

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média

Tamara Quírico¹

Resumo

Este artigo discute brevemente as relações teológicas e visuais entre a Paixão de Cristo e o Juízo Final. Após uma introdução sobre a noção de tempo histórico para os cristãos e a importância da Paixão como elemento fulcral para o Cristianismo, o texto trata das representações visuais em que os temas do Juízo Final e da Crucificação são desenvolvidos em conjunto, seja como dípticos ou em cenas unificadas. Analisando alguns exemplos produzidos na Península Itálica, entre meados do século XIV e início do XV, o artigo se detém especialmente em uma obra específica, o painel *Alegoria da Redenção*, de Ambrogio Lorenzetti, discutindo suas singulares iconografia e composição. Buscam-se, enfim, possíveis interpretações para essa pintura, ao relacioná-la a outro conjunto de afrescos produzido no mesmo período: o ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa.

Palavras-chave: Paixão de Cristo. Juízo Final. Triunfo da Morte.

The death of God and the death of man: Passion of Christ, last judgment and the triumph of death at the end of the Middle Ages

Abstract

This paper shall briefly discuss the theological and visual connections between the Passion of Christ and the Last Judgement. It first gives an introduction on Christian's conception of a historical time and the importance of the Passion as a fundamental element for Christianity; it then discusses depictions in which Last Judgement and Crucifixion are represented together, whether as diptychs or unified scenes. As it analyses some examples painted in the Italian Peninsula between the second half of the 14th and early 15th centuries, this paper shall focus especially on a particular painting, the so-called *Allegory of Redemption's* panel painted by Ambrogio Lorenzetti, discussing its unique iconography and composition. It seeks, finally, possible interpretations for this painting as it is confronted to another set of frescoes painted during the same period: the *Trionfo della Morte* cycle in Pisa Camposanto.

Keywords: Passion of Christ. Last Judgement. Triumph of Death.

1

Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (2003), e doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009). Desde 2012 é professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte (DTHA) do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ART/UERJ).
Contato: <tquirico@gmail.com>.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

A noção de um tempo histórico é uma das mais importantes para os cristãos. A certeza de um início claramente marcado no *Gênesis* e a espera de um fim que, indubitavelmente, chegará nortearam as concepções do Cristianismo desde os primeiros séculos. O fim da história, de acordo com os cristãos, será marcado pela *Parúsia*, a segunda vinda de Cristo para julgar toda a humanidade. O Seu retorno ao final dos tempos é mencionado em trechos diversos do Novo Testamento, como em Mt 16, 27: “pois o Filho do Homem há de vir na glória do seu Pai, com os seus anjos, e então retribuirá a cada um de acordo com o seu comportamento”. Essa passagem do Evangelho de Mateus indica também, de modo claro, a noção de um julgamento baseado na conduta individual de cada homem ao longo de sua vida.

Por que Cristo julgará os homens? De acordo com a doutrina cristã, a Encarnação de Cristo teria sido necessária para resgatar a humanidade do pecado cometido por Adão. Expulsos do Jardim do Éden por ordem divina, os homens não poderiam para lá retornar, enquanto não fossem redimidos de suas culpas, conforme também se afirma em diversas passagens escriturais, como em 1Cor 15, 21-22: “com efeito, visto que a morte veio por um homem, também por um homem vem a ressurreição dos mortos. Pois assim como todos morrem em Adão, em Cristo todos receberão a vida”.

A remissão das faltas só poderia ocorrer com a mediação de Cristo entre Deus Pai e a humanidade arrependida, de modo a se restabelecerem os laços destruídos pelo pecado. Entretanto, para que a intercessão fosse plenamente alcançada, foi necessário que o Cristo se fizesse homem:

(...) A mediação moral requeria na pessoa de Jesus a união física de dois extremos – Deus e o homem – que ele deveria reconciliar (...). Para que a redenção fosse feita segundo as leis da justiça (...), era necessário que Deus se encarnasse, e que assim a mediação, em sua pessoa, reunisse fisicamente a divindade e a humanidade. Ele é mediador por sua humanidade; mas, sem a divindade, ele não poderia eficazmente exercer sua mediação (*Dictionnaire de théologie catholique*, 1922: col. 1346).

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

Ou seja, mais do que Deus dos homens, Cristo é Deus feito homem. A redenção, no entanto, só poderia ser plena com o sacrifício de Jesus, como novamente esclarece São Paulo, em 1Cor 15, 3: "Cristo morreu por nossos pecados, segundo as Escrituras". Cristo morreu para livrar a humanidade da morte, do pecado de Adão. Não por acaso, em inúmeras pinturas representando a Crucificação dentro da tradição medieval, é possível discernir, à base da cruz, um crânio, identificado usualmente como o de Adão. Isso se deve ao fato de que, na Idade Média, se difundiu a ideia de que Cristo, como redentor dos pecados de Adão, teria sido crucificado no local exato do sepultamento do primeiro homem. A partir do pensamento de São Paulo, Cristo seria visto como o segundo Adão que, ao morrer, redimiria o primeiro de suas culpas.

