

DESVENDANDO AS SOMBRAS DO INFERNO: UMA BREVE LEITURA DA PINTURA EXPOSTA NO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA DE LISBOA

Rafael Augusto Castells de Andrade^{1*}

PALAVRAS-CHAVE: Inferno, índio, outro.

O quadro batizado de *Inferno* (fig.1), exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, é uma obra enigmática datada da primeira metade do século XVI. Uma das teorias é que o painel foi pintado a cerca de 1514, devido aos longos cabelos de alguns dos condenados retratados, já que a moda cessaria próxima desse ano. A obra só é documentada a partir de meados do século XIX, quando foi incorporada à Academia de Belas Artes de Lisboa, após ser encontrada no acervo de obras originárias da extinção dos conventos de frades, em 1834. Num inventário da Academia, pouco depois desta data, o quadro é curiosamente designado sendo uma “alegoria dos condenados às penas eternas tirada de uma das comédias de Dante.” (PUNTONI, 2009: 191 e COUTO, 1944: 183) Embora seja considerada de produção portuguesa ou luso-flamenga, Dagoberto Markl, um dos principais estudiosos da obra, atribui sua autoria a Jorge Afonso e/ou ao Mestre da Lourinhã.²

A obra é uma nítida herdeira de um código iconográfico medieval, desde a caldeira até os próprios demônios. Mas talvez o que mais a diferencie e chame a nossa atenção seja o fato de haver nela uma figura tenebrosa (fig.2) que muitos estudiosos defendem se tratar na verdade de um índio do Brasil – mais precisamente do grupo étnico Tupinambá, devido ao cocar – que aparece nesse inferno presidindo os castigos, sentado num trono, com uma máscara e tendo ao lado uma mesa com papel, tinta e pena. Uma figura macabra, alada, com uma vestimenta na linha das armaduras medievais, mas coberta de penas; na cabeça, no lugar do elmo, um cocar que nos lembra aqueles descritos primeiramente por Pêro Vaz de Caminha; a tiracolo, uma bolsa; nas mãos, uma trompa de caça, que bem poderia ser um instrumento indígena, como igualmente descreve Caminha em um trecho de sua carta de descobrimento do Brasil ao Rei D. Manuel de Portugal: “E,

1 * Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com concentração na linha História e Crítica da Arte.

2 Denominação dada ao autor de uma série de pinturas do [século XVI](#), que alguns estudiosos, como Manuel Batoréo, acreditam se tratar do pintor Álvaro Pires.

depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina [...]” (CORTESÃO, 1994: 162)

Do lado direito do quadro, um outro ser, coxo e com penas semelhantes às ostentadas pela figura sentada na cadeira, carrega às costas um frade, nu e acorrentado ao seu companheiro. Dentro da caldeira, quatro frades e uma mulher expiam suas culpas. Ao redor dela, recebendo os mais variados castigos impostos por demônios hermafroditas – que se assemelham a africanos das colônias portuguesas (fig.3) – encontram-se homens e mulheres sofrendo diversas torturas.

O que ocorre aqui é a demonização do índio, ou seja, o que aquele ser não cristão realmente representava na visão do artista desconhecido. É importante lembrar o fato de que nesta época, o Cristianismo já estendia-se além-mar e vivia uma fase um tanto gloriosa, influenciando as pinturas do Renascimento, que tinham em boa parte representações de cenas de teor religioso. Não existia “meio termo”. Ou se era um “homem de Deus” ou um “adorador de Satanás”. Isso inclui outras religiões, como o Judaísmo, o Islamismo e até mesmo o ateísmo. Na esfera católica, não havia espaço para o não cristão e cenas de pessoas sendo torturadas no inferno não eram raras, incluindo frades e outras figuras da Igreja. A diferença é que aqui, o “outro”, no caso o indígena do Brasil – devido ao cocar e a vestimenta de penas – encontra-se diretamente associado ao mal absoluto (o Diabo), e isso pode ser concluído por ele estar presidindo a sessão de tortura, sentado no imponente trono. Trono este, que por sua vez, segundo Dalila Rodrigues seria uma peça de origem indo-portuguesa. Se assim for, o trono também faz referência, junto com as penas e o cocar do próprio Diabo, à uma iconografia do “outro”, desta vez mostrando a influência da arte indiana e claro, mostrando mais uma vez ao expectador a influência do poder expansionista português em diferentes pontos do globo.

