

**“OS PÉS DE CRISTO FUGIDIO”:
TIPOLOGIAS MENOS VULGARES DA ASCENSÃO COMO
MOTIVO ICONOGRÁFICO NA ARTE MEDIEVAL**



Fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_la_capilla_del_Colegio_de_San_Gregorio.

A Igreja Paroquial da Assunção, em Herrera de Duero (Valladolid) está adornada por um retábulo em nogueira policromada, dos finais do séc. XV (1,19 x 1,05 cm), que apresenta um motivo religioso raro e, até então, para nós desconhecido. Olhando para a dita peça, contemplamos os onze apóstolos e Maria, divididos em dois grupos de seis, em posição lateral, a ocuparem o espaço desde a base até dois terços da altura do retábulo; no centro, uma paisagem natural, com árvores em relevo, sob um fundo pintado em vários tons de azul, a reproduzir montanhas à distância e o céu. Na barra superior do retábulo, ocupando um espaço que corresponderá a cerca de dez por cento da superfície do retábulo, percebemos uns pés e a barra inferior de uma túnica.

Tratava-se de uma representação do episódio da “Ascensão de Cristo”. Disso nos elucidou a informação que a Igreja apresentava, o que permitiu vencer a dificuldade em identificarmos a cena. Do ponto de vista artístico, constitui uma forma incomum de representar a Ascensão do Senhor, na medida em que o tema que se pretende ilustrar está, de algum modo, apenas parcialmente presente: de Cristo elevado aos céus apenas se vêem os pés, o final das vestes, e toda a emoção da cena deve ser buscada nos rostos dos que testemunharam directamente a Ascensão, a saber, a Virgem e os Apóstolos.

Reflectindo sobre esta singular representação com os visitantes que nos acompanhavam, partindo ingenuamente do princípio de que se tratava, de facto, de um caso de representação única, íamos, em viagem, formulando explicações para aquilo que não eram mais do que “os pés do Senhor” suspensos sobre a terra: teria desaparecido a parte superior do retábulo, truncando a imagem completa do Cristo Glorioso que se conhece das representações mais frequentes, a mais primária das explicações, imediatamente arredada pela observação directa; o artista procurara criar um efeito de surpresa no destinatário que, atraído pela representação do episódio da Ascensão, busca, em primeiro lugar, o objecto tratado; ou a sensibilidade do artista levava-o a enfatizar os efeitos do episódio da Ascensão nos homens que a ela assistiram, valorizando a sua expressão corporal e facial; ou o artista procurava representar a brevidade temporal em que se deu o episódio, o dinamismo da cena, como forma de contornar as limitações de uma arte visual incapaz de, objectivamente, representar o movimento.

Este, só o cinema o permite cabalmente, e por isso todas as artes visuais anteriores encontraram estratégias diversas para sugerir o movimento, entre elas, a óbvia mas ao mesmo tempo engenhosa representação pela ausência do corpo que, ao pretender fixar-se num espaço e num tempo, entretanto se evola aos olhos do artista, como se evolara aos olhos das testemunhas do episódio, segundo o testemunho dos Evangelhos (Mc 16, 19 “*Depois de lhes ter falado, o Senhor Jesus foi arrebatado ao Céu e sentou-se à direita de Zeus*”; Lc 24, 51 “*Enquanto os abençoava, separou-se deles e elevava-se ao céu*”¹) e dos

¹ No original grego (Nestle-Aland, *Nouum Testamentum Graece*, Stuttgart 1979 (1898) Mt. Ο μὲν οὖν κύριος Ἰησοῦς μετὰ τὸ λαλῆσαι αὐτοῖς ἀνελήμφθη εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ ἐκάθισεν ἐκ δεξιῶν τοῦ θεοῦ; Lc. καὶ ἐγένετο ἐν τῷ εὐλογεῖν αὐτὸν αὐτοῦς διέστη ἀπ’ αὐτῶν καὶ ἀνεφέρετο εἰς τὸν οὐρανόν; Act. Καὶ ταῦτα εἰπὼν βλέπόντων αὐτῶν ἐπήρθη καὶ νεφέλη ὑπέλαβεν αὐτὸν ἀπὸ τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῶν; Act 2, 11: οὗτος ὁ Ἰησοῦς ὁ ἀναλημφθεὶς ἀπ’ ὑμῶν εἰς

Act. 1, 9; 10-11 “*Dito isto, elevou-se à vista deles e uma nuvem subtraiu-O a seus olhos*”; “*e como estavam com os olhos fixos no céu enquanto ele se afastava, surgiram dois homens vestidos de branco que lhes disseram: - homens da Galileia porque estais assim a olhar para o Céu? Esse Jesus, que vos foi arrebatado para o céu, virá da mesma maneira, como agora o vistes partir para o céu*”.

