

O Descendimento: novas expressões corporais na Arte italiana, nórdica e catalã (sécs. XIV-XV)

Ricardo da Costa
Vinicius Saebel Lemos
Alexandre Emerick Neves
Matheus Corassa da Silva
(Universidade Federal do Espírito Santo)

Overture



Figura 1. *A descida da cruz*, c. 1050, de autor desconhecido. Trier, Reno, madeira de pereira, 26,7 x 17,7 x 4,6 cm. Bode- Museum, Staatliche Museen zu Berlin (inv. n. 1578). Foto: Antje Voigt. (<http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1363733&viewType=detailView>)

Essa obra teutônica em madeira, até onde sabemos, é a representação ocidental mais antiga do *Descendimento* (Ἀποκαθήλωσις), a descida da cruz (Tobias Kunz 2014). Nela, as vigas cruzadas mostram ramos, referência comum no século XI à *Arbor Vitae*, a *Árvore da Vida*, símbolo da Ressurreição e da Redenção.¹ As figuras estão prestes a tirar o corpo de Cristo: Sua mão esquerda é afrouxada da cruz por Nicodemos, na parte superior direita, enquanto Sua mão direita, liberada, é segura por Maria, que a beija.² Entre Nossa Senhora e a cruz, José de Arimatéia recebe o *Corpus Christi*, amparando-O com as duas mãos nos quadris.

Na extrema direita, João Evangelista fecha as mãos, em sinal de dor, e um assistente usa um alicate para remover o prego do pé esquerdo de Cristo. Parece que está a bailar, tamanha a delicadeza da representação de seu corpo.³ Acima, à esquerda, com enormes asas, um anjo desce do Céu com um incensário e abençoa a Virgem e seu Filho.



¹ A cruz, madeira transformada pela mão do homem, mescla o símbolo cristão da árvore (árvore/lenho/madeiro) e, na tradição bíblica, significa tanto a vida e a morte (Gn 2, 16-17) quanto o conhecimento (Gn 3, 22) e a cura (Ap 22, 1-2). A própria alegoria da cruz cristã anuncia a boa nova: enquanto na tradição judaica a dualidade cruz-árvore é um símbolo da maldição (Dt 21, 22), no *Novo Testamento* ela é o cerne da mensagem cristã (1Cor 18, 22), e do poder de Deus (Gl 6, 14). Lendas cristãs acreditavam que, do madeiro da árvore do conhecimento do Paraíso, foi construída a cruz de Cristo; no Gólgota, a cruz de Cristo teria sido erguida no cepo da árvore do conhecimento. Ver Costa.

² Crucial momento de congraçamento para a sociedade medieval, o beijo (*osculum*) representava a consolidação dos laços feudais na cerimônia de homenagem. Para o tema, ver Ganshof.

³ O *sentido rítmico* das representações corporais medievais já foi bem observado por Jean-Claude Schmitt, que o relacionou ao ritmo do mundo, do universo.



Figura 2. Acima: *Placa com o Descendimento da cruz*, c. 1320-1340. Paris, 23,2 x 18,3 x 2,1 cm, marfim de osso de baleia, vestígios de tinta e douramento. Metropolitan Museum, New York, n. 17.190.199. Abaixo: detalhes. (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/464156>)

As figuras dessa placa do séc. XIV foram montadas em uma delicada folha de osso de baleia. Ela fazia parte de uma série de cinco peças sobre a *Paixão*, hoje dispersas entre a Antuérpia, Oslo, Paris, Londres e Nova York. Provavelmente toda a sequência tenha sido colocada em um *friso contínuo* para formar o altar frontal de uma catedral. Trata-se de um delicadíssimo exemplo do *gótico francês* do séc. XIV, com suas novas e suavíssimas expressões corporais (cabeças inclinadas, pulsos dobrados e corpos retorcidos) e seus delicados gestos e posturas, ressaltados pelo fato de o suporte artístico ser frágil, material que exigia, simultaneamente, precisão e delicadeza por parte do artesão e de sua equipe.⁴

Se comparássemos os trabalhos dos mestres dos séculos XI-XIII com os dos séculos XIV-XV, perceberíamos que as firmes e sólidas formas românicas deram lugar, pouco a pouco, às solenes e fluidas figuras do *Gótico*. Ganharam um novo ânimo. Imbuídos desse novo espírito, os artistas reforçaram o *caráter simbólico* da visualidade medieval: além de ícones sagrados, as peças tornaram-se majestosos *lembretes de uma verdade moral*. Mais: cada figura do conjunto assumiu uma *dignidade individual*, manifesta, como instrumento da narrativa sagrada, a fim de torná-la mais comovente. Mais real.⁵ Se na Antiguidade os gregos buscavam na Natureza um aspecto convincente para as suas figuras e os romanos um realismo aos seus bustos, na Idade Média os escultores góticos se interessavam pela transmissão da mensagem para consolo e edificação dos fiéis (Gombrich, 190-193).

⁴ Erlande-Brandenburg; see Minne-Sève, Kergall.

⁵ O *Realismo* foi uma tendência da pintura gótica (pelo menos desde o século XIII) de criar representações mais próximas das formas naturais. É mais comum os especialistas utilizarem o termo *Naturalismo* para se referirem a esse contexto, o que afasta possíveis confusões com o *realismo oitocentista* de Gustave Courbet (1819-1877). Precisemos: o *Realismo* implica, na maioria das vezes, numa *abordagem imanente* das formas e dos temas. Por sua vez, o *Naturalismo* busca a verossimilhança, mesmo em temáticas transcendentais. É importante destacar, no entanto, que o *Naturalismo* não foi uma característica essencial do *Gótico*, mas uma inclinação artística já observada desde o final do século XII. Exemplo disso é a produção do ourives, escultor e esmaltador francês Nicolas de Verdun (c. 1130-1205). Ele inaugurou o chamado *estilo transitório*, que evoluiu paralelamente ao *Gótico* e que, apesar de naturalista, desempenhou um papel secundário em sua criação. As criações de Verdun nos recordam, aliás, que a Idade Média é um tempo em que a noção de *estilo* não é de todo cabível, já que as obras ainda tinham um fundo muito pessoal. Ver Lasko, 15/413.

Imaginemos toda a dramaticidade dessa cena teatral com as vibrantes cores que os medievais aplicavam em seus objetos (e, aqui, ainda podemos perceber o intenso verde original na base da cena e o vermelho rubro da túnica do Cristo)! O horizonte visual do medieval nunca foi incolor (ou preto e branco). A efusão de tonalidades, sobretudo nesse *outono da Idade Média* (Huizinga, 11-83),⁶ manifesta a injustiça da pecha de *Idade das Trevas* atribuída a um tempo tão colorido (Costa 2017, 216-217).⁷

Apesar da *centralidade do Cristo* (Sua Cruz divide harmoniosamente o espaço da placa), os maiores personagens da cena são José de Arimatéia, que ampara Seu corpo, e Nicodemos (à direita do observador), em postura de *maravilhamento* com o instante sagrado. Atrás de José de Arimatéia, Maria (ou Maria Madalena) segura delicadamente Seu braço direito. Como *contraponto temporal*, um personagem ainda retira o prego de Seus pés (gesto que se repetirá em muitas das representações imagéticas do *Descendimento*). Distinto do *Românico*, esse é o ambiente expressivo-artístico do *Gótico*, acentuado posteriormente no *Gótico internacional*: suavidade, delicadeza e espiritualidade.⁸

Ato I. As quatro narrativas evangélicas

1ª.

E, vinda já a tarde, chegou um homem rico, de Arimatéia, por nome José, que também era discípulo de Jesus. Este foi ter com Pilatos, e pediu-lhe o corpo de Jesus. Então Pilatos mandou que o corpo lhe fosse dado. E José, tomando o corpo, envolveu-o num fino e limpo lençol, e o pôs no seu sepulcro novo, que havia aberto em rocha, e, rodando uma grande pedra para a porta do sepulcro, retirou-se (Mt 27, 57-60).

2ª.

