

## EIXO TEMÁTICO: ARTE TUMULAR

### O CICLO DO *TRIONFO DELLA MORTE* NO CAMPOSANTO DE PISA: DATAÇÃO, ICONOGRAFIA, MEMÓRIA

Tamara Quírico – UERJ – tquirico@gmail.com

#### Resumo

Esse trabalho analisa de modo sucinto um conjunto de pinturas que integra a decoração do Camposanto de Pisa – o ciclo do *Trionfo della Morte*. Os debates em torno de sua datação – que giram em torno do surto de Peste Negra de 1348 – mostram a importância desse evento para a arte do século XIV, e indicam uma chave de leitura para as pinturas, impregnadas de um profundo pessimismo. A partir, portanto, de uma breve discussão acerca das prováveis datas de execução do ciclo, o trabalho passará a uma análise da iconografia das cenas e das funções que elas teriam tanto dentro do âmbito cemiterial como de um contexto religioso mais amplo.

Palavras-chave: Camposanto de Pisa, ciclo do Triunfo da Morte, iconografia

O presente trabalho não se enquadra propriamente dentro de uma linha que discute especificamente arte tumular. Arte, sim, dentro de um contexto mortuário, mas não restrito a túmulos individuais. De fato, as pinturas que serão analisadas aqui integram a decoração das paredes de um cemitério – o Camposanto de Pisa, localizado ao lado da catedral da cidade e de sua famosa torre inclinada. Elas devem, portanto, ser pensadas dentro de um contexto mais amplo, que engloba rituais de sepultamento, culto aos mortos e questões referentes à memória – tanto do que já ocorreu como, em função de sua singular iconografia, também do que futuramente virá.

O Camposanto de Pisa não é um cemitério comum; ele é um edifício térreo com um jardim interno, conformação que o torna semelhante a claustros de mosteiros e conventos. Houve uma primeira construção iniciada no século XIII; danificada, porém, ainda no *Duecento*, foi refeita por completo no século XIV. Nos corredores que rodeavam o gramado eram colocadas as sepulturas dos cidadãos menos prestigiosos, enquanto no jardim central ficavam os túmulos dos mais respeitáveis e abastados – reitores e importantes professores da Universidade de Pisa, por exemplo –, muitas vezes enterrados em antigos sarcófagos romanos reutilizados. Os muros eram originalmente recobertos por afrescos, realizados nos séculos XIV e XV por grandes mestres: Francesco Traini, Andrea Bonaiuti, Taddeo Gaddi e Benozzo Gozzoli, dentre outros. Essas pinturas, infelizmente, foram severamente danificadas em julho de 1944, quando uma bomba jogada pelas tropas aliadas durante a II Guerra Mundial caiu sobre o edifício, provocando um grande incêndio que derreteu a cobertura de chumbo do cemitério, escorrendo pelas

paredes e cobrindo os afrescos. Os trabalhos de restauro das obras se prolongam até os dias de hoje; muito se perdeu, e estima-se ainda que algumas das pinturas possivelmente desaparecerão nas próximas décadas, tamanha a degradação que sofreram.

De todas as pinturas que integravam originalmente o programa decorativo do Camposanto, este trabalho discutirá somente um ciclo específico, certamente o mais célebre de todo o complexo cemiterial: o chamado ciclo do *Trionfo della Morte*, composto não somente por essa primeira cena, o *Triunfo da Morte* – a pintura mais importante do conjunto, e possivelmente o carro-chefe para a interpretação de todo o ciclo –, como também pelos afrescos representando o *Juízo final* e o *Inferno*, e uma última cena denominada *Tebaide*.



Figura 01. Buonamico Buffalmacco. Ciclo do *Trionfo della Morte*: Triunfo da Morte, ca.1336-40. Camposanto, Pisa. Procedência da fotografia: *Wikimedia Commons*. The Yorck Project

A datação do ciclo do *Trionfo della Morte* é motivo de amplo debate ao menos desde a década de 1970. Ela varia em um arco temporal que vai de 1330 até 1365<sup>1</sup>. A importância da datação nesse caso específico é fundamental, uma vez que ela gira precisamente em torno do grande surto de Peste Negra, que ocorreu em 1348, e que devastou a Europa.