Outra explicação possível residia em algum piedoso pudor do artista, intimidado pela dificuldade em representar o corpo glorioso de Cristo, livre, desde a Ressurreição, das amarras e das limitações que o ligavam à sua vida terrena, e que, numa etapa final do seu percurso na terra, permite apenas a alguns, os seus mandatados (a Virgem e os Apóstolos), e não a um vulgar artista, a visão do Seu trânsito para o Céu e para o Pai, num movimento físico de subida, mas também num movimento simbólico de Ascensão em direcção ao transcendente, em que Cristo deixa de ser definitivamente visível aos olhos humanos e retorna à união plena com Deus. A ausência da imagem completa de Cristo podia, portanto, traduzir a solenidade do episódio em que a transformação do Homem em Deus seria o tema-chave.

De facto, a vida terrena de Cristo trouxe aos homens o raro momento de visão, presença física, convívio e interacção directa com um Deus, fé que pertence ao cristianismo, mas que está longe de ser partilhada pelo universo conflituoso dos homens religiosos. Este tempo limitado durou trinta e três anos, a idade terrena dos dias de Cristo, retomando-se a genérica invisibilidade de Deus para os homens, que se manterá, segundo a doutrina cristã, até ao fim dos tempos.

De facto, esta invisibilidade de Deus não é específica para o cristianismo e, se nos limitarmos ao quadro das religiões activas que foram contemporâneas ao seu aparecimento, verificamos tratar-se de uma constante no relacionamento do homem com Deus: a religião grega e romana apresenta como frequente o motivo da dificuldade em suportar a visão directa de um Deus, que, em caso de se manifestar entre os homens, opta pelo disfarce ou pela intervenção indirecta². A religião hebraica apresenta a mesma reserva, e mesmo a interdição, no contacto visual directo com Deus. Por isso Deus fala a Moisés através da sarça ardente, no AT; ou a voz de Deus vinda do céu se

τὸν οὐρανὸν οὕτως ἐλεύσεται ὃν τρόπον ἠθεάσασθε αὐτὸν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν.

² *Ilíada*, 20, 129-131 “...a vista de um Deus é difícil de suportar” (Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, p. 55, 10ª ed.; Guimarães Editores, 2009).

faz acompanhar pelo voo de uma pomba, por ocasião do baptismo de Cristo, no NT³.

Analisadas as explicações, e tomando-as como provisórias num quadro especulativo de primeira etapa, não duvidávamos de que o tratamento artístico concedido ao tema da Ascensão que pudemos contemplar era não só singular, como dotado de uma criatividade notável: sobressaía, em particular, a focalização adoptada pelo pintor, isto é, os olhos que viam e interpretavam a cena da Ascensão. Esta nascia nas próprias personagens que, do solo, contemplavam, com as limitações físicas do olhar humano, um episódio sobrenatural em pleno movimento.

Numa breve pesquisa pelas bases de dados na internet, rapidamente verificámos que o tratamento do tema da Ascensão segundo o paradigma encontrado da representação parcial do corpo de Cristo não constituía caso único, embora continuasse marginal. Assim, Hans Memmling apresenta, na tábua direita de um tríptico do séc. XV, de sessenta e dois por dezanove centímetros, em estilo gótico flamengo, integrado no Museu do Louvre, (ver Anexo 1) os mesmos motivos do retábulo de Gil de Siloé, a saber, os pés e o termo das vestes de Cristo a escaparem-se da moldura, sob os rostos expressivos de doze apóstolos (e não onze, como no quadro anterior, ou seja, com o grupo reconstituído pelo apóstolo Matias, acontecimento que, segundo os *Actos dos Apóstolos*, é posterior à Ascensão de Cristo (Act. 2, 15) e da Virgem Maria, em primeiro plano, tal como o apóstolo João, vestido de vermelho.