Chegou José de Arimatéia, senador honrado, que também esperava o reino de Deus, e ousadamente foi a Pilatos, e pediu o corpo de Jesus. E Pilatos se maravilhou de que já estivesse morto. E, chamando o centurião, perguntou-lhe se já havia muito que tinha morrido. E, tendo-se certificado pelo centurião, deu o corpo a José; o qual comprara um lençol fino, e, tirando-o da cruz, o envolveu nele, e o depositou num sepulcro lavrado numa rocha; e revolveu

⁶ A expressão é tomada da clássica (e homônima) obra de Johan Huizinga (1872- 1945). Ao analisar as *formas de vida e de pensamento* na França e nos Países Baixos durante os séculos XIV e XV, o historiador holandês descreveu, em seus dois primeiros capítulos (*A veemência da vida* e *O anseio por uma vida mais bela*), uma sociedade de sentimentos intensos e contrastantes, muitas vezes refletidos na visualidade (inclusive nas cores), e que ansiava pelo *Belo* como modo de vida.

⁷ Costa, 216-217. Sobre as cores na Idade Média, tema a que certamente voltaremos, ver também Pastoreau, 125-146.

⁸ “É bem verdade que o *Gótico Internacional* também ficou conhecido por seu *vigor cromático*, o emprego de cores vivas e contrastantes, sobretudo nas pinturas (daí a alcunha de *Gótico Flamejante*). Isso se justifica pelo predomínio da técnica da *têmpera*, na qual os pigmentos eram moídos e diluídos em água e em algum aglutinante (como a gema de ovo), o que dificultava fusões ou transições mais suaves de cores, em função de sua rápida secagem. Seja como for, essa fase do *Gótico* marcou o início da *conquista do mundo visível*, consolidada nos séculos seguintes pelo Renascimento. Em uma sociedade que lentamente se secularizava (ao menos desde fins do século XIII), era missão dos artistas transpor acontecimentos sobrenaturais de cenários (no sentido mais abrangente do termo) simbólicos, religiosos, para ambientes vulgares sem, no entanto, fazer as figuras parecerem triviais. A suavidade, a delicadeza e o realismo dos corpos góticos foram, assim, fundamentais nesse processo.” – Janson, v. 2, 544-547.

uma pedra para a porta do sepulcro. E Maria Madalena e Maria, mãe de José, observavam onde o punham (Mc 15, 43-47).

3^a.

E eis que um homem por nome José, senador, homem de bem e justo, que não tinha consentido no conselho e nos atos dos outros, de Arimatéia, cidade dos judeus, e que também esperava o reino de Deus; esse, chegando a Pilatos, pediu o corpo de Jesus. E, havendo-o tirado, envolveu-o num lençol, e pô-lo num sepulcro escavado numa penha, onde ninguém ainda havia sido posto. E era o dia da preparação, e amanhecia o sábado. E as mulheres, que tinham vindo com ele da Galiléia, seguiram também e viram o sepulcro, e como foi posto o seu corpo. E, voltando elas, prepararam especiarias e unguentos; e no sábado repousaram, conforme o mandamento (Lc 23, 50-56).

4^a.

Depois disto, José de Arimatéia (o que era discípulo de Jesus, mas oculto, por medo dos judeus) rogou a Pilatos que lhe permitisse tirar o corpo de Jesus. E Pilatos lho permitiu. Então foi e tirou o corpo de Jesus. E foi também Nicodemos (aquele que anteriormente se dirigira de noite a Jesus), levando quase cem arráteis de um composto de mirra e aloés. Tomaram, pois, o corpo de Jesus e o envolveram em lençóis com as especiarias, como os judeus costumam fazer, na preparação para o sepulcro. E havia um horto naquele lugar onde fora crucificado, e no horto um sepulcro novo, em que ainda ninguém havia sido posto. Ali, pois (por causa da preparação dos judeus, e por estar perto aquele sepulcro), puseram a Jesus (Jo 19, 38- 42).

Na tradição textual evangélica (as quatro passagens acima), o protagonista do *Descendimento* é José de Arimatéia.⁹ Nesse dramático momento da *Paixão*, todos os outros personagens giram ao seu redor (Pilatos, Maria Madalena, Maria, Nicodemos, um centurião). “Senador honrado”, “seguidor de Jesus”, José de Arimatéia era o proprietário do sepulcro onde Cristo foi sepultado.¹⁰ Seu papel central na narrativa foi reforçado em outras fontes, como o apócrifo *Evangelho de Nicodemos* (séc. IV, também conhecido por *Atos de Pilatos*) e as *Meditationes vitae Christi* do Pseudo-Boaventura (séc. XIV). Em ambos, afirma-se ter sido o discípulo o responsável por sustentar o corpo do Senhor durante a descida. Apesar do momento de profunda consternação, diz-se que José ficara profundamente agradecido por ter sido merecedor de carregar o Cristo em seus braços (Murray; Jones, p. 402).

Os sinópticos (Mateus, Marcos e Lucas) diferem nos detalhes, personagens, percepções e sentimentos. A objetividade do texto de São Mateus dá lugar, em São Marcos e São Lucas, a acréscimos (como a participação das santas mulheres). São João, por sua vez, é mais minucioso: descreve todo o ritual de exéquias que se seguiu, como para dizer que ele próprio o testemunhou. Do mesmo modo, essa variedade narrativa passa para a transposição da cena para as obras artísticas que aqui analisamos, nas quais são adicionados elementos provenientes de outras fontes escritas. Exemplo disso é a Virgem Maria a beijar o Filho morto na representação do Mestre de Forlì. Embora o beijo não seja mencionado por nenhum dos evangelistas, uma das primeiras referências a ele

⁹ Uma breve análise iconográfica é a de Rodríguez Peinado, 29-37.

¹⁰ A obra tradicional sobre José de Arimatéia foi escrita ainda no séc. XIX por William Boardman. Esse personagem bíblico ganhou fama entre os letrados da Idade Média com a redação do romance *Joseph d'Armathie* ou *Estoire dou Graal* (c. 1190- 1999) – 3.500 versos octosílabos – de autoria de Robert de Boron (sécs. XII-XIII).

é feita no século IX, na oração *Maria aos pés da Cruz*, atribuída a Jorge de Nicomédia e popular entre os bizantinos.¹¹

A partir do *Gótico*, boa parte dos retábulos e imagens passou a ser encomendada a ateliês seculares ligados a guildas ou corporações de ofício, o que explica, em boa medida, a *liberdade compositiva* cada vez mais evidente nas obras. O caso da ligação entre os ateliês artísticos e as corporações de ofício na cidade de Barcelona é referencial para entender as novas abordagens do *Gótico Internacional* (Molina I Figueras 1997). Desconectados das oficinas conventuais, quase sempre muito atentas aos detalhes das Sagradas Escrituras, os artistas góticos puderam ousar em interpretações religiosas ligadas a crenças e devoções populares e a textos não canônicos.¹² O tema do *Descendimento* ilustra isso: são elencados, ao longo da Idade Média, ao menos quatro formas diferentes de representação da cena (quando considerados apenas os protagonistas Jesus, José de Arimatéia e Nicodemos), além de uma infinidade de outras composições nas quais se avolumam os demais personagens e se enfatiza a carga dramática e sentimental (Rodríguez Peinado, 29-30).

A arte do *Descendimento* é indissociável do aspecto narrativo da cena, por exigir a condução do corpo do Cristo morto e requerer a escolha das poses e dos gestos que transformem uma ação banal – a retirada do cadáver de um condenado – em um ritual prenunciado por um “um homem rico [...] discípulo de Jesus” (Mt 27, 57), “senador honrado, que também esperava o reino de Deus” (Mc 15, 43) e, acima de tudo, “homem de bem e justo, que não tinha consentido no conselho e nos atos dos outros” (Lc 23, 50). Com isso, o cuidado com o corpo de Jesus é fundamental para Sua Ressurreição, como metáfora do zelo dos líderes e dos fiéis a conduzir a Igreja, *corpo de Cristo*¹³ à espera da volta do Senhor.