Se para Pêro Vaz de Caminha o índio daquela terra era puro e inocente, seja quem for o autor do *Inferno*, parece discordar. Dagoberto Markl escreve: “[...] o ‘outro’ idólatra é o índio brasileiro, que se desdobra na figura de Lúcifer [...] a sua máscara é o rosto da morte”. (MARKL, 1989: 549-552) O historiador da arte português atribui esta alteração de sentido devido ao texto da carta de Américo Vespúcio a Lorenzo de Medici, intitulada *Mundus Novus* e publicada entre 1503 e 1504, na qual descreve alguns hábitos comuns aos índios daquela região:

Aos prisioneiros de guerra conservam-nos para os matar e depois comer. Com efeito comem-se uns aos outros, os vencedores aos vencidos, e, dentre todas as carnes, a humana constitui um alimento vulgar. Crede isto, porque já se viu um pai comer os filhos e a mulher, e eu conheci um homem, com quem falei, de quem se dizia ter comido mais de trezentos corpos humanos, e também estive vinte e sete dias numa cidade, onde vi carne humana salgada, suspensa nas traves das casas, como nós costumamos pendurar o toucinho e outra carne de porco. (PEREIRA, 1995: 422)

Pouco tempo mais tarde, em 1507, Américo Vespúcio escreve no seu *Quattuor Navigationes*, desta vez dedicado a Renato, rei de Jerusalém e da Sicília e duque de Lorena e de Bari. Aqui ele destaca a “crueldade” das mulheres:

São tão cruéis e odeiam tão malignamente que se os maridos as irritam, logo lhes fazem mal certo, com o qual, muito raivosas, matam no próprio ventre os filhos, e abortam em seguida [...] estavam as mulheres a cortar o mancebo [jovem] que tinham trucidado e cujos pedaços, mostrando-no-los, queimaram numa grande fogueira e depois comeram. (PEREIRA, 1995: 422)

Em relação à máscara e às penas coladas nas vestes deste Lúcifer, parecem lembrar uma descrição dos tupinambás, escrita por Jean de Léry:

Quando vão à guerra ou quando matam um prisioneiro para comê-lo, os selvagens brasileiros enfeitam-se com vestes, máscaras, braceletes e outros ornatos de penas verdes, encarnadas [vermelhas] ou azuis, de incomparável beleza natural, a fim de mostrarem-se mais belos e bravos. Muito bem mescladas, combinadas e atadas umas as outras sobre talicas de madeira formam vestuários [...] (LÉRY, 1980: 115)

É possível que as descrições feitas por Vespúcio e por Léry tenham sido de conhecimento do pintor do *Inferno*? Além disso, é válido lembrar que a questão antropofágica, sem dúvida, era considerada, do ponto de vista cristão, um ato completamente pecaminoso, demoníaco e comparável às estórias das bruxas, servas de Satanás, que cozinhavam e devoravam crianças. Lendas como esta ainda estavam muito vívidas e, a princípio, se faziam crer nelas a maioria dos homens e mulheres cristãos do século XVI, época em que a pintura foi concretizada.

José Luís Porfírio ainda adiciona um elemento extra negativo com relação à imagem macabra que preside o ritual de tortura:

O mal aqui tem duas faces fundamentais: o ser emplumado que é a figura do estrangeiro e a mulher. É certo que as plumas, por tradição medieval, estão ligadas ao demonismo, e

alguns demônios há na composição que são emplumados [...] Índio do Brasil ou não, ele funciona imaginariamente como o mais radical dos males, como o estrangeiro absoluto. (PORFÍRIO, 1999: 160)

