria em sua milenar caminhada medieval, os artistas cristãos valeram-se da linguagem mimética da representação dos temas e personagens sagrados. Paralelamente a isso, constitui-se um arsenal de representações simbólicas que

marcaria toda a arte desse período. Assim, seriam dois os caminhos descortinados na ampla gama de significações cristãs na arte.

O caminho progressivo que segue a arte cristã, desde o realismo da arte clássica – escreve Arnold Hauser –, bifurca-se em duas direções diferentes. Uma linha de evolução produziu o simbolismo, que se mostra mais propenso a evocar do que a representar a presença espiritual de personagens sagradas, traduzindo cada pormenor de cena numa linguagem cifrada da doutrina da salvação. (...) A segunda linha de desenvolvimento abraçou um estilo explicativo ou épico, que visa a evidenciar de várias cenas, ações e incidentes atraentes para o espírito (HAUSER, 1972-80, p. 183-184).

É assim que se encontram, nas catacumbas romanas, sobreviventes à corrosão dos séculos e até a mentalidade iconoclástica dos séculos VIII e IX, imagens que representariam a própria evocação do personagem santificado celebrado na arte, como ainda aquelas outras representações simbólicas que elas farão significar no âmbito religioso.



Figura 4 – Cristo Bom Pastor
Acervo do Museu Pio Cristão¹

Podem-se citar inúmeros exemplos que retratam essa dupla função da arte cristã em seus momentos primitivos, mas a figura do Cristo Bom Pastor é, por excelência, a imagem arquetípica do Salvador nesses tempos iniciais de caminhada da construção do imaginário representativo do cristianismo. Veja-se, por exemplo, a escultura que ilustra o acervo do Museu Pio Cristão do Vaticano, datada do século III d.C., encontrada originalmente na catacumba de Santa Domitila.

Trata-se de uma escultura esculpida em pedra, representando um jovem de cabelos cacheados, imberbe, com trajes e sandálias de pastor, tendo, ao ombro, uma ovelha e um bernal pendido a tiracolo. A atitude do rapaz é a de serena determinação, tendo a ovelha aos seus ombros uma postura de inquietude, mas de submissão também, com sua cabeça virada levemente na direção do céu.

¹ Figura 4 - Cristo Bom Pastor – acervo do Museu Pio Cristão do Vaticano, datada do século III d.C., encontrada originalmente na catacumba de Santa Domitila. Domínio público, disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=895177>>. Acesso em: 11 dez. 2017

A escultura representa a passagem da ovelha perdida, parábola narrada em Lucas 15, 1-7² e em Mateus 18, 10-14, episódio associado às parábolas da dracma perdida (Lucas 15, 8-10) e do filho pródigo (Lucas 15, 11-32). Fala-se aí na imagem da salvação, do amor incondicional de Deus por suas ovelhas, da alegria maior que há nos céus pela figura do pecador que se converte do que pela do justo que não se desvia de seu caminho.

É a representação de um amor que não se detém na forma tradicional *philia* de amar, tão conhecida e exaltada pelos gregos, amor de equilíbrio, de contrapartida e correspondências, tal qual se encontra no amor da fraternidade, dos amigos e dos casais. A imagem representa o amor *ágape*, um amor de doação, de renúncia, amor que escapa à dimensão do racional e adentra no terreno do incondicional.

À época, o cristianismo expandia-se através da ação semeada pelos apóstolos e consolidada pelos padres da Igreja. A “boa nova” era esse amor que não encontrava limites na própria infinitude de Deus. A figura do Cristo Bom Pastor encontrará farta recorrência não apenas nas esculturas, mas também nas pinturas parietais das catacumbas, batistérios e sepulturas, como ainda nos clerestórios de igrejas da fase paleocristã, além de em outras partes de edifícios religiosos.

Com a interrupção da perseguição aos cristãos, com o crescimento dos fiéis católicos espalhados por várias partes do Império Romano no século III e com a criação do Império Romano do Oriente por Constantino no início do século seguinte, a Igreja, agora acolhida pelo império romano, adota a figura de um Cristo que governa a terra e os céus. Surge aí a figura majestosa e serena do Cristo Pantokrator, o governante sobre todas as coisas que o poder real tocava, como também sobre o mundo a que os homens ascendiam espiritualmente em busca do conhecimento revelado, da vida eterna, de um novo sentido de existência. Sua imagem, como na do Cristo Pantokrator da Igreja de Monreale em Palermo (Itália), com suas representações hieráticas, de um vigor teológico ao mesmo tempo canônico, como também gracioso, realizado em meio a uma decoração profusa de santos e de inscrições gregas ou latinas sobre o fundo dourado de