¹¹ Oração *Maria aos pés da Cruz* (em português, https://www.ecclesia.com.br/biblioteca/espiritualidade/as_mais_belas_oracoes_biza). In: GHARIB, Georges. *Os Ícones de Cristo*. São Paulo: Ed. Paulus, 1997. Texto em *TESTI MARIANI DEL SECONDO MILLENIO* (a cura di Ferdinando Castelli), Mar Roma: Città Nuova, vol. II, 1989, p. 763.

¹² Gombrich (1909-2001) descreve o importante papel que os teólogos e religiosos exerceram como *conselheiros dos artistas* na elaboração de suas obras durante o século XII (período do *Românico*) e a gradual mudança desse panorama a partir do século XIII, já no *Gótico*, quando os artistas passaram a uma nova abordagem, ainda simbólica, mas devidamente posicionada na fronteira que separava a *aeternitas* do *saeculum*. Ver GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 178 e 190-193.

¹³ “Porque os que em nós são mais nobres não têm necessidade disso, mas Deus assim formou o corpo, dando muito mais honra ao que tinha falta dela; para que não haja divisão no corpo, mas antes tenham os membros igual cuidado uns dos outros. De maneira que, se um membro padece, todos os membros padecem com ele; e, se um membro é honrado, todos os membros se regozijam com ele. Ora, vós sois o corpo de Cristo, e seus membros em particular. E a uns pôs Deus na igreja, primeiramente apóstolos, em segundo lugar profetas, em terceiro, doutores, depois milagres, depois dons de curar, socorros, governos, variedades de línguas.” – 1 Cor 12, 24-28.

Ato I.1. Mestre de Forlì (fl. c. 1300) e Duccio (c. 1255-1318)

Figura 3. *O Descendimento*, c. 1300-1305, têmpera sobre madeira, 19,7 x 13,3 cm, Coleção Thyssen-Bornemisza, depósito no Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), n. 248 (1930.71). (<http://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/maestro-forli/descendimiento>). O historiador da arte Edward B. Garrison (1909-1981) atribuiu a autoria dessa peça a um personagem que chamou de Mestre de Forlì (ativo em Emília-Romanha por volta de 1300). Relacionou essa peça a mais três: *A Flagelação de Cristo* (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459021>) e *O Sepultamento* (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459022>) (ambas no Metropolitan Museum) e *Cristo despojado de suas vestes* (paradeiro desconhecido). Essas quatro cenas da Paixão teriam formado as laterais de um tríptico, cuja cena central seria a Crucificação, hipótese aceita por Miklós Boskovits (1935-2011). O Mestre de Forlì segue em sua narrativa a tradicional fórmula bizantina. À direita, José de Arimatéia sobe uma escada e ampara Jesus nos braços, enquanto Maria, à esquerda, de negro, abraça seu Filho. São João, de um lado, e duas santas mulheres, do outro, seguram seus braços. Nicodemos está ao pé da cruz, de joelhos, com um martelo no cinto da túnica, e arranca o último prego dos pés do Cristo. Dois anjos flanqueiam a Cruz. Na composição espacial, puramente ornamental, predomina a linearidade. A técnica é detalhada (repare nos cabelos dos personagens e na anatomia do Cristo, com Seus ossos e músculos minuciosamente desenhados).

Curiosamente, a principal diferença entre a placa francesa do autor anônimo (imagens 2, 3 e 4) e a têmpera sobre madeira atribuída ao Mestre de Forlì, ambas do séc. XIV, é a *sacralidade*: na primeira, a ausência de auréolas e de anjos torna o ambiente quase uma cena secular! Já o Mestre de Forlì, além da espiritualidade das lineadas auréolas douradas de todos os personagens, acentua a dramaticidade (nos olhos de Maria e das santas mulheres; na expressão sofrida do Cristo), além de destacar os compungidos anjos no Céu, que colocam suas mãos em seus peitos, em sinal de profunda dor. De resto, a composição cromática (assim como os corpos, alongados, góticos) é tipicamente medieval: intensa. Destacam-se o laranja, o vermelho rubro e o verde.

Mas sobretudo as mãos! Elas circundam todo o corpo do Cristo. Arredondam seu descendimento, atenuam o sofrimento, acentuam a dor. Expressam, na tradição cristã, uma visão engrandecida da Humanidade: com seus gestos, elas abençoam, batizam, rezam, tocam, sacram.¹⁴ Na *simbologia corporal*, as mãos estão a meio caminho entre o *alto* e o *baixo*, entre a cabeça e os membros inferiores, entre a razão e as pulsões instintivas. Entre o espírito e a carne. Principalmente na Idade Média, elas tornaram-se, por um lado, signos da proteção e do comando – como a mão de Deus, que guia a Humanidade – e, por outro, instrumentos da penitência, do trabalho inferior, braçal (Le Goff; Truong, 161).¹⁵

Também chamam a atenção as expressões faciais. Em que pese os esquematismos típicos da arte medieval ainda presentes, o artista alcançou com excelência a representação das fisionomias tomadas pela dor: as testas e os olhos franzidos corroboram o sentimento de comisseração pela morte do amigo, Mestre e Senhor. A expressão física desses sentimentos evoca o *páthos* (πάθος) – manifestação artística de uma experiência humana que provoca compaixão e simpatia compassiva no espectador (Gobry, 109-110). O artista estabelece, assim, um *tom retórico* que apela às emoções do público – não nos esqueçamos de que obras como a do Mestre de Forlì eram parte integrante dos altares das igrejas – e que fundamentava a teatralidade da prédica de alguns clérigos. Essa iconografia materializava os emocionantes detalhes de inflamados sermões. Os retábulos produzidos em Barcelona entre os séculos XIV e XV testemunham essa íntima relação entre a composição dos artistas e a prédica dos religiosos de então (Molina I Figueras 1996).

Da mesma época, mas com um salto estilístico impressionante, é Duccio (c. 1255-1318). Com trabalhos em painéis de madeira pintados em têmpera a ovo com folhas de ouro, o sienense suavizou as figuras humanas: rostos, mãos e pés ficaram ainda mais estilizados, delicados, e sua *ambientação espacial* foi enriquecida com uma proposta dramática que a assemelhou a uma cena teatral. Por isso, sua cena do *Descendimento*, uma das vinte e seis cenas da *Paixão* que estão na parte central do reverso da peça de altar *Maestà del Duomo de Siena* (1308-1311), obra-prima de Duccio, é acentuadamente mais terna que a do Mestre de Forlì.

¹⁴ Na Idade Média, a mão (*manus* em latim) tinha *status* especial. Além de principal órgão do toque, era considerada serva do corpo. Os dedos tinham excepcionais poderes de expressão, pois representavam a fala. A própria palavra *manuscrito* nos recorda que ele era *manu scripti* – escrito com as mãos. Ver “Touching the Past”.

¹⁵ Na Idade Média, o poder “mágico” das mãos também era testemunhado pelas cerimônias de toque das escrófulas, que indicavam o caráter místico do poder dos reis. O tema foi investigado (e se tornou um clássico) por Marc Bloch (1886-1944) e abriu o caminho para as investigações históricas sobre o simbolismo do corpo.



Figura 4. Reverso da *Maestà* (1308-1311) de Duccio (c. 1255-1318). Têmpera e ouro na madeira, 213 x 396 cm. Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena, Itália. (<http://operaduomo.siena.it/it/luoghi/museo/>).



Figura 5. *O Descendimento da Cruz* (c. 1308-1311), de Duccio (c. 1255-1319). Têmpera e ouro na madeira, detalhe, 50,5 x 53,5 cm. Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena, Itália. (<http://operaduomo.siena.it/it/luoghi/museo/>).

Apesar de ser um trabalho em madeira, em têmpera (o que, teoricamente, influenciaria no resultado de modo a deixá-lo mais carregado do que uma pintura a óleo, suporte posterior),   inegável que Duccio conseguiu um resultado muito mais transcendente que seus antecessores. Lírico.¹⁶ Observem as expressões faciais, o sofrimento nos olhares, a extrema piedade manifesta nas inclina es das cabeças e nos olhares amargurados.