É de morte, portanto, que se trata aqui. De morte e de ressurreição. A Paixão e Sua conseqüente morte na cruz são o ato primordial de Cristo para permitir a salvação de todos os homens. Por ter dado Seu sangue pela humanidade, por ter morrido para a remissão dos pecados, Cristo é legitimado como o juiz dessa mesma humanidade; uma vez que morreu para a salvação dos homens, Ele, mais do que todos, tem o direito de julgá-los. Por isso, nas representações visuais do Juízo Final, a figura de Cristo usualmente ergue os braços para expor Seus estigmas, evidente comprovação de Seu sacrifício. Como explica Yves Christe, "os estigmas das mãos e do flanco, após terem sido mostrados a São Tomé, o são a todos os homens, como prova da identidade do Filho do Homem vitorioso e de Jesus crucificado e ressuscitado" (CHRISTE, 1973: p. 39).

Se a Encarnação de Cristo, enfim, é o ponto fundamental da teologia cristã desenvolvida ao longo dos séculos, ela ganha dimensão plena somente com o sacrifício de Cristo na cruz. Afinal, como escreve uma vez mais São Paulo, em 1Cor 15, 14, "se Cristo não ressuscitou, é inútil nossa pregação e inútil nossa fé". A Paixão de Cristo, então, é também elemento fulcral para o Cristianismo – a Páscoa, não por acaso, é a mais importante festa do calendário litúrgico cristão. Desde o século XI, porém com mais intensidade ao longo dos séculos XIII e XIV, as práticas cristãs progressivamente enfatizaram não somente a morte e conseqüente ressurreição de Cristo, mas, especialmente, Sua agonia na cruz. No fim da Idade Média, Ele se

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

tornaria cada vez mais o Cristo da Paixão e do sofrimento (o que, segundo Jacques Le Goff, explicaria o desenvolvimento da iconografia da *Pietà* e do *Ecce Homo*). E complementa: “o Cristo do fim da Idade Média é então um Deus ambivalente: Ele é o Deus em majestade do juízo final, e também o Deus crucificado da Paixão” (LE GOFF, 2003: p. 62).

Essa ênfase na dor foi adaptada à iconografia do Juízo Final, em particular aos modos de figuração do Cristo que, de Senhor Onipotente, o Cristo em Majestade que vem para julgar os vivos e os mortos, passou a ser evocado igualmente como sofredor, parcialmente desnudo, mostrando os estigmas e cercado pelas *Arma Christi* (ou seja, os símbolos do martírio de Cristo: a cruz, a coluna da flagelação, a coroa de espinhos, dentre diversos outros que comparecem com menor frequência), trazidas à cena, em muitos exemplos, por anjos². Assim sendo, a Paixão de Cristo, ainda que não representada nessas cenas do Julgamento, é claramente recordada tanto pelas *Arma Christi* – que trazem à mente do fiel o martírio sofrido para a remissão dos pecados dos homens –, como pelo Cristo mesmo que, em glória, apresenta ao fiel os estigmas, marcas inequívocas de Seu sacrifício pela humanidade. Aqui, sem dúvida, pode-se trazer à mente o papel tradicionalmente desempenhado pelas imagens de devoção. De fato, “a visão de Deus que sofreu como um homem pode comunicar mais de quanto seja capaz de fazê-lo a teologia” (BELTING, 1986: p. 6). Não há nas representações do Juízo Final, decerto, a figuração explícita do Deus que sofreu como homem, mas isso é constantemente recordado pela posição mesma do Cristo nessas cenas.

A Paixão de Cristo, portanto, tem relação – teológica e iconográfica – direta com o Juízo Final. Há pinturas que associam, de modo explícito, as cenas da Crucificação e do Julgamento, opondo os temas diretamente. Se o Juízo Final é tema que possui impacto maior quando executado em escala monumental – em função de sua complexidade, e devido à necessidade de condensar uma série de cenas em uma única imagem –, é notável, por outro lado, o número de pequenas representações do tema que são encontradas nos últimos séculos da Idade Média, pinturas ou relevos (de modo geral, produzidos em marfim). Em muitos desses exemplos, o Juízo Final não comparece isolado; pelo contrário, ele geralmente é representado em

2

Sobre os modos de representação do Cristo juiz na pintura italiana, ver QUIRICO, 2013.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

dípticos ou trípticos, que incluem, quase sempre, a cena da Crucificação ou ao menos uma clara alusão a ela: em outras palavras, *Christus patiens* e *Christus triumphans* lado a lado. Certamente não é coincidência que isso ocorra não em afrescos ou em pinturas de grandes dimensões, mas em pequenos painéis, executados, com toda probabilidade, para a devoção privada de leigos, prática que se torna cada vez mais comum desde o século XIII. E se, por um lado, representações do Juízo Final não são propriamente imagens devocionais, é preciso recordar que, no final do século XV, um pregador influente como o dominicano Girolamo Savonarola afirmava que o cristão deveria ter em sua residência uma representação do Juízo, de modo a poder continuamente se recordar do fim do mundo e do julgamento que advirá. A presença contígua da Crucificação a essas cenas auxiliaria na recapitulação da história cristã e dos motivos por que Cristo julgaria a humanidade no último dia.