O problema inicial colocado em relação a esses afrescos se deve ao fato de que a Peste Negra foi um grande divisor de águas para a Europa, e que parece efetivamente ter gerado mudanças significativas nas mentalidades religiosas, que se

---

<sup>1</sup> A primeira menção aos afrescos – e que serve como *terminus ante quem* definitivo da conclusão do ciclo, ou pelo menos de um de seus afrescos, tendo em vista que se refere apenas ao *Inferno* – vem de um texto de 1374, uma data tardia demais para ser considerada na discussão da datação: “1374 *Giullemmus tornator de capella Sancte Margarite habuit a suprascripto domino Operario pro pretio unius speculi ponendi in pictoris inferni in Camposanto... s. sex*”. Apud MEISS, M. “The problem of Francesco Traini”. In: *The Art Bulletin*, 15, n.º 1, março 1933, p. 152, nota 55.

fizeram sentir ao menos até as primeiras décadas do século XV<sup>2</sup>. A partir disso o historiador americano Millard Meiss supôs que a grande epidemia tivesse gerado igualmente mudanças profundas na arte, especialmente em relação aos modos de representação da realidade.

Em sua mais importante obra, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, publicada em 1951, Millard Meiss defende a ideia de que o surto de peste em 1348 teria afetado tão profundamente as cidades toscanas de Florença e Siena a ponto de alterar também as concepções artísticas do período.

Meiss cita como exemplo do reflexo na arte provocado pela Peste Negra o ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa, discutindo de forma breve em seu livro especificamente o afresco do Juízo final. O modo de representação do tema, segundo o autor, estaria diretamente relacionado ao surto:

(...) a atitude do Cristo é radicalmente distinta. Pela primeira vez na representação do Juízo Final dirige-se unicamente aos condenados, voltando-se para eles com um semblante enfadado, alçando seu braço em um poderoso gesto de denúncia. A seu lado a Virgem está também muito preocupada, ainda que mais compassiva com os condenados, e os apóstolos não se sentam como testemunhas tensas e imparciais, mas estão comovidos pela piedade e pelo medo ante a terrível sentença. Um dos arcanjos, no centro da composição, expressa a inevitabilidade e a imparcialidade do juízo, e outro retrocede, cheio de terror com uma mais humana consternação.<sup>3</sup>

De acordo com Meiss, se no fim do século XIII e início do XIV a figura do Cristo juiz parece interagir tanto com os condenados quanto com os eleitos, rejeitando os primeiros enquanto recebe os outros em Seu seio, a partir da segunda metade Ele parece se dirigir apenas aos condenados, denunciando-os talvez como os responsáveis pela Peste Negra. Segundo Meiss, as pinturas do ciclo teriam sido realizadas poucos anos após o surto, e, dessa forma, refletiriam de modo vívido uma tragédia recém-ocorrida.

Atualmente, no entanto, a maior parte dos pesquisadores concorda com outra hipótese, formulada em 1974 por Luciano Bellosi. Em seu livro *Buffalmacco e Il Trionfo della Morte*, o historiador italiano propõe, de modo bastante fundamentado, que o ciclo pisano teria sido executado pelo artista florentino Buonamico Buffalmacco, provavelmente entre 1336 e 1340/41. Bellosi propõe essa datação a

---

<sup>2</sup> Ver, a esse respeito, QUÍRICO, T. "Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV". In: *Mirabilia*, vol. 14, 2012.

<sup>3</sup> *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University, 1978, p. 99 e 100.

partir de uma acurada análise da indumentária dos trajes presentes nos afrescos<sup>4</sup>. O autor considera também um documento de 1336 em que se afirma que *Bonamicus pictor (...) de Florentia* trabalhava em Pisa, e que estava alojado na Capela de Santa Maria Maggiore, onde normalmente viviam os *maestri* que trabalhavam na *Opera della cattedrale*, de que dependia também o Camposanto<sup>5</sup>. Percebe-se, portanto, que no mínimo a concepção, mas provavelmente também a maior parte da execução teria ocorrido não somente antes Peste Negra de 1348, como também antes de 1340, data do primeiro grande surto da epidemia na região, e aceita como marco divisor pelo próprio Meiss após uma revisão de sua tese inicial<sup>6</sup>.