Comparado ao Mestre de Forl , Duccio posiciona as expressões imagéticas em um novo patamar. As próprias tor es dos pulsos que amparam o corpo do Cristo encontram uma nova e delicada forma de toque:   como se as mãos falassem!¹⁷

Ato II – *Sensibilidades nórdicas* (séc. XV): lágrimas



Figura 6. An nimo alemão, *O Descendimento da cruz*, c. 1420, (anverso,).  leo em painel, 62 x 30 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (n. inv. 268.a,1970.19.a). (<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/anonimo-aleman-activo-medio-rin-c-1420/descendimiento-cruz-anverso>)

¹⁶ Inserida na tradi o da *escola sienesa*, a arte de Duccio acresce ao formalismo  talo- bizantino a compreensão mais clara de sua evolu o a partir das ra zes cl ssicas. Somado a isso, o artista acrescentou a nova espiritualidade gótica. Também h  traços de Cimabue (1240-1302), embora não sejam predominantes. Ver Carli.

¹⁷ “Duccio, padre del arte sien s, fue sin duda el más grande pintor sobre tabla de su época, un genio de las obras de pequeno formato e intensidad lírica con quien no fue justa la crítica del arte florentina. Frente a Giotto, sus obras dan una impresión más arcaica porque conserv  y reinterpretó motivos bizantinos o lo que entendía como tales, es decir, modelos de la tradición. Duccio supo, mejor que ningún otro pintor, dotar de vida interior al icono, haciendo innecesario el lenguaje de signos de las antiguas funciones elocuentes de las figuras” (Belting, 495).

Artisticamente, a Idade Média se prolongou acima dos Alpes. No Vale do Alto Médio Reno, floresceu um desconhecido artista com uma sensibilidade típica do *outono da Idade Média* (Huizinga), qual seja, a intensidade e a dramaticidade com a qual registra as emoções dos personagens. Uma vez mais, a longa cruz marca uma harmoniosa divisão em duas partes desse óleo sobre madeira. No entanto, a quantidade de personagens abaixo dos pés de Cristo conduz a interpretação visual em uma divisão espacial superior/inferior. Trata-se de um *contraste espacial*, paradoxo que amplia o maravilhamento pelo diversificado sentido de fuga dos corpos e dos contritos gestos das mãos.¹⁸ Como se todos desejassem não estar naquele pietíssimo local.

Na parte superior, José de Arimatéia e Nicodemos amparam, com muita delicadeza, o corpo de Cristo, que se verga para a direita do espectador. Seu rosto acentua Sua dor;¹⁹ Seu corpo, salpicado com gotas de sangue, está quase nu: ao invés da tradicional túnica, como o mestre de Forlì e Duccio, o anônimo alemão mal cobre Suas partes íntimas, pois o tecido, perolado, é translúcido (e José de Arimatéia cobre Seu sexo com a mão direita). As duas escadas dos dois personagens formam um triângulo com a cruz. As cores de suas vestes são opostas: o vermelho e o verde se alternam ritmicamente.²⁰

Na parte inferior, uma pequena multidão. À esquerda, abaixo, São João cerca as santas mulheres, enquanto olha, compungido, para a cena do *Descendimento*. Acima dele, na parte superior à esquerda, dois homens também observam o corpo do Cristo sendo baixado. À direita, abaixo, três homens: dois, armados com ostentosas espadas, dialogam; um, acima dos dois, levanta a cabeça. Parece meditativo. O sentimento que domina a cena inferior é o da *dor da Virgem*, sua sexta dor, dor da *Mater Dolorosa*.²¹

¹⁸ O sentido medieval dos gestos, de seus valores e de suas funções havia sido lentamente construído desde o séc. III a partir de três noções: 1) a expressividade; 2) a comunicação não-verbal e 3) a eficácia. Sobre o tema, ver Schmitt.

¹⁹ Há, em Sua expressividade, uma beleza plástica. Quanto ao martírio, Cristo foi o supremo sofredor, “o homem de todas as dores” que, nas palavras de Santo Agostinho (354-430) em seus *Sermões*, “fez-se disforme, enquanto permanecia eternamente belo”. Cf. Eco, 51.

²⁰ Aqui, o contraste entre o vermelho e o verde parece indicar um *jogo de alternâncias simbólicas*. Se a tonalidade rubra anuncia a presença do sangue, símbolo fundamental do princípio da vida, e da sacralidade que envolve a cena, o verde intermedia e amaina sua extremidade. Simbolicamente equidistante do azul e do vermelho, dois inacessíveis absolutos, ele está a meio caminho do frio e do quente, do alto e do baixo. Tranquiliza, refresca. Humaniza. O universo das cores – simbólico por excelência – não se restringe às teorizações modernas, baseadas no *círculo cromático newtoniano* (oriundo de experiências do século XVII, que demonstraram que todas as cores do espectro são inerentes à luz branca) e na oposição entre cores quentes e frias. O verde simboliza a Humanidade e a terra, a meio caminho entre o azul celeste e o vermelho infernal. Ver Chevalier, Gheerbrant, 831 e 1002; Gage, 1-10.

²¹ “E também ali estavam algumas mulheres, olhando de longe, entre as quais também Maria Madalena, e Maria, mãe de Tiago, o menor, e de José, e Salomé; as quais também o seguiam, e o serviam, quando estava na Galiléia; e muitas outras, que tinham subido com ele a Jerusalém. E, chegada a tarde, porquanto era o dia da preparação, isto é, a véspera do sábado, chegou José de Arimatéia, senador honrado, que também esperava o reino de Deus, e ousadamente foi a Pilatos, e pediu o corpo de Jesus. E Pilatos se maravilhou de que já estivesse morto. E, chamando o centurião, perguntou-lhe se já havia muito que tinha morrido. E, tendo-se certificado pelo centurião, deu o corpo a José; o qual comprara um lençol fino, e, tirando-o da cruz, o envolveu nele, e o depositou num sepulcro lavrado numa rocha; e revolveu uma pedra para a porta do sepulcro. E Maria Madalena e Maria, mãe de José, observavam onde o punham (os grifos são nossos).” – Mc 15, 40-47.

Desfalecida, vestida com uma túnica azul, de um azul profundo, ela inclina seu corpo para a esquerda.²²



Figura 7. Rogier van der Weyden (c. 1400-1464), *A Deposição da Cruz*, c. 1435. Óleo sobre madeira, 204,5 x 261,5 cm, Museo del Prado, Madri.

(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>).

O tema ganhou seu apogeu artístico com essa seção central de um tríptico -em sua montagem original, possivelmente com os quatro evangelistas nas laterais (Ridderbos; van Buren; van Veen, 23)–, de Rogier van der Weyden (c. 1400-1464), trabalho pintado a óleo sobre madeira, sob encomenda, para o altar principal da Capela (gótica) de Nossa Senhora do Lado de Fora (1364-1798) -do lado de fora porque o edifício estava localizado fora da primeira muralha da cidade de Louvain, em Tiensestraat (Bélgica)– capela então pertencente à guilda de besteiros de Louvain.²³

²² “El dolor de la Virgen domina la parte inferior del panel y enlaza con los escritos religiosos sobre el desmayo de la Madre de Dios” – Ver Del Mar Borobia.

²³ Uma guilda -ou corporação de ofício– era uma associação de pessoas que exerciam uma mesma atividade de trabalho (padeiros, pedreiros, carpinteiros etc.) e que se uniam para proteger seus interesses, além de coordenarem o aprendizado de seu ofício. Para o tema, ver Pirenne, Olgive e Exle. Por sua vez, os besteiros eram soldados equipados com bestas (ou balestras), arco e flecha semelhante a uma espingarda, pois tinha um gatilho (devido à alta pressão de suas flechas). A besta desapareceu com as legiões romanas e só ressurgiu na cena européia na batalha de Hastings (1066). Era capaz de derrubar um cavaleiro da sela a 100 metros, embora fosse de difícil manejo e recarregamento demorado, pois necessitava de apoio dos pés e ação simultânea das duas mãos. A partir do século XI, a Igreja tentou regulamentar a prática da

A procedência dos patrocinadores da obra está duplamente sugerida na cena:

1) nos dois cravos com sangue na mão direita de um jovem criado por trás da cruz, vestido com uma esfuziante jaqueta bordada de tecido de damasco azul-claro, na traseria na parte superior, à esquerda do observador (alusão às flechas das bestas), e 2) na majestosa e elegante forma curva do corpo de Cristo e Seus braços abertos (alusão à curvatura do arco da besta).