Também Juan de Flandres, autor da passagem do séc. XIV para o séc. XV, assina, em estilo de renascimento gótico, uma pintura sobre madeira, de cento e dez por oitenta e quatro centímetros, integrado no Museu do Prado, em Madrid (ver anexo 2). A moldura humana que envolve a visão elevada dos pés e das vestes de Cristo é mais multiforme que nos casos anteriores, destacando-se, em primeiro plano, Maria e João, este também de costas e vestido de vermelho, e um outro apóstolo que talvez seja Pedro, os três em posturas piedosas. Em volta do rochedo de que Cristo se eleva, perfilam-se cerca de catorze personalidades. O rosto destas, visível nas da dianteira, acusa alguma hostilidade ou indiferença, embora da maior parte só se entreveja o cimo das cabeças. O uso de vários tipos de chapéus e de

³ Ex. 3, 6 "...e Moisés escondeu o rosto, porque não se atrevia a olhar para Deus"; Baptismo do Senhor Mt 3 13-16; Jo 1, 29-34.

indumentárias talvez queira significar a diversidade dos povos para quem foi dirigida a revelação.

Estas obras de arte, produzidas em épocas e dentro de correntes estilísticas aproximadas, apresentam ainda o denominador comum de terem por autores artistas flamengos. Nas três, surge ainda o delicado e subtil pormenor de os pés de Cristo deixarem a sua marca na superfície de que se ergueram.

De facto, percorridos os exemplos de representações artísticas da Ascensão, verifica-se que, embora Cristo surja, normalmente, colocado no terzo superior da cena, na larga maioria das peças artísticas alusivas à Ascensão, Ele surge completo. Apresentemos como exemplo o bellissimo fresco da Capela Arena, em Pádua, da autoria de Giotto, dos inícios do séc. XIV, em estilo gótico bizantino, (ver anexo 3), em que não só os pés de Cristo surgem envoltos pela nuvem que acompanha a sua ascensão, como são as Suas mãos que parecem atravessar a moldura, na posição de estarem a ser seguradas, ou pelo menos a unir-se a algo que não se vê, em direcção ao céu.

Esta interpretação artística constrói-se dentro da mesma linguagem da representação parcial do corpo de Cristo em elevação, mas altera o modelo que temos estado a comentar, já que a parte truncada, pouco relevante em termos de área, são as mãos de Cristo. Esta invisibilidade mantém a sugestão do movimento, tal como a anterior, mas traz um elemento novo: é Deus quem, de fora da representação visual da cena, parece apoiar o corpo do Seu filho.

Encontrámos, contudo, alguns paralelos: uma pequena peça escultórica, em alto-relevo, de marfim, atribuído a um artista anónimo Inglês do séc. 12 (13,6 cm x 7,6 cm), integrado na colecção do Museu de Vitória e Alberto, em que surge a mão de Cristo a ser envolvida pela mão de Deus, ao mesmo tempo que o Primeiro dá uma espécie de salto, a avaliar pela postura das pernas. O mesmo detalhe pode ser observado num Saltério Inglês, em ilustração ao Sl 141, em que as duas mãos, a de Cristo sobre uma nuvem integralmente representado, e a de Deus (apenas a Sua mão) fazem o gesto de se aproximar, sem, no entanto se tocarem⁴.

Antes de sermos confrontados com a diversidade iconográfica associada à Ascensão, criações como a de Tiziano, autor do renascimento maneirista italiano, que nos apresenta um Cristo glorioso e vencedor, com os

⁴ John Beckwith, "An Ivory Relief of the Ascension" *The Burlington Magazine*, Vol. 98, 637 1956, pp. 118-122, p. 121.

olhos postos na terra⁵ a ocupar a centralidade do Políptico de Averoldo, que adorna a Igreja de Santi Nazzaro e Celso, em Brescia (ver anexo 8) seria o modelo mais consensual, aquele que a sensibilidade artística, nossa e dos contemporâneos, associa ao episódio. Esta *Ascensão* do Renascimento celebra a inteireza antropológica de Cristo Glorioso, o homem perfeito, em completa sintonia com aqueles a quem dirige o olhar.

O pintor do séc. XX Salvador Dali, artista cuja original obra nunca ignorou uma vasta cultura artística e religiosa, criou uma *Ascensão* de Cristo na qual, à parte dos elementos mais conotados com o surrealismo, são perfeitamente reconhecíveis a visibilidade parcial de Cristo, a ilusão do movimento de dentro para fora e também o destaque dado aos pés do Senhor (ver anexo 9). Pintado em óleo sobre tela em 1958, o quadro apresenta em primeiro plano os pés de Cristo, que parece mergulhar em profundidade, numa ilusão tridimensional em que a maior parte do seu corpo desnudo apenas é sugerido.