A direta relação entre Juízo Final e Crucificação ocorre, por exemplo, no díptico atribuído a Jacopo del Casentino e seu ateliê, pintado, talvez, entre 1340 e 1349 (Walters Art Museum, Baltimore) (Figura 1). De acordo com a reconstituição proposta, o painel da esquerda apresenta a cena simplificada do Juízo Final, enquanto o da direita mostra a Crucificação, com a Virgem, João Evangelista e Maria Madalena. Não há qualquer elemento visual relacionando uma pintura à outra, mas a colocação de ambos os temas lado a lado no díptico é suficiente para estabelecer a relação entre eles. Na representação do Juízo Final, os corpos ressuscitam de túmulos na parte inferior do painel. Logo acima deles, à direita (à esquerda do Cristo, recorde-se), há uma área negra no relevo montanhoso, de onde saem chamas avermelhadas; imediatamente à frente, percebe-se a presença de um demônio negro. Trata-se, sem dúvida, da entrada do Inferno, tradicionalmente percebido como uma localidade infraterrena, que se opõe geograficamente ao Paraíso, conforme explicam autores como Hugo de São Vítor (ca. 1096-1141) que, em sua *Summa de sacramentis christianae fidei*, escreve: “o Inferno é o lugar dos tormentos, o céu o lugar das alegrias. É justo que o local dos tormentos esteja embaixo e o local das alegrias no alto, pois a falta pesa para baixo, enquanto a justiça eleva para o alto” (Apud LE GOFF, 1996: p. 195)³.

3

Sobre representações do Inferno nas artes visuais e no teatro, ver DAVIDSON & SEILER, 1992; QUÍRICO, 2011.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

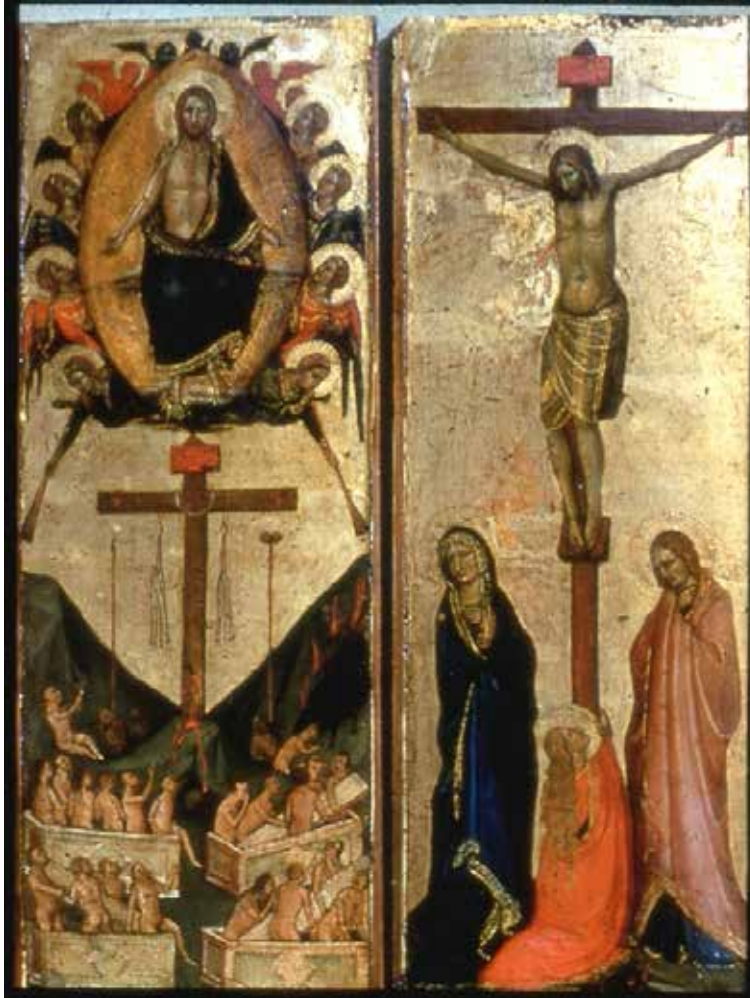


Figura 1 :: Jacopo del Casentino e seguidores. *Juízo Final e Crucificação*, ca.1340-1349. Walters Art Museum, Baltimore. Procedência da imagem: Walters Art Museum. Disponível em: <<http://art.thewalters.org/detail/1334/the-last-judgment-and-the-crucifixion/>>. Acessado em: 08 de setembro de 2014.

Deve-se conceder particular atenção, porém, ao painel de Giovanni di Paolo, de início do século XV (Figura 2), atualmente no acervo da Pinacoteca Nazionale de Siena, por ser ainda mais explícito nessa relação: a pintura, com efeito, é composta por um único painel, em que a cena do Juízo Final ocupa a metade direita, enquanto, no lado esquerdo, há a representação não da Crucificação, mas do Cristo flagelado que carrega a cruz. Não por acaso, o painel é conhecido como *Cristo penitente* e *Cristo triunfante*. Ambas as

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

imagens do Cristo possuem imenso destaque, ocupando boa parte da área do painel, de modo que os elementos que identificam a cena à direita como um Juízo Final são bastante simplificados e reduzidos em tamanho – na parte inferior, há um grupo de quatro figuras que, por seu posicionamento na cena e por suas atitudes, são identificadas como os eleitos, e três figuras que, golpeadas por um demônio negro com asas de morcego, entram em uma espécie de caverna em que se percebem chamas: são os condenados que se dirigem para o Inferno. Imediatamente abaixo do Cristo, um anjo vestindo uma armadura – com toda probabilidade, São Miguel – parece acompanhar a divisão dos grupos, e dirige seu olhar para os eleitos⁴.

