

O surto de peste e a proeminência do Inferno em dois ciclos de afrescos toscanos do século XIV

Tamara Quírico *

Una pestilenzia tra gli uomini d'ogni condizione di catuna età e sesso, che cominciavane a sputare sangue, e morivano chi di subito, chi in due o in tre dì, e alquanti sostenevano più al morire. E avveniva, che chi era a servire questi malati, applicandosi quella malattia, o infetti, di quella mesesima corruzione incontanente malavano, e morivano per somigliante modo

Matteo Villani, cronista florentino do século XIV

As pinturas que serão brevemente discutidas neste trabalho, os ciclos de Buonamico Buffalmacco no Campo santo de Pisa, e de Taddeo di Bartolo na *Collegiata* de San Gimignano, ambos com as representações do tema do Juízo final, relacionam-se a uma preocupação particular com a preparação para a morte. Essa preocupação acompanha o cristianismo desde seus primórdios; os homens acreditavam de fato que apenas após a morte haveria início a verdadeira vida ao lado da luz do Criador – para os bons e justos, naturalmente. A morte portanto não seria o fim de tudo. Como escreve Jacques Le Goff, “o Além é um dos grandes horizontes das religiões e da sociedade. A vida do fiel muda quando pensa que nem tudo é decidido com a morte”¹. Para o homem cristão a morte mesma, no fim de tudo, deveria se submeter a Deus que, no último dia, ressuscitará toda a humanidade. Havia portanto o consolo da esperança – esperança de ser conduzido finalmente às benesses do Paraíso por toda a eternidade após o Juízo final.

Como ficaria, entretanto, esse sentimento de esperança em meados do século XIV, em um momento em que a morte parecia vir de modo cruel e aterrador, por meio da Peste negra? A idéia mais difundida foi a de que a peste, “um inegável triunfo da morte”, foi causada “pela corrupção moral do homem e pela cólera de Deus”². A peste era vista como um castigo divino³. Se foi enviada por Deus, como realmente pareciam acreditar, como esperar o regozijo da luz eterna após o Juízo final?

Parece plausível especular que uma calamidade como a epidemia de peste de 1348,

assim como os surtos recorrentes até o fim do século XIV, tenham gerado mudanças nas mentalidades religiosas ao menos em relação às expectativas face à morte. De fato, o historiador Robert Lerner afirma que “indisputavelmente, muitos na Europa ocidental interpretaram o surto como um sinal escatológico”⁴, um aviso da proximidade da chegada do Anticristo – e do fim dos tempos, portanto. Diversos foram aqueles que buscaram meios de expiarem seus pecados ainda em vida. Os exemplos mais conhecidos são sem dúvida os flagelantes, ou *disciplinati*, como ficaram conhecidos na Itália; estes, de acordo com Herman Haupt, “se sentiram chamados a preparar o caminho para a vinda do reino de Deus”⁵.

Ademais, a redução brusca da população teve possivelmente um imenso impacto sobre os que sobreviveram; ela parecia trazer constantemente à memória os horrores da peste⁶. O surto trouxe consigo um renovado fervor religioso, bem como o desejo – e a necessidade – de se aplacar a ira divina, gerando, dentre outros, procissões, promessas de construção e de decoração de igrejas e hospitais⁷.

Como uma calamidade de tamanha proporção pode ter influenciado a representação artística? O historiador americano Millard Meiss defende, em sua mais importante e influente obra, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, uma mudança brusca na arte toscana após 1348. Meiss tomaria como exemplo, dentre outros, um retábulo atribuído a Andrea Orcagna, no qual, segundo o autor, estaria presente um abandono das inovações trazidas por Giotto e seus seguidores à arte toscana, retornando a um esquema compositivo mais de acordo com os padrões do século XIII. Abandono que teria sido gerado pelo clima de pessimismo e medo que se instalara após o surto. Uma vez que a peste fora interpretada como um castigo divino, seria apropriado que a arte abandonasse o humanismo dos giottescos, desprezando o mundo natural, e buscasse uma ênfase maior no espiritual.

A questão que se coloca aqui, no entanto, é mais específica: de que modo a peste poderia ter influenciado a representação do Juízo final, tema escatológico por excelência, e que sem dúvida era particularmente recordado em um momento no qual se anteviam os sinais do Anticristo – e portanto também da proximidade do fim do mundo, do retorno de

Cristo e do julgamento último de toda humanidade. Com efeito diversos foram os sinais que eram tradicionalmente apontados como indicativos da iminência do fim dos tempos. O autor que maior respaldo deu a esses sinais sem dúvida foi Santo Agostinho. O bispo de Hipona de fato afirmava que “o fim do mundo seria anunciado por diversos desastres, naturais e sociais, o penúltimo dos quais seria a chegada do Anticristo”⁸. A devastação causada pela peste sem dúvida era interpretada nesse sentido.

