

O INFERNO NA ARTE: A PAISAGEM

Sérgio Rizo¹

A CONSTRUÇÃO DO INFERNO CRISTÃO

As origens remotas do Inferno cristão encontram-se nas religiões indo-europeias, amalgamadas posteriormente às vertentes clássicas das mitologias gregas e romanas, e mais tarde ainda às correntes monoteístas dos povos hebreus. Neste imenso caldeirão de influências e mudanças culturais toma corpo o Inferno do cristianismo, que desde o seu início divide-se entre o oriente, onde ocorre sua formação propriamente dita, e o ocidente, onde acontece a sua propagação de fato. Produto sincrético de sociedades diferenciadas, o Inferno cristão foi uma construção histórica e religiosa de considerável aspecto heterogêneo, ambíguo, e de rica interpretação simbólica. A ambiguidade relaciona-se à adoção, pelo cristianismo, de um princípio geral de oposição entre o bem e o mal, personificado em Deus e o Demônio. Este dualismo fundamental, misterioso em essência, que reforça a noção do pecado, criou a figura do Demônio e a necessidade da sua expulsão do reino de Deus. Criou também, um lugar para o Demônio ficar, o Inferno. O espaço do Inferno ficou intimamente relacionado à figura do Demônio e a iconografia de ambos foi vastamente elaborada na Idade Média.

Convém lembrar que as características fundamentais do Inferno já estavam estruturadas desde a queda de Roma. Mas o que se pode chamar de mapeamento geral da região, foi vastamente elaborado durante a Idade Média na literatura apocalíptica apócrifa e na literatura monástica de viagens ao Além, também conhecidas como as visões medievais. Digo isto porque no período anterior as visões medievais, nos primeiros séculos de estruturação do cristianismo, o Inferno ocupava um lugar irrelevante nos ensinamentos de Jesus. Tanto é que São Paulo, o primeiro teólogo da Igreja e também o pioneiro da organização do pensamento cristão, desconsiderou solenemente o Inferno. Nesses termos, o Inferno só foi adquirir uma relevância de fato com a elaboração dos Evangelhos, quando esses foram coletiva e tardiamente escritos no seio de comunidades hebraicas de diferentes sensibilidades, e onde os essênios² parecem ter representado um importante papel.

¹ Prof. Dr. Sergio Rizo FAU/UnB Núcleo de Estética e Semiótica

² Os essênios eram uma das três principais correntes entre os hebreus, na época de Cristo (as outras duas eram os saduceus e os fariseus), cuja seita foi inteiramente próxima dos primeiros cristãos, e tinha uma característica acentuadamente dualista.

As visões cristãs medievais do Paraíso e do Inferno eram narrativas que descreveram o Além em termos de outro mundo, um mundo adiante da nossa existência. Essas visões refletiram a crença de que na morte a alma é separada do corpo. Ela era então julgada de acordo com a vida que teve e dirigida a um lugar no outro mundo até que, no Juízo Final, fosse decretado o seu destino para toda a eternidade. O cristianismo adotou um variado vocabulário que, vindo das culturas que participaram na sua formação, buscou descrever a aparência e a geografia do outro mundo. Essas descrições se fundamentaram numa vasta fonte de referências, tais como as descrições budistas do Inferno, a ponte persa do julgamento, as catábases de Virgílio e Homero e o apócrifo conhecido como o livro de Enoque³. As visões também foram consideravelmente influenciadas pelos livros de penitência, especialmente os que pertenciam à tradição antiga irlandesa. Os livros de penitência eram feitos em formato menor e se destinavam ao uso dos religiosos que orientavam o processo confessional das suas comunidades. O uso deles se deu do século V até o século XI, quando então foram incorporados pela lei canônica sancionada pela Igreja.

Os livros que descreveram as visões eram extremamente populares. Inicialmente escritos como registros da própria visão, podiam, posteriormente, ter o seu conteúdo modificado ou expandido. O fato é que as visões eram tidas como relatos de acontecimentos reais, portanto não fictícios, e foram frequentemente incorporadas às crônicas do período (constaram, por exemplo, nas crônicas de Vicente de Beauvais e Gregório de Tours). Obviamente que as visões, em função do seu caráter popular e da sua simplicidade narrativa, foram adotadas pela didática da Igreja, sendo traduzidas para diferentes línguas e amplamente disseminadas pela Europa⁴.

A impressionante vitalidade das visões, em termos das suas imagens e ideias, permeou toda uma rica, variada e original produção literária feita pelos monges, freiras, poetas, papas, místicos e teólogos. Entretanto, as visões, embora diferenciadas,

³ Enoque foi um patriarca bíblico que viveu no período posterior ao Dilúvio, filho de Cain e construtor de cidades, ou segundo uma outra genealogia, foi descendente de Seth. A tradição bíblica lhe atribuiu a autoria de numerosos apócrifos, sendo que dois deles, datados nos dois primeiros séculos cristãos, e denominados de o Livro de Enoque e o Livro dos Segredos de Enoque (também conhecidos como o Primeiro Enoque e o Segundo Enoque, ou ainda a Versão Etíope e a Versão Eslava, respectivamente). No Segundo Enoque, Javé revela seus segredos a Enoque mostrando toda a terra e os dez Paraísos, sendo que o terceiro deles contém tanto o Éden quanto o Inferno, lugar de muito frio e pleno de fogo, onde existem anjos terríveis e impiedosos.

⁴ Um exemplo característico desse processo foi a Visão de Tundal, datada de 1149 e que segundo se dizia, aconteceu na Irlanda. No ano seguinte, o abade G. de um convento em Regensburg na Bavária, teria solicitado a redação da visão em latim a um monge peregrino irlandês, que por lá passava. Logo depois ela foi traduzida para o alemão, e no final do século XIV, já havia sido vertida para mais de treze idiomas, incluindo o servo-croata.

compartilham de uma similaridade notável nos seus esquemas narrativos: um visionário, que varia de santo a pecador, do sexo masculino⁵, tem uma visão, com ou sem a separação do corpo e da alma (na maior parte com), geralmente acompanhado de um guia (seu anjo da guarda ou um santo padrinho) que o orienta e protege na jornada, normalmente principiada na direção do Inferno, prosseguindo até o fundo deste, depois ascendendo ao Paraíso, quase encontrando Deus, e finalmente retornando ao corpo. A função das visões era de levar o visionário ao arrependimento dos seus pecados, pelo medo do que viu no Inferno ou pelo sofrimento mesmo dos suplícios⁶, e atingir a iluminação com uma renovada consciência religiosa. A conversão era o seu resultado final, e muitos visionários mudavam radicalmente de vida após essas experiências religiosas, dedicando o restante dos seus dias a penitência, a pobreza e a reza. As visões transmitiam uma didática religiosa simples e objetiva, perfeita para a disseminação do dogma cristão, e o clero soube bem disso se aproveitar. A forma das visões era a de um relato religioso e individual, escrito, de uma experiência do Além. Na maioria das vezes não era o visionário quem escrevia o acontecido. Esta tarefa cabia provavelmente a um monge ou a outro membro do clero, pois no período das visões, eram eles os principais detentores dos poderes da escrita, e dependendo do caso, do talento literário. E a sobrevivência das visões aos dias atuais, e mesmo a sua vitalidade, a isso se deveu, porque embora fossem originalmente escritos religiosos, transcenderam o seu tempo por também possuir um relevante valor literário. O equivalente moderno das visões parece ser o dos relatos de indivíduos que alegam terem sido raptados por extraterrestres e levados a viagens interplanetárias.

As visões, apesar de privilegiarem nos seus relatos a experiência visual, frequentemente dão uma grande ênfase nos outros sentidos do visionário, como o olfato, a audição e até mesmo o paladar. Sim, pois o Inferno era o lugar da punição de todos os sentidos, que eram a entrada dos pecados. Além de experimentarem o horror da visão do Inferno os visionários sentiram os mais repulsivos fedores, ouviram os mais terríveis gritos de dor e experimentaram os mais amargos sabores. E em alguns casos, como o de Tundal, chegam mesmo a sofrer os suplícios. Isto significa dizer que o imaginário das

⁵ Existem visões medievais, bastante interessantes, nas quais o visionário é uma mulher, mas aí a tendência é para os tratados místicos, que nunca entraram para o cânone da literatura popular e nem tiveram a influência das visões “clássicas” masculinas. As visões femininas, ou êxtases místicos, de uma natureza mais carnal (incluíam os fluidos corporais como o sangue e o leite), estão recebendo a devida atenção com novos trabalhos que visam sua merecida integração no filão dos estudos históricos das visões medievais.

⁶ Na Visão de Tundal, por exemplo, ele mesmo sofre alguns suplícios no Inferno.

visões concentrou-se nas penas do Inferno. O corpo, passível de punição, é o elemento essencial da figuração dos infernos nas visões⁷. E os suplícios abundam, podendo-se ver toda sorte de torturas corporais, danados assados, fritos, perfurados, estrangulados, cortados, pendurados, derretidos e assim por diante. A capacidade humana de conceber suplícios parecia, e ainda parece, ser inesgotável. Nesse aspecto, a visão de Pedro se conforma como pioneira no exemplo das penas aplicadas, que vão do fogo abrasante ao ataque de feras temíveis, segundo os pecados cometidos pelos danados. O Apocalipse de São Pedro, elaborado na metade do século II é um dos livros apócrifos do cristianismo. Ele também se tornou importante na tradição porque foi a primeira visão cristã do Paraíso e do Inferno depois do bíblico Livro da Revelação de João.

As paisagens do Inferno constantes nas visões, embora com certa variedade, eram menos imaginativas do que os suplícios. Não é de se estranhar, pois do ponto de vista teológico, a Igreja, fundamentada principalmente em Agostinho, sempre evitou indicar a localização do Inferno, e descreveu a sua paisagem da maneira mais resumida possível.

A localização do Inferno embaixo da terra não era uma unanimidade nem mesmo entre os apócrifos. Por exemplo, no *Segundo Enoque*, no *Testamento de Levi*, e em outros apócrifos, o Inferno não estava localizado no mundo inferior, onde se suporia, mas sim nas regiões à nordeste do terceiro Paraíso, enquanto o Mal, em seus vários aspectos, encontrava-se alojado nos segundo, terceiro e quinto Paraísos. Os primeiros três Paraísos, de acordo com o *Apocalipse de Baruch (Baruch III)*, eram repletos de monstros maléficos. No segundo Paraíso, os anjos caídos (os amorosos, que copularam com as filhas dos homens) estavam aprisionados e eram diariamente açoitados. Os temíveis Vigilantes habitavam o quinto Paraíso, os eternamente silenciosos Grigori que junto ao seu príncipe Salamiel, rejeitaram Deus. Até mesmo Paulo, quando foi levado ao terceiro Paraíso, lá encontrou anjos do mal, terríveis e desapiadados, carregando pesadas armas, cujos “dentes pontudos se projetavam para fora de suas bocas, e seus olhos brilhavam como a estrela da manhã do leste, e fagulhas de fogo eram expelidas dos seus cabelos e das suas bocas”.⁸ O Inferno no Paraíso não é nenhuma novidade se considerarmos a tradição da mitologia grega, que fazia figurar no

⁷ Não somente das visões, porque conforme comentarei a seguir, no Inferno do Renascimento e do Barroco, a obsessão central com o corpo propenso ao pecado é que será objeto das suas representações, reflexo da doutrina moralizante do discurso teológico cristão. A Igreja utilizar-se-á dum vasto e complexo programa visual na disseminação dos seus dogmas, elucidativo das suas normas e vigências simbólicas, por meio das imagens religiosas em que o corpo tem uma importância vital.