A singularidade artística da representação parcial da figura de Cristo no momento da *Ascensão* apresenta, como precedentes iconográficos mais antigos documentados, uma série abundante de manuscritos produzidos na Inglaterra anglo-saxónica entre o séc. X e XI, segundo um interessante estudo de Robert Dushman Source⁶, que introduziram inovações na apresentação tradicional do episódio da *Ascensão* que, no entanto, não se tornaram dominantes na arte religiosa ocidental. Considerou o autor que esta invenção depressa atingiu o continente europeu, encontrando-se presente nas ilustrações de uma série considerável de manuscritos de tema religioso. Ou seja, o tratamento do tema pela “invisibilidade do corpo” não era uma inovação das artes maiores (a pintura, a escultura) do período gótico, mas surgira documentada cerca de três séculos antes, em iluminuras de manuscritos destinados ao serviço religioso (ver anexo 10, 11).

Convinha-nos, portanto, deixar de reflectir sobre a diversidade iconográfica que identificámos como um caso isolado a merecer uma exegese

⁵ A linguagem corporal de Cristo, de braços abertos para o mundo, corresponde mais a uma representação iconográfica das palavras finais de Mt 28, 20: “*E eu estarei sempre convosco, até ao fim dos tempos*”.

⁶ R. Dushman Source “Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images”, *The Art Bulletin*, 79, 3, 1997, pp. 518-546, p. 519: “...the new imagery soon supplanted the older types of the Ascension to become the standard English iconography.”

artística, que por um processo de inspiração pode ter criado uma família temática restrita entre os artistas do gótico flamengo, para procurarmos explicações da persistência do motivo para além de uma linguagem artística específica. Dito de outro modo, poderão a linguagem religiosa, a literatura da exegese bíblica ou os acontecimentos da Igreja suportar este singular tratamento do tema da *Ascensão*?

Verificada a linguagem dos textos bíblicos alusivos à *Ascensão*, é clara a preferência pelos verbos na forma médio-passiva e passiva para descrever o movimento (vide nota 1: *analambanomai*, *anapheromai*, *pheromai*, *poreuomai*). A única ocorrência activa surge no próprio discurso directo de Jesus, segundo S. João, em que o verbo usado, *anabaino* surge no perfeito do indicativo activo. Na verdade, o Grego bíblico transmite, com o uso dos verbos *lambanein* e *bainein*, dos seus compostos com a preposição *ana* e *kata*, ou dos substantivos correspondentes *anabasis*, *katabasis*; *analepsis*, *katalepsis*, uma proximidade com fenómenos religiosos familiares ao universo religioso pagão da Antiguidade. A descida (catábase) de um deus à terra, assumindo forma humana, ou o seu retorno ao céu (anábase), os mitos de morte e de retorno à vida (Adónis, Dioniso, Osíris) bem como o excepcional prémio da apoteose, reservado aos heróis, ou aos homens que se distinguiam pelos seus feitos, conferiam ao receptor da narrativa bíblica da *Ascensão*, na Antiguidade, uma abertura de espírito para a compreensão do episódio como simultaneamente transcendental mas também físico e corpóreo. Assim, certos passos do NT apresentam o propósito de interpretar a história de Cristo em termos compreensíveis à linguagem mística e religiosa do mundo pré-cristão, e fazem-no em termos que ressaltam esta espécie de movimento pendular entre a terra e o céu, como partes integrantes do universo que Deus ocupa, na Sua glória⁷.

Em segundo lugar, verificamos que as referências narrativas directas à *Ascensão* do Senhor, que mencionámos anteriormente, são poucas e bastante sucintas. A parcimónia das palavras usadas na descrição da cena convida a uma certa discrição no tratamento iconográfico da cena. A tal ponto que os artistas não podem deixar de ser contaminados por episódios, vetero e

⁷ Eph. 4, 9” Que quer dizer “subiu” (*anebe*), senão que também desceu (*katebe*) às regiões inferiores da terra? Aquele que desceu (*ho katabas*) é também O que subiu (*ho anabas*) acima de todos os céus para encher (*hina plerose*) o universo”; Phil. 2, 5-11; Jo. 16, 28 “Saí (*exelthon*) do Pai e vim (*elelutha*) para o mundo; de novo deixo (*aphiemi*) o mundo e vou (*poreuomai*) para o Pai”.

neotestamentários, que de algum modo se aproximam, ou descrevem momentos de transformação ou transfiguração do corpo, ou seja, momentos em que, aos olhos humanos, a realidade física e sobrenatural se cruzam: a subtração (*analepsis*) de Henoc da terra por “desaparecimento” e não por morte; a subida ao céu de Elias, num carro puxado a cavalos de fogo, num redemoinho (Gen. 5, 24⁸; 2 Rs 2, 11).