O lado esquerdo do painel, por outro lado, é ainda mais sintético em termos iconográficos, resumindo-se ao Cristo segurando a cruz. Trata-se não de um momento histórico específico da narrativa da Paixão, anterior à Crucificação, mas de uma representação simbólica do sacrifício de Cristo. De fato, percebem-se claramente os cinco estigmas nas mãos, nos pés e no flanco. Cristo, portanto, estaria já morto na cena, ao mesmo tempo em que segura o instrumento responsável por Seu suplício. Enfatizam-se as chagas em Seu corpo esquelético e sofrido – não apenas os tradicionais estigmas, mas também feridas diversas, distribuídas em Seus braços, pés e abdômen. A boca se entreabre como que em um lamento, e Seu olhar é de sofrimento e resignação. O principal detalhe, entretanto, é o sangue que escorre dos cinco estigmas, visualmente indicando, de modo inequívoco, o sangue derramado pela salvação da humanidade. A ênfase recai simbolicamente, portanto, sobre a morte de Cristo. A relação entre os dois lados do painel é evidente, enfatizada pelo fato de que ambas as figuras se encontram sobre a mesma paisagem; a pintura se insere dentro dessa tendência de valorização do tema da Paixão no fim da Idade Média. Não por acaso, também os estigmas do Cristo juiz sangram na cena à esquerda: esse detalhe torna explícita, também, a justificativa para Sua escolha como o juiz dos homens no fim dos tempos – o sangue que escorreu na cruz e que lavou os pecados de Adão é aquele que será cobrado da humanidade no último dia.

4

Para uma análise da relação entre São Miguel e o Juízo Final, ver QUÍRICO, 2007.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico



Figura 2 :: Giovanni di Paolo. Cristo penitente e Cristo triunfante, primeira metade do século XV. Pinacoteca Nazionale, Siena. Procedência da imagem: CARLI, E. La pittura senese. Florença: Scala, 1982.

Há, ainda, outra pintura em que essa mesma associação é expressa formalmente, embora não haja igualmente uma representação da Crucificação: o painel *Juízo Final, Vir dolorum entre os símbolos da Paixão e lamento sobre o Cristo morto*, pintado entre 1360 e 1365, pelo anônimo artista conhecido como Mestre da Misericórdia dell'Accademia (Figura 3), atualmente na coleção da Pinacoteca Nazionale de Bolonha. A metade superior do painel é dedicada à cena do Juízo Final, também representada de modo simplificado: ao lado do Cristo juiz, os apóstolos e, à frente deles, a Virgem e São João Batista compõem a cena da *Deesis* (tipo iconográfico

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

em que ambos flanqueiam o Cristo, buscando interceder pela humanidade no momento do julgamento); no registro imediatamente inferior, anjos, guiados pela figura central de São Miguel, procedem à separação entre condenados e eleitos; abaixo do Cristo, dois anjos menores soam as trombetas, enquanto outros dois trazem algumas das *Arma Christi*.



Figura 3 :: Mestre da Misericordia dell'Accademia. Juízo Final, *Vir dolorum* entre os símbolos da Paixão e lamento sobre o Cristo morto, 1360-65. Pinacoteca Nazionale de Bolonha.

A grande particularidade dessa pintura está em sua metade inferior: no centro, há uma representação do *Vir dolorum*, ou *Ecce homo*: o Cristo

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

morto, tradicionalmente mostrado em meio-corpo dentro do túmulo, de olhos fechados e com as mãos cruzadas sobre o corpo na altura da cintura. Ao seu redor, os diversos símbolos que marcam Sua Paixão, incluindo referências ao lamento no Monte das Oliveiras, ao beijo de Judas, a Pilatos e ao galo, dentre várias outras. Na parte inferior do painel, logo abaixo do *Ecce homo*, há o lamento sobre o Cristo morto, em que Maria, João Evangelista e Maria Madalena, assim como duas outras figuras femininas, sustentam o corpo inerte de Cristo, enquanto dois homens, posicionados entre o lamento e o *Ecce homo*, parecem conversar entre si sobre a cena: o primeiro se volta para o companheiro, que estende a mão em direção ao grupo à frente. Em todo o painel, forma-se um eixo mediano vertical – que parte do Cristo juiz, segue pela figura de São Miguel e pelo *Ecce homo*, finalizando na figura de São João Evangelista junto ao Cristo morto – e que conduz a linha interpretativa de toda a pintura, de baixo para cima: novamente, assim como nos outros exemplos discutidos, o Cristo martirizado e morto retornará no último dia para julgar os homens, direito que Lhe cabe por Seu sacrifício pela humanidade. Ainda há um detalhe no canto inferior esquerdo do painel que também integraria todas as cenas: duas pequenas figuras parecem sair de um túmulo; uma delas está com as mãos postas, parecendo contemplar o lamento e o *Ecce homo*. Embora as figuras sejam diminutas e pareçam crianças, essa poderia ser uma representação simplificada da ressurreição dos corpos no último dia, para o Julgamento Final.