⁸ GARDINER, Eileen. *Visions of Heaven & Hell Before Dante*, New York, Itálica Press, 1989, p. 18.

Hades, tanto os paradisíacos Campos Elíseos quanto o infernal Tártaro. Na tradição judaica, um comentário rabínico (*Midrash Tannaim*) atesta o fato de que o Inferno e o Paraíso estão “lado a lado”. Num outro comentário (*Midrash Tehillim*), no salmo 90, afirma-se que existiram sete coisas anteriores à criação do mundo, e que entre elas estavam o Paraíso e o Inferno, e que o Paraíso estava no lado direito de Deus e o Inferno no lado esquerdo. Evidentemente, que do ponto de vista da teologia cristã, era inconcebível a existência de um Inferno no Paraíso, pois as implicações de tal fato iriam colocar em dúvida a sagrada benevolência divina. O Mal tinha de ser transferido para outro local, o quanto mais distante, melhor. E melhor ainda, seria evitar uma definição mais precisa do Inferno, para não se correr o risco de um dualismo maniqueísta.

De qualquer modo, a maioria das visões, suprimindo em parte a carência de representações do imaginário do Além, relataram profundidades abissais repletas de escuridão, enormes montanhas, rios de fogo, vales desolados, neve, um frio cortante e pântanos tenebrosos. Uma versão diferenciada fica por conta da visão de São Brandão: ele avista uma sinistra ilha rochosa, com fornalhas no interior de cavernas, e que é habitada por selvagens peludos, negros de fogo e fuligem. Eram os demônios ferreiros, ajudantes de Vulcano na sua enorme forja infernal. A constância de menções feitas às montanhas, às exalações sulfurosas e ao rio de fogo, leva diretamente a sua relação com o ambiente concreto da paisagem vulcânica, comum às populações que habitavam a região que compreende a atual Itália. De fato, lá estão os mais famosos vulcões da Europa, como o Etna, na Sicília, e o Vesúvio, na Baía de Nápoles, que desde a antiguidade greco-romana eram considerados como a morada do deus Vulcano, responsável pela fabricação das armas dos deuses. Acreditava-se que as erupções desses vulcões eram as suas forjas, já que ele trabalhava debaixo da terra. Dizia-se também que a paisagem do entorno do Vesúvio era a entrada do Hades, a região dos mortos governada pelo deus do mesmo nome, na sua versão grega, e Plutão, na romana. A *Eneida* de Virgílio aí principia a catábase de Enéias, na busca de seu pai Anquises⁹.

⁹ Vale a pena incluir aqui a descrição que Thomas Bulfinch faz da paisagem de entrada do *inferus* romano de Virgílio, no seu livro sobre a mitologia: “A região onde Virgílio localiza a entrada dessa morada dos mortos talvez seja, realmente, a mais adequada para dar a ideia do terrífico e do sobrenatural em qualquer ponto da superfície terrestre. É a região vulcânica perto do Vesúvio, toda cortada de fendas, das quais se levantam chamas sulfúreas, enquanto o solo é sacudido pelo desprendimento de vapores, e ruídos misteriosos saem das entranhas da terra. Supõe-se que o Lago Averno ocupa a cratera de um vulcão extinto. Tem a forma de um círculo, com meia milha de largura, é muito profundo, e suas margens, muito elevadas, eram cobertas, na época de Virgílio, por densa floresta. Vapores mefíticos levantavam-se de suas águas, de modo que não havia vida em suas margens e nenhuma ave as sobrevoava. Ali, segundo o poeta, encontrava-se a gruta que dava acesso as regiões infernais e ali Enéias ofereceu sacrifícios às divindades infernais, Prosérpina, Hécate e as Fúrias”.

Em outras versões, como nas cartografias feitas nos mosteiros dos séculos XIV e XV, o Etna é que conterà o Inferno.¹⁰

O rio de fogo das visões só pode ser a lava expelida pelas erupções vulcânicas, a massa magmática em estado de fusão que atinge a superfície, vinda do interior da terra e se espalha, consumindo em chamas tudo que se encontrar no caminho. As menções feitas ao rio de fogo são numerosas nas visões. Na de Pedro, o anjo de Deus chamado Ezraël faz o julgamento decisivo: “um rio de fogo escorrerá, e todos que foram julgados serão mergulhados no meio do rio”.¹¹ Na visão de Paulo, o rio de fogo comporta os danados mergulhados em diferentes alturas, dependendo da pena imposta.

Na visão do monge Wetti, o anjo lhe apresenta um cenário impressionante de montanhas altíssimas, incrivelmente belas, que pareciam feitas de mármore e que estavam cercadas por um grande rio de fogo. O simbolismo do rio de fogo é feito por uma conjugação de dois princípios, que do ponto de vista físico são normalmente antagônicos, a água e o fogo. Apesar da riqueza e da variedade simbólica da água no cristianismo¹², como também o seu sentido prático mais imediato, quando a água da fonte e do poço rompe a hostilidade do deserto com a sua oferta de saciar a sede e refrescar o corpo, considerarei aqui somente seus aspectos negativos, por se tratar da água do Inferno. Aqui, a água assume um papel maléfico transformando-se na fonte de sofrimentos. O rio inferior comporta um poder demoníaco e devastador, a agitação das suas águas significa o mal e a desordem, ele se torna o fluxo perene do suplício eterno. Na mitologia clássica grega, os rios do Hades são designados segundo os tormentos que aguardam os condenados: *Aqueronte*, o rio das dores; *Cocito*, o rio dos gemidos e das lamentações; *Estige*, o rio gélido dos horrores e dos juramentos inquebrantáveis; *Flegetonte*, o rio das chamas inextinguíveis; e *Lete*, o rio do esquecimento.

No cristianismo, a inversão simbólica da água morta demoníaca com a água viva divina, que se comunica pela humanidade de Cristo, onde o Pai é a fonte, o Filho é denominado de rio e diz-se que nós bebemos o espírito, é completa. O rio que flui das entranhas do Demônio, que é o seu sangue podre, “obscurece e sufoca, por causa da

¹⁰ Um exemplo é o mapa-múndi que se encontra no *Policronicom* de Ranulphus Hygden, conforme consta na p. 8 do ensaio *O Inferno na Cartografia Medieval. Localização e Paisagem (séculos XIII-XIV)*, de autoria de Maria Eurydice de Barros Ribeiro, Departamento de História, Universidade de Brasília.

¹¹ Gardiner, Eileen. *Visions of Heaven & Hell Before Dante*, Itálica Press, New York, 1989, p.9.

¹² Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, fundamentalmente, a origem da criação. Os sítios bíblicos da Palestina abundam em torrentes, poços e fontes.

fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra”.¹³ Portanto, esse simbolismo maléfico da água do rio comporta o seu oposto, o fogo, a ele se juntando, no desempenho escaldante da imensa punição do Além levada a cabo pelo poluído e ardente rio do Inferno. O *ignis caritas*, o fogo do amor de Deus se torna no *ignis terribilis*, o fogo do ódio do Demônio.

AS REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM NO INFERNO MEDIEVAL

Embora não tome lugar exatamente no Inferno, existe uma imagem bastante ilustrativa da iconografia do rio ardente que desce o vulcão. Trata-se da ilustração do Purgatório constante no livro de horas do Duque de Berry.¹⁴ A ilustração foi pintada por Jean Colombe, artista que completou em 1482, o trabalho iniciado pelos irmãos Limbourg, setenta anos antes. Embora sem o talento maior destes, tem brilho próprio, e a seu respeito diz Cazelles, que “vendo-se exclusivamente pelos seus próprios méritos Purgatório é admirável pela sua concepção original do rio de fogo que leva as almas arrependidas (...)”.¹⁵ De fato, é uma ilustração muito clara quanto à utilização da iconografia do rio de fogo constante nas visões, e mostra de forma inédita, no topo da montanha enfumaçada à direita do primeiro plano, a origem do percurso fluvial ardente. É, a meu ver, a imagem de um rio de lava a descer de um vulcão ativo. Não quero dizer com isso que Colombe tenha presenciado uma erupção vulcânica de fato, apenas que ele interpretou da melhor forma que lhe pareceu, relatos escritos, orais ou representações visuais do imaginário da época, referente aos rugidos do Demônio, vindo das terras do sul da Campânia e da Sicília.¹⁶ A imagem da lava vulcânica ardente a brotar do vulcão pode representar, ainda no plano imaginário, uma imensa e grotesca regurgitação demoníaca, o vômito do gigantesco corpo do Demônio terra.

O espetáculo de uma erupção vulcânica, ou mesmo de uma cratera semiativa, é um acontecimento certamente impressionante e assustador de se presenciar. Explosões fortíssimas, colunas de fumaça que se elevam a quilômetros de altura, grandes pedras lançadas ao ar pela força da pressão, e a chuva de poeira vulcânica que tudo cobre. Na ilha vulcânica da visão de São Brandão, uma enorme pedra ardente é a eles arremessada

¹³ CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1998, p. 18.

¹⁴ LIMBOURG. *Le Très Riches Heures du Duc de Berry*, London, Thames and Hudson., 1993, p.100.

¹⁵ LIMBOURG. op., cit, p.207.

¹⁶ De acordo com Cazelles, Colombe viajou, em 1486, pelo menos uma vez as regiões de Sabóia e do Piemonte, onde esteve, no mesmo ano, em Turim, trabalhando para Carlos I. *Le Très Riches Heures du Duc de Berry*, p24.

por um demônio peludo e cai perto do barco, no mar, fumegando. É um fenômeno, sempre aterrador, que atravessa os séculos. Em 1638, o jesuíta Kircher tomou parte numa expedição ao Vesúvio chegando até a sua borda, onde:

(...) viu-se confrontado com uma visão terrível. A cratera sinistra estava completamente iluminada pelo fogo, e exalava um cheiro insuportável a enxofre e a pez. Era como se Kircher tivesse chegado à morada do mundo subterrâneo, a residência dos espíritos malignos”.¹⁷

A paisagem não só ambienta os suplícios do Inferno, mas chega mesmo a substancializar os tormentos propriamente ditos, transcendendo a sua função simbólica, tomando parte ativa na punição infernal. Como exemplos, têm-se os rios de fogo que assam os corpos danados, as exalações fétidas e sulfurosas que arruínam o olfato e a visão, o frio cortante que gela os ossos.

A iconografia da paisagem do Inferno das visões será formalizada nas pinturas medievais e renascentistas, utilizando-se duma extrema economia de símbolos. As restrições de ordem teológica à representação do Inferno, como já mencionei, e a natureza mesma, essencialmente simbólica, da imagem medieval das paisagens, de uma concepção bem diversa da paisagem moderna, é que moldam essa extrema condensação figurativa da paisagem infernal na arte. Some-se a isso, o fato de que a Bíblia e as visões fundamentaram as representações do Inferno na paisagem geográfica mais característica e natural da tradição judeu-cristã, o deserto do oriente médio.

Os exemplos da paisagem desértica nos episódios bíblicos do Velho e do Novo Testamento são tão numerosos que se pode aventar que, do ponto de vista das suas representações, a crença cristã se define através do deserto. O deserto foi o lugar do êxodo dos hebreus, a terra que eles viajaram na travessia do Mar Vermelho até sua chegada à Terra Prometida, e da tentação de Cristo, das suas pregações, como também o retiro dos santos ermitões. E esses exemplos correspondem aos sítios reais, que compõem a geografia do oriente médio, como o Deserto de Sinai, o Deserto de Judá, o Deserto de Jericó e o Deserto da Arábia, apenas para citar alguns. O deserto pode ser ainda as terras

¹⁷ ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*, Köln, Taschen, 2001. p. 178.