² Lucas 15 “1 Todos os publicanos e pecadores estavam se reunindo para ouvi-lo. / 2 Mas os fariseus e os mestres da lei o criticavam: “Este homem recebe pecadores e come com eles”. / 3 Então Jesus lhes contou esta parábola: / 4 “Qual de vocês que, possuindo cem ovelhas, e perdendo uma, não deixa as noventa e nove no campo e vai atrás da ovelha perdida, até encontrá-la? / 5 E quando a encontra, coloca-a alegremente nos ombros / 6 e vai para casa. Ao chegar, reúne seus amigos e vizinhos e diz: ‘Alegrem-se comigo, pois encontrei minha ovelha perdida.’”

grandes superfícies parietais tomadas da luminosa arte dos mosaicos.

Esse Cristo Pantokrator tem a face agora mais madura, a fisionomia nos remete à visão da sabedoria santificada pelo nimbo que circunda em segundo plano sua cabeça, adornada por mechas de cabelo que caem graciosamente sobre os ombros. De barba densa e longa, os cabelos mais compridos do que os da fase anterior, o Cristo Pantokrator agora ungido da sabedoria que a maturidade lhe confere, abençoa o fiel com a mão direita, unindo o dedo anelar ao polegar, enquanto os demais dedos perfazem o monograma Qui-Rô, letras gregas iniciais da palavra Cristo.



Figura 5 – Cristo Pantokrator, Catedral de Monreale³

Esse Cristo de solene gravidade se impõe sobre a figura do fiel que examina a semicúpula da igreja de Monreale em Palermo, como também no teto arqueado da Igreja da Sagrada Sabedoria na sede do Império Bizantino, além de várias outras edificações. Nessas representações, o Cristo se apresenta com a dimensão de um governante que abençoa com uma mão, mas que também sustenta, com a mão esquerda, o livro das leis sagradas, que simboliza não apenas o poder atemporal da igreja sobre os homens e o universo, mas o poder secular dela dirigido à estrutura hierárquica do governo dos homens.

³ Cristo Pantokrator Catedral de Monreale, por Giuseppe ME - Obra do próprio, GFDL, disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3114505>>. Acesso em: 11 dez. 2017

Assim é que, enquanto o Cristo Pantokrator sobre todas as coisas afirma sua autoridade de governante e de Deus durante a Primeira e a Segunda Idades do Ouro da Arte Bizantina, nos séculos XI e XII e, na sequência temporal do ocaso da Idade Média, o Cristo de sagrada sabedoria e infinita bondade será paulatinamente substituído por uma outra forma iconográfica de expressão: a do Cristo Juiz inscrito numa concepção escatológica sobre as portadas das igrejas românicas e, depois, góticas. Vive-se então o ocaso da Idade Média, com o alargamento das práticas comerciais através da rede extensa de mercado que a Europa abraça por terra e, simultaneamente, por mar.



Figura 6 – Cristo do Juízo Final, portada Igreja de Vezelay⁴

O Cristo românico assenta-se sobre uma abóbada representativa do mundo, enquanto se insere numa forma oblonga, como uma amêndoa, a *mandorla*, símbolo da vida que transcende o mundo, referência à luz que dimana de Deus, sendo, todavia, um ocultamento dessa luz para o olhar humano. A amêndoa simboliza um cerne essencial que fica fora das vistas das pessoas que a fitam, a roupagem que oculta a iluminação interior, o mistério da luz. É a natureza divina que se esconde atrás da natureza humana do Cristo. Sua mão direita eleva-se numa bênção ao entrante do templo, já que a escultura ocupa, preferencialmente, o tímpano nas portadas, sendo essa mão um símbolo da misericórdia de Deus para com seus fiéis, enquanto a mão esquerda sustenta um livro aberto, o livro da lei sagrada. O *tetramorfo*, formado por três animais e um anjo, é, simultane-

⁴ Cristo do Juízo Final, portada Igreja de Vezelay, disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V%C3%A9zelay_Portail_central_Tympan_220608_1.jpg>. Acesso em: 11 dez. 2017.

amente, uma alusão aos quatro evangelistas como também aos Quatro Videntes referidos nas Visões Proféticas do Apocalipse de João 4:6-11: um touro, um homem, um leão e uma águia. Presente ainda na composição escatológica, há os 24 Anciãos entronizados, os santos, o arcanjo São Miguel, que avalia as almas, e o demônio, que subjuga os condenados à esquerda de Cristo. Sob a mão direita do Salvador, os eleitos ressuscitam para a vida eterna na Jerusalém Celestial.