As leituras neotestamentárias destes episódios vêem, neste abandono sobrenatural do mundo do Patriarca e do Profeta mencionados, não só o prémio pelas suas excepcionais virtudes, como também a prefiguração da própria vitória de Cristo sobre a morte e, em suma, a promessa, feita pela revelação do cristianismo a todos os justos, de uma vida gloriosa após a morte. Nos dois casos, mantém-se, contudo, a parcimónia nas palavras que descrevem o acto em si da subtração, à vista dos homens, das personagens mencionadas.

No NT, o momento da Transfiguração de Cristo diante dos apóstolos Pedro, Tiago e João (Mt 17, 1-9; Mc 9, 2-10; Lc 9, 28-36), oferece também um ponto de contacto com Cristo glorioso, de corpo iluminado. Dois elementos aqui presentes, incluídos em alguns dos tratamentos iconográficos da Ascensão, são as nuvens a envolver a voz de Deus que identifica Jesus como seu filho, e o facto de a cena decorrer num monte, uma elevação natural que proporciona um enquadramento favorável à aproximação com o céu. Temos, depois, as aparições de Cristo ressuscitado, naquele período intermédio e algo difuso entre a sua morte e a sua Ascensão, tempo que, segundo os Act. 1,3, teria durado quarenta dias.

Neste domínio, a linguagem bíblica não nos transmite uma imagem uniforme: em primeiro lugar, a ressurreição é assinalada pelo túmulo vazio e pela presença de alguns elementos, jovens vestidos de branco que a tradição identificou com anjos (do grego *angelos*, “mensageiro”) que anunciam que Quem procuram não está ali, mas ressuscitou. Temos, portanto, no episódio que relata o conhecimento da Ressurreição pelos homens, o elemento do “vazio”, ou da “invisibilidade” de Cristo ressuscitado como tema prenunciador da progressiva identificação de Cristo com a sobrenaturalidade de Deus.

Esta invisibilidade não é, todavia, permanente, nem conflitua com a dimensão corpórea assumida por Cristo. Ele aparece aos apóstolos com todos os sinais de humanidade. Sente fome, e partilha refeições, o pão e o peixe,

⁸ Ainda em Ecli. 44, 16; 49, 14; Heb11, 5;

com os que o rodeiam (Act. 1, 4; Lc 24, 30; 24, 41-42; Jo, 21, 9-14); vence o descrédito de Tomé, ao ordenar-lhe que toque as feridas da sua crucifixão e confirme a sua identidade, não se esquecendo, contudo, de lhe dizer “*Porque me viste, acreditaste. Felizes os que, sem terem visto, acreditaram*” (Jo. 21, 24-27).

É neste Evangelho que nos parece perceber esta segunda vida de Cristo como uma realidade processual, ela própria em evolução: assim ao aparecer a Maria de Magdala, que só O reconhece pela voz, e não pela figura, pede-lhe que não O toque, pois (Jo. 21,17)“*ainda não subi para Meu Pai!*”⁹. Oito dias depois destas palavras, concede que Tomé se aproxime e Lhe toque nas chagas. O que teria acontecido a Cristo durante esses oito dias, que processo estaria em curso, e completo, até ao encontro com Tomé? Finalmente, Cristo permaneceu mais algum tempo enquanto ressuscitado entre os homens, isto é, entre a ressurreição e a ascensão, tempo que percebemos ter sido destinado à maturação da mensagem entre os seus discípulos, e as Suas aparições nunca são pautadas pelo imediato reconhecimento visual. É pela voz, pelo gesto, pelas palavras empregues que os seus discípulos O reconhecem, pelo que será de supor uma imagem física (que é capaz de ingerir alimentos, e que Tomé tocou na fragilidade da sua corrupção, que são os estigmas da crucificação) distinta da que teria antes da morte.

O contexto testamentário fornece, portanto, um largo espaço de manobra para a diversidade iconográfica, e para a multiplicação de interpretações, assente, contudo, num padrão de movimento e de estímulo à valorização da invisibilidade: assim, são vagas as referências à forma real da subtração ao olhar humano de Henoc e de Elias; as mulheres que procuram Jesus no sepulcro confrontam-se com a mensagem de terceiros de que Ele ressuscitou (já não está ali); Tomé reconhece o seu Senhor, vendo-O depois de O ter tocado, mas logo ouve “*felizes dos que acreditam sem terem visto*”: Por fim, nos Act., são novamente os mensageiros (anjos) que interpretam a invisibilidade aos homens que insistiam em olhar fixamente para o céu: “*do mesmo modo que foi arrebatado, ele voltará...*”.