⁶⁰ Maria Eurydice de Barros Ribeiro escreve no seu ensaio que, com relação à paisagem do Inferno na cartografia medieval, “Poder-se-ia, de preferência, fazer referência a uma representação simbólica da paisagem, que na sociedade medieval, se transforma em um dos veículos de expressão do cristianismo”. A citação consta na página 15 do ensaio.

que estão do lado de fora de Jerusalém. Embora o significado bíblico do deserto esteja longe de ser único, considerar-se-á aqui os seus aspectos mais negativos, relativos ao território em que se localiza o Inferno. O deserto é a terra hostil, lugar da vida selvagem, morada dos leões e dos chacais, o lugar da extrema aridez e do pó, da secura, da terra vermelha como fogo, das rochas ardentes, do calor insuportável durante o dia e do frio enregelado da noite, dos ventos fortes e das agressivas tempestades de areia, da desolação, da ausência de árvores e de sombras, território do abandono e da solidão completa. Na concepção de mundo do oriente médio antigo, o deserto e as ruínas, juntamente com as montanhas e os pântanos, eram a região não humana. Mundo deserto, que servia de habitação para várias criaturas fabulosas, animais sinistros, que não pertenciam a nenhuma espécie conhecida, e onde moravam os demônios.

A região infernal foi assim se estruturando no imaginário cristão, mantendo sempre uma relação concreta com o real. É o caso da Geena, ou vale do massacre, nome de um lugar nas redondezas de Jerusalém, de características desérticas e onde, em tempos remotos, realizavam sacrifícios humanos, muitos dos quais de crianças, ao deus terrível Moloch. Em outras versões, é o lugar onde se lançavam ao fogo os detritos, os animais e os corpos de criminosos, que eram queimados perpetuamente por razões sanitárias. De qualquer forma, a Geena, vale tenebroso e repulsivo, dos vermes inquietos, do lixo e do fogo, passou a incorporar o vocabulário bíblico designando o Inferno.

Até aqui, examinei as iconografias da paisagem do Inferno concernentes à montanha (vulcão), ao rio de fogo (lava vulcânica), aos rochedos e ao deserto. Falta a caverna.

Nas tradições iniciáticas da Grécia antiga, a caverna era o local pelo qual Ceres descera aos infernos, à procura de sua filha, e que foi chamado de mundo. Na versão platônica, a caverna representa o mundo escuro, ignorante e reino do sensível, ao qual a alma, que visa a pura luz das ideias do intelecto divino, a luz do dia, deve libertar-se. Na tradição cristã, a caverna assume diferentes significados: ora é a morada no deserto dos santos ermitões, ora é o lugar que Cristo foi enterrado e que desceu aos Infernos antes da Ascensão, ora é o covil do dragão que ameaça belas virgens. Existem outras versões, negativas, da caverna, que é a da gruta, do antro, do covil, relacionada com o temível, lugar de uma escuridão densa, quase substancial, onde não entra a luz do dia, habitam feras horríveis e se ouvem gritos lancinantes. Neste sentido, a disposição quase circular da gruta, sua penetração profunda, a sinuosidade de seus corredores, na versão da boca

do Inferno medieval, simboliza as entranhas do Demônio, esse engolidor de almas danadas, que serão excretadas nas profundezas do Inferno. Na visão do Inferno de Paulo, abundam covas ferventes, plenas de breu e de enxofre. Aí, indica-se “um mundo subterrâneo, cavernoso, embaixo da terra, habitado por uma fauna rastejante e asquerosa: vermes, dragões e outras bestas”¹⁸

Em algumas pinturas europeias do século XIV ao século XVI, a gruta infernal será o artifício formal e simbólico da divisão, no plano pictórico, dos suplícios eternos. No Inferno pintado por Fra Angélico em 1430, encontra-se o exemplo mais evidente da utilização da iconografia da caverna. A cena faz parte do Juízo Final que foi pintado para a Igreja de Santa Maria Nova, e que hoje se encontra no Museu de São Marcos, em Florença. A caverna se apresenta rochosa e ampla na sua entrada, que recebe uma multidão de demônios a aguilhoar danados, empurrando-os para dentro do Inferno. No seu interior, os espaços são divididos em sete compartimentos superiores, que representam os castigos relativos aos sete pecados capitais, uma redução drástica sofrida da complexa estrutura do Inferno de Dante. Estes compartimentos são claustrofóbicos, e organizam a divisão das penas. Angélico lançou mão do artifício de fazer um corte na lateral da montanha em que se encontra a caverna e mostrou o seu interior como se tirasse a parede de um formigueiro para ver dentro.



Figura 1 - Fra Angélico. Juízo Final, 1430. Convento de São Marcos, Florença.

¹⁸ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *O Inferno na Cartografia Medieval. Localização e Paisagem (séculos XIII-XIV)*, Departamento de História, Universidade de Brasília, p.13.

Vale observar que o pintor Giotto já havia utilizado, não tão claramente, este recurso formal na pintura que fez do Inferno, em 1306, na capela Scrovegni em Pádua¹⁹. Os antecedentes desta iconografia compartimentada do Inferno remontam ao mosaico da Catedral de Torcello, do século XII, em Veneza, que mostra o Inferno dividido por retângulos. Na base da caverna de Angélico, no oitavo compartimento, está um Satã medieval, monstruoso e preto, imerso até a cintura num grande caldeirão fervente a devorar danados. O interessante nesta representação é que o Inferno é mostrado dentro de uma caverna numa montanha, acima do solo, e não embaixo da terra, que era a sua costumeira localização. Uma das razões prováveis disso é de ordem formal, pois na pintura do Juízo, Angélico optou por uma composição de formato horizontal, simétrica, de dois níveis, acima no centro circular, Cristo juiz, Nossa Senhora, Santos e anjos, e embaixo, na superfície da terra, os túmulos abertos no centro, à esquerda os jardins e o castelo do Paraíso, e à direita a montanha cavernosa do Inferno. Dessa forma, o grupo do Inferno equilibra o peso visual da composição, opondo-se ao grupo do Paraíso no outro extremo da pintura. E também dispõe de uma marcação vertical necessária para contrabalançar o formato acentuadamente horizontal da pintura. Outra possibilidade, que não exclui de maneira nenhuma a primeira, é a de Angélico ter se baseado nos cenários das representações sacras populares e representado os rochedos, como sendo os substitutos do deserto, e a caverna, do abismo infernal. A variedade da iconografia dos demônios, de cores pretas, vermelhas e verdes, e de muitas formas, reptilianos, com asa de morcego e peludos, sugere as fantasias que eram usadas pelos atores nas peças sacras.

Importante dizer que a minha abordagem do Inferno tem como referências principais representações na arte que, desde a Idade Média, continuam influenciando o modo de ver na atualidade. Nesse sentido, menciono a valia de não se perder a noção dos vínculos estreitos e vitais das imagens das iluminuras, das esculturas e das pinturas com as suas fontes, sejam elas escritas, como as constantes na Bíblia, nos textos apócrifos e nas criações literárias, ou orais, como nos sermões religiosos, ou ainda visuais, como nas representações teatrais sacras.

¹⁹ Lorenzo Lorenzi no seu livro *Devils in Art*, p. 77, aponta ainda a notável afinidade entre o inferno representado por Fra Angélico e o inferno pintado por Buonamico Buffalmaco em Pisa, feito um século antes. O artifício do corte na parede, na rocha e no solo, foi utilizado também por Nardo di Cione, no seu *Inferno* da Capela Strozzi, em Florença, e por Andrea Bonaiuto da Firenze no seu *Cristo no Limbo*, no Convento de Santa Maria Novella, em Florença.

A produção medieval de imagens do Inferno incluiu além das iluminuras um considerável volume de pinturas de parede e de retábulos, além de esculturas nos frontões das catedrais. Essa variada produção de imagens visava a um programa educativo de propagação da fé cristã. O programa definiu a tripla função religiosa das suas imagens, exemplarmente exposta no resumo constante no *Catholicon*, um dicionário feito no século XIII, por Giovanni de Gênova:²⁰

Sabeis que três razões têm presidido a instituição de imagens nas igrejas. Em primeiro lugar, para a instrução das pessoas simples, pois são instruídas por elas como pelos livros. Em segundo lugar, para que o mistério da encarnação e os exemplos dos santos pudessem melhor agir em nossa memória, estando expostos diariamente aos nossos olhos. Em terceiro lugar, para suscitar sentimentos de devoção, que são mais eficazmente despertados por meio de coisas vistas que de coisas ouvidas.

Tal era o poder das imagens, que a Igreja Católica, sempre que pôde, lançou mão do seu uso, nas missas e nos sermões, como um instrumento complementar de educação do seu público religioso. “Contar uma história de maneira clara para os simples, e facilmente memorizável para os esquecidos, e com pleno uso de todos os recursos emocionais que oferece o sentido da visão”²¹, era o que se esperava que um artista fizesse, fosse ele um pintor ou escultor. A visão era considerada como o mais poderoso e também o mais preciso dos sentidos. Na relação entre um público do século XV, praticante de exercícios espirituais que exigiam um alto grau de precisão na visualização, e as pinturas, Baxandall propõe uma dinâmica em que a interpretação das imagens conformava um processo mental extremamente ativo. “A mente do público não era uma tábua rasa sobre a qual se podiam imprimir as representações que o pintor fazia de uma história ou de um personagem”²², pois havia uma memorização de imagens anteriormente vistas. Isso significa dizer que o pintor tinha obrigatoriamente de estar familiarizado com a tradição dessas imagens, e que deveria estar perfeitamente sintonizado com as expectativas do seu público. Tanto é que havia uma íntima relação de complementaridade entre os sermões, que orientavam os mencionados exercícios espirituais, e as pinturas de parede nas capelas, igrejas e catedrais.

²⁰ BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*, São Paulo, Paz e Terra, 1991, p. 49.

²¹ BAXANDALL, Michael. op., cit, p. 50.

²² Idem, p. 53.

No caso específico das representações do Inferno, esperava-se que elas provocassem temor. Do ponto de vista da didática do medo da Igreja, o Inferno era o local de punição eterna para onde iam aqueles que tivessem cometido um pecado mortal. A iconografia usada para representar as imagens do Inferno era a que mais inspirasse o temor popular e por isso foi progressivamente se estruturando de uma forma bastante concreta para atender a essas necessidades coletivas²³. O Inferno popular, imaginoso, imediatista, assimilador desavergonhado das mitologias e das crenças pagãs, e pouco preocupado com o dogma, sempre precedeu o Inferno teológico, racional, conservador, limitado às escrituras e a lenta evolução do dogma. O Inferno popular teve uma existência totalmente à margem do discurso teológico. O anseio pelo concreto fez com que o Inferno estivesse muito mais presente na pregação, na arte, nas representações teatrais e nos contos populares do que nos escritos eruditos. Mas é o discurso teológico, que privilegia a precisão, a clareza e a distinção da dialética, e manifesta a influência do estudo do direito romano, que vai, a partir do século XII, induzir a um progresso da noção de justiça na crescente utilização da iconografia do Juízo Final. Como o Inferno é uma categoria dependente do Juízo Final, passa, desde então, a ser submetido à lógica desse episódio moralizante e disciplinador do simbolismo cristão.