Figura 02. Buonamico Buffalmacco. *Ciclo do Trionfo della Morte: Juízo final e Inferno*, ca.1336-40. Camposanto, Pisa. Fotografia anterior ao bombardeio ocorrido na II Guerra Mundial. Procedência da fotografia: CARLI, E. *La pittura a Pisa. Dalle origini alla 'bella maniera'*. Pisa: Pacini, 1994

A cronologia do ciclo do Camposanto se torna ainda mais importante quando se considera que os afrescos parecem ter exercido influência sobre outros

<sup>4</sup> Como explica Bellosi, “a moda: outro elemento que não havia jamais sido levado em consideração. E, no entanto, nos afrescos do Camposanto de Pisa ela tem uma parte macroscópica e é aliás uma das maiores razões de seu fascínio. Ora, no Trecento como no Novecento, ninguém se veste genericamente segundo a moda de seu tempo, mas de um preciso momento do seu tempo. É próprio da moda superar-se continuamente e ainda que alguém seja pouco atento a essas coisas, o seu traje de hoje não será jamais como aquele de dez anos antes. Por que portanto não usar esse elemento, quando presente em uma obra de arte, para estabelecer o tempo de execução?”. *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turim: Einaudi, 1974, p. XXII. Deve-se destacar que a análise dos trajes observados nos afrescos é criticada por alguns historiadores, ou aceita com ressalvas por outros. Com efeito, escreve Chiara Frugoni que “permitem-me observar que os trajes na Idade Média se herdavam e que as atualizações não eram nem homogêneas nem fulminantes como nos nossos tempos”. “Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)”. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Série III, vol. XVIII, n.º 4. Pisa, 1988, p. 1558, nota 03.

<sup>5</sup> Para o estudo completo de Bellosi acerca do ciclo pisano, ver o já citado livro *Buffalmacco e il trionfo della morte*.

<sup>6</sup> Essa revisão foi feita no seguinte artigo: “Notable disturbances in the classification of Tuscan Trecento painting”. In: *Burlington Magazine*, 113, 1971

artistas – e é possível que essa influência tenha extrapolado o campo pictórico. De fato, tradicionalmente se considerava que o *maestro* do Camposanto houvesse se inspirado no *Decameron* de Boccaccio para a realização do afresco do *Trionfo della Morte*; percebe-se aqui também a visão tradicional pela qual a literatura, o texto escrito, deveria ter necessariamente precedência em relação ao documento visual. Esse é um posicionamento, entretanto, que dificilmente se mantém face às evidências nesse caso específico. Com efeito, como escreve Lucia Battaglia Ricci, “difícil acreditar que de um texto vulgado possivelmente por volta da metade dos anos Cinquenta dependa, ainda que em parte, o autor de um ciclo que fez sucesso em plenos anos Quarenta”<sup>7</sup>. Atualmente, considerando-se a possível datação do afresco – certamente anterior a 1348 –, compreende-se que, nesse caso, o eixo de influência provavelmente ocorreu no sentido inverso: é possível que Boccaccio, ao ver o afresco, tenha se inspirado para compor sua obra mais famosa: de fato, no *Decameron* não somente os *novellieri* são dez – três homens e sete mulheres –, assim como no grupo de jovens do *Trionfo*, como é no afresco que se instituiu, pela primeira vez, a associação entre a fuga da morte e um jardim – recorde-se que, no texto de Boccaccio, é por causa da mortandade provocada pelo surto de 1348 que os jovens decidem fugir da cidade, buscando refúgio em locais amenos e ajardinados.

A importância dessas pinturas para a História da arte não pode ser esquecida. Os afrescos do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa tiveram, de fato, grande influência nas artes visuais: por exemplo, alguns anos após sua execução, no início dos anos 1350, Andrea Orcagna retoma, na nave da Igreja de Santa Croce, em Florença, uma composição com o mesmo tema do *Triunfo da Morte*, seguindo uma sequência compositiva próxima ao do ciclo pisano. E pouco antes, talvez em 1345, Bonaccorso di Cino pintou, no Ospedale della Misericordia, em Prato (cidade próxima a Florença), uma cena do Juízo final, atualmente em estado bastante fragmentário. O que dele resta, no entanto, mostra que o afresco pratense seria praticamente uma cópia do *Juízo final* do Camposanto de Pisa. E é fundamental mencionar também a ascendência do Cristo juiz de Buffalmacco sobre modelos posteriores: o singular gesto encontrado pela primeira vez em Pisa se tornará a forma preferencial de representação do Cristo nas cenas do Juízo final ao

---

<sup>7</sup> “Il ‘Trionfo della Morte’ del Camposanto pisano e i letterati”. In: *Storia ed arte nella piazza del Duomo*. Conferenze 1992-1993. Quaderno n.º 4. Pisa: Vigo Corsi, 1995, p. 200.

menos até meados do século XVI, em uma influência que se estende até o afresco de Michelangelo na Capela Sistina, executado entre 1536 e 1541<sup>8</sup>.