Estes mensageiros, *angeli*, cumprem nestas passagens as funções que a etimologia lhes atribui: medeiam a informação entre duas instâncias que já não estão co-presentes, Cristo e os seus seguidores. No entanto, também aparecem imagens da Ascensão em que os anjos estão presentes, mas com

⁹ Μη μου ἅπτου, οὐπω γὰρ ἀναβέβηκα πρὸς τὸν πατέρα.

duas funções distintas da anterior, em que nenhuma delas se aproxima da estrita função de “mensageiro”.

De facto, os anjos aparecem no NT como séquito que acompanha a derradeira vinda de Cristo à Terra¹⁰. Paulo consolidou para a teologia cristã, na sua visão do trono de Glória de Deus, com Cristo ressuscitado à Sua Direita (após a Ascensão, portanto), e sob os Seus pés uma hierarquia de anjos “Principado, Potestade, Virtude e Dominação”¹¹, procurando vincar que este grupo de seres sobrenaturais está submetido a Deus e Seu filho. Os anjos são também uma presença recorrente no Apocalipse, enquanto mensageiros e enquanto executores da justiça. Mas, estranhamente, as visões triunfantes da glória de Deus, não estão, neste livro, rodeadas de anjos¹², o que nos leva a pensar em duas categorizações distintas: a dos Evangelhos e dos Actos, em que eles são mensageiros, por um lado; e por outro a interpretação de Paulo, em que eles surgem como parte integrante da corte de Deus triunfante.

Assim, as representações iconográficas da Ascensão que incluem anjos deveriam restringir-se ao papel de mensageiros que lhes é dado nos Actos, o que corresponde, de facto, ao episódio narrativo da Ascensão. O facto de estas figuras aparecerem, em algumas representações, como um séquito hierarquizado, resulta de uma contaminação entre o episódio narrado da Ascensão e o da promessa da segunda vinda gloriosa de Cristo à terra, no fim dos tempos, tal como Paulo e o Evangelho de Mt. o anteviu.

Notemos, contudo, que a representação artística da cena pela tradição cristã está longe de reflectir apenas as leituras aturadas dos textos bíblicos. Assim, se observarmos as ilustrações fornecidas como exemplos, percebemos que existem dois grandes paradigmas: as que ocultam o corpo de Cristo e o deixam como sugestão em curso de se tornar incorpóreo, cenas em que os anjos não estão presentes (anexo 1, 2, 11), e as que apresentam integralmente

¹⁰ Mt 16 27 “Porque o Filho do homem há-de vir na glória de Seu Pai, com os seus anjos”; também Mt. 25, 31.

¹¹ Ef, 1, 20-22 πάσης ἀρχῆς, καὶ ἐξουσίας, καὶ δυνάμεως, καὶ κυριότητος. Passagens semelhantes em Col. 1, 15-16. A ideia de uma hierarquia de anjos subordinada a Cristo aparece continuada no Apocalipse (Apoc. 19, 10 “prostrei-me aos seus pés para o adorar, mas ele disse-me –Não faças isso; sou um servo como tu e como os teus irmãos que têm o testemunho de Jesus.”)

¹² (Apoc. 19, 1-9; 20, 20, 11-15)

a figura de Cristo a ser explicitamente levado aos céus por anjos (anexo 5, 6, 7), que o carregam numa espécie de halo.

Neste domínio, os exemplos de Giotto tornam-se tão expressivos como fruto de um hibridismo de concepções (anexo 3 e 4): no primeiro, temos os anjos mensageiros que apontam para o céu, e a representação de Cristo ascendente, rodeado por uma corte de anjos em adoração, que não O tocam, isto é, não interferem ou auxiliam a elevação de Cristo. Já o segundo exemplo apresenta uma cena de interior, em que Cristo está a ser subtraído da terra pelas mãos de Deus, cena visível para quem está “fora” do quadro, mas que aparece subtilmente ocultada para os que testemunham, no interior do quadro, a Ascensão, pela presença material de pisos ou de andares, a permitirem construir a ilusão visual de que quem está na base, não vê a acção directa de Deus.