O poder sugestivo das imagens do Inferno, junto aos espectadores medievais, era tamanho, que algumas pinturas que mostravam demônios nas paredes ao alcance dos fiéis, sofreram agressões e atos de vandalismo. Na capela Scrovegni, onde Giotto pintou um Juízo Final, a representação do Inferno, constante na área inferior do afresco, cumpriu tão bem a sua função de fascinar pelo medo, que teve a cara de Satã e as dos demônios menores consideravelmente desfiguradas pelos arranhões que sofreram. Eis aqui um bom exemplo de como uma pintura era concebida para cumprir uma função religiosa específica, de forma clara e direta, no ensinamento de um público conhecido e do qual o próprio pintor fazia parte. A localização do Inferno na área baixa da pintura, com suas figuras menores e livres da distorção (as figuras da área superior são maiores e distorcidas, sendo mais bem vistas a distância), foi propositalmente pensada para estar mais próxima dos espectadores, e assim melhor ser observada. Outras pinturas da época,

²³ Essas necessidades se referem a um sentido de libertação essencial para os fiéis submetidos a exigências morais muito estritas. Quanto mais rigorosa fosse a moral imposta, mais se acumulavam as frustrações. Dessa forma, o Inferno era a válvula de escape das repressões dos fiéis. Para aprofundar o estudo do Inferno popular sugiro a leitura do capítulo V, pp. 107-110 da *História dos Infernos* de George Minois.

que mostravam demônios nas suas representações ao alcance dos fiéis, sofreram abusos semelhantes, onde for que estivessem.

A reação popular as pinturas de parede pode ser também inferida a partir da representação que François Villon fez da sua própria mãe, num missal da Virgem, que para ela escreveu e dedicou, no século XV:

Eu sou uma mulher, velha e pobre,
que nada sabe, nem uma única letra.
Na igreja em que costume rezar
O Paraíso é pintado com harpas e flautas,
E um inferno onde os danados são fervidos:
Um me enche de medo, o outro de alegria e deleite.
Dê-me aquela alegria, grande deusa

As representações do Inferno dessas obras também podem ser relacionadas a outros fatores culturais da época. No século XIV, as representações sacras teatrais ganharam as ruas, e eram frequentes os espetáculos públicos de punição dos criminosos. Essas representações eram concebidas para provocar risos e deboches, de um lado, e instigar o medo e o temor, pelo outro. O fascínio popular com o macabro certamente estava por detrás do intenso interesse no Inferno no século XIV. Crônicas da época dão conta de uma performance teatral de cenas do Inferno, representadas num palco flutuante sobre o rio Arno, no ano de 1304 em Florença, que atraiu uma multidão tão grande e pesada que provocou o desabamento da ponte sobre a qual assistia ao espetáculo.

Pierre Francastel, no seu ensaio sobre as figurações infernais das representações teatrais do medievo²⁴ sustenta que, com relação à iconografia do Diabo e do Inferno no fim da Idade Média, os pintores e escultores utilizavam como fontes figurativas não só a própria imaginação, mas as imagens concretas que observavam em toda uma série de festas e liturgias religiosas e civis, que tinham lugar então. “As formas da liturgia eclesiástica e das liturgias civis e populares, que englobam a noção de espetáculo para a Idade Média tardia”²⁵, de acordo com Francastel, evoluíram em paralelo e sem ruptura através de toda a Idade Média. Segundo Francastel, a figuração do Diabo, que pertence à categoria dos monstros medievais, seria o fruto de uma imaginação concreta que “...

²⁴ FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*, São Paulo, Perspectiva, 1973. p. 359.

²⁵ Idem, p. 357.

está ligada a realizações plásticas que possuem mais analogia com o ballet do que com a psicanálise”²⁶. Francastel também coloca como temas principais de análise iconográfica a quádrupla tradição teológica e figurativa que engloba os motivos da Possessão, do Diabo, das Tentações e do Inferno. E no tocante à paisagem do Inferno, mais especificamente falando, ele relaciona os elementos iconográficos da sua paisagem, como os rochedos e as cavernas, como os substitutos, de forma geral, do deserto ou do abismo no repertório plástico da Idade Média tardia. Francastel acrescenta ainda, que a “interpretação mais ou menos estilizada de coisas vistas” que os pintores faziam em seus trabalhos, como os rochedos, constavam como cenários nos espetáculos teatrais, como naqueles da *Sacra Representazione* em Siena, em que se utilizavam rochas de cartão pintado para representar a luta dos demônios com os cavaleiros. As evidências iconográficas que Francastel apresenta como exemplos são de temas vinculados às representações dos ambientes infernais como no rochedo pintado por Paolo Ucello, no seu famoso São Jorge, e no outro rochedo, ou mais exatamente na gruta, figurada em dois desenhos de Bellini no célebre álbum do Louvre.

A PAISAGEM RENASCENTISTA DO INFERNO

O Inferno, durante o renascimento, fez da figura humana a unidade efetiva das suas representações. E não poderia ter sido diferente, pois conforme observado anteriormente, os suplícios dos corpos danados, já desde a Idade Média, é que eram as iconografias fundamentais do Inferno, subordinado que este era ao princípio disciplinador do Juízo Final. Já foram citadas algumas prováveis fontes literárias (bíblicas e apócrifas), e cênicas (as representações do teatro medieval), da iconografia do Inferno. Indica-se agora uma assumida criação literária fictícia, que estabelece um novo parâmetro de formulação da paisagem do Inferno. Está-se a falar de Dante Alighieri e sua obra máxima, a Divina Comédia. Nela, Dante desenvolveu uma noção da geografia infernal organizada segundo princípios culturais medievais que sintetizaram a versão clássica greco-romana do Hades com a tradição oriental judaico-cristã das visões do Além. Com Dante, a história do Inferno entrou numa nova fase, diferenciando-se das visões medievais anteriores e, num certo sentido, aniquilando o seu conteúdo bem como o do próprio Inferno. Este sentido tornou possível pensar na

²⁶ Ibidem, p. 359.

tradição das visões e do mundo inferior em termos de ficção e de alegorias literárias. As visões eram consideradas como verdades, avisos divinos quanto à conduta terrena e espiritual dos visionários. Dante escreveu uma história, uma criação artística, feita por um escritor individual que teve uma postura apreciativa e crítica com relação ao trabalho de outros escritores do passado. A influência de Virgílio é notória. A obra de Dante conforma assim, um divisor de águas na herança cultural da representação do Inferno. Consolidou um novo vocabulário e uma nova forma de entendimento das questões referentes ao Inferno. Transferiu a questão de um nível da experiência coletiva da sociedade para o da interiorização psicológica do indivíduo. Contribuiu no processo daquela fase de transição onde o homem passou de um papel secundário (Idade Média) para o principal (Renascimento). Criou as condições necessárias para a retomada da sua obra na pintura renascentista, motivando artistas de porte, como Signorelli e Michelangelo.

Na arte do Renascimento o Inferno será mais bem representado por duas obras fundamentais e definidoras do período: o afresco do Juízo Final realizado por Luca Signorelli em 1498, na Catedral de Orvieto, e o Juízo Final pintado por Michelangelo, na Capela Sistina em 1541. Limitarei a minha abordagem, aqui, aos aspectos relativos às paisagens do Inferno. A paisagem do Inferno representada nos afrescos em questão é reduzida. No afresco de Signorelli o Inferno é apresentado em duas paredes, uma frontal, logo abaixo do Cristo Juiz da abóbada superior, e acima do altar à direita, e a outra, na lateral direita e contígua, separada apenas pela moldura decorativa do pilar, na parede de fundo. Na parede da frente consta a imagem da paisagem do Inferno propriamente dito. A fonte da cena é, na minha opinião, derivada mais das visões do que propriamente da paisagem do Inferno de Dante. Nela, pode-se ver uma paisagem árida, de terra vermelha, cercada de rochedos ardentes, e muitas chamas que geram uma fumaça escura, dando uma nota sombria ao cenário. Todos esses elementos são característicos das visões que, conforme já se viu, precederam a síntese de Dante. Há um poço no centro, com a barca de Caronte, o transportador das almas danadas, e aí sim, pode-se aventar uma influência de Dante. Influência esta que se refere mais aos suplícios do que à paisagem. A multidão das almas desce o declive em volta do poço, em direção ao lugar onde está sentado Minos, o juiz do Inferno, paródia clara do Cristo Juiz. A cena termina num demônio agredindo um danado, na parte inferior direita, onde Signorelli utiliza o recurso do *tromp'oeil*, técnica ilusionista que integra o elemento arquitetônico, tornando-o uma parte da pintura. O arco que se dispõe sobre o altar passa

a valer como uma passagem, um vestíbulo para a parede adjacente com o tema dos danados. No painel principal de representação do Inferno a paisagem é nula. Dominam a cena os demônios e os supliciados. O que mais chama atenção na paisagem do Inferno de Signorelli é o fato dele estar a céu aberto, nas duas representações. O motivo que levou Signorelli a romper com a escuridão da região inferior, trazendo a luz do dia até ela, parece indicar um afloramento do Inferno na superfície da terra. Afinal de contas, uma constante na variedade das visões, e mesmo no Inferno de Dante, é o fato de se localizarem debaixo da terra, ou mesmo dentro de cavernas, onde se supõe que não chegue a luz do sol. O Inferno deveria ser o reino da escuridão, das coisas vistas na penumbra assustadora, uma oposição ao reino divino, onde a luz dourada se espalha no Paraíso. Mas existem também, razões formais para a presença da luz do dia na representação do seu Inferno. A Capela Nova, onde os afrescos foram pintados, não é bem iluminada, o que fez com que Signorelli usasse cores mais claras e vivas, para sobressaírem no ambiente, senão a pintura poderia resultar demasiadamente escura. Outro fator formal diz respeito à continuidade da linha do horizonte da terra, em todos os painéis que circundam a capela. O esquema da composição define, para todas as cenas, dois níveis na representação, o do céu e o da terra. Essa providência garante uma unidade formal em painéis que descrevem cenas tão diversas. A cor azul do céu seria um recurso de enfatizar, na cena principal do Inferno, o colorido do amontoado de corpos danados e de demônios, de tom fortemente alaranjado, usando o princípio da complementaridade das cores.

No afresco de Michelangelo, a paisagem do Inferno consta apenas de uma pequena caverna, do rio infernal e de uma diminuta parte do céu em chamas. Novamente aqui, como no afresco de Signorelli, os corpos preponderam. A pequena caverna está representada na parte inferior do afresco, e separa a cena da ressurreição dos corpos do Inferno. É um antro minúsculo e nele estão três demônios gritadores, agachados, como se estivessem à espreita de alguma coisa. Um quarto indivíduo, sem os atributos de um demônio é representado, de costas, numa postura ambígua, difícil de deduzir, podendo ser de fuga, de desespero ou ainda de conclamar alguém. A caverna parece estar mais ligada a paisagem da esquerda do afresco, ou seja, a ressurreição dos mortos, do que a região infernal à direita. Barnes²⁷ relaciona esta iconografia com a passagem bíblica em Isaiás, na qual a humanidade é comandada, no Juízo Final, a se

²⁷ BARNES, Bernardine. *Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance Response*. University of California Press, 1998, p. 121.

esconder nas cavernas rochosas do esplendor da majestade do Nosso Senhor. Barnes aponta outros motivos pelos quais esta caverna ou montículo “deveria ser vista como uma cena separada, simbolizando a confusão do Demônio e de seus seguidores no Juízo Final, mais do que como uma ilustração do reino do purgatório ou do inferno”.²⁸ A outra hipótese que Barnes sustenta se relaciona à colocação, na época de Michelangelo, e durante as missas, de um crucifixo, que conteria a relíquia da verdadeira cruz, na frente do altar, superpondo-se a parte inferior do afresco. Este é que seria o motivo do terror dos demônios escondidos, segundo a interpretação de Barnes. Uma terceira possibilidade, ainda levantada por Barnes, seria concernente a colocação de outro objeto na frente do afresco, na sua base central, desta feita uma tapeçaria para o altar, temporária, com o tema da coroação da Virgem Maria. Se posicionada neste local, a tapeçaria cobriria totalmente a imagem da caverna, e também a de Caronte e parte do seu barco. As dimensões da tapeçaria se ajustam bem na composição desta área inferior, eliminam o vazio, o que faz com que o grupo dos anjos trombeteiros pareça, hoje, estranhamente dissociado dos outros grupos na base do afresco. Barnes fundamenta esta última hipótese num esboço feito por Michelangelo, que está, atualmente, na Casa Buonarroti em Florença, e que representa suas primeiras ideias de composição a respeito do afresco.