Van der Weyden, “intérprete dramático do repertório religioso tradicional” (Legrand, 46), estava no início de sua carreira como pintor. Fora aprendiz de Rogier Carpin (c. 1375-1444). Ambos, estilisticamente, são classificados no estilo chamado *primitivos Jamengos* (do *Renascimento nórdico*).²⁴

O tom de sua representação é grave. Os corpos, as cabeças e os olhares direcionam-se para a terra, para o pesar. Para a lamentação. Se nas imagens que analisamos anteriormente o foco da contemplação era Cristo, as atenções se voltam para a Virgem. Para a sua dor e o amparo de seu corpo que, assim como o do Filho, desfalece ao chão. Neste movimento, o olhar do espectador, levemente inclinado em diagonal, defronta-se com uma caveira no canto inferior esquerdo. Ela rememora o Calvário.²⁵ Ladeada por plantas, ela está voltada para o corpo de Cristo e sugere a contraposição entre a vida e a morte: relembra-nos nossa transitoriedade (*memento mori*).²⁶

guerra e restringir o uso da besta. O papa Urbano II a condenou em 1096 como “odiosa a Deus”. Finalmente, ela foi banida pelo papa Inocêncio II em 1139, no *II Concílio de Latrão* (10º concílio ecumênico, em Roma), sendo ameaçado de excomunhão quem fizesse uso dela contra cristãos (naturalmente esta determinação não foi obedecida pelos guerreiros europeus). Ver Costa.

²⁴ Snyder e Panofsky.

²⁵ “Chegaram ao lugar chamado Gólgota, isto é, lugar que chamavam de Caveira.” – Mt 27, 33.

²⁶ *Memento mori* -Recorda que morrerás– é um tema que remonta à filosofia antiga. Platão afirmou que “Embora os homens não o percebam, é possível que todos os que se dedicam verdadeiramente à Filosofia a nada mais aspirem do que a morrer e estarem mortos”, *Fédon*, 64a (Platão). No entanto, com o advento do Cristianismo, o sentido comum (e pagão) do conceito – isto é, o de aproveitar a vida antes da morte – adquiriu outra conotação: a ênfase no vazio da existência que se volta somente para a fugacidade dos prazeres, os luxos e as realizações pessoais. O *memento mori* cristão é um convite para meditar a (verdadeira) vida após a morte. Toda a *arte memento mori*, por sua vez, pertence à tradição cristã. Para o tema, ver Loverance, 61.



Figura 8. Rogier van der Weyden (c. 1400-1464), *A Deposição da Cruz*, c. 1435, detalhe. Óleo sobre madeira, 204,5 x 261,5 cm, Museo del Prado, Madri.

(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>).

Se o tema do tríptico conduz à reflexão da dor e da morte, suas cores, por outro lado, manifestam o sopro da vida. Seu conjunto – dourado, vermelho, amarelo e azul – brinda-nos com um buquê do vívido e típico calor dos *primitivos Jamengos*.²⁷ Coube aos corpos, mediante sua evidente palidez e expressiva representação das dores, fazer oposição a esse ardor cromático.

²⁷ O azul ascendeu a uma elevada condição a partir do século XII. Nas Artes, tornou-se um *atributo mariano* até o *Barroco*. *Cor fria* na categorização moderna, o azul fora tratado como uma *cor quente* no medievo. O espectro cromático está além de um mero fenômeno físico: é uma construção cultural que não cabe em generalizações. No contexto medieval, as cores eram tratadas como *entidades distintas da luz* e consideradas *acidentais* (ou atributos próprios de substâncias materiais). Assim, a classificação *quente* dada ao azul medieval é puramente simbólica, em vista de sua aparência vívida e ausente de gradações no mesmo tom. Foram os experimentos de Newton (1643-1727) que definiram o espectro e as teorias cromáticas modernas. Pastoreau, 1.



Figura 9. Rogier van der Weyden (c. 1400-1464), *A Deposição da Cruz*, c. 1435, detalhe. Óleo sobre madeira, 204,5 x 261,5 cm, Museo del Prado, Madri.

(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>).

O *naturalismo devocional* é manifesto nas belas expressões corporais das figuras desta que foi, ao que tudo indica, a obra mais copiada da arte nórdica nos séculos XV e XVI (Jolly, 1). A eloquência do toque das mãos, as lágrimas e o transbordamento do sangue são elementos do *caráter simbólico* da composição. São atributos intensos que reforçam o *páthos* da imagem que, na estética medieval, revela-se a partir de um apurado *naturalismo psicológico*. Dramatizado. Detalhes aparentemente secundários se tornam, assim, *efeitos de realidade*.²⁸

Quanto ao corpo de Cristo, van der Weyden O deslocou em relação à temporalidade da cena, o que distingue seu trabalho dos já analisados aqui: optou por representá-Lo solto da cruz e carregado pelos discípulos. Nas outras obras, o corpo de Cristo encontra-se quase sempre a meio termo do descendimento, com as mãos soltas e os pés ainda presos ao madeiro.²⁹

²⁸ Para a importância dos detalhes na diferenciação estrutural entre o “verossímil antigo e o realismo moderno” na elaboração do conceito de *efeito de real* ver Barthes 43. Para a apreciação deste conceito barthesiano nas *Artes Visuais* – da pintura renascentista à produção cinematográfica – ver Oudart. Um bom contraponto ao *efeito de real* concebido por Barthes pode ser visto em Rancière. Por fim, para a ideia de *coe ciente de realidade* na aproximação do historiador da arte com o seu objeto, ver Brito, 141.

²⁹ Especialmente nas imagens 3, 5 e 6, enquanto os personagens terminam de retirar Cristo de Seu suplício, as marcas de sangue de Suas mãos já despregadas permanecem nas extremidades da cruz, evidenciadas pela madeira ensanguentada (imagem 6) ou sutilmente indicadas por uma pequena mancha junto aos furos dos cravos (imagens 5 e 7). Esses elementos são *índices de uma temporalidade* ligada ao realismo descritivo da cena. Há, nesse sentido, um *efeito retórico* explorado pelos artistas ao “capturarem” o tema no frescor do acontecimento e na representação sintônica das etapas de uma tarefa em pleno andamento.

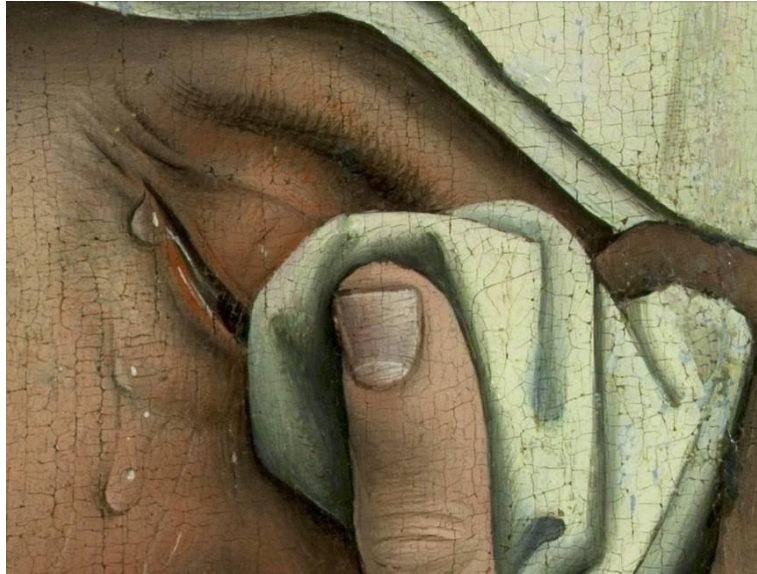


Figura 10. Rogier van der Weyden (c. 1400-1464), *A Deposição da Cruz*, c. 1435, detalhe. Óleo sobre madeira, 204,5 x 261,5 cm, Museo del Prado, Madri.