Entretanto, a pintura que provavelmente evidencia melhor a relação histórica que vai desde a Criação do homem até o Juízo Final, em uma sequência lógica e linear, com princípio, meio e fim, é o painel *Alegoria da Redenção* (Figura 4), pintado, com toda probabilidade, por Ambrogio Lorenzetti (alguns autores o atribuem a seu irmão Pietro), por volta de 1345, e que integra o acervo da Pinacoteca Nazionale de Siena. No canto superior esquerdo da pintura, está a representação em sequência da Criação do homem, do Pecado Original e da Expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden; ao centro, surgindo acima de um amontoado de corpos, está o Cristo crucificado, contemplado por um grupo de pessoas à direita⁵, enquanto uma representação simbólica de Jerusalém surge ao fundo; à extrema direita do painel, enfim, está a cena simplificada do Juízo Final, com o Cristo juiz frontal no alto e, logo abaixo, em destaque – o que certamente não é

5

C. Alessi, em 1994, tentou identificar várias dessas figuras, incluindo Moisés e Davi. Cf. THEIN, 2011: p. 260, nota 45.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

coincidência –, a cruz do martírio trazida à cena por dois anjos. A *Deesis* completa a cena do Juízo. Abaixo, no canto inferior direito, uma área negra uma vez mais prenuncia a entrada do Inferno. Nessa pintura, *Christus patiens* e *Christus triumphans* estão inseridos em uma mesma paisagem de fundo, estabelecendo claramente uma relação entre dois momentos cruciais da história cristã, de forma análoga à solução que, décadas depois, será adotada por Giovanni di Paolo em sua pintura. A associação desses dois momentos a cenas do Gênesis, por outro lado, parece ser inédita em um painel⁶.



Figura 4 :: Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria da Redenção*, ca. 1345. Siena, Pinacoteca Nazionale. Procedência da imagem: FRUGONI, C. *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*. Milão: Scala, 1988.

A pintura provavelmente seria o estudo para um afresco ou um painel de grandes dimensões não executado – de acordo com Chiara Frugoni, a ideia de um esboço seria reforçada pelo fato de que a pintura apresenta *cartigli* deixados em branco, o que faz supor que, na imagem finalizada, inscrições seriam incluídas (cf. FRUGONI, 1988: p. 1630, nota 137)⁷. Além da novidade compositiva, o painel apresenta igualmente uma iconografia bastante singular. Conforme já comentado, à esquerda, estão as cenas da Criação, do Pecado Original e da Expulsão dos progenitores. Junto a Adão e Eva expulsos, voa a figura negra da Morte, que segura nas mãos um objeto que parece ser sua foice – o péssimo estado de conservação da pintura impede uma adequada análise da cena mesmo *in loco*. Essa imagem não é vista integrada ao tema da Expulsão em data tão precoce; de

6

Recorde-se que, na tradição italiana de decoração do espaço interno dos edifícios religiosos, as paredes das igrejas eram, em muitos casos, ornamentadas com afrescos representando toda a história cristã, em uma narrativa que, iniciando-se com as cenas da Criação, concluía-se com a figuração do Juízo Final. É o caso, por exemplo, da Basílica de Sant'Angelo in Formis, da *Collegiata* de San Gimignano ou mesmo da Capela Scrovegni, em Pádua – aqui, Giotto pintou cenas das vidas da Virgem e do Cristo. Embora não haja a representação do Antigo Testamento, as histórias de São Joaquim e Sant'Ana, no início do ciclo, assim como as cenas da infância da Virgem, resumem, de certo modo, as histórias veterotestamentárias.

7

Frugoni comenta também que a pintura de Lorenzetti poderia ser igualmente o painel frontal de um *cassone* – grande baú ornamentado, bastante comum na Península Itálica nesse período, e considerado um dos principais móveis das residências –, embora essa possibilidade pareça menos convincente. Karel Thein, por outro lado, sugere que o painel poderia ser a parte central de uma *predella*, atualmente perdida, que tivesse pertencido ao altar de San Crescenzo na catedral de Siena (Cf. THEIN, 2011: pp. 204-205).

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

fato, a representação da Morte em associação a Adão e Eva se tornará mais comum somente no século XVI, com a popularização de temas macabros relacionados à *ars moriendi*. Hans Holbein, o jovem, por exemplo, em sua famosa série sobre a *Dança Macabra*, publicada originalmente em 1538, em Lyons, apresenta uma gravura em que um esqueleto, simbolizando a Morte, toca um instrumento de cordas, enquanto os Progenitores são expulsos do Paraíso. É após Holbein, em verdade, que esse tipo de representação conhece sua difusão; a partir do seu modelo, outros surgirão, como uma gravura de Heinrich Aldegrever, de 1541, claramente baseada na composição de Holbein. A pintura de Lorenzetti é, nesse sentido, única, especialmente por relacionar essa iconografia a uma composição que sintetiza a história cristã; deve-se considerar, entretanto, que a inclusão da Morte nesse detalhe da composição possui significado claro: com o Pecado Original e a Expulsão do Éden, a morte (literal) entrou no mundo.