Com relação às hipóteses apresentadas por Barnes, devo dizer que, em termos da colocação, tanto do crucifixo, quanto da tapeçaria, me parecem plenamente viáveis. O desenho de Michelangelo é uma clara evidência da variação dos estudos exploratórios, que antecederam a versão final da composição da parte central e inferior do afresco. Mas, no tocante à sua descrição da cena no interior da caverna, e a sua vinculação à passagem bíblica em Isaías, me oponho totalmente, ficando surpreso, inclusive, com tamanha falta de atenção no estudo da imagem em questão. A caverna, de fato, está mais vinculada à cena da ressurreição do que à do inferno. A postura agachada do demônio em primeiro plano não é de temor e sim de uma espera predadora. Basta seguir a direção do seu olhar para se entender o que acontece. Ele está de perfil, e observa a luta pela conquista das almas ressuscitadas, na abertura da caverna, em que dois ou mais dos seus companheiros estão empenhados. Se for bem observada, a abertura da caverna mostra duas rochas que ocultam os corpos de demônios, que agarram duas almas ressuscitadas pelos pés e pelas mortalhas, podendo-se ver suas mãos a segurar firme, e uma perna projetada diagonalmente, de um deles, na frente do demônio agachado.

²⁸ BARNES, Bernardine. op., cit, p.123.

Outro demônio, do mesmo lado só que fora da caverna, dobra o corpo no espaço e se agarra firmemente nos cabelos de uma alma na tentativa de puxá-la para o Inferno. A luta é intensa, pois a eles se opõem anjos celestes, que se abraçam nas almas puxando-as na direção contrária do Céu. A ênfase dada na luta, entre anjos celestes e demônios, pelas almas ressuscitadas, representa uma radicalização de iconografias já existentes como, por exemplo, o Juízo Final do pintor alemão Stephan Lochner (1405-1451), em que demônios tomam a vanguarda tentando roubar almas benditas das fileiras do Paraíso, no que são prontamente repelidos por um anjo celestial, armado de lança e escudo. Outra representação do Juízo Final em que consta a mesma cena, um demônio luta com um anjo pela posse de uma alma ressuscitada, é o tríptico do pintor flamengo Hans Memling (1430-1494). Visto que Vasari e Condivi comentam a respeito de uma cópia de uma gravura do artista alemão Martin Schongauer, um Santo Antônio sendo assediado por demônios, que Michelangelo teria feito na sua juventude, é de supor que ele tivesse algum conhecimento das obras flamengas e alemãs, pelo menos por intermédio de cópias. Portanto, a iconografia da caverna no Juízo Final de Michelangelo, na minha forma de ver, serve mais como uma espécie de esconderijo para demônios raptos de almas danadas, do que refúgio contra a fúria divina. Deve-se lembrar ainda que, em termos das representações da arte, os demônios não poderiam estar assim tão assustados, pois eles têm mais o que fazer no dia do Juízo Final, sempre ocupadíssimos em cumprir as suas obrigações funcionais, e entre elas a captura e o transporte de almas danadas, nesse imenso complexo de punições do além.

Da mesma forma que o Inferno de Signorelli, o de Michelangelo também se revela à luz do dia, separando-se do azul ultramarino do céu apenas pelas nuvens de fumaça causadas pelo fogo infernal. O rio do inferno, na cena da barca de Caronte, deveria ser o Aqueronte, rio das dores e da tristeza, se seguirmos o itinerário de Dante. Entretanto, Michelangelo pinta suas águas de um azul puríssimo, o mesmo ultramar do céu. As rochas da caverna e o chão do Inferno de Michelangelo são verdes, uma cor que quase nunca era utilizada para simbolizar o desértico mundo inferior. A presença desses elementos da natureza, céu azul, água pura e terra verde, são indícios simbólicos da emergência do Inferno, do seu afloramento à superfície da terra. Impõe-se na arte, então, um período da estetização do Inferno, que passa a se tornar belo. Já não é mais o inferno “verdadeiro” das visões, do discurso teológico, e sim o da criação pessoal, original, feito não mais só para educar os espectadores, mas também para impressionar a plateia com a pretensa genialidade da obra. Isto vale principalmente para os infernos

representados na Itália, do século XIV ao século XVI, a pátria das transfigurações literárias e poéticas, da influência de Dante, da antiguidade greco-romana, e aonde o papel do artista artesão da Idade Média vai gradualmente se transformando no artista cultuado pelos patronos e protegido dos Papas. Os elementos mitológicos ressurgem em enormes criações, nos Juízos Finais da Sistina, de Orvieto, e a paisagem verdejante da Arcádia grega se insinua no inferno de Michelangelo.

No caso das representações dos infernos da região flamenga, que nos séculos XV e XVI abrangia uma significativa parte da Europa, a invasão da terra já havia começado. As obras de Hieronymus Bosh²⁹ e Pieter Bruegel³⁰, cuja abordagem temática do ambiente do Inferno é claramente convergente, são as mais representativas dos infernos terrenos, compartilhando de uma mesma visão cênica terrível e integradora da paisagem, da cidade e da multidão.

Ambos pintaram o modo pelo qual o Inferno se impôs na Terra, e as suas folias diabólicas, mortíferas, alegóricas e proverbiais, irão compor um rico e intrincado imaginário que, visto o sempre renovado interesse nas suas obras, perdura até os dias atuais. Há-se de concordar com Minois, quando ele inquire:

Esse mundo odioso, sombrio, dominado por sinistras montanhas estéreis e escarpadas, sob um céu negro, plúmbeo e atormentado, onde fervilham pequenas figuras feias, por vezes disformes, cegas ou estropiadas, em que intervêm horríveis criaturas com expressões diabólicas, não é em si mesmo infernal?³¹

O Inferno representado na pintura de Bruegel, intitulada de Margarida, a Louca, leva o espectador para dentro de uma cidade medieval. A sua paisagem é dominada pelo cenário urbano. As multidões de demônios se amontoam nas ruas, pontes, casas e castelos, tudo está em ruínas e um grande incêndio se espalha por todo o horizonte. Bruegel pintou à esquerda, no segundo plano da obra, uma boca do inferno transformada numa torre de castelo. O rio sinuoso que atravessa a cidade, e que a princípio nada tem dos tradicionais atributos infernais, deixa à mostra um detalhe curioso: na parte central da pintura, um pouco para cima e à esquerda, um casal nu sentado numa ilha, que parece desfrutar de um agradável e refrescante banho. A

²⁹ Hieronymus Bosh, pintor flamengo, nascido em 1450 e falecido em 1516.

³⁰ Pieter Bruegel, pintor flamengo, nascido em 1525 e falecido em 1578.

³¹ MINOIS, Georges, *História dos Infernos*, Lisboa, Teorema, 1997, p. 248.

atividade nas ruas da cidade infernal é intensa, todos os tipos de demônios, em todos os cantos e lugares possíveis, estão envolvidos nas mais variadas atividades e fanfarras. É um Inferno urbano satirizado. Margarida é o estereótipo da mulher ranzinza e avara, e que, de acordo com um provérbio popular flamengo: “poderia saquear as portas do Inferno e retornar ilesa”. Ela e a sua tropa de donas de casa holandesas invadem a cidade ardente, adentram as suas habitações, enfrentam os demônios e os repelem, encurralam até, e por incrível que pareça saqueiam o próprio Inferno. O exemplo mostra claramente o processo de banalização da iconografia do Inferno na arte da pintura no século XVI, que assume agora uma função também voltada para a sátira e o entretenimento popular.

Outra característica interessante nos infernos representados na arte flamenga, no período citado, e aqui se incluem Van Eyck, Van der Weyden, Hans Memling e Dieric Bouts, é a inexistência da figura central, dominante e inequívoca de Satã, o senhor da região abissal. Em compensação, as iconografias dos demônios menores são incrivelmente variadas, e Bosh³² representa, sem sombra de dúvida, o mais prolífico fazedor de seres diabólicos da arte ocidental.

O período dos séculos XV e XVI assiste a um processo paradoxal relativo a iconografia do Inferno: de um lado, são feitas inúmeras representações do mundo inferior, mais detalhadas, realistas e precisas, e do outro, muito pouco se inova neste campo. Os artistas, de uma forma geral, continuam a se basear, tanto com relação aos suplícios quanto com a paisagem, nas antigas descrições apocalípticas e nas visões medievais, sobretudo as irlandesas. O significado original do Inferno, terrível e amedrontador lugar subterrâneo da punição eterna, perde eficiência já na entrada do século XVI, ficando sujeito às intempéries de representações que terminam por banalizá-lo. Os infernos belos e satíricos do Renascimento são desvios fatais da função disciplinar e reguladora, na gestão dos assuntos do Além, do Inferno medieval das visões, pois este perde a sua melhor dissuasão do pecado: o poder de causar medo.

Saem de cena os Juízos Finais, que serão substituídos pelos temas mais específicos da Expulsão dos Anjos Rebeldes e do combate entre o Arcanjo Miguel e o Demônio.

³² Fora a sua obra pintada, existem numerosos desenhos a pena e bistre, espalhados em diversos museus e coleções, em que Bosh estuda e explora, sistematicamente, uma impressionante variedade de compósitos monstruosos.

O INFERNO BURLESCO

O Inferno barroco, sob o seu aspecto teológico, não é nada atraente para se representar numa pintura. É o Inferno do corpo imundo, fedido, promíscuo, infecto, e do aperto claustrofóbico, imaginado pelos jesuítas, com o intuito de assustar o público urbano e mais esclarecido. Simplesmente, não há espaço para uma paisagem no Inferno jesuíta. E de tão apertado que é nem para os demônios também. De uma maneira geral os artistas evitaram pintar o Inferno definido pelos jesuítas, e preferiram voltar seus talentos para a representação de temas mais palatáveis.

Em termos da representação da paisagem do Inferno na segunda metade do século XVII, quase nenhuma obra de arte visual acrescenta algum aspecto diferenciado do mundo inferior e que mereça comentários, mas, entre as exceções, estão duas gravuras de autoria do artista francês Jacques Callot. As gravuras, intituladas de *Tentação de Santo Antônio*, são extremamente significativas do imaginário barroco e burlesco, desse período histórico característico de uma era de transição na crença do Inferno, na iminência do ceticismo religioso do Iluminismo. Vale dizer que as representações do Inferno passam a se ligar a temas mais mundanos e falar do grotesco.

Jacques Callot foi um dos grandes artistas gráficos franceses e um dos introdutores da gravura em metal na França. Nasceu em 1592 e faleceu em 1635.