(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>).

A *representação patética da dor* domina a composição. À esquerda, João ampara a *Mater Dolorosa* e Maria de Cléofas enxuga suas próprias lágrimas (Campbell, 34). Maria Salomé e o apóstolo-evangelista, seu filho, franzem a testa, expressão que transmite o *realismo da dor*, característica das Artes a partir do século XIV e também da espiritualidade tardo-medieval, inclinada à introspecção e à imitação de Cristo na vida devocional (De Mandach).

O pranto coroa esse *páthos do sofrimento*.³⁰ É sua expressão mais significativa. À esquerda, o choro de Maria de Cleófas se destaca: cabeça baixa, nariz avermelhado, o lenço a enxugar as lágrimas. O espectador é convidado a deter-se na *eloquência das lágrimas* da personagem. Esse olhar, mais íntimo, desfruta a transparência das gotas lacrimais salpicadas de luz, cujas sutis sombras as fazem fluir sobre a face e perfazer os volumes e reentrâncias de sua pele rosada. Vemo-nos ante a dolorosa atmosfera manifesta na profusão de lágrimas que o lenço apertado contra os olhos não é capaz de conter. Percebe-se, mais uma vez, a herança da *estética naturalista medieval* à representação da humanidade de Cristo.³¹

³⁰ Foi Aby Warburg (1866-1929) quem identificou, após se debruçar sobre a arte florentina do século XV, um recurso a que chamou de *fórmulas do patético* (*Pathosformeln*), isto é, formas “[...] genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma”. O retorno a esses motivos naquela temporalidade – a mesma de van der Weyden – significava uma ruptura com a contenção expressiva que marcou, por séculos, a Arte e a mentalidade medievais. Inspirado pela filosofia de Nietzsche (1844-1900), Warburg percebeu que essas *Pathosformeln* eram, na Antiguidade clássica e em boa parte do medieval, apolíneas, idealizadas, direcionadas a uma contemplação virtuosa e dignamente expressa por sentimentos suavizados. Os mestres do *Quattrocento*, pelo contrário, procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana, o que levou Warburg a compreender que eles produziram um *páthos* dionisíaco, menos idealizado e mais real, por vezes profano, manifesto em gestos e expressões de violentas paixões. Cf. Warburg, 91; Ginzburg, 45.

³¹ Herança essa que tem, em *A lamentação pelo Cristo morto* (1306), de Giotto, uma de suas maiores referências. Nela, até os anjos choram, em uma acentuada identificação passional dos espectadores com a entrega redentora de Jesus. Ver Eco, 49.



Figura 11. Rogier van der Weyden (c. 1400-1464), *A Deposição da Cruz*, c. 1435, detalhe. Óleo sobre madeira, 204,5 x 261,5 cm, Museo del Prado, Madri.

(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>).

Nada comunica tanto o realismo da dor nesta obra quanto a *eloquência dos olhos*, intumescidos e contritos (Charvet, 539). As lágrimas da Virgem, sinais de seu pesar, escorrem pelo seu rosto em direção ao chão, como se quisessem utilizar a poeira do solo como papel para redigir sua profunda tristeza (Shakespeare, 1007).



Figura 12. Rogier van der Weyden (c. 1400-1464), *A Deposição da Cruz*, c. 1435, detalhe. Óleo sobre madeira, 204,5 x 261,5 cm, Museo del Prado, Madri.
(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>).

É a comoção que move a figura de Maria Madalena diante do pé transpassado de Jesus, corpo que responde aos impulsos de sua devoção diante de um evento crucial para a sua fé. Ao trançar os dedos das mãos e torcer o tronco para elevar o cotovelo direito em oposição ao cotovelo esquerdo abaixado, sua figura constrói um arco, aparentemente em sintonia, com o adorno bem acima de sua cabeça, no canto superior do quadro: um arco de besta estilizado, emblema da confraria que originalmente encomendara a obra (Jolly, 1). Seu olhar atravessa a curva formada por seus braços e se direciona ao ferimento no pé de Jesus. A comiseração do ato tem um profundo significado: atribui aos seus pecados as chagas no corpo de seu Salvador.³²

Além de ser a única figura – com exceção do Cristo – que não aparece com o corpo totalmente coberto, Maria Madalena está algo desalinhada, como se chegasse às pressas: os laços abertos em seu ventre, a túnica caída com as costas e seu colo à mostra. Van der Weyden materializou aqui a metáfora da radical conversão da pecadora. “Atrasada” em relação aos demais, restara-lhe, assim, a posição diante dos pés do Messias que, antes de serem pregados na cruz, foram ungidos com óleo³³ e lavados com lágrimas.³⁴

³² Confirmação profética das palavras de Isaías: “Mas ele foi ferido por causa das nossas transgressões, e moído por causa das nossas iniquidades; o castigo que nos traz a paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados.” – Is 53, 5.

³³ “Não me ungieste a cabeça com óleo, mas esta ungiu-me os pés com unguento.” – Lc 7, 46.

³⁴ “E, voltando-se para a mulher, disse a Simão: ‘Vês tu esta mulher? Entrei em tua casa, e não me deste água para os pés; mas esta regou-me os pés com lágrimas, e os enxugou com os cabelos de sua cabeça.’” – Lc 7, 44.

A imagem do pintor flamengo dotou o *Descendimento* de um *signi cativo interstício*, hiato entre a representação do Cristo morto, pendente na cruz, e a emblemática figura da *Pietà* -a Virgem, com o Filho em seus braços. Essas foram cenas paradigmáticas para a iconografia católica e passaram, a partir do medievo, a povoar altares como procissões, nichos das capelas e objetos pessoais de devoção (como rosários). Além de reforçarem o *sofrimento salvífico de Cristo*, anunciavam a piedosa intercessão da Virgem.

A composição de van der Weyden sugere que as cenas que consolidaram a temática do *Descendimento* no imaginário cristão ocidental tenderam a se tornar, estilisticamente, mais complexas e com mais minúcias a serem visualmente “descobertas” por seus fiéis (além das duas figuras principais, Mãe e Filho). Por exemplo, o detalhe da inscrição *IEHSVS MARIA* no cinto que adorna a cintura de Maria Madalena,³⁵ no flanco direito da pintura, aparenta repreender os espectadores, pois admoesta aqueles que correram seu olhar pelas curvas do corpo da seguidora do Cristo a relembrarem sua atenção à piedade que a santas figuras evocam.³⁶

Conclusão – As novas expressões corporais na Arte catalã



Figura 13. Mestre de Erill, *Descendimento de Erill la Vall*, séc. XII. Álamo e madeira de nogueira com traços de policromia, 131 x 31 x 50 cm; 134 x 68 x 27 cm; 147 x 126 x 41 cm; 155 x 58 x 44 cm; 136 x 33 x 59 cm. Museu Episcopal de Vic, Espanha.

(<https://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/romanico/descendimiento-de-erill-la-vall-mev-4229>).

A obra acima é significativa para a conclusão da discussão aqui suscitada. Trata-se de um importante conjunto da escultura românica europeia do século XII por sua excepcional qualidade. A cena representa o momento em que Nicodemos destrava a mão de Cristo da cruz, enquanto José de Arimatéia segura Seu corpo nos ombros. À esquerda do observador, o ladrão Dimas, com a

³⁵ Jolly, sobretudo o capítulo 1, “The ‘pregnant’ Magdalene, Bride of Christ: Rogier van der Weyden’s *Descent from the Cross*”.