...

O tema do Juízo final possui destaque na arte ocidental pelo menos desde o século XI, com os relevos nas portadas das catedrais francesas. Nesse período, a composição costuma sofrer poucas variações: no centro o Cristo juiz; de um lado os eleitos no Paraíso, de outro os condenados que se dirigem ao Inferno. Nas primeiras representações, o destaque é dado particularmente à figura central do Cristo.

Especialmente a partir do século XIII, quando começa a ocorrer uma laicização mais efetiva da religião, elementos mais populares são incorporados às representações. Passa-se a conceder um destaque maior à Virgem Maria e aos santos intercessores – sua presença nas representações poderia suscitar a devoção dos fiéis, de modo que estes lhes dirigissem preces visando à sua intercessão para o perdão de suas faltas⁹.

No entanto, como afirma Hervé Martin, até o final do século XIII o Inferno não possui grande destaque iconográfico nas representações do Juízo final, sejam esculpidas ou pintadas – exceção feita, naturalmente, ao grandioso tímpano da igreja abacial de Sainte-Foy, em Conques. Isto se deveria ao fato, segundo Martin, de que “ele [o Inferno] participa do indizível e portanto do não-figurável”¹⁰.

Nesse período o destaque recairia especialmente sobre o julgamento, sobre a separação entre os eleitos e condenados, “mas o Inferno como tal continuaria marginal”¹¹. Talvez o melhor exemplo a ser mencionado seja o tímpano da catedral de Saint-Lazare em Autun (1130-1145); neste, há apenas a menção ao Inferno no gesto do demônio que, na extremidade direita da obra, ao lado da cena da pesagem das almas, empurra

grosseiramente algumas almas para dentro de um recipiente que poderia ser interpretado como a entrada para as regiões infernais.

A partir do século XIV, começa-se a conceder uma progressiva proeminência à região infernal. As razões para essa ênfase poderiam residir na própria condição dos fiéis. Incultos e iletrados, muitos – senão a maioria – deveriam ser persuadidos sobre qual caminho seguir mais pelo medo do que pelo simples convencimento. Como indica Bernardine Barnes ao comentar o célebre afresco de Giotto na capela dos Scrovegni, em Pádua, “essa região inferior do afresco [o Inferno] foi realizada para fascinar e ser estudada, certamente com a esperança de que alguma lição pudesse ser aprendida”¹².

Nessas pinturas, há ainda um detalhe a mais: a área reservada ao Inferno, tradicionalmente a parte inferior do espaço, localiza-se muitas vezes na altura dos olhos dos fiéis, permitindo um contato visual direto e imediato¹³. Não apenas isso: concedendo especial atenção ao Inferno, poder-se-ia enfatizar também o papel intercessor da própria Igreja – apenas através dela torna-se possível escapar da condenação para além dos tempos. A elaboração minuciosa dos castigos teria então a função de assustar o fiel e prepará-lo para o juízo. Necessário é estar sempre atento, pois não se sabe quando será.

O que pode ter mudado com o surto de peste? Ao menos uma alteração parece ter ocorrido nas representações do Juízo final: a progressiva ênfase concedida ao Inferno nas pinturas a partir do início do século XIV – vide o exemplo do afresco de Giotto – parece culminar na segunda metade do *Trecento* com o destaque completo do Inferno: nos afrescos desse período ele aparece muitas vezes como uma composição autônoma, ao lado da pintura com o Juízo final propriamente dito, e acompanhado normalmente por outro afresco representando o Paraíso. Alguns exemplos poderiam ser mencionados: o afresco do Campo santo de Pisa – realizado em uma área destinada ao sepultamento e ao culto aos mortos, deve-se destacar –, o afresco de Nardo de Cione na igreja de Santa Maria Novella, em Florença (1345-57), e o ciclo de Taddeo di Bartolo em San Gimignano (ca.1393).

O que também se verifica na segunda metade do século XIV é uma maior

proeminência na representação dos pecados capitais. Isto já ocorria em obras anteriores, como no afresco de Giotto, mas em períodos posteriores o destaque é cada vez maior. Solberg comenta que nos ciclos de Buffalmacco e de Taddeo di Bartolo os artistas buscaram um maior rigor na representação desses pecados, devido possivelmente às dimensões que o Inferno ganhava como obra autônoma¹⁴. No afresco de Taddeo, por exemplo, não apenas há a reprodução dos pecados como eles são explicitamente indicados por tarjas: *la superbia, la vidia, la lussuria, la varitia*; Peccori em 1853 identificava *gola*, assim como *gli accidiosi*, indicando que algumas das legendas da pintura foram destruídas¹⁵. Alguns pecadores específicos também são identificados: *avaro, golosi, usuraio*, além de outros pecados como o *falso testimonio*. O afresco mostra ademais a associação entre os tipos de pecados e as penas específicas a eles aplicadas, prática que se tornará corrente nas representações do tema, e presentes também em modelos anteriores. Por exemplo, o homem identificado como *sottomutto* (sodomita) é castigado por uma estaca que é colocada em seu ânus por um demônio, que sai por sua boca, entrando em seguida na boca de um segundo homem. O sodomita é por fim assado em uma chama posta sob ele.