O ciclo de Pisa parece, portanto, ser efetivamente uma obra fundamental para a compreensão da iconografia do tema do Juízo final no século XIV e mesmo no século XV. Se as novidades iconográficas e compositivas presentes aqui não derivariam do surto de peste, a tese proposta por Millard Meiss perderia sua força, embora não pudesse ser completamente descartada; se uma mudança nos modos de representação já tivesse se manifestado nos anos 1330, é possível que a grande epidemia de 1348 pudesse ter intensificado e mesmo acelerado as mudanças iconográficas<sup>9</sup>, estabelecidas, porém, a partir de outras premissas que não a Peste Negra. Como escreve Diana Norman,

Quaisquer que sejam as restrições quando examinada contra as evidências de casos locais e particulares, a tese [de Meiss] como um todo insiste na importância vital da relação entre prática artística e experiência concreta.<sup>10</sup>

Mas por que motivo a associação entre o ciclo do *Trionfo della Morte* e a Peste Negra foi amplamente aceita? A questão começa a ser esclarecida quando se analisa de forma mais detida a iconografia dos afrescos que compõem o conjunto. A primeira pintura – o *Triunfo da Morte* – é composta por três cenas distintas, mas que, de algum modo, estão relacionadas. No canto inferior esquerdo há a representação do encontro dos três vivos e dos três mortos, tema desenvolvido pela literatura francesa 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, sendo inseridas variações de acordo com os locais em que eram realizadas. No afresco pisano veem-se três caixões abertos, dentro dos quais há três corpos em diferentes graus de decomposição. Eles são encontrados por uma comitiva de jovens abastados, vindos de uma caçada – um servo a pé carrega dois patos abatidos. Do grupo, destacam-se em especial três

---

<sup>8</sup> Sobre o gesto do Cristo juiz, ver QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e as representações do Juízo final na pintura toscana do século XIV* (tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social/ UFRJ, 2009.

<sup>9</sup> Para uma discussão acerca das mudanças na iconografia do tema do Juízo final na pintura toscana do *Trecento* – análise que não pode ser desenvolvida adequadamente aqui –, ver QUÍRICO, T. “A iconografia do Juízo final no *Trecento*: a importância de Dante e Giotto no desenvolvimento de novos modos de representação”, a ser publicado nos anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura, ocorrido na Universidade Federal de Juiz de Fora em 2012.

<sup>10</sup> NORMAN, D. et alii. *Siena, Florence and Padua: art, society and religion 1280-1400*. Volume 1: interpretative essays. Londres: Yale University, 1995, p. 195.

rapazes a cavalo, os primeiros possivelmente a ver os cadáveres. O primeiro, em um elegante traje azul, aponta para os caixões enquanto volta seu rosto para os companheiros; o segundo, perplexo, coloca a mão sobre o rosto, enquanto o terceiro cobre já seu nariz ante o odor que decerto exala dos corpos. Mesmo os cavalos parecem assustados diante da cena. Logo acima dos caixões, em uma colina, está a figura de um religioso, que tem em mãos um pergaminho. O texto atualmente está praticamente ilegível, mas continha originalmente admoestações ao grupo, indicando que, assim como os cadáveres diante deles, um dia também eles estarão mortos, e que dessa vida nada se levará.

Na área central do afresco 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 uma imensa foice nas mãos<sup>11</sup>. Ela se dirige para as figuras que compõem a terceira cena da pintura, o grupo que, recolhido em um jardim, parece absolutamente alheio ao 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 também.

Prosseguindo a leitura do ciclo, o segundo afresco representa o *Juízo final*, o momento em que o Cristo juiz retorna, no fim dos tempos, para julgar toda a humanidade, vivos e mortos, em função de suas boas e más ações. Na parte inferior central da pintura os corpos ressuscitados deixam suas sepulturas, enquanto o arcanjo Miguel – o santo psicopompo, aquele que conduz as almas para o Além – indica com um gesto da mão esquerda a sentença dos que são julgados e, por conseguinte, o local na cena para onde devem se dirigir: à direita do Cristo (o lado esquerdo da cena para o observador), figurando entre os eleitos que ascenderão ao Paraíso, ou à Sua esquerda, devendo-se dirigir ao Inferno e às suas torturas eternas<sup>12</sup>. Seguindo a iconografia tradicional do tema do Juízo final, nas

---

<sup>11</sup> É preciso destacar que representações de demônios alados teriam 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 apropriadas 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”. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: EDUSC, 2000, p. 67.