³⁶ A relação entre *Arte* e *Eros* é um mote presente na *História da Arte*. Neste caso, o corpo de Maria Madalena nos é insinuado, mas não exibido. Se surge por parte do observador um interesse na figura feminina desta imagem ele advém do simples interesse pela silhueta do corpo, pensamento logo obnubilado quando se rememora a pessoa ali corporificada. Ver Scruton, 159-176.

língua estendida; à direita, o ladrão Gestas. Conforme a articulação dos braços, presume-se que a peça fosse utilizada em dramas litúrgicos da Páscoa, representados nas igrejas na Semana Santa. O estudo esquemático da anatomia do corpo de Cristo, bem como o movimento contido de José de Arimatéia e Nicodemos mostra que o artista expressou o *páthos* do momento com uma surpreendente linguagem escultural. O nome do mestre que fez essas esculturas é ignorado, mas elas foram atribuídas a uma hipotética oficina de Erill, ativa durante a primeira metade do século XII.

Placas de madeira, de ossos de baleia, iluminuras, têmperas, óleos em painéis, óleos sobre madeiras. Esculturas em álamo e madeira de nogueira. *As Sagradas Escrituras* serviram de base textual³⁷ para praticamente todos os temas, ideias, projetos, encomendas nos mais diversos suportes que os artistas e suas guildas trabalharam na Idade Média -e no Renascimento (Burke). Por isso, *pensar* as imagens medievais requer, necessariamente, uma familiaridade com a espiritualidade cristã, pois a imagem (*imago*) cristã era referência existencial e fundamento expressional para a vida dos medievais.³⁸ E de todas as histórias narradas na Bíblia, as cenas da *Paixão* foram as mais pensadas, as mais contempladas, as mais representadas. Criadas para serem meditadas, as imagens cristãs não eram obras de arte como hoje concebemos, mas *símbolos do transcendente* (Schmitt 2007). Estabeleceu-se, a partir da Baixa Idade Média, um novo tipo de devoção: os fiéis passaram a *se relacionar fisicamente com as imagens* (Schmitt 2007, 72). Cada passo de Cristo em Sua expiação foi imaginado, vivido, chorado. Sentido. Corporeamente.

Nesse *contexto histórico-estético*, nada mais natural que os artistas medievais se valerem do ciclo narrativo do *páthos* (πάθος) cristão para criarem imagens cada vez mais delicadas e estilizadas, especialmente no que se referem às suas expressões corporais.³⁹ O *Descendimento* é o sétimo episódio, artisticamente falando, da *Paixão* (e o décimo-terceiro da *Via Crucis*). A retirada do corpo do Cristo serviu como motivo para os corpos serem expressados de modo cada vez mais gentil, mais leve, com nuances cada vez mais sublimes.

A centralidade dada ao corpo e à sua expressividade nas manifestações artísticas aqui analisadas testemunham uma gradual aproximação estética à realidade cotidiana: a arte do crepúsculo da Idade Média sinalizou uma *conquista do mundo visível* (Janson, 544-547). O protagonismo baseado na relação corpo-imagem no Ocidente está na raiz de nossa tradição cultural, em que as imagens são *lugares de pensamento do corpo* (Schaeffer), ao contrário, por exemplo, do universo pictórico islâmico, que recusa sua representação.⁴⁰ Entre nós esse traço reflete uma premissa antropológica própria de nossa civilização, cristã *par excellence* (Belting 2004).

³⁷ Ver nota 15.

³⁸ Ver Baschett et Schmitt.

³⁹ Ressalte-se sempre que não existia na Idade Média o conceito de *artista*. Tampouco o de *Arte*. Utilizamos esses termos por tradição historiográfica. Mais preciso seria denominá-los *artesãos*, ou, no mínimo, *artistas-artesãos*. Para o tema, ver Yarza Luaces.

⁴⁰ No *Alcorão*: “Poder-se-á comparar o Criador com quem nada pode criar? Não mediteis?” (16,17); “E os que eles invocam, em vez de Deus, nada podem criar, posto que eles mesmos são criados” (16,20). São passagens que podemos deduzir que Alá criou tudo o que existe; já o homem é incapaz de criar, ainda que reproduza a criação divina em meios materiais, não pode inspirar nela o sopro da vida. Por sua vez, essa interdição só é encontrada de fato nos *Hadith* (حديث) – tradições orais a respeito dos ditos e feitos da vida de Maomé (100 mil textos). Com base neles, a tradição muçulmana posterior proibiu o uso de imagens. al-Bukhari (819-

O Cristianismo fundamenta-se na *doutrina da Encarnação*: Deus se fez homem em Cristo. Toda a História cristã é uma longa *aventura do corpo*: inicia-se com a criação do homem, indício do poder criador da divindade e também seu signo icônico (Schaeffer, 128-129), feito à Sua imagem e semelhança e projeta-se na Eternidade – quando os eleitos terão lugar numa gloriosa e corpórea ressurreição. Nada mais natural, portanto, que essa corporeidade tenha se manifestado nas imagens religiosas e se aperfeiçoado, ao longo dos séculos, na representação de tão excelso tema como o do *Descendimento*. Observar, meditar e sentir esse evento – corpóreo e espiritual – colocava os medievais em comunhão com o *corpo místico* de Seu Salvador, além de os tornar partícipes do projeto de salvação em que, nas palavras de Santo Agostinho, “Cristo não somente nos restituirá o corpo, mas ainda restaurará tudo que nos houver sido subtraído pelas misérias desta vida” (v. 3, livro 22, cap. 19).

Em que pesem as diferenças formais, técnicas e representativas do *corpus* iconográfico abordado, salta aos olhos sua *continuidade*. Por um lado, a *função* dessas obras de arte, a despeito de suas temporalidades, é fundamentalmente a mesma: simbolizar o Eterno, intraduzível em palavras e transcendental em suas formas. Por outro, é impressionante sua *unidade na diversidade*. À medida que avançamos para os tempos modernos, as singularidades regionais e/ou nacionais parecem se afirmar e se traduzir na elaboração artística.

Mesmo assim, impôs-se a *síntese* que caracterizou a arte europeia durante todo o medievo: entre a monumentalidade das peças produzidas no Sul e a leveza das feitas no Norte.⁴¹ A cimentar essa unidade, a fé. Viva, militante, eloquente. E corpórea.

870) redigiu um dos *Hadith* a esse respeito: “Narrado por Abu Talba: ‘Ouvi o mensageiro de Alá dizer: ‘Os anjos não entram na casa com cão ou imagens de criaturas vivas’”. Al-Bukhari, vol. 4, livro 58, n. 3225 (p. 283). Agradecemos ao Prof. Evandro Santana Pereira (mailto:evansanper@gmail.com) por sua explicação.

⁴¹ “A continuidade é igualmente impressionante no que se refere às estruturas que conferem às formas artísticas, a um só tempo, sua diversidade e unidade. No limiar do século XV, como nos tempos carolíngios, duas regiões situavam-se na vanguarda do dinamismo, produzindo ambas aquilo que serve para confeccionar os mais belos ornamentos do corpo, enriquecendo ambas graças a esse comércio. Ao sul, continuam a dominar as artes da pedra e da monumentalidade. Ao norte, as artes da madeira e do metal aplicam-se a objetos leves, manejáveis. Como durante toda a Idade Média, como nos tempos de Carlos, *o Calvo*, e de Guilherme de Volpiano, de São Bernardo, de São Luís, a síntese entre o que vem do Norte e o que vem do Sul opera-se na Europa que se situa entre esses dois extremos, e sob a égide dos poderes predominantes. Entre 1320 e 1400, tais poderes são os do imperador, do papa e do rei da França. Os três estão agora enfraquecidos. Conservam, no entanto, prestígio e meios suficientes para atrair às cidades onde moram os artistas mais famosos de todas as partes. Dessas cidades irradia aquilo que continua a conferir unidade à arte europeia, a despeito da afirmação das singularidades nacionais (grifos nossos)” (Duby, 124).