Taddeo parece ter tirado inspiração para seu *Inferno* especialmente do afresco do Campo santo. Há com efeito uma série de similaridades em algumas das punições encontradas em ambas as obras; ele também parece ter copiado alguns tipos de punição apresentados no afresco de Buffalmacco, mas os colocando como castigo para tipos diferentes de pecado. Por exemplo, na região dos avaros Taddeo representa um esqueleto enforcado; em Pisa, esse tipo iconográfico é encontrado na área reservada aos suicidas.

Ambos os afrescos também parecem refletir uma concepção mais popular do tema, com um realismo por vezes bastante rude, buscado talvez por motivos didáticos. Com efeito, a visualização dos pecados ocorre de modo mais explícito, e o fiel compreende de modo mais efetivo as punições a que poderá ser submetido no Além. Nas representações do século XIV, o mais importante não seriam as recompensas que poderiam receber no

Paraíso, mas sim os castigos eternos a que poderiam ser submetidos após o julgamento¹⁶. A representação de horríveis torturas poderia tirar a mente do fiel de seu natural torpor, permitindo a tomada de atitudes que evitariam a condenação. Evocam-se nessas imagens as palavras do Eclesiástico: “Em todas as tuas obras, lembra-te do fim, e jamais pecarás”¹⁷. O Juízo final parece se tornar progressivamente tema para a reflexão humana, o que se justifica quando se considera o momento histórico. Interpretando o surto como punição pelos pecados do homem, seria natural a ênfase nos castigos suscitados no Além por consequência desses mesmos pecados.

Meiss comenta brevemente em sua obra o ciclo do Campo santo, particularmente o afresco do Juízo final. Segundo ele, a obra dataria de pouco após a epidemia de 1348, e teria sido realizado pelo mais importante pintor pisano do período, Francesco Traini (1321-1363). Para o autor, se no fim do século XIII e início do XIV a figura do Cristo juiz parecia interagir tanto com os condenados quanto com os eleitos, rechaçando uns e recebendo os outros, a partir da segunda metade Ele parece se dirigir apenas aos condenados, denunciando-os talvez como os responsáveis pela peste. De acordo com sua proposta, a peste teria efetivamente engendrado uma mudança significativa no tipo de representação do tema do Juízo final. Ele não comenta, entretanto, a maior proeminência do Inferno.

A principal controvérsia em relação ao ciclo de Pisa está no fato de que o historiador italiano Luciano Bellosi, em sua obra *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, publicada em 1974, contesta uma das mais importantes premissas da tese de Meiss: a autoria e especialmente a datação da obra. O autor afirma – baseado em farta documentação e em uma acurada análise estilística – que o afresco do Campo santo seria obra de Buonamico Buffalmacco (ativo entre 1315 e 1341), artista florentino que trabalhou em várias cidades italianas ao longo da primeira metade do século XIV, e mencionado por Boccaccio em seu *Decamerone*. De acordo com Bellosi, o afresco teria sido pintado por volta de 1336, no mais tardar em 1340, alguns anos portanto antes do terrível surto de peste¹⁸.

A cronologia do ciclo do Campo santo se torna ainda mais importante quando se

considera que os afrescos parecem ter exercido grande influência sobre outros artistas – ainda no *Trecento*, pode-se citar o ciclo realizado por Taddeo di Bartolo, especialmente no que se refere ao posicionamento do Cristo juiz, além da representação mesma do Inferno. O gesto do Cristo pisano parece estar repetido ainda em outros exemplos posteriores: no painel de Fra Angelico no museu de San Marco, em Florença, pintado por volta de 1450, e mesmo no célebre afresco de Michelangelo na Capela Sistina, já no século XVI.