A pintura de Lorenzetti, no entanto, também se destaca por outro detalhe iconográfico de grande impacto: ao centro do painel, acima de uma pilha de cadáveres, está o Cristo crucificado. E, sobre todos, está novamente a Morte, grande, negra e ameaçadora⁸. Como escreve Frugoni, essa é uma “extraordinária concepção, visto que a Morte não triunfa somente sobre o monte de cadáveres que funciona como pedestal da cruz, mas sobre o Redentor” (FRUGONI, 1988: p. 1631).



Figura 5 :: Buonamico Buffalmacco. *Trionfo della Morte*, 1336-40. Camposanto, Pisa. Procedência da imagem: Wikimedia Commons. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Buonamico_Buffalmacco_001.jpg>. Acesso em: 09 de setembro de 2014.

8

Karel Thein considera que as pequenas figuras negras do painel que aparecem nas duas cenas seriam semelhantes (especialmente a da cena central) à alegoria denominada *Timor* (Medo), no afresco do Mau Governo do Palazzo Pubblico de Siena, pintado pelo mesmo Lorenzetti, e assim ele a interpreta na *Alegoria da Redenção*. Também Frugoni comenta que “a Morte alada recorda *Timor*” (FRUGONI, 1988: 59). A presente autora discorda dessa identificação. Embora o mau estado de conservação da superfície do painel impeça uma adequada leitura dos detalhes, e embora seja possível uma remissão ao afresco do Palazzo Pubblico, a iconografia das duas figuras negras parece bastante diversa daquela do afresco; no painel, ademais, elas seguram um objeto que, embora não possa ser identificado de modo definitivo, claramente remete a uma foice, bastante semelhante, ademais, àquela carregada pela Morte do afresco do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa. Sobre as relações entre o painel de Lorenzetti e o afresco pisano, ver a seguir.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

A figura da Morte – por seu posicionamento, por suas asas de morcego e pelo gesto de segurar a foice – assim como o grupo de cadáveres junto à cruz possuem solução bastante próxima à área central do afresco do *Trionfo della Morte* pintado, com toda probabilidade, entre 1336 e 1340, por Buonamico Buffalmacco no Camposanto de Pisa⁹. No centro dessa pintura, está a representação do triunfo da Morte propriamente dito. No chão, uma pilha de cadáveres; no ar, anjos e demônios travam um embate pelas almas que abandonam os corpos inertes. Acima dos mortos, paira ela, a Morte, com garras, asas de morcego e a imensa foice nas mãos, conforme será similarmente reproduzido por Lorenzetti alguns anos depois¹⁰.



Figura 6 :: Buonamico Buffalmacco. *Trionfo della Morte*, 1336-40. Detalhe da Morte. Camposanto, Pisa. Procedência da imagem: Wikimedia Commons. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Buffalmacco%2C_trionfo_della_morte%2C_diavoli_14.1_morte.jpg>. Acessado em: 16 de setembro de 2014.

9

Para uma discussão acerca da atribuição e da datação desse ciclo, ver BELLOSI, 1974. Ver também TESTI CRISTIANI, 1991 e 1993, que apresenta visão diferente daquela defendida por Luciano Bellosi. Embora essas questões ainda sejam debatidas, a maior parte dos pesquisadores, atualmente, assente com a tese de Bellosi, e é essa a linha seguida pelo presente artigo.

10

Representações de demônios alados não são novidade na arte ocidental, tendo surgido por volta de 1220. As asas de morcego, por sua vez, apareceriam pela primeira vez no Saltério de Edmond de Laci (morto em 1258). De acordo com o historiador Carlos Nogueira, a explicação para isso derivaria do fato de que, por serem anjos caídos, não poderiam ter asas de um pássaro, "que voa à luz do dia"; mais adequadas seriam as asas de um morcego, por ser um animal que "ama as trevas e, de um modo absolutamente diabólico, vive de cabeça para baixo" (NOGUEIRA, 2000: p. 67). A própria Morte ser representada com essas asas, por outro lado, não será absolutamente comum.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

A similaridade iconográfica com o afresco de Buffalmacco¹¹ fornece uma pista para uma possível interpretação do pequeno painel. Essa pintura, em verdade, faz parte de um ciclo composto por cenas distintas: o *Trionfo della Morte* – a pintura mais importante do conjunto, e possivelmente o carro-chefe para a interpretação de todo o ciclo –, os afrescos representando o *Juízo Final* e o *Inferno*, e uma última cena denominada *Tebaide*. A primeira pintura é composta por três cenas distintas, mas que se relacionam tanto pelo cenário único em que se encontram como pela iconografia. No canto inferior esquerdo, está a representação do encontro dos três vivos e dos três mortos, tema desenvolvido a partir do texto *Dict des trois morts et des trois vifs*, de Baudouin de Condé, escrito nas últimas décadas do século XIII. Rapidamente o tema ganhou reinterpretações textuais e visuais, como ocorre em Pisa. No afresco, de fato, veem-se três caixões abertos, dentro dos quais há três corpos em diferentes graus de decomposição. Eles são encontrados por um grupo de jovens abastados. Logo acima dos caixões, em uma colina, está a figura de um religioso, que tem em mãos um pergaminho. Aqui novamente percebe-se a ascendência de Buffalmacco sobre Lorenzetti: de fato, esse religioso provavelmente inspirou figura análoga posta próxima à cruz, na pequena pintura, segurando um pergaminho com a mão esquerda, enquanto aponta para os cadáveres com a direita. Se, no painel sienense, o pergaminho e os outros *cartigli* não foram completados, porque a pintura seria, talvez, transferida para uma superfície maior, em Pisa, o texto do pergaminho sustentado pelo religioso está atualmente ilegível; a interpretação que deve ser dada a esse detalhe em ambas as cenas, no entanto, é clara: decerto haveria admoestações – ao grupo de jovens no afresco, ao grupo que contempla a Crucificação no painel –, indicando que, assim como os cadáveres diante deles, um dia também eles estarão mortos, e dessa vida nada se levará.