<sup>12</sup> Sobre isso, ver QUÍRICO, T. "A psicostasia nas representações visuais do Juízo final". In: *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: PEM/ UFRJ, 2007.

extremidades esquerda e direita da cena estão os grupos de eleitos e de condenados, respectivamente, facilmente identificáveis não apenas por seu posicionamento dentro da composição (no caso dos eleitos, também pelas auréolas que muitos trazem atrás da cabeça), mas igualmente pelas expressões e pelos gestos de cada figura. Ao centro, os anjos trombeteiros, que indicam de modo inequívoco o momento do julgamento final, conforme as Escrituras<sup>13</sup>.

O registro superior do afresco é ocupado por doze figuras sentadas – possivelmente os apóstolos, simbolizando todos os santos no Paraíso – que ladeiam as figuras da Virgem e do Cristo, envoltos por duas mandorlas distintas. A inclusão da Virgem na cena do Juízo final dessa forma é bastante incomum. Em geral ela está ao lado do Cristo, intercedendo pela humanidade junto a São João Batista – a cena da *Deesis*, tipo iconográfico presente em praticamente todas as pinturas italianas com o tema<sup>14</sup>. Aqui, enquanto a Virgem está ao lado do Cristo, João Batista se posiciona à frente dos eleitos que dirigem o olhar para cima, na direção do Cristo juiz. Acima do grupo de santos, e ao lado das mandorlas, estão os anjos que trazem à cena as *Arma Christi* – os símbolos da Paixão de Cristo, de Seu sacrifício na cruz, a razão porque a Ele é concedido o direito de voltar no fim dos tempos para julgar a humanidade.

O Cristo, conforme comentado, é apresentado de modo completamente novo. Se tradicionalmente Seu posicionamento na cena é frontal, e relativamente neutro, uma vez que ele deve ser o juiz tanto de eleitos como de condenados – a aceitação dos primeiros ou a rejeição dos outros em geral se dá de modo sutil, a partir do posicionamento de Suas mãos –, aqui Ele se volta por completo para os condenados. Alça o braço como se quisesse castigá-los, conforme Millard Meiss já havia observado, ao mesmo tempo em que abre Sua veste para exibir, em Seu flanco, o quinto estigma, símbolo de Seu sacrifício pela humanidade.

Não é difícil compreender porque Meiss e tantos outros pesquisadores associaram a cena ao surto de Peste Negra. Enfatizando ainda mais o caráter pessimista que o conjunto teria, deve-se considerar que, seguindo a leitura do ciclo,

---

<sup>13</sup> Por exemplo, 1Cor 15, 51-53: “Eis que vos dou a conhecer um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados, num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final; sim, a trombeta tocará, e os mortos ressurgirão incorruptíveis, e nós seremos transformados. Com efeito, é necessário que este ser corruptível revista a incorruptibilidade e que este ser mortal revista a imortalidade”.

<sup>14</sup> Para uma discussão sobre a figura da Virgem nesse afresco, ver BASCHET, J. *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Roma: École Française de Rome, 1993.



tem-se a representação do *Inferno*, com dimensões equivalentes às da cena do Juízo final. O próprio Diabo é sensivelmente 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. Mais: não há qualquer menção ao Paraíso, exceto pelo grupo de eleitos na cena do Juízo<sup>15</sup>. Não há possibilidade de perdão? Aparentemente não no afresco pisano. A única presumível menção a uma possibilidade de salvação parece vir da última pintura que compõe o conjunto, representando a *Tebaide*, nome que engloba uma iconografia que exalta a vida monástica e eremítica. No afresco pisano os anacoretas são mostrados em regiões montanhosas sendo tentados por demônios que se escondem sob disfarces diversos; eles são facilmente discerníveis pelas garras que surgem sob as vestes, no lugar dos pés. Dentro do contexto mais amplo do ciclo, a cena da *Tebaide* apresenta ao observador, sem dúvida, um modo de vida alternativo ao dos jovens fúteis do afresco do *Trionfo della Morte*. Pode-se presumir que, enquanto estes se encontram prestes a ser ceifados pela Morte, e que sem dúvida estão fadados à condenação eterna, os anacoretas da *Tebaide*, por seu estilo de vida, estão mais próximos da salvação. Essa interpretação é reforçada pelo fato de que, nessa primeira pintura, acima dos cadáveres e dos jovens caçadores está representada uma montanha em que estão eremitas, de modo análogo ao que ocorre na *Tebaide*. De qualquer modo, a última cena do ciclo não é o Paraíso que se esperaria poder contrapor à imensa cena do *Inferno*.