Ilustrou variados temas e entre os mais famosos contam-se as representações das misérias da guerra, cenas da bíblia, paisagens, vistas de cidades, festas, feiras, retratos de nobres, mendigos, ciganos, teatro, ballet, personagens da comédia da arte italiana e do inferno. Nasceu na cidade de Nancy, onde se iniciou na arte, viajou para Roma, permanecendo por três anos, a seguir Florença, onde morou por dez anos e depois foi para a França, residindo aí até falecer. Sempre esteve envolvido com os seus trabalhos de gravura. Entre a sua vasta obra encontram-se duas representações do Inferno. A primeira versão da *Tentação de Santo Antônio* foi realizada em 1617. Trata-se de uma edição florentina com raras cópias, pois a placa usada na obra foi de cobre macio. A inspiração para tal tema provavelmente se deveu, segundo Bechtel³³, ao fato de Callot ter ilustrado, pouco tempo antes, três cenas de ballets, uma das quais, no segundo ato, constava de demônios voadores e monstros, exibidos e pavoneados, muito assemelhados aos demônios góticos de Bosh e dos primeiros gravadores alemães. A gravura da *Tentação* mostra uma paisagem panorâmica do Inferno, com montanhas rochosas, um dos rios infernais, botes, uma pequena ponte, uma espécie de carruagem

³³ BECHTEL, Edwin de T. *Jacques Callot*, New York, George Braziller, 1955, p. 11.

no fundo e no primeiro plano o que parece ser uma taverna onde demônios se refestelam com comidas e bebidas. Toda o cenário é tomado por uma multidão de demônios que dança, rema barcos, se exhibe, numa imensa atividade frenética e lúdica que lembra, no seu ponto de vista superior, na temática burlesca e na composição, os quadros de Pieter Bruegel intitulados *Jogos Infantis* e *O Carnaval e a Quaresma*. Hipótese bastante viável porque, de acordo com Bechtel, quando Callot foi aprendiz, em Nancy, do gravador Crocq, ele teria se familiarizado com gravuras e desenhos de mestres flamengos como o próprio Bruegel e Lucas Van Leyden. Teria também estudado gravuras de Martin Schongauer de Colmar, um dos mais celebrados gravadores da região do rio Reno no século XV. Schoengauer foi autor de uma das mais famosas representações das Tentações de Santo Antônio. Nela, mostra-se o santo no ar, sendo violentamente espancado por demônios voadores, e um deles, um compósito medieval de corpo de lagarto e asa semelhante à de morcego, provavelmente influenciou Callot na concepção da sua figura de Satã. Encimando a paisagem da gravura de Callot, está representado Satã, e seu corpo humanoide e escamoso, mostra as características de um réptil. Suas asas de morcego deixam aparecer pontas nas extremidades, revestindo a figura toda de uma aparência de dragão. Ele abre sua bocarra e vomita demônios, harpias e ogros, por toda a extensão da paisagem do Inferno. Este verdadeiro bombardeio de demônios, segundo um escritor francês, ou um ciclone de Belzebus, no escrever de Bechtel, é que confere o acentuado dinamismo da cena infernal. Nesta gravura visualmente movimentada, Callot nitidamente usa dos recursos iconográficos da *diablerie*, de resultados burlescos, que nada tem a ver com a tradição dos infernos dantescos. Em termos formais é interessante notar que os tons escuros se distribuem no primeiro plano da gravura formando uma moldura de sombras, que se ligam pela figura também escura de Satã. As partes ensombradas das duas enormes rochas com cavernas que ladeiam o rio, numa delas inclusive se encontra o Santo, é que dão o meio tom da gravura. O restante da paisagem se banha de uma luminosa claridade, contrastando com a miríade de arabescos dos corpos de demônios e semelhantes.

A segunda versão da Tentação foi executada em 1634, pouco antes da sua morte.

A iconografia de Satã está modificada. Sua aparência geral agora mais se assemelha ao dragão do Apocalipse, pois sua cara é mais focinhada, os cabelos são flamejantes, e o corpo, apesar de manter o formato humanoide, possui imensos pés de lagarto nas pernas traseiras. Ademais, carrega uma corrente na perna esquerda, a mesma que lhe foi amarrada pelo arcanjo Miguel no Apocalipse. A paisagem ficou mais

urbanizada, em vez das rochas figuram um castelo à esquerda e uma casa mais afastada, ruínas de edificações com arcos românicos à direita, num dos quais se encontra o Santo e no fundo surge um barco à vela e o mar, que substitui o rio infernal. As ruínas, provavelmente motivadas pelo período de residência em Roma e Florença, representam uma diferenciação, no século XVII, no uso de elementos arquitetônicos da antiguidade clássica romana na iconografia do Inferno, com a introdução de recursos visuais, possivelmente inspirados na cenografia teatral e nos carros festivos e alegóricos do carnaval florentino. É sabido que Callot ilustrou peças de teatro, como a tragédia de Soliman I, o Regente Otomano, e carros alegóricos como os da festa chamada de A Guerra do Amor, planejada por Paridi. No século XVIII, o artista italiano Piranesi irá fazer uma vasta e profunda utilização dos recursos paisagísticos e simbólicos, que as ruínas arquitetônicas da antiguidade romana oferecem ao imaginário romântico. No aspecto formal, a utilização de uma placa de cobre dura, possibilitou a obtenção de contrastes mais acentuados de claro-escuro, e as gradações de meios tons ficaram enriquecidas, assim como as tonalidades escuras.

A amplitude da cena é mais reduzida e o ponto de vista mais abaixo. Callot aproxima os grupos de demônios, parecendo interessar-se mais pelas suas iconografias, e usa de todo o poder da sua imaginação para, a exemplo de Bosch, criar um variado repertório de figuras demoníacas, de compósitos monstruosos.

Com grande espírito e humor ele criou este Inferno ilimitado, com seu exército de demônios jocosos, na verdade diabretes a fazer todos os tipos de traquinagens, a tocar música, a espreitar uns aos outros, a soltar gases intestinais, a enfiar estacas e varetas nos ânus de uns e de outros, a evacuar e engolir as fezes, enfim, tudo aquilo que representa a desordem e que desafia os bons costumes da sociedade cristã.

Existe uma mudança muito significativa na iconografia dos demônios nesta segunda versão do Inferno. Eles estão trajando uniformes militares. A paródia que é feita do exército de Satã com tropas reais é clara. Mas a questão mais importante refere-se à ligação dessa concepção do inferno burlesco, com as terríveis cenas representadas nas outras duas séries de gravuras, que Callot executou em 1633, compostas de vinte e quatro placas ao todo, e intitulada de *As Misérias e os Desastres da Guerra*. Nestas séries, Callot representou em parte, pelo menos, o que os habitantes de Lorraine viram e sofreram na invasão das tropas de Luis XIII em 1633.³⁴ Callot nada comenta nem

³⁴ Lorraine era um ducado independente, frequentemente aliado da Áustria e da Espanha contra a França. A França ocupou Lorraine muitas vezes depois dos conflitos com o duque durante o século XVII.

moraliza. Ele é um cronista pronto a mostrar seus conceitos, profundamente sentidos e compreendidos, numa linguagem gráfica e universal. Devastações, assassinatos, violências, agressões, execuções, pilhagens, estupros, enfim, tudo aquilo que a maldade humana é capaz de perpetrar contra seus semelhantes. Essa série irá certamente inspirar Goya na sua interpretação da invasão napoleônica da Espanha, no início do século XIX, cujo horror, pessoalmente testemunhado, ficou firmado na placa intitulada *Yo lo vi*, parte da sua famosa série de gravuras, também denominada de *Os Desastres da Guerra*.

O Inferno de Callot passa então a ser uma compensação, assumindo um sentido de divertimento, de fábula, de escape, pois o verdadeiro Inferno, este sim, se faz na própria realidade, no seio das comunidades humanas, e se mostra pelos horrores e atrocidades da guerra. As terríveis descrições do Inferno das visões medievais e das representações tradicionais da arte já não preenchem, como antes, as necessidades de representações coletivas. O Além tenebroso aqui mesmo se faz, pela ação humana. A iconografia do Inferno, enquanto representação tradicional da punição eterna, que vinha se tornando progressivamente ineficaz desde o Renascimento, vai garantir, a partir do século XVII, a sua sobrevivência, nas versões satíricas e burlescas das tentações dos santos e das lutas entre anjos e demônios na guerra do Céu. A imagem do Inferno definido do dogma, completamente integrada na ortodoxia cristã, perde consideravelmente sua capacidade de assustar. O Inferno nas representações de arte, para continuar existindo, assume um papel complementar e acessório, a ponto de tornar-se um epifenômeno.

A sua sobrevida também se fará numa operação de transferência simbólica, pois a representação do Inferno no romantismo, por exemplo, ficará condensada na figura de Satã.

Em termos literários a representação mais significativa no século XVII será a do Paraíso Perdido do poeta inglês John Milton.

No começo do século XIX, o inferno desagrega-se e desfigura-se, negado por uns, amputado da sua eternidade por outros, reduzido à condição de espantinho para assegurar a ordem pública por governantes e pelas classes dominantes.³⁵

Territorialmente, só veio a se tornar parte da França no final do século XVIII. A cidade em que Callot nasceu, Nancy, era a capital do ducado.

³⁵ MINOIS, George. *História dos Infernos*, Lisboa, Teorema, 1997, pp. 353-354.

A representação do Inferno no século XIX, mais especificamente na obra romântica e simbolista de Rodolphe Bresdin, ganha contornos profundamente misteriosos e complexos, em que as referências iconográficas de temáticas bíblicas e escatológicas se entrecruzam, e em que uma concepção anímica de natureza parece indicar um retorno a um ideal mítico, em plena revolução industrial.

Rodolphe Bresdin foi um gravador francês, nascido em 1822 e falecido em 1885. Autodidata, possuidor de uma extraordinária originalidade e de uma imaginação livre e independente, admirador declarado de Rembrandt e professor de Odilon Redon, Bresdin ilustrou temas de batalhas antigas, de paisagens e florestas, de fábulas, vilas, de temas bíblicos e orientais, sempre numa veia fantástica e fabulosa. Um dos aspectos particulares da obra de Bresdin era a sua relação com o macabro, motivo de uma série de gravuras relativas ao tema da morte. Uma delas, intitulada de *A Comédia da Morte*, feita em 1854, mostra uma categoria extremamente singular de representações de demônios: os demônios-árvore³⁶, que aparecem à esquerda da gravura. Apesar de o tema estar relacionado à morte e à dança macabra, temática popularizada pelos trabalhos de Holbein, o conteúdo teratológico e algumas características das personagens e da paisagem cabem, no meu entendimento, na temática das Tentações de Santo Antônio, e assim, podem significar um Inferno incluso no tema da morte. Bresdin representa uma paisagem composta de três árvores desfolhadas, um pequeno lago em primeiro plano, e no centro, entre as árvores, uma espécie de choupana com um homem dentro, curvado, com as mãos na face e uma corrente atada à perna, numa atitude desesperada. Do lado de fora, circundando a choupana, figura uma variada fauna de pequenos seres fantásticos, duas ossadas humanas no chão, e na frente, à esquerda, outro homem sentado, com uma expressão vaga no rosto, uma das pernas é estranhamente curta, e ele tem um livro aberto ao seu lado. Na árvore em que ele apoia suas costas, as raízes e os troncos formam demônios que o assediam, especialmente um, que assume uma forma feminina e que parece sussurrar alguma coisa no seu ouvido. No lado esquerdo, um pouco acima, por trás de tudo, encontra-se Cristo a apontar para o Céu, como a indicar o caminho da luz. Mas todos estão de costas para ele e o ignoram.

³⁶ Vale esclarecer que a categoria que aqui designo não inclui os compósitos do tipo medieval, como o homem-ovo-árvore de Bosh (no painel do Jardim das Delícias) e assemelhados. Esta categoria se refere mais especificamente ao fenômeno da metamorfose, no sentido mais “clássico” do termo. No Inferno de Dante, consta a imagem literária da floresta dos suicidas que foi ilustrada por Doré no século XIX, mas os corpos metamorfoseados em árvores não são de demônios e sim de danados. O complexo de significação das árvores na arte de Bresdin pode ser melhor compreendido com a leitura das páginas 39-60 do livro de autoria de Stephen F. Eisenman intitulado *The Temptation of Saint Redon*, The University of Chicago Press, 1992.