Na segunda cena do afresco do *Trionfo della Morte*, na área central, está a possível fonte de inspiração para Lorenzetti: a Morte sobrevoando os corpos inertes no chão, enquanto anjos e demônios travam lutas pelas almas dos mortos. A Morte parece alheia a isso, pois, nesse ponto, sua missão já foi cumprida. Ela se dirige para as figuras que compõem a terceira cena da pintura, o grupo que, recolhido em um jardim, parece não se dar conta do

11

Karel Thein afirma que outras obras poderiam ser aproximadas do painel de Lorenzetti, cujas soluções, segundo ele, seriam mais semelhantes do que as do afresco pisano: ele menciona as cenas da *Criação*, de Lorenzo Maitani, na fachada da catedral de Orvieto (ca. 1310-1330), assim como os afrescos do Palazzo dei Priori em Perugia (atribuídos a Pietro Cavallini ou seguidores, 1297) (Cf. THEIN, 2011: p. 206). Embora não se descarte a possibilidade de relacionar o painel a outros trabalhos, considera-se que a solução adotada por Lorenzetti para a representação da Morte (e especialmente o detalhe dos corpos amontoados logo abaixo da cruz) torna o afresco de Buffalmacco uma evidente inspiração para o pintor sienense. Ademais, sua hipótese de que, a partir de uma analogia com os citados afrescos de Perugia, os afrescos do Bom Governo de Lorenzetti, no Palazzo Pubblico de Siena, poderiam formar um “díptico conceitual” com o pequeno painel não parece convincente, devido às marcantes diferenças técnicas, de dimensões e de localização de ambas as obras.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

que acontece ao seu lado: os jovens se divertem tocando instrumentos e conversando, e não percebem a aproximação da soturna figura da Morte que, em breve, triunfará sobre eles também¹².

Prosseguindo a leitura do ciclo, o segundo afresco é uma representação tradicional do *Juízo Final* – exceto pela presença da Virgem não mais integrada à cena da *Deesis*, mas ao lado do Cristo (e, como ele, envolta em uma mandorla), e pelo singular gesto do Cristo¹³. O conjunto pisano possui uma evidente conotação pessimista. De fato, deve-se considerar que, seguindo a leitura do ciclo, tem-se a representação do *Inferno*, cujas dimensões são equivalentes às da cena do Juízo Final. O Diabo é maior do que a figura do Cristo na cena ao lado – quase duas vezes o seu tamanho –, destacando-se facilmente no contexto infernal, apesar de sua composição caótica. Ademais, não há qualquer menção ao Paraíso, exceto pelo grupo de eleitos na cena do Juízo¹⁴. O ciclo parece indicar que não se pode esperar perdão no fim dos tempos. A única menção a uma possível salvação parece vir da última pintura que compõe o conjunto, representando a *Tebaide*, em que os anacoretas são mostrados em regiões montanhosas, sendo tentados por demônios que se escondem sob disfarces diversos. Dentro do conjunto, a cena da *Tebaide* apresenta ao observador, sem dúvida, um modo de vida alternativo ao dos jovens fúteis do afresco do *Trionfo della Morte*, por exemplo. Pode-se presumir que, enquanto eles estariam prestes a ser ceifados pela Morte, e sem dúvida condenados por toda eternidade, os anacoretas da *Tebaide* estariam mais próximos da salvação. Essa interpretação é reforçada pelo fato de que, na primeira pintura, acima dos cadáveres e dos jovens caçadores, está representada uma montanha em que se encontram eremitas, de modo análogo ao que ocorre na *Tebaide*. A última cena do ciclo, de qualquer modo, não é o Paraíso que deveria se contrapor à grandiosa cena do *Inferno*.

O ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa, portanto, trata de morte e de condenação eterna. Interpretação análoga pode ser dada ao painel *Alegoria da Redenção*, de Lorenzetti? Aparentemente sim. Se com o pecado de Adão e Eva, a morte entrou no mundo – como parece ser evidenciado pela primeira cena da pintura –, tornou-se necessário o sacrifício de Deus feito homem para que o Paraíso se tornasse novamente

12

Sobre a importância do afresco de Buffalmacco para os desenvolvimentos artísticos e literários na segunda metade do século XIV, especialmente por conta da relação entre a Morte e os jovens reclusos no jardim, que remete ao *Decameron*, de Boccaccio, ver BATTAGLIA RICCI, 1995 e BATTAGLIA RICCI, 2000.