Neste afresco, seguindo um desenvolvimento iconográfico que se inicia no século XIII, mas que se intensifica durante o *Trecento*, as punições são minuciosamente descritas. Algumas são claramente baseadas nos pecados capitais e facilmente discerníveis, notadamente o grupo dos gulosos que, com as mãos atadas, prostram-se diante de uma mesa com alimentos, sem que jamais, por toda a eternidade, possam novamente ingeri-los.

---

<sup>15</sup> O destaque às regiões do Além nas representações do Juízo final começa a aumentar no século XIII. Se em cenas anteriores 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 começam de fato a ser 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 isso, ver QUÍRICO, T. “A iconografia do Juízo final no *Trecento*: a importância de Dante e Giotto no desenvolvimento de novos modos de representação”, a ser publicado proximamente, e QUÍRICO, T. “As funções do Juízo final como imagem religiosa”. *História*, vol. 29, n.º 01, 2010.

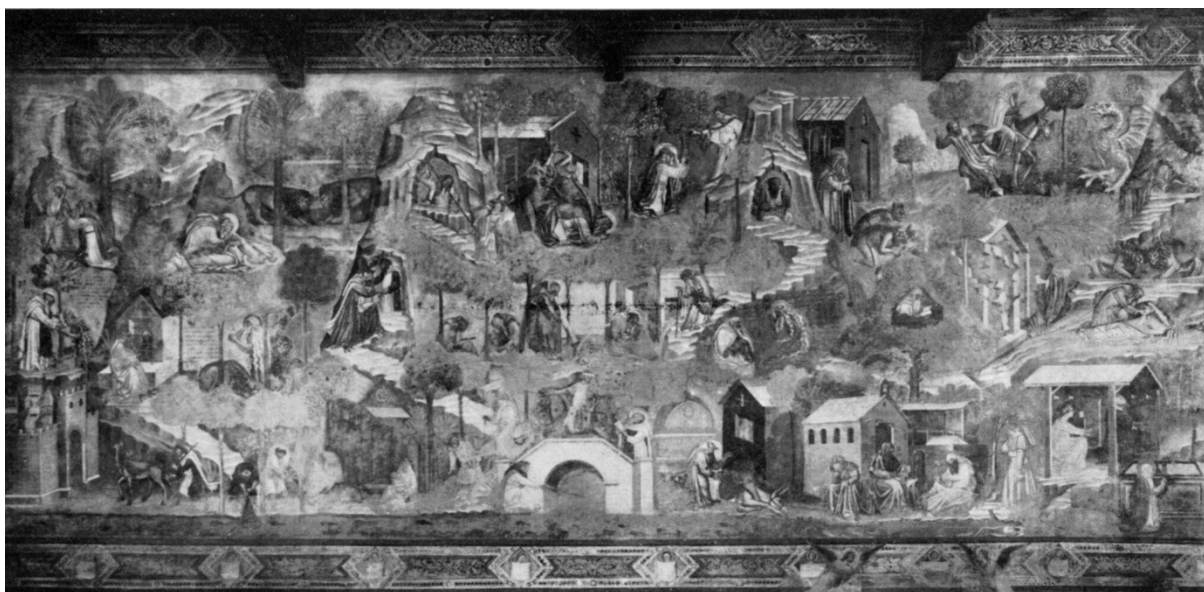


Figura 03. Buonamico Buffalmacco. Ciclo do *Trionfo della Morte*: Tebaide, ca.1336-40. Camposanto, Pisa. Fotografia anterior ao bombardeio ocorrido na II Guerra Mundial. Procedência da fotografia: BELLOSI, L. *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turim: Einaudi, 1974

Essa iconografia de todo o ciclo do *Trionfo della Morte* ganha ainda mais força ao se pensar sua colocação em um local de sepultamento e culto aos mortos. Mais: a estrutura do Camposanto criava um percurso que deveria ser seguido pelo fiel ao ingressar no edifício. Desse modo, as pinturas desse ciclo pisano seriam preferencialmente vistas na ordem aqui descritas: o *Trionfo della Morte* propriamente dito, o *Juízo final*, o *Inferno* e, por fim, a *Tebaide*. Pode-se imaginar o estado de espírito de quem fosse sepultar seu morto, ou por ele orar, e, antes de sair de cemitério, ainda devesse contemplar afrescos que indicavam a impossibilidade de redenção no fim dos tempos. A Morte triunfa, e após o Juízo final, há apenas o sofrimento eterno no Inferno...