O Cristo dos relevos escatológicos deve ser visto dentro de um momento de grande expansionismo da religião católica, na sequência do projeto iniciado por Carlos Magno de levar a palavra de Deus às demais localidades onde o cristianismo não havia chegado ainda. Até a formação do Sacro Império Romano-Germânico nos fins do séc. VIII e início do IX, o perfil religioso da Europa medieval era o de um “catolicismo insular”, com núcleos urbanos ou monásticos cristãos, rodeados de paganismos das mais diversas formas, incluindo o druídico, que usava do sacrifício humano em seus ritos. O período carolíngio, todavia, viria a semear a transformação desse quadro, fomentando os estudos teológicos através de intelectuais e teólogos bizantinos e incentivando a difusão da “Boa Nova” por outras comunidades não cristianizadas, sendo o principal instrumento dessa difusão a peregrinação. Através dessa prática, que se tornaria comum nos séculos XI e XII, o homem medieval não apenas exercia a ascese das virtudes cristãs, como também ajudava ele próprio na difusão do pensamento cristão.

A época, que se inicia com um quadro de expectativas apocalípticas típicas da virada do milênio, favorece ao aparecimento dos vaticínios de fim dos tempos, de juízo final, de fim do mundo. A Igreja convive com esses medos e, de uma certa forma, reflete-os em seu universo de representações visuais. O Cristo Juiz predomina no período, conquanto não seja a única forma de representação.

A imagem do Cristo crucificado é fruto de um outro tempo, de uma outra mentalidade. A cruz, inicialmente estigmatizada como forma de morte infamante entre os antigos, não foi usada amiúde como símbolo da presença do Salvador no imaginário religioso nos momentos primeiros do cristianismo. No início, como se mostrou, a figura do Bom Pastor carregando a ovelha perdida ou apascentando seu rebanho dominava a época em que o cristianismo iniciava sua caminhada de difusão da Boa Nova. O Bom Pastor simbolizava o *ágape*, esse amor que Cristo exorta os homens a exercerem entre si. Depois, quando a Igreja se vê enovelada pelos imperativos da autoridade do Império Romano, o Cristo Pantokrator aparece nas semicúpula dominando um espaço sagrado tanto o bizantino quanto o latino. Cristo, tal como propugna o Império Romano agora permeado pela Palavra de Deus, governa sobre todos e sobre tudo. Na virada

do milênio, durante o processo de expansão do cristianismo através da peregrinação, a figura do Cristo Juiz reina sobre o imaginário ocidental.

O Cristo crucificado começa a aparecer de forma mais recorrente no fim da Idade Média e nos lugares em que se avizinham os fundamentos do Renascimento, representando a dimensão terrena da figura do Salvador.

O fim da Idade Média é também um momento de redescoberta do espaço onde vive o homem. Sob diversos aspectos, essa descoberta da dimensão terrena da vida afeta a arte e, num sentido mais amplo, a cultura. No século XIV e dali em diante, as imagens dos pintores primitivos do Renascimento começam a romper com a frontalidade bizantina e a instituir uma abordagem mais naturalista, como se vê em Giotto di Bondone (1267-1337), Duccio di Buoninsegna (1255-1319), os irmãos Lorenzetti – Ambrogio (1290-1348) e Pietro (1280-1348) –, com os quais a pintura de espacialidade sugerida através de uma visão intuitiva, se afirma. Pouco tempo depois, Masaccio (1401-1429), na esteira das descobertas científicas do arquiteto, escultor e geômetra Filippo Brunelleschi (1377-1446) no campo da perspectiva, equacionaria o problema da perspectiva aplicada à pintura.

Na música, o cantochão, marcado pela hegemonia da homofonia, do canto uníssono, cede espaço paulatinamente à polifonia, que confere espacialidade ao som e caracteriza a música instrumental e vocal da era renascentista. Inaugurava-se um período de ascendência burguesa marcado pela individualidade, levando os naipes vocais a serem diferenciados e a exercerem cada um função específica na composição e na interpretação da música. Orlandus Lassus, também conhecido como Orlandi di Lasso (1532-1594), Giovanni da Palestrina (1525-1594) e outros compositores desse período conferem um sentido tridimensional ao som através do recurso da polifonia. A homofonia da era medieval, marcada pelo canto uníssono no canto sagrado, refletia de fato o clima de cooperação e de fraternidade que marcara a fase de predomínio do pensamento teológico dessa fase. Mas, com o avanço do pensamento racional, onde o homem e a natureza passam a servir de nova referência ao sistema de valores culturais do Renascimento, a música encontra, na espacialidade da polifonia introduzida com a *Ars Nova*, uma metáfora dessa descoberta do espaço acima aludida.