É fato conhecido o movimento social de teor xenófobo que dominou parte da sociedade portuguesa no início dos quinhentos, período este que Portugal se encontrava num *status* de potência, não somente ibérica, mas mundial. Em Lisboa transitavam pessoas, animais e mercadorias de diversas partes da Europa, Ásia, África e América do Sul. Muitas destas pessoas eram escravos que acabavam por tomar o lugar de portugueses assalariados no mercado de trabalho local. E justamente este fator, aliado a outros como a permanência em solo pátrio, a fidelidade às origens agrárias e sedentárias, a pureza racial e cultural, etc. ajudaram boa parte do povo português da época a enxergar o estrangeiro como um ser nocivo. O poeta Garcia Resende, entre outras vozes, lamenta tanto o êxodo dos portugueses e abandono das raízes rurais quanto a chegada de estrangeiros: “Vimos muito espalhar / portugueses no viver, Brasil, ilhas povoar, / e às Índias yr morar / natureza lhes esquecer: / [...] vemos no reyno metter / tantos captivos crescer, / e yremse hos naturaes, / que se assi for, seram mais / elles que nós, a meu ver” (BERBARA, 2008: 307)

Há também outro ponto que devemos considerar com relação às plumagens: a princípio, para a sociedade europeia ocidental dos quinhentos e dos séculos anteriores, as penas não só eram relacionadas a demônios mas também a uma forma “incorreta”, digamos, ou “ridícula” de adorno ou vestimenta. Uma prova disso é o afresco de Giotto Di Bondone na capela de Scrovegni, em Pádua. (fig.4)

Nessa pintura feita quase duzentos anos antes da colonização da América, um homem com uma vestimenta – que parece fazer referência às penas – e que usa uma espécie de cocar, é dono de uma postura desengonçada e segura um porrete que parece empunhar como se fosse um cedro. Um “bobo da corte emplumado”, por assim dizer, e associado, segundo Giotto ao vício da estupidez. Logo, é possível que a associação pejorativa de estupidez ou ignorância daqueles que usavam penas pelo corpo tenha influenciado o pintor do *Inferno*, uma vez que no futuro Brasil já havia sido iniciado o processo de colonização e com ele o convívio com diversos grupos de homens, mulheres e crianças que se enfeitavam com penas sobre o corpo, como já havia informado Caminha em sua carta ao rei português, anos antes do quadro ser pintado.

Entretanto podemos encontrar em Cesare Vecellio um contraponto a Giotto. Em seu livro *De gli Habiti Antichi e Moderni di Diversi Parti di Mondo*, de 1590, o pintor e gravurista, ativo em Veneza, faz um claro elogio à beleza dos adereços emplumados usados por índios da América espanhola e da América do Norte, assim como à sua variedade de cores, textura e criação:

[...] [suas vestimentas] são extremamente belas, bem tecidas, divididas em partes de penas de diferentes aves, feitas com habilidade e de forma artesanal numa variedade tamanha de cores bem combinadas, que por esta razão e pela sua raridade, podem ser consideradas as vestes mais delicadas e suntuosas encontradas. E estas são usadas pelos índios da América e em outros lugares muito longe de nosso país. (VECELLIO, 1590: cap.4)

Apesar de Vecellio referir-se a outros ameríndios diferentes dos das terras brasileiras e seu livro ter sido editado mais de meio século depois do quadro *Inferno*, é possível verificarmos que a questão da plumagem para os europeus não era uma via de mão única ou negativa. Seria esta visão positiva ou maravilhada um reflexo do entusiasmado artista italiano ou um reflexo natural dos encontros entre povos a partir do final dos quatrocentos, caracterizado pela visão humanista européia?

Voltando à análise do *Inferno*, reafirmamos que a pintura não deixa de recorrer a um repertório antigo, medieval, de referências teológicas cristãs, propondo-nos mais uma imagem do inferno como lugar de sofrimento e torturas incessantes das almas condenadas, um lugar de suplício e condenação eterna dos pecadores sem distinção de estado ou condição social – a maior prova disso é que na caldeira, fervem figuras eclesiásticas. Além dos elementos da obra que já foram discriminados acima, identificam-se sinais dos sete pecados capitais: do lado esquerdo do quadro as penas infligidas pelo pecado da avareza³ (o avarento que é obrigado a engolir moedas, neste caso, segundo Markl, cruzados portugueses do reinado de D. Manuel) (fig.5) e as que correspondem ao pecado da gula, representada no ato do demônio chifrado e alado, ao lado esquerdo do caldeirão, obrigando um condenado a ingerir vinho através de um odre em forma de porco (fig.6). Dagoberto Markl também aponta para o pecado da luxúria⁴ ao sinalizar o frade franciscano nu (à direita) acorrentado ao seu parceiro, o que, segundo o pesquisador, seria uma referência ao homossexualismo. Os outros luxuriosos seriam o casal atado pelo braço, logo à frente.