Para se compreender os motivos dessa iconografia tão pessimista, deve-se pensar não somente no contexto da época – as primeiras décadas do *Trecento* foram marcadas por crises diversas: guerras, fomes e doenças, culminando com a Peste Negra de 1348 –, como também nas funções que seriam esperadas desse tipo de imagem.

Certamente, ao se refletir sobre imagens religiosas, deve-se ter em conta que todas possuem funções particulares. Na Idade Média, de fato, elas eram apoio fundamental na doutrinação daqueles que não poderiam ter acesso a outras fontes de conhecimento. Essa noção encontra respaldo na máxima de São Gregório Magno difundida no século VII, e que nortearia a compreensão de toda arte cristã a partir de então:

(...) o que a escrita é para os que sabem ler, a pintura é para os iletrados que a veem, pois nela os ignorantes veem aquilo que devem seguir; nela leem aqueles que desconhecem as letras. Assim, especialmente para os gentios, uma pintura toma o lugar da leitura.<sup>16</sup>

Com relação a esse ciclo, o que se esperaria dele? Doutrinar, sem dúvida, mas a respeito de quê? Considerando-se as cenas representadas, que inclui uma figuração do Juízo final, pode-se inferir que, possivelmente, a intenção dos comitentes do ciclo seria a de suscitar nos fiéis o temor do julgamento no último dia, evidenciando, através do destaque concedido ao Inferno, que a condenação para além dos tempos seria uma possibilidade bastante concreta. Sem dúvida, o ciclo 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 triunfa – Cristo, com Sua Paixão, venceu a morte e abriu as portas do Paraíso uma vez mais para a humanidade. Quem, no entanto, vive em desacordo com as normas da Igreja, permite que a Morte exulte através de sua condenação no Inferno.

Enfatizando o caráter admonitório do ciclo, decerto, eram também as diversas inscrições que, até o fim do século XIX, podiam ser lidas tanto no afresco do *Juízo final* como no do *Inferno*: muitas delas são transcrições literais da *Commedia*, de Dante Alighieri (ca.1265-1321), como os versos de *Purgatorio* XIV, 145-151<sup>17</sup>, que se liam abaixo do *Inferno*, e especialmente a passagem *lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*, o mesmo texto que o poeta leu sobre a porta do Inferno ao nele ingressar com seu mestre Virgílio<sup>18</sup>. Deixai toda esperança, ó vós que entraís. É o que escreveu Dante, e é o que ecoa no afresco pisano: no Inferno,

<sup>16</sup> “*Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes uident quod debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est*”. Apud DUGGAN, L.G. “Was art really the ‘book of the illiterate’?”. *Word and Image*, vol. 05, nº. 03, 1989, pp. 227-228, nota 01.

<sup>17</sup> “*Ma voi prendete l’esca, si che l’amo/ de l’antico avversaro a sé vi tira;/ e però poço val freno o richiamo./ chiamavi ’l cielo e ’ntorno vi si gira,/ mostrandovi Le sue bellezze etterne,/ e l’occhio vostro pur a terra mira;/ onde vi batte chi tutto discerne*” [“Mas vós bicais a isca, e o inimigo/ agarra-vos co’ o anzol que vos atira,/ pouco valendo então freio ou castigo./ O Céu vos chama e à vossa volta gira,/ mostrando-vos a sua beleza eterna,/ e o vosso olhar somente à terra mira;/ pois, vos castiga Quem tudo governa”]. *A Divina Comédia*, 3 volumes. Edição bilíngüe (tradução e notas de Italo Eugenio Mauro). São Paulo: 34, 1998.

<sup>18</sup> “*Per me si va ne la città dolente,/ per me si va ne l’eterno dolore,/ per me si va tra la perduta gente./ Giustizia mosse il mio alto fattore:/ fecemi la divina podestate,/ la somma sapienza e’l primo amore./ Dinanzi a me non fuor cose create/ se non etterne, e io eterno duro./ Lasciate ogne speranza, voi ch’intrate./ Queste parole di colore oscuro/ vid’io scritte al sommo d’una porta (...)*” [“Vai-se por mim à cidade dolente,/ vai-se por mim à sempiterna dor,/ vai-se por mim entre a perdida gente./ Moveu justiça o meu alto feitor,/ fez-me a Divina Potestade, mais/ o supremo saber e o primo amor./ Antes de mim não foi criado mais/ nada senão eterno, e eterna eu duro./ Deixai toda esperança, ó vós que entraís./ Essas palavras vi, num tom escuro/ escritas sobre o alto de uma porta (...)]. Inf. III, 1-11.

não há mais possibilidade de redenção. Sem dúvida, um ciclo com clara intenção de levar a mudanças de comportamento enquanto ainda houvesse tempo, cuja significação ganha em intensidade ao se pensar o local em que se encontra – o Camposanto.