Obras citadas

- Al-Bukhari, Muhammed Ibn Ismaiel. *Sahih al-Bukhari: The Translation of the Meanings* (trad. Muhammad M. Khan). Riad, Arábia Saudita: Darussalam, 1997, vol. 4.
- Giorgio Vasari. *Vidas dos artistas* (trad. de Ivone Castilho Bennedetti). São Paulo: Editora WMF e Martins Fontes, 2011.
- Oração *Maria aos pés da Cruz* (em português) (https://www.ecclesia.com.br/biblioteca/espiritualidade/as_mais_belas_oraco_es_bizantinas.html#4). In Gharib, Georges. *Os Ícones de Cristo*. São Paulo: Ed. Paulus, 1997.
- Platão. *Diálogos (Protágoras – Górgias – Fedão)* (tradução do grego de Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora da UFPA, 2002.
- Robert de Boron. *Joseph d'Arimatee: A Critical Edition of the Verse and Prose Versions* (éd. Richard O'Gorman). Toronto, 1995.
- Santo Agostinho. *A Cidade de Deus* (trad. J. Dias Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, vol. 3.
- Shakespeare, William. *Peças Históricas. Ricardo II* (trad.: Bárbara Heliadora). São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.
- Testi Mariani del secondo milenio* (a cura di Ferdinando Castelli, Maria Campatelli). Roma: Città Nuova, vol. II, 1989.

Bibliografia citada

- Barthes, Roland (et al.). *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- Baschet, Jérôme & Schmitt, Jean-Claude (dirs.). *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident medieval. Actes du 6e "International workshop on medieval societies"* (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992). Paris: Le Léopard d'or, 1996.
- Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.
- . *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2012.
- Bloch, Marc. *Os reis taumaturgos. O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Boardman, William. *Sun and Wind: the Legend of Joseph of Arimathea*. Scepter, 2007.
- Bremmer, Jan, & Herman Roodenburg (eds.). *A Cultural History of Gesture*. Ithaca (Nova York): Cornell University Press, 1992.
- Brito, Ronaldo. *Experiência crítica: textos selecionados*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- Burke, Peter. *O Renascimento Italiano. Cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- Campbell, Lorne. *Van der Weyden*. Londres: Chaucer, 2004.
- Carli, Enzo. "Duccio". In: *Encyclopædia Britannica*, may 2019. (<https://www.britannica.com/biography/Duccio>).
- Charvet, Jean-Loup. "Les larmes à l'époque baroque, un paradoxe éloquent". In *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1993, tome 105, n. 2, 539-566.
- Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1982.

- Costa, Ricardo da. *A Guerra na Idade Média. Estudo da mentalidade de cruzada na Península Ibérica*. Rio de Janeiro: Edições Paratodos, 1998.
- . “A anamnese estética de Umberto Eco” (<https://www.ricardocosta.com/artigo/anamnese-estetica-de-umberto-eco>). In: *Impressões da Idade Média*. São Paulo: Livraria Resistência Cultural Editora, 2017, p. 216-217.
- Del Mar Borobia, Maria. “Anónimo alemán. El Descendimiento de la cruz (anverso). Hacia 1420” (<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/anonimo-aleman-activo-medio-rin-c-1420/descendimiento-cruz-anverso>).
- De Mandach, Conrad. Un atelier provençal du XVe siècle. “Le ‘Saint-Michel’ dudu Musée Musée Calvet, la ‘Pietà’ de Villeneuve-les-Avignon et les œuvres de Nicolas Froment” (http://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_1909_num_16_2_1328). In: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 1909, tome 16, fascicule 2, p. 147-208.
- Duby, Georges & Michel Laclotte (coord.). *História Artística da Europa. A Idade Média. Tomo I*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- Eco, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- Erlande-Brandenburg, Alain. *L’art gothique*. Paris: Éditions Mazenod, 1983.
- Exle, Otto Gerhard. “Guilda”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru/São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, v. 1, p. 489-501.
- Gage, John. *A cor na arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- Ganshof, F. L. *Que é o Feudalismo?* Lisboa, Publicações Europa-América, s/d.
- Ginzburg, Carlo. “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método”. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 451-93.
- Gobry, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Gombrich, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1982.
- Huizinga, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Janson, H. W. *História Geral da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, v. 2.
- Jolly, Penny Howell. *Picturing the ‘Pregnant’ Magdalene in Northern Art, 1430-1550: Addressing and Undressing the Sinner-Saint*. Farnham: Routledge, 2016.
- Kunz, Tobias. *Bildwerke nördlich der Alpen. 1050 bis 1380. Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014.
- Lasko, Peter. *Arte Sacro. 800-1200*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Le Goff & Nicolas Truong. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- Legrand, Gérard. *A Arte do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- Loverance, Rowena. *Christian Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007. ([https://books.google.com.br/books?id=FgQ2tHIgXZEC&printsec=frontcover&dq=Christian+Art+\(Rowena+Loverance\),+Harvard+University+Press&hl=es&sa=X&ved=0ahUK Ewjt z6mCkcPoAhXBILkGHbxDbMQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Christian%20Art%20\(Rowena%20Loverance\)%2C%20Harvard%20University%20Press&f=false](https://books.google.com.br/books?id=FgQ2tHIgXZEC&printsec=frontcover&dq=Christian+Art+(Rowena+Loverance),+Harvard+University+Press&hl=es&sa=X&ved=0ahUK Ewjt z6mCkcPoAhXBILkGHbxDbMQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Christian%20Art%20(Rowena%20Loverance)%2C%20Harvard%20University%20Press&f=false)).
- Minne-Sève, Vivianne, & Hervé Kergall. *La France romane et gothique*. Paris:

- Éditions de la Martinière, 2000.
- Molina i Figueras, Joan. “Hagiografía y mentalidade popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)”. *Locus Amoenus* Barcelona 2 (1996): 125-139. (<http://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/23291>).
- . “De la religión de obras al gusto estético. La promoción colectiva de retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista”. *Imafronte*, Múrcia (Espanha) 12-13, (1997): 187-206. (<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/38891/37371>).
- Murray, Peter & Linda, & Tom D.Jones. “Nicodemus”. *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*. Oxford, University Press, 2013. 402.
- Olgive, Sheilagh. *Institutions and European Trade: Merchant Guilds, 1000–1800*. Cambridge University Press, 2011. (https://books.google.com.br/books?id=bVItJmsiyi4C&pg=PR4&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false).
- Oudart, Jean-Pierre. “O efeito de real”. *Revista Poiésis* 10. 13 (2009): 241-259 (<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27021/15721>).
- Panofsky, Erwin. *Los primitivos Jamencos*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Pastoreau, Michel. *Una Historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- . *Bleu: Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- Pirenne, Henri. *História econômica e social da Idade Média*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- Rancière, Jacques. “O efeito de realidade e a política da ficção”. *Revista Novos Estudos* 86 (2010): 75-90.
- Ridderbos, Bernhard /& Anne Van Buren, & Henk Van Veen (eds.). *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*. EUA: Getty Publications, 2005.
- Rodríguez Peinado, Laura. “El descendimiento de la cruz”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 3.6 (2011): 29-37. (<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-5.%20Descendimiento.pdf>).
- Schaeffer, Jean-Marie. “O corpo é imagem”. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro 16 (2008): 126- 133. (http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Jean-Marie_Schaeffer.pdf).
- Schmitt, Jean-Claude. *Los ritmos del cuerpo y del mundo em la Edad Media*. Salamanca: Publicaciones del SEMYR, Lecciones, 2016.
- . *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: EDUSC, 2007.
- Scruton, Roger. *Beleza*. São Paulo: É Realizações, 2013.
- Snyder. *The Metropolitan Museum of Art. The Renaissance in the Nort*. New York, 1987. (https://books.google.com.br/books?id=W0oIVlwlSH0C&printsec=frontcover&redir_esc=y&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false).
- “Touching the Past: The Hand in the Medieval Book (http://www.getty.edu/art/exhibitions/the_hand/MAM_Online_Gallery_Graphics.pdf)”, published online 2015, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Vincent, Catherine. “La confrérie comme structure d’intégration: l’exemple de la Normandie”. In *Le mouvement confraternel au Moyen Âge*. France, Italie, Suisse. Actes de la table ronde de Lausanne (9-11 mai 1985) Rome: École

Française de Rome, 1987, 111-131 (*Publications de l'École française de Rome*, 97).

Warburg, Aby. "Dürer e a Antiguidade italiana". In *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 87-97.

Yarza Luaces, Joaquín (coord.). *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó. Actes: Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1988*. Universitat de Lleida, 1999.