3 Referente ao apego excessivo e descontrolado pelos bens materiais e pelo dinheiro, priorizando-os e deixando Deus em segundo plano. Na concepção [cristã](#), o avarento prefere os bens materiais ao convívio com Deus. Neste sentido, o pecado da avareza conduz à [idolatria](#), que significa tratar algo, que não é Deus, como se fosse Deus.

4 A luxúria é o desejo passional e egoísta por todo o prazer sensual e material. Também pode ser entendido em seu sentido original: “deixar-se dominar pelas paixões”. Consiste no apego aos prazeres carniais, corrupção de costumes; sexualidade extrema, lascívia e sensualidade.

Dentro da análise de João Couto, um dos estudiosos mais antigos da obra, o fato de o inferno em si ocupar a totalidade da composição, faz da pintura um caso único em Portugal, uma vez que, embora frequentes nos quadros portugueses antigos, indicações e representações do inferno e seus demônios no mínimo dividiam a cena com outras figuras, muitas vezes de significado oposto como muitas representações de São Miguel, tentações de santos e cenas do Juízo Final.

Na edição de “O Jornal” nº 86, de 17 de dezembro de 1976, José Luís Porfírio levanta uma questão que releva a importância desta pintura no contexto da arte portuguesa da época. Segundo ele “cenas como esta são frequentes na pintura européia da época. Infernos, juízos finais, etc., fazem um ajuste de contas simbólico, numa Europa em mudança, com ventos de reforma, mudanças e dúvida, soprando por toda a parte. Em Portugal o exemplar é único. Porquê?”

Para Porfírio só há duas respostas possíveis: ou nenhum outro quadro do gênero foi pintado no país ou, se foram, acabaram queimados, esquecidos ou ainda censurados pela Igreja. É possível que este quadro tenha se conservado graças ao fato de ter permanecido centenas de anos dentro de um convento, longe dos olhos do mundo e da censura da Inquisição.

Mas porque será que esse tipo de imagem, tão reproduzida naquela época teria se tornado um incômodo para a Igreja portuguesa?

Porfírio defende que há duas possíveis causas: uma delas seria a “indecência”, não do assunto em si, nem da tortura, mas dos corpos, da imagem da sensualidade. “Daí, que a mulher ‘luxuriosa’, que se pode ver à direita do quadro, espicaçada por um diabo com uma forquilha, seja o primeiro e o mais ousado no feminino conhecido da pintura portuguesa, por vários séculos” (MARKL, 1989: 549-552), explica o estudioso; a outra possível causa era a apropriação dos rituais de tortura por parte dos demônios, ou seja, pelo mal. É fato conhecido que a partir de 1545 o movimento da Contra Reforma retoma, através do Concílio de Trento, a Santa Inquisição – entre outras medidas, em resposta ao movimento da Reforma Luterana – e com ela, diversas formas de interrogatório e técnicas avançadas de tortura, que através da maximização da dor e deformações físicas – muitas vezes permanentes ou mortais – tinham por objetivo fazer com que o acusado(a) de heresia confessasse seus crimes e pecados, ainda que inexistentes ou que seu credo fosse outro, e, acima de tudo, delatasse outros hereges para que fossem igualmente interrogados e assim por diante.

Logo, a pontuação de José Luís Porfírio faz sentido: se todo o aparato maquinário utilizado para torturar possíveis hereges era largamente utilizado – “para o bem da alma” do acusado(a) – e

comandado pelo próprio clero, não faria sentido num período de perseguição religiosa e profunda investigação de ações da vida privada, permitir a imagem do uso de métodos semelhantes por demônios comandados pelo próprio Diabo, que observa tudo sentado em seu trono.

Entre as figuras 7 e 11 podemos facilmente comparar alguns desses aparatos de tortura utilizados pela Inquisição e aqueles pintados pelo artista desconhecido no quadro *Inferno*.