Figura 04. Buonamico Buffalmacco. *Ciclo do Trionfo della Morte: Inferno*, ca.1336-40. Camposanto, Pisa. Autoria da fotografia: Tamara Quírico, 2006

Nesse sentido, a representação minuciosa do Inferno e de suas punições tem uma eficácia muito maior do que a cena do Paraíso. Mais: seria fundamental que o fiel, ao contemplar a figuração infernal, fosse capaz de se identificar com os condenados, que ele pudesse se reconhecer como uma futura e potencial vítima daqueles castigos. Como escreve Jérôme Baschet, “o Inferno é um espelho que reflete para o sujeito a imagem de um eu culpado”<sup>19</sup>. A menção a um reflexo nesse caso é perfeitamente justificável: originalmente o afresco do *Inferno* possuía um espelho real, colado à parede, na área reservada aos luxuriosos – não por acaso a região mais próxima dos olhos do espectador. Aqui, o fiel não precisaria se imaginar como um dos condenados; ele já estaria incluído entre eles, ao ver sua imagem

<sup>19</sup> Apud MARTIN, H. *Mentalités médiévales*. XIe-XVe siècle. Paris: PUF, 1996.

refletida junto aos outros pecadores. Pode-se imaginar o efeito causado sobre o observador pelo fato de que, ao menos em duas ocasiões, ainda no século XIV, o espelho foi quebrado e substituído. Atualmente, no lugar dele, há somente um espelho pintado. Perdeu-se em potência imagética o que se ganhou em segurança e preservação da obra.

A representação dessas torturas, assim, serviria como um despertar para a vida, permitindo a tomada de atitudes que evitariam a condenação. O mais importante não seriam as recompensas que os cristãos poderiam receber no Paraíso, mas sim os castigos eternos a que certamente seriam submetidos no Inferno – a conversão pelo medo era bastante eficaz em uma cultura que de fato acreditava na realidade física dessas instâncias do Além. Evocam-se no ciclo do *Trionfo della Morte*, desse modo, as palavras do Eclesiástico: “Em todas as tuas obras, lembra-te do fim, e jamais pecarás”<sup>20</sup>.

#### Referências bibliográficas

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

BATTAGLIA RICCI, L. “Il ‘Trionfo della Morte’ del Camposanto pisano e i letterati”. In: *Storia ed arte nella piazza del Duomo*. Conferenze 1992-1993. Quaderno n.º 04. Pisa: Vigo Corsi, 1995

BELLOSI, L. *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turim: Einaudi, 1974

CARLI, E. *La pittura a Pisa*. Dalle origini alla ‘bella maniera’. Pisa: Pacini, 1994

DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*, 3 volumes. Edição bilíngüe (tradução e notas de Italo Eugenio Mauro). São Paulo: 34, 1998

DUGGAN, L.G. “Was art really the ‘book of the illiterate?’”. *Word and Image*, vol. 05, n.º 03, 1989

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

MEISS, M. “Notable disturbances in the classification of Tuscan Trecento painting”. In: *Burlington Magazine*, 113, 1971

\_\_\_\_\_. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University, 1978

\_\_\_\_\_. “The problem of Francesco Traini”. In: *The Art Bulletin*, 15, n.º 1, março 1933

---

<sup>20</sup> Ecl 7, 36. Para uma análise mais aprofundada dessas questões, ver o já citado artigo da presente autora “As funções do Juízo final como imagem religiosa”.

MARTIN, H. *Mentalités médiévales*. XIe-XVe siècle. Paris: PUF, 1996

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

NORMAN, D. et alii. *Siena, Florence and Padua: art, society and religion 1280-1400*. Volume 1: interpretative essays. Londres: Yale University, 1995

QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e as representações do Juízo final na pintura toscana do século XIV* (tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social/ UFRJ, 2009

\_\_\_\_\_. "Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV". In: *Mirabilia*, vol.14, 2012

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

\_\_\_\_\_. "As funções do Juízo final como imagem religiosa". *História*, vol. 29, n.º 01, 2010