Nos dois casos, Cristo estende as mãos ao Pai, sem que nenhum destaque particular seja conferido aos pés. Influenciado pela arte bizantina, mas de confissão romana, Giotto apresenta, na primeira imagem, um Cristo Deus onipotente, capaz de ascender pelos seus próprios meios, e por isso a corte de anjos está apenas em postura de glorificação. Na segunda imagem, em que Deus Pai de facto parece ajudar o filho a subir aos Céus, salienta-se a invisibilidade da cena para os que a ela assistem, numa forma de atenuar o possível “lapso teológico”.

De que falamos, então, quando analisamos a diversidade da representação iconográfica da Ascensão? É evidente, na arte bizantina, a preocupação em vincar a subordinação do Filho ao Pai, o que está de acordo com o dogma ortodoxo. Por isso, Cristo é levado pelos anjos, ou subtraído pelo Pai ao mundo terreno, participando, depois, da Glória de Deus Pai, enquanto Deus liberto do seu corpo. Para os cristãos romanos, Cristo é Homem e Deus, consubstancial ao Pai e, por isso, está dotado da onipotência que lhe permite ascender sem auxílio de forças sobrenaturais. É, aliás, o que distingue a Ascensão de Cristo, em termos dogmáticos, da Assunção de Sua mãe, que, segundo o dogma, não foi corrompida pela morte, mas foi levada ao céu em corpo e alma.

A polémica teológica em torno da natureza de Cristo e da Trindade animou os primórdios da Igreja enquanto instituição legalizada no Império romano, nos quatro concílios ecuménicos desenrolados entre o séc. IV e V. Aí se começou a desenhar a fractura, consumada no séc. XI com a excomunhão mútua entre o Patriarca de Constantinopla e o Papa, entre as duas concepções da divindade cristã, a ortodoxa e oriental, que não abdica da

supremacia do Pai sobre o Filho, e do Espírito Santo como procedente do primeiro; da romana e ocidental, que coloca as Três Pessoas no mesmo nível de potência, presença e ciência¹³.

Poderá haver, portanto, da parte dos artistas ocidentais, um interesse em trabalharem o tema de modo a vincar a diferença teológica que os identifica, e o tema da invisibilidade do corpo glorioso ter nascido para a arte no séc. XI, como modo de exaltar a dupla natureza de Cristo, divina (pela invisibilidade) sem comprometer a sua humanidade (pela presença explícita dos seus pés). Está, no entanto, arredada da concepção ocidental a visão de um Cristo dependente de anjos, ou do auxílio do Pai para se exaltar aos céus. A tal ponto que, nas iluminuras dos manuscritos em que Cristo aparece a dar a mão ao Pai, que atravessa as nuvens, a elevação da terra é anormalmente prolongada, em forma de monte ou de escarpa, não permitindo, portanto, a sugestão visual de um Cristo suspenso pela gravidade, puxado pela mão do Pai. Será mais a visão da consubstancialidade, da união de dois entes temporariamente separados pelo percurso histórico de Cristo enquanto homem, do que a visão da dependência das duas pessoas divinas, conforme o dogma romano.

Finalmente centremos a nossa atenção sobre o elemento que motivou estas reflexões, que foram a sobrevalorização dos pés de Cristo em pinturas góticas alusivas à Ascensão do Senhor, criadora de um efeito de surpresa absolutamente eficaz como transmissor da ideia do movimento, da fugacidade da cena, numa espécie de cinema *avant la lettre*. Não está em causa, portanto, a arte dos pintores flamengos, claramente inserida numa linha artística iniciada nas iluminuras dos livros sagrados do mundo anglo-saxão e carolíngio. Os pés que se deixam vislumbrar no cimo das pinturas deixaram impressos as suas pegadas (*uestigia*) no solo, no que pensamos ser, de facto uma referência subtil ao facto de, apesar de ter partido, Ele ter deixado, na terra, não só a sua mensagem, mas a declaração de que acompanhará os Seus até ao fim do mundo (Mt. 28, 20).

Depois, as alusões bíblicas ao messias enquanto entidade física entre os homens referem frequentemente os pés. Recordamos o mais messiânico dos profetas, Isaías, 66, 1 “*Eis o que diz o Senhor: o céu é o meu trono, e a terra escabelo dos meus pés*” em versículos que depois evoluem no sentido de demonstrar que o Deus de Israel não pode ser contido pelo espaço fechado de

¹³ R. Minerath, *Histoire des Conciles*, P.U. F., Paris, 1996, pp. 11-21. Do Concílio de Niceia, em 325, ao Concílio da Calcedónia, em 451.

um templo, antes tem como espaço de revelação todo o universo¹⁴. Os Evangelhos e os Actos recuperaram a linguagem de Isaías, nos dois últimos casos numa clara referência ao advento da justiça que acompanhará a vinda do messias, que precipitará os Seus inimigos ao lugar de escabelo dos seus pés. As cartas paulinas vão repetir até à exaustão esta visão gloriosa do novo Deus que se revelará num trono vitorioso, na sua justiça, ao subjugar os seus inimigos debaixo dos seus pés¹⁵.