De outras maneiras, a descoberta do espaço se dá no plano cultural. Na literatura, os autores do *Trecento* priorizam o vernáculo, a língua falada no local, ao emprego do Latim, idioma culto usado até então pelos eruditos e humanistas medievais. Giovanni Bocaccio (1313-1375), Dante Alighieri (1265-1321), René Descartes (1596-1650), Miguel de Cervantes (1547-1616), Luís de Camões (c. 1524-1579), Bernardim Ribeiro (c. 1482-1552) usam agora o vernáculo e

descrevem muitas vezes a paisagem do mundo renascentista. William Shakespeare (1564-1616), que escreve em inglês, ambienta suas peças em vários lugares do planeta: *Romeu e Julieta* celebra um amor em Verona, *O mercador de Veneza*, *Hamlet* é um príncipe na Dinamarca, *Otelo* põe em cena um mouro que vive em Veneza, *A tempestade* é ambientada numa ilha do Atlântico...

Na religião, a figura do Salvador assume também uma perspectiva terrena, que será exatamente a manifestação desse Cristo feito homem e que agora sucumbe à dor. A figura do Cristo Crucificado então se impõe e atravessará os tempos até nossos dias, ainda profundamente marcados pela afirmação dos valores mundanos e, não raro, pelos grilhões que escravizam os homens às ilusões deste mundo. É deste mundo que o sofrimento e a morte de Cristo vêm resgatar esse homem.

O crucifixo em madeira policromada apresentado na imagem tem sua composição feita de maneira tradicionalmente equilibrada, com os braços presos nas extremidades do transepto da cruz, o corpo sem inflexão dorsal, as pernas praticamente em paralelo, com apenas o detalhe do pé direito que se sobrepõe ao esquerdo, rompendo a rigidez da simetria observada. O perisônio perpassa todo o quadril, que apresenta uma quase imperceptível variação angular. Uma coroa de pinhos encontra-se afixada sobre um cabelo longo e jogado para trás dos ombros.

A cabeça não pende sobre o peito, mas sustenta-se sobre um pescoço no qual se percebe um inconsciente tônus muscular. A obra não retrata a figura do Cristo consumadamente morto, mas morrente, no qual agoniza essa atitude de dignidade do corpo de um homem de compleição frágil, mas que encara a proximidade da morte com determinação e serenidade.

Um detalhe pode ser observado na mão direita do Cristo. Ela, sob efeito do cravo que lhe perpassa a palma, tem os dois dedos inferiores levemente mais crispados do que o indicador e o médio, sugerindo um movimento sutil da tradicional bênção feita por Jesus. A experiência da dor se confunde com o ato da misericórdia e do perdão. Também aqui, a lição do amor incondicional cristão, a experiência do *ágape*, parece ter sido lembrada pelo artista dessa obra.

A postura do Cristo Crucificado do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro apresenta uma atitude hierática, rompendo com as soluções de ascendência helenística, marcadas por certa graciosidade do corpo humano, recuperada nos idos da Renascença e sobrevivendo à era barroca. A ponderar pela postura de igual austeridade observada em vários santos existentes no interior da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate, percebe-se que a imagem foi elaborada no

período barroco, embora guarde vestígios que remontam à linguagem expressiva e de concepção intuitiva das obras da Idade Média.

O significado dessa obra deve ser apreendido dentro da perspectiva de um Cristo que representa a dimensão humana do verbo que se fizera carne e que habitara entre nós cheia de graça e de verdade. A imagem do Cristo crucificado ainda nos dias de hoje entre nós representa não apenas a morte do Salvador, mas a representação artística da fé do povo católico na sua superação.

Referências

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas: de Gautama Buda ao triunfo do cristianismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972-80.

McKENZIE, John L. *Dicionário Bíblico*. São Paulo: Paulus, 1983.

MOHR, Gerd Heinz. *Dicionário de símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara Kneese. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PASTRO, Cláudio. *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagens, espaço*. São Paulo: Paulus, 2010.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*. Barcelona: Cerbal: 2000.

Artigo recebido em 11 de dezembro de 2017
e aprovado para publicação em 15 de dezembro de 2017

Como citar:

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. Cristo crucificado do Mosteiro de São Bento: a face de Cristo ao longo dos anos. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 32, p. 319-330, jul./dez. 2017. ISSN 1677-7883. Disponível em: <www.revistacoletanea.com.br>.