No alto à direita, no topo dos galhos, dançam, triunfalmente, dois esqueletos, e um deles segura um ramo com frutas, as únicas em todo o cenário. É uma representação impressionante, complexa, macabra e plena de alegorias. De acordo com o crítico Alcide Dusolier no seu Salon de 1861, “Horror e a letargia do desespero predominam. Em vão, Cristo aponta para o céu. Tão insensível quanto a fauna, o homem morre sem ver Deus; a criatura morre sem rezar, sem elevar sua alma para o Paraíso: a Morte matou até a esperança!”³⁷ E o que seria este abandono do amor divino, este banimento da esperança, este exilar-se em si, senão o próprio Inferno?

O homem de expressão vaga no rosto, ao qual um demônio-árvore sussurra, guarda uma notável semelhança com a expressão impávida do Santo Antônio, constante numa gravura anônima³⁸, cópia de Hieronymus Bosh e datada de 1561.

³⁷ EISENMAN, Stephen F. *The Temptation of Saint Redon*, The University of Chicago Press, 1992, p.56.

³⁸ PRÉAUD, Maxime. *Rodolphe Bresdin*, Bibliothèque Nationale de France, 2000, p. 163.



Figura 2 - Rodolphe Bresdin. A Comédia da Morte, 1854.

O título da gravura de Bresdin, *Comédia da Morte*, segundo Préaud³⁹, mesmo que não tenha sido diretamente inspirado no longo poema de Théophile Gautier⁴⁰, certamente não o foi por acaso. Bresdin era um apreciador de oxímoros⁴¹ e provavelmente fez uso consciente de um deles nesta gravura.

Mas curiosamente, a cena que Bresdin ilustra, guarda uma significativa semelhança com o ambiente em que habita Santo Antônio, descrito por Gustave Flaubert, no início do seu livro *Tentações de Santo Antônio*. Embora o livro só tenha sido publicado em 1874, vinte anos depois da gravura de Bresdin ter sido executada, os elementos cênicos guardam uma relevante coincidência. Veja-se: a choupana de lodo e palha, o livro aberto no chão, o cesto e a esteira de palha, a aparência do homem, de cabelo comprido e barbudo, e finalmente o charco de Bresdin que faz às vezes do Rio Nilo de Flaubert.

É sabido que Flaubert começou a trabalhar na Tentação em 1845, após uma visita ao Museu de Arte de Gênova, onde ficou impressionado com uma pintura, sobre o mesmo tema, de Brueghel. Sobre ela, fez quatro versões, como era característico do seu perfeccionismo, até a edição final de 1874. Não é impossível que, num período posterior, ele tenha visto a gravura da *Comédia da Morte* feita por Bresdin, pois este possuía uma fama considerável entre os escritores e intelectuais, frequentadores da boemia parisiense, como Baudelaire e Champfleury. A influência que as artes visuais exerciam sobre Flaubert fica patente numa carta que ele escreveu para George Sand, em 1871, enquanto trabalhava na Tentação:

Durante o dia eu me encanto folheando através de alguns bestiários da idade média, procurando nestes ‘autores’ toda sorte possível de animais barrocos. E quando, já perto de esgotar o material, eu me dirijo ao museu para me encantar em frente aos monstros reais, após o que, a pesquisa sobre o bom Santo Antônio estará então terminada.⁴²

Seria um outro interessante exemplo da influência iconográfica recíproca entre artistas visuais e escritores, como foi a de Dante e Giotto.

³⁹ Idem, p. 159.

⁴⁰ Escritor e poeta francês, nascido em 1811 e falecido em 1872, escreveu um poema, em 1832, intitulado de *Comédie de la Mort*, um dos mais notáveis da poesia francesa.

⁴¹ Figura que consiste em reunir palavras contraditórias, paroxismo. Ex: “covarde valentia”.

⁴² EISENMAN, Stephen F. op., cit, p. 202.

De qualquer maneira, estão representados na gravura de Bresdin, demônios sussurrantes, e o Cristo a apontar para o céu. A iconografia das danças macabras, por vezes incluía figuras de demônios, mas nunca a de Cristo⁴³. Ao sobrepor essas iconografias, Bresdin problematiza a referência temática da gravura. Torna possível a transformação de uma dança macabra numa Tentação de Santo Antônio, carregada de culpa, desesperançada. Bresdin já havia feito gravuras com o tema das Tentações de Santo Antônio logo que chegou a Paris. A temática, longe de ser algo novo, já constava, naquela época, em muitas obras, desde o século XV. Visto a inclinação para a arte da imaginação e do fantástico que Bresdin possuía, ele certamente viu, senão no original, pelo menos em reproduções de obras de Schongauer, Bruegel, Bosh e da escola flamenga (ele era profundo admirador de Rembrandt), o tema da Tentação de Santo Antônio. E é justamente numa pintura da Tentação de Santo Antônio de Bosh, atualmente em Lisboa que, vê-se Cristo, dentro da capela em ruínas que Bosh representa como a morada do Santo, a apontar para o céu, num gesto mais contido, mas que muito se assemelha ao do Cristo de Bresdin. Numa das versões da lenda de Santo Antônio, Cristo, representado por uma luz milagrosa livra Antônio da multidão de demônios que o assediam. Sentindo a presença do Cristo, Antônio lhe pergunta: “Onde estáveis há pouco, oh Senhor Jesus? Porque não viestes a mim então, para me socorrer e curar as minhas feridas? Ao que Cristo respondeu: Antão, eu estava aqui, mas queria ver-te lutar. E agora que tu travaste a boa luta espalharei a tua glória por todo o mundo”.⁴⁴

⁴³ Cristo e a Morte aparecem juntos em certas cenas das séries intituladas *A Arte de Bem Morrer*, tradução do *Ars Moriendi*., livro xilográfico holandês em latim (e com muitas edições em diferentes idiomas). A *Ars Moriendi* era um tratado prático da arte de bem morrer, contendo instruções para a hora da morte, quando mais fortes são as tentações infernais.

⁴⁴ BOSING, Walter. *Hieronymus Bosh*, Köln, Taschen, 1991, p. 91.



Figura 3 - Hieronymus Bosh. Tentação de Santo Antônio, 1505. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Mas na gravura de Bresdin não existe salvação, o Cristo aponta, impotente, o caminho da salvação, mas já é tarde demais, e o triunfo da cena fica por conta dos esqueletos dançantes e da folia diabólica dos demônios-árvore sussurrantes.

Bresdin atribui uma importância vital às minúcias e detalhes da sua representação, consequência do seu apego à tradição flamenga, fazendo com que todos os componentes da representação sejam animados. Para ele, toda e qualquer parte da natureza, não importando as imperfeições e nem a sua relevância na ordem dos seres, têm sua lógica própria e significação, e é merecedora de atenção. De acordo com Théodore de Banville, Bresdin tem um desejo de tudo abraçar, que faz com que ele trabalhe com paciência e fúria. Com Bresdin, diz Redon⁴⁵, ninguém esquece o culto à natureza. O corpo demoníaco e a flora estão tão intimamente unidos que não se sabe onde principia o demoníaco e cessa a vegetação. Fato bastante representativo de um retorno às fontes do animismo primitivo onde as forças e os espíritos diabólicos regiam a concepção da natureza e do mundo.

⁴⁵ EISENMAN, Stephen F. op., cit, p.46.

⁴⁵ “Dos santos que maior número de vezes foram representados em pinturas, Antônio talvez ocupe o primeiro lugar. Não só representou ele um dos ideais da Idade Média, o ascético, como também a criação da Ordem Antonina, em pleno século XI, fez com que se multiplicassem as representações da figura do Eremita, destinadas a ornamentar as salas dos vários mosteiros e hospitais da Ordem, dispostos por toda a Europa. Uma lista de pintores que representaram Antônio, incluiria, para só falar nos flamengos, e nos pintores de língua

A bem da verdade, o Inferno sempre foi uma categoria iconográfica vinculada a outra categoria maior. Viu-se, no início deste capítulo, como as suas representações dependiam do tema maior do Juízo Final, que garantiu a sua permanência do século XII ao século XVI. O tema da Tentação de Santo Antônio, desenvolvido especialmente no século XV, é que vai abrigar, a partir de então, uma parte das representações infernais, que para aí progressivamente migram, com a paulatina decadência do ciclo iconográfico do Juízo Final. Aliás, a iconografia dos santos que se vinculam ao Demônio, como São Jorge, São Miguel e principalmente Santo Antônio⁴⁶, é que vão manter uma parte das representações do Inferno e do Demônio por toda a era moderna, compondo ciclos iconográficos sempre atualizados.

A repercussão que a obra da Tentação de Flaubert teve entre os artistas foi mais notável na Bélgica, em 1880, onde o Simbolismo estava mais entranhado, e onde os episódios fantásticos da obra foram usados para propósitos satíricos. Fernand Khnopff expôs uma *Tentação de Santo Antônio Segundo Flaubert*, de pouco brilho, na primeira exibição dos Les XX em 1884. Um ano antes, Félicien Rops havia feito uma litografia escandalosa da Tentação, na qual mostrava Antônio atordoado pela visão de uma moderna e nua prostituta pregada numa cruz. Mas o artista que mais perseverou na atualização da tradição, não só da Tentação como de outros temas bíblicos e escatológicos, como o dos demônios, dos sete pecados capitais e da luta dos anjos rebeldes, foi o belga James Ensor.

James Ensor será o principal responsável pela manutenção da vertente satírica e grotesca das imagens do Inferno no final do século XIX e início do século XX. Nasceu em 1860 e faleceu em 1949. Sua arte reuniu uma rica variedade de tendências pictóricas.

Certas pinturas suas, nos “confins do figurativo”⁴⁷, como *As Tentações de Santo Antônio* (1887), e *A destruição dos Anjos Rebeldes* (1889), quase dissolvem por completo, na massa plástica dos espatulados, nas espessas e enérgicas pinceladas e na intensa luminosidade, toda referência a iconografia das figuras que compõe as cenas. Ensor, que se considerava ateu, aborda esses temas bíblicos sem o menor sentido de religiosidade, e se escolhe esses temas, “é porque eles lhe davam ensejo de encenar as

germânica, e entre vários outros, Van Eyck, Lucas Van Leyden, Schongauer, Bruegel, Patinier, Metsijs, Grünewald, Dürer, Lucas Cranach, etc”. In José Roberto Teixeira Leite, *Jheronimus Bosh*, Ministério da Educação e Cultura, Coleção “Letras e Artes”, P. 90.

⁴⁷ JANSSENS, Jacques. *Ensor*, Flammarion, Paris, 1990, p. 39.

vicissitudes da sua existência de uma forma que reputava mais interessante”.⁴⁸ Na sua versão da Tentação, Ensor pinta uma enseada marítima e a povoa com os mais sortidos seres, ridículos e grotescos, insetos voadores e rastejantes, dragões, peixes, moluscos, barcos, demônios aéreos, marítimos e terrestres, corpos de mulher opulentos e burlescos, parecendo mais se divertir do que qualquer outra coisa, com esses monstros inverossímeis e debochados. Ao invés de pregar ou evangelizar, “o pintor apresenta-se mais como um diletante do impossível do que como um vingador do vício ou um paladino da virtude”.⁴⁹ A figura mesmo do Santo é representada como uma sátira, de hábito monástico, lendo um livro, e a falar com um demônio que se apresenta sob uma forma hilariante: um compósito muito semelhante a um frango depenado, de pescoço comprido e avermelhado, e com um alvo desenhado as costas.