A questão está ainda em aberto, portanto. O ciclo do Campo santo de Pisa parece ser uma obra crucial para a compreensão da iconografia do tema no século XIV, e sua datação poderia indicar ou não a possibilidade de influência da peste na representação do Juízo final. Entretanto, mesmo que a obra seja anterior ao surto de 1348, como indica Bellosi, a possível relação entre a peste e a iconografia do tema não pode ser descartada *a priori*. É possível que uma mudança nos modos de representação já estivesse se manifestando, ainda que de modo pouco abrangente, desde antes de 1348; a epidemia poderia ter intensificado e mesmo acelerado as mudanças iconográficas. A pesquisa apenas iniciada buscará determinar se isto de fato ocorreu, e que outros tipos iconográficos nas representações do Juízo final podem ser especificamente relacionados às mudanças nas mentalidades religiosas geradas pela peste.

* Doutoranda em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Mestre em História da arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Professora de História da arte do Centro Universitário da Cidade (UniverCidade) no Rio de Janeiro.

¹ LE GOFF, J. **La naissance du Purgatoire**. Paris: Gallimard, 1996, p. 10.

² MEISS, M. **Painting in Florence and Siena after the Black Death**. Princeton: Princeton University, 1978, p. 75.

³ O cronista florentino Giovanni Villani, por exemplo, ele mesmo vítima do surto de 1348, indagava se os desastres que ocorriam em seu tempo deviam ser atribuídos a fatores outros que não a responsabilidade humana, ou se deviam ser interpretados como retribuição divina aos pecados dos florentinos – “avareza, ganância e opressão do pobre pela usura”. Ao fim da reflexão, Villani não teve dúvidas de que se tratava da segunda opção. Cf. HERLIHY, D. **The Black Death and the transformation of the West**. Cambridge (MS) e Londres: Harvard University, 1998, p. 03.

⁴ “The Black Death and Western European eschatological mentalities”. In: **The American historical review**, volume 86, nº 01, junho 1981, p. 534.

⁵ Apud **Idem**, p. 535.

⁶ Como comenta Millard Meiss, “os sobreviventes estavam atônitos. O cronista sienense Agnolo di Tura fala de como enterrou seus cinco filhos com suas próprias mãos. ‘Ninguém chorou pelos mortos’, diz, ‘porque cada um esperava a sua morte’”. MEISS, M. **Op. cit.**, p. 65.

⁷ Cf. BOWSKY, W.M. “The impact of the Black Death upon Sienese government and society”. In: **Speculum**, vol. 39, nº 01, janeiro 1964, p. 14 e 15.

⁸ FLANAGAN, S. “Twelfth-century apocalyptic imaginations and the coming of the Antichrist”. In: **The Journal of Religious History**, vol. 24, nº 01, fevereiro 2000, p. 59.

⁹ Na religiosidade laica dos séculos XIII e XIV havia um “forte senso de reciprocidade entre, por um lado, o poder espiritual da própria imagem e, por outro, o comprometimento e o fervor religiosos dos devotos das imagens. Esta reciprocidade surgiu na crença mesma na intercessão dos santos. Assim, alguém rezaria para que o santo intercedesse diante de Deus a seu favor. Em troca, o requerente prometeria realizar alguns atos pios”. NORMAN, D. et alii. **Siena, Florence and Padua: art, society and religion 1280-1400**. Volume 1: interpretative essays. Londres: Yale University, 1995, p. 181.

¹⁰ **Mentalités médiévales**. XI^e-XV^e siècle. Paris: PUF, 1996, p. 85.

¹¹ **Ibidem**.

¹² **Michelangelo’s Last Judgment: the Renaissance response**. Berkeley: University of California, 1998, p. 18.

¹³ As conseqüências que isso poderia ter sobre a obra também são comentadas por Barnes, novamente em relação ao afresco de Giotto: “A face de Satã está completamente obliterada por arranhões, e a maior parte dos pequenos demônios foram similarmente desfigurados. Pinturas do período que representavam demônios em qualquer lugar ao alcance dos pios muitas vezes sofreram tal abuso”. **Ibidem**.

¹⁴ **Taddeo di Bartolo**. His life and work (tese de doutorado). Nova York: New York University, 1991, p. 813.

¹⁵ NORMAN, D. “The case of *beata* Simona: iconography, historiography and misogyny in three paintings by Taddeo di Bartolo”. In: **Art History**, volume 18, n.º2, junho 1995, p. 182.

¹⁶ A ênfase no Inferno pode ser constatada pela complexidade mesma da obra. Solberg, por exemplo, ao descrever o ciclo de Taddeo di Bartolo em San Gimignano, dedica pouco mais de uma página ao Juízo final; quase duas páginas ao Paraíso, necessitando, porém, de quase quatro páginas para a descrição da região infernal. **Idem**, p. 788 a 796.

¹⁷ Ecl 7, 36.

¹⁸ Embora ainda não exista consenso em relação à data de execução dos afrescos de Pisa, os historiadores tendem atualmente a concordar na atribuição da obra a Buffalmacco.