Assim, os pés do Senhor visíveis são uma prefiguração da sua vinda futura, num movimento inverso ao que a cena capta, mas também veiculam a mensagem, para os que vêm, de que a presença de Cristo é permanente entre os cristãos na terra¹⁶.

Em conclusão, a iconografia dos “pés de Cristo fugidio” não pode ser restringida a uma invenção ou uma inovação artística, destinada a representar o invisível ou o que se encontra em movimento. De facto, a própria complexidade e variedade das imagens da Ascensão deixam entrever um profundo conhecimento do texto bíblico, profético, narrativo ou exegetico, quer pelos seus criadores quer pelos seus receptores. A arte visual era, por excelência, a forma de comunicação artística e de transmissão de conhecimentos na Idade Média, num período em que poucos seriam os que tinham acesso à leitura e à escrita, mas sobretudo aos textos sagrados, que no Ocidente cristão se mantiveram em Latim até aos sopros da Reforma Luterana. As manifestações artísticas deviam, pois, não só poder transmitir a complexidade da revelação tal como ela aparece nos textos, como também tornar-se veículo da leitura dogmática dominante dos mesmos textos.

¹⁴ O quadro da Ascensão de Salvador Dali (anexo 9) pode ter esta leitura: um Cristo com os pés assentes na terra, próximo da humanidade, que assim os contempla em grande perspectiva, de rosto invisível, distante, a mergulhar no iconoclastico céu e em Deus que, para Dali, assume o rosto da sua Gala.

¹⁵ Mt 5, 35; Mc. 12, 36; Act. 2, 35. Rom. 16, 20; 1Cor 15, 25-26; Eph. 1, 22.

¹⁶ J. Danielou, *Théologie du Judéo-christianisme*, Paris, 1974, p. 311-326.



Anexo 1 (fonte: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Prodnunum=17882>)



Anexo 2 (fonte: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Prodnunum=15415>)



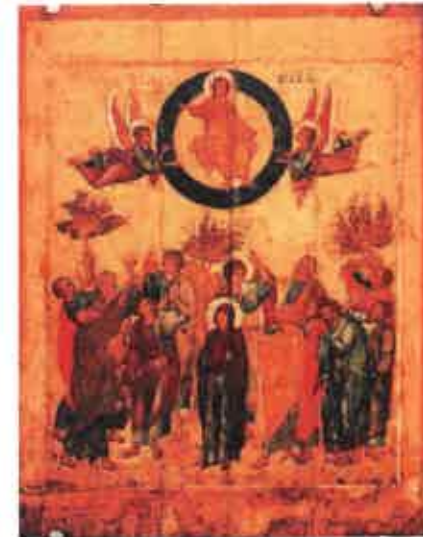
Anexo 3 (fonte: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Prodnunum=6503>)



Anexo 4 (<http://pintura.aut.or.pt/SearchProducto?Prodnunum=12845>) Capela Peruzzi, Igreja de Santa Cruz, Florença, finais do séc. XIII estilo gótico bizantino



Anexo 5 (fonte: <http://pintura.aut.or.pt/SearchProducto?Prodnunum=130142>.
Alto relevo em prata martelada e dourada, séc. XI (Museu de Arte da Geórgia, Tiblisi).



Anexo 6 (fonte <http://pintura.aut.or.pt/SearchProducto?Prodnunum=130139>)
Pintura sobre madeira, Igreja de Dragomirna, Roménia



Anexo 7 *Ascensão de Cristo*(1408). Galeria Tretyakov, Moscovo.



Anexo 8 (fonte: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Prodnunum=133394>)



Anexo 9 (fonte da imagem <http://www.abcgallery.com/D/dali/dali206.html>)



Anexo 10 Missal de Roberto de Jumieges, *A Ascensão de Cristo*, séc. XI,
Rouen, BM ms. Y.6 fol. 81v.



Anexo 11 Saltério de Tibério, Ascensão de cristo, Winchester, séc. XVI,
Londres, British Library, Ms. Cotton (C VI) fol. 15 r.

LATIM RENASCENTISTA

PAULA BARATA DIAS