O impulso abstrato da Tentação é levado adiante, quase abolindo as figuras de vez, na dissolução das formas da Destruição dos Anjos Rebeldes. A pintura revela um Ensor “rendido ao expressionismo mais extremo. As formas das personagens e dos objetos surgem quase dissolvidas numa infernal explosão de cor”.⁵⁰ Becks-Malorny diz que esta verdadeira explosão de cor lembra a pintura expressiva do francês Hartung (1904-1989) ou do americano Jackson Pollock (1912-1956).⁵¹ Eu creio que ela se relaciona muito mais com a pintura do holandês Willem De Kooning (1904- 1997), pelo empasto e pela densidade pictórica, características de ambos os pintores. Além disso, a gradação mesclada dos tons, em que as cores se fundem, sob a ação da espátula, com predomínio dos carmins esbranquiçados e brancos amarelados, e a composição expansiva, marcada por um desenho espontâneo, mas calculado, se aproximam mais das *Mulheres* de De Kooning, do que das telas francamente gestuais de Hartung e Pollock. O fato é que, na *Destruição dos Anjos Rebeldes*, a iconografia da paisagem e dos demônios fica praticamente indistinguível. Ensor estava mais interessado no manuseio expressivo das possibilidades formais da pintura, do que no simbolismo religioso do evento bíblico retratado. Reflexo de uma época moderna em que, os temas religiosos não passavam de meras justificativas para experimentos formais de toda sorte, feitos por artistas que buscavam sobre tudo uma arte singular, original e individualista. O impressionismo francês, então em pleno vigor, recusava o simbólico e se concentrava no fenômeno ótico. Ensor, um artista ímpar, de tendências extravagantes e inclinação

⁴⁸ BECKS-MALORNY, Ulrike. *James Ensor*, Taschen, Köln, 2000, p. 43.

⁴⁹ Idem, p. 39.

⁵⁰ BECKS-MALORNY, Ulrike. op., cit, p. 61.

⁵¹ Idem, p. 62.

para o fantástico, o subjetivo e o burlesco se distanciou, naturalmente, deste tipo de orientação. Se não fez um uso moral e religioso mais evidente da temática bíblica que pintava, como no exemplo da arte secular flamenga, pelo menos permeou as suas imagens de um sentido radicalmente grotesco, desencantado, repulsivo e absurdo, que preconizou o surrealismo. “O seu humor é macabro e corrosivo, por vezes mesmo repugnante. Ensor não hesita em descrever as mais elementares funções biológicas como a defecação e o urinar, os vômitos e o ranho (...)”,⁵² e algumas figuras que ele representou, como na Tentação, são notadamente devedoras das obscenidades de um Bosh, de um Bruegel e de um Callot, nessa já milenar tradição do grotesco.

Pode-se dizer com razão que o grotesco, tanto pelo seu lado terrível e fantástico quanto pelo seu aspecto cômico, é a categoria mais característica das representações do Inferno. Wolfgang Kayser, no seu estudo do tema, chega a propor a seguinte interpretação ao grotesco: “a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo”.⁵³ Já Bakhtin, na sua análise da obra de Rabelais, fala sobre a alegre ambivalência não oficial da figura do diabo nas representações dos mistérios medievais, que não tem nada de medonho ou estranho. Diz, inclusive, que “às vezes, o diabo e o inferno são descritos como meros ‘espantalhos alegres’. Mas no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno”.⁵⁴

O termo grotesco deriva da palavra italiana *grotta*, que por sua vez vêm do termo em latim *crypta*. O seu uso, nesse sentido, originou-se nas explorações das criptas funerárias (grutas) da grandiosa Casa de Ouro (Domus Aurea) de Nero em Roma, iniciadas em torno de 1480. Nela, existiam pinturas que representavam figuras de características misturadas, monstruosas e humanas, animais e vegetais, de bestas legendárias e imaginárias, e descrições de sacrifícios pagãos e de bestialidade. A vinculação histórica dessas pinturas, com o reinado terrível de Nero (54-68 dc), foi amplamente percebida durante a Idade Média e o Renascimento com um significado demoníaco. Os *grotteschi*, como eram conhecidas essas representações fantásticas da Casa de Ouro, é que vão sugerir os motivos decorativos nas bordas dos manuscritos góticos. Irão também figurar nas margens e bordos de vários monumentos do final do século XIV, representando uma nova abordagem na arte, de natureza arqueológica.

⁵² Ibidem, p. 78.

⁵³ KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 161.

⁵⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Editora Universidade de Brasília, 1996, p. 36.

Serão ainda, os monstros e as gárgulas das cornijas das catedrais góticas. Nas suas versões burlescas e nas farsas, o grotesco infiltrar-se-á na própria decoração das catedrais:

Havia, aqui e ali, pequenos baixos-relevos que eram simplesmente cenas burlescas e farsas, ou brincadeiras de oficinas, de que temos um excelente repertório no famoso Pórtico das Livrarias, de Rouen, como a cena em que se vê um ganso examinando com curiosidade... um urinol, ou uma porca tocando sanfona.⁵⁵

No sentido medieval, o grotesco se relaciona a uma criação do Demônio, pois este é um macaco de Deus (*Simia Dei*). Parodiando a criação divina, o Demônio “introduz na natureza o absurdo, o impalpável, semicômico, semitrágico, que é o próprio fundamento da ação demoníaca”.⁵⁶

Sobre o relacionamento do grotesco e do sublime, e do vínculo contrastante e necessário entre a beleza e o grotesco, o escritor francês Victor Hugo escreveu:

Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo.⁵⁷

Quanto ao significado do grotesco nos modernos, prossegue Hugo:

No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de

⁵⁵ TREVISAN, Armando. *O Rosto de Cristo: A Formação do Imaginário e da Arte Cristã*, Porto Alegre, Editora Age Ltda, 2003, p.176.

⁵⁶ LEITE, José Roberto Teixeira. *Jheronimus Bosh*, Ministério da Educação e Cultura, Coleção “Letras e Artes”, p. 91.

⁵⁷ HUGO, Victor. *Do Grotesco ao Sublime*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 33.

morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco.⁵⁸

Um dos exemplos mais claros dessas representações grotescas e demoníacas, na obra de Ensor, é a gravura realçada com aquarela e intitulada *Combate de Demônios*, de 1888. Nela, acontece uma curiosa inversão da iconografia da Guerra no Céu: as figuras demoníacas, que combatem monges cristãos, parecem levar a melhor na luta. Os monges, armados de espadas e escudos, verdadeiros cruzados da fé, são figurados diminutos, precipitando-se na região inferior da obra, quase saindo do espaço de representação, enquanto que as figuras demoníacas preponderam, vitoriosamente, na cena. A iconografia demoníaca é a mais variada possível, e Ensor dá curso livre a sua imaginação. Os compósitos monstruosos, inspirados nas suas máscaras, fazem grupo com as mais disparatadas representações, incluindo polvos, locomotivas a vapor, peixes espadas e elefantes. No ponto de vista formal, um aspecto muito interessante que se impõe é o uso que Ensor faz da linha. Ela se apresenta simples, quase infantil, sem modulações, espontânea, compondo volutas e arabescos, definindo espaços curvos e articulados entre as silhuetas das figuras, dinamizando a modernamente chamada relação figura-fundo. É um trabalho que, por sua temática e tratamento formal, e visto em conjunto com o restante da obra de Ensor, exercerá uma considerável influência em numerosos artistas modernos. Emil Nolde, Paul Klee, George Grosz, Alfred Kubin, Felix Nussbaum e Bernard Schulze, apenas para citar alguns. E será uma referência importante para o surrealismo, que segundo Minois: “se há de mostrar apto a poder criar uma atmosfera infernal, uma atmosfera de ausência, de tempo condensado, de silêncio e de morte: Infernos laicos, sem Deus e sem diabo, e também sem homens, infernos que se desconhecem e são talvez mais terríveis”.⁵⁹

*

Como uma colocação poética, faz sentido, mas o fato é que no século XX, as representações da arte do Inferno tradicional já se encontram num estado inteiramente anacrônico com respeito ao seu conteúdo simbólico e educativo. A função simbólica da imagem, vital para a arte cristã, ficou sujeita ao estilo. Perdeu-se legibilidade. O surgimento dos numerosos movimentos artísticos, na primeira metade do século XX, foi

⁵⁸ HUGO, Victor. *Do Grotesco ao Sublime*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 31.

⁵⁹ MINOIS, George. *História dos Infernos*, Lisboa, Teorema, 1997, p. 250.

sem precedentes. Sucedeu-se uma quantidade considerável de ismos. Fauvismo, cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, citando apenas os principais ocorridos até a segunda grande guerra. O problema aqui é que alguns destes movimentos, ocorridos num momento histórico crítico e traumatizante⁶⁰, como o dadaísmo e o surrealismo, tiveram uma reação de desencanto e exaustão, com a tradição histórica da arte, que parecia não mais corresponder aos anseios de uma época de aceleradas e profundas mudanças sociais. Criou-se então, o ambiente propício para a sedimentação das vanguardas artísticas. E com elas, a ojeriza de um vasto acervo de arte, que como se viu, era constituído em grande parte por obras religiosas. Os surrealistas, em relação à arte cristã, reconheceram apenas o demoníaco e o herético, por uma questão mais do seu apelo ao inconsciente, ao sonho e ao fantástico. Compreensível, pois num mundo em que a religião cristã ficou relegada a um plano sem a expressão de antes, principalmente depois dos horrores da guerra, em que Deus parecia ter se esquecido da humanidade, e no qual a organização da vida pública já há muito estava nas mãos do Estado, a crença na punição eterna no Além, ficou severamente abalada. “Os séculos passados descreveram largamente o pesadelo potencial após a morte, mas o século XX inclinou-se sobre os infernos presentes”, diz Minois, “porque nunca se falou tanto dos infernos como neste século, em que quase não se crê muito mais do que antes”.⁶¹ E como a Igreja perdera há muito tempo o mecenato das artes, não tinha como exercer um controle eficaz na produção das imagens que tivessem uma finalidade religiosa qualquer. “Podemos, pois, afirmar que a arte cristã por excelência, a medieval, deixou de existir no momento em que uma óptica intrínseca ou vertical, ‘a partir da imagem da alma’, foi substituída por outra, ‘a partir da imagem óptica do olho’”.⁶²

Um bom exemplo de perfeita adequação entre a concepção da forma e o contexto simbólico da representação encontra-se num capitel esculpido em meados do século XI no celebre pórtico do campanário de St. Benoît-sur-Loire, em Loiret, na França. A escultura figura a luta entre um anjo (provavelmente Miguel), com o rosto ligeiramente voltado para o alto, e o Demônio, com o rosto voltado para baixo, por uma pequena, assexuada e passiva alma. Conforme descreve Link, que visitou o campanário:

⁶⁰ Falo aqui das duas grandes guerras mundiais, dos campos de concentração, revolução industrial, desemprego em larga escala, fome crônica, poluição generalizada, regimes totalitaristas, enfim, os acontecimentos trágicos que traumatizaram as mentalidades do mundo no século XX.

⁶¹ MINOIS, George. op., cit., p. 424.

⁶² TREVISAN, Armando. op., cit, p.245.

Para fotografar esse capitel, esperei até que o sol o banhasse. Às duas da tarde, o rosto do anjo estava iluminado pelo sol, mas como meu interesse concentrava-se mais no Diabo, continuei aguardando. Passadas várias horas, percebi que o sol nunca brilharia sobre o rosto do Diabo. O escultor dispôs suas feições em um ângulo que as deixa sempre na sombra.⁶³

Nesse caso, os significados são claros: o anjo, banhado pela luz, é o símbolo da energia solar e radiante de Deus. O Diabo, com o rosto voltado para baixo e escondido na penumbra, é o símbolo da escuridão sombria e ausente de Deus.

⁶³ LINK, Luther. *O Diabo*, São Paulo, Schwarcz, p. 57.