13

Para uma discussão sobre a figura da Virgem nesse afresco e sobre seu papel na cena, ver BASCHET, 1993. Sobre o gesto do Cristo, além do livro de Baschet, ver também QUÍRICO, 2013.

14

O destaque às regiões do Além nas representações do Juízo Final começa a aumentar no século XIII. Se elas eram apenas sugeridas por suas entradas – a porta da Jerusalém celeste ou o ingresso de um jardim, no caso do Paraíso, e uma boca monstruosa indicando o acesso para a área do Inferno –, as regiões do Além passam a ser efetivamente figuradas no século XIII, tornando-se cada vez mais pormenorizadas, até o ponto em que elas se tornam composições autônomas, representadas ao lado da cena do Juízo Final propriamente dito. Sobre esses desenvolvimentos, ver QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV* (Campinas: Ed. da Unicamp, 2014). O livro também discute a importância do afresco pisano como modelo para obras posteriores.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

uma possibilidade. E se, no painel, o Redentor morto na cruz é sobrevoado pela Morte negra e soturna, é preciso recordar que Ele venceu essa mesma Morte, ao ressuscitar no terceiro dia, conforme se recita no Credo definido pelo Concílio de Niceia em 325. E, por tê-la vencido, retornará no último dia para julgar todos os homens e acolher a parcela da humanidade arrependida de seus pecados, conforme deveria ser mostrado na última cena do painel. No entanto, ali, assim como no ciclo pisano, não há menção ao Paraíso, somente à escura entrada do Inferno. Nesse sentido, o título atribuído ao painel está, no fim das contas, equivocado; afinal, a narrativa se concentra especialmente no pecado e na danação. A pintura, assim, recapitulando a história cristã desde a Criação até o momento da expulsão do Paraíso, deveria auxiliar o fiel a se preparar para a morte e para o posterior juízo, ao fazê-lo meditar sobre o único destino possível no Além, quando a Morte e o pecado triunfam. No painel de Lorenzetti, parece não haver possibilidade de salvação.

Referências

BASCHET, J. *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*. Roma: École Française de Rome, 1993.

BATTAGLIA RICCI, L. "Il 'Trionfo della Morte' del Camposanto pisano e i letterati". *Storia ed arte nella piazza del Duomo*. Conferenze 1992-1993. Quaderno n.º 4. Pisa: Vigo Corsi, 1995.

_____. *Ragionare nel giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, 2ª edição. Roma: Salerno, 2000.

BELTING, H. *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antichi immagini della Passione*. Bolonha: Nuova Alpha, 1986.

CARLI, E. *La pittura senese*. Florença: Scala, 1982.

CHRISTE, Y. *La vision de Matthieu: origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*. Paris: Klincksieck, 1973.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

DAVIDSON, C. & SEILER, T.H. (orgs.). *The iconography of Hell*. Kalamazoo: Western Michigan University, 1992

FRUGONI, C. "Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Série III, XVIII (4). Pisa, 1988.

_____. *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*. Milão: Scala, 1988.

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

_____. *Le Dieu du Moyen Âge: Entretiens avec Jean-Luc Pouthier*. Paris: Bayard, 2003.

Dictionnaire de théologie catholique, vol. 8. Paris : Letouzey, 1922.

MARTIN, H. *Mentalités médiévales: XI^e-XV^e siècle*. Paris: PUF, 1996.

NOGUEIRA, C.R.F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: EDUSC, 2000.

QUÍRICO, T. "A iconografia do Inferno na tradição artística medieval". *Mirabilia*, vol. 12, 2011, pp. 01-19.

_____. "A psicostasia nas representações visuais do Juízo Final". *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: PEM/ UFRJ, 2007.

_____. "A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do Trecento ao Cinquecento". *Concinnitas*, vol. 2, Rio de Janeiro, 2013, pp. 23-51.

_____. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2014.

TESTI CRISTIANI, M.L. "Maestri e maestranze nel 'Trionfo della Morte' di Pisa, 1". *Critica d'arte*, LVI, n.º 5-6, 1991.

_____. "Il 'Trionfo della Morte' nel Camposanto monumentale di Pisa". In: *Storia ed arte nella piazza del Duomo*. Conferenze 1991. Quaderno n. 1. Pisa: Pacini, 1993

THEIN, K. "Image, memory and judgement: on Ambrogio Lorenzetti's *Good Government* frescoes and his *Allegory of Redemption*". In: PLUMLEY Y.,

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

DI BACCO, G. & JOSSA, S. (org.). Citation, intertextuality and memory in the Middle Ages and Renaissance. Volume 1: Text, music and image from Machaut to Ariosto. Exeter: Exeter University, 2011, pp. 190-208 e 257-261.

Walters Art Museum. Disponível em: <<http://art.thewalters.org>>. Acessado em 08 de setembro de 2014.

Wikimedia Commons. Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org>>. Acessado em 09 e 16 de setembro de 2014.

Recebido em 10/07/2015

Aprovado em 30/08/2015