Também se faz importante mencionar que Portugal, nesta época, mantinha estreitas ligações com Flandres e nota-se em diversas obras de arte portuguesas uma influência flamenga. Se este for o caso do *Inferno* é possível que seu autor tenha sido influenciado pelas ideias da Reforma, bastante presentes no norte da Europa. Isto faria possível considerar a obra como uma espécie de crítica aos ensinamentos e práticas da Igreja Católica, o que se reflete no fato dos padres também serem condenados às penas de sofrimento eterno, segundo o pintor, além do fato do quadro se manter no anonimato por mais de trezentos anos, como se escondido da Inquisição. Além disso, se a teoria de Markl – sobre o frade luxurioso acorrentado ao seu companheiro – estiver correta, obviamente seria um escândalo e uma mancha na imagem da Igreja, o que daria um motivo extra para a censura da obra.

Em outra análise, Cruz Teixeira, em uma conferência intitulada “À Lareira; no Inferno” no dia 9 de maio de 1986 no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, compara as três mulheres penduradas de ponta cabeça no lado esquerdo da pintura (fig. 10) com as Três Graças⁵ da mitologia clássica, dando a entender que na pintura, essas três mulheres seriam o reflexo do pecado da vaidade ou soberba, ideia igualmente defendida por Markl ao destacar que as três belas mulheres vão tendo seus rostos lentamente queimados a partir de brasas num fogareiro de barro. Cruz Teixeira também aproveita para chamar-nos a atenção para o binômio demônio/pecador, defendendo uma conotação entre ambos: é calvo o demônio que queima os cabelos das três mulheres; têm a boca rasgada os que obrigam a ingerir moedas, vinho e pedras ou carvões ardentes (todas igualmente no lado esquerdo da tela); é “mais elegante” o que tortura a mulher luxuriosa que está nua e atada pelo braço ao seu marido ou amante (lado direito).

Mas tudo isso são, claro, teorias. A discussão sobre essa enigmática obra permanece em aberto. No entanto, a verdade é que o autor do *Inferno* permanece envolto em suas sombras e sua

⁵ Na [mitologia grega](#), as Graças ou Cárites são as [deusas](#) do encantamento, da beleza, da natureza, da criatividade humana e da fertilidade da [dança](#). Eram filhas de [Zeus](#) e [Hera](#), segundo umas versões, e de Zeus e da deusa [Eurínome](#), segundo outras.

obra reflete de forma dramática e direta os medos da sociedade portuguesa e europeia antes e depois dos quinhentos.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Ana Maria de. O Índio Brasileiro: O “Olhar” Quinhentista e Seiscentista. In: *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*. Coord. Fernando Cristóvão. Coimbra: Almedina e CLEPUL, 2002.
- BATORÉO, Manuel. O Índio na Arte Portuguesa do Renascimento. In: *Da Visão do Paraíso à Construção do Brasil – Atas do II Curso de Verão da Ericeira*. Ericeira: Mar de Letras, 2001.
- BERBARA, Maria. Considerações Sobre as Relações entre Portugal e o Outro Durante o Renascimento. In: *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2008.
- CAMINHA, Pêro Vaz de. *Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil*. Estudo crítico e notas de Ana Maria de Azevedo e de Maria Paula Caetano e Neves Águas. Publicações Europa-América, 2000.
- CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- COUTO, João. O Inferno – Painel Português do Século XVI. In: *Litoral – Revista Mensal de Cultura – n.º 2*. 1944.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Imagens de Índios do Brasil – O Século XVI. In: *Revista de Estudos Avançados da USP*, n.º10, 1990.
- LEVENSON, Jay A. (org.) *Encompassing The Globe: Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1980.
- MARKL, Dagoberto. Introdução ao Estudo do “Inferno” do Museu Nacional de Arte Antiga. In: *Boletim Cultural Póvoa de Varzim*, vol. XXVI, n.º 2. Ed. da Câmara Municipal, 1989.
- MARKL, Dagoberto. Inferno. In: *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: CNCDP, 1992.
- PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa – Volume II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- PEREIRA, Fernando António Baptista. *Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*. CTT Correios, 1996.
- PORFÍRIO, José Luís. *“Inferno – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Lisboa: Edições Inapa, 1999.

PUNTONI, Pedro. Açúcar e escravidão no Brasil. In: *Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Org. Jay A. Levenson. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Penas de Índio: A Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa. In: *Ma-thesis*, nº5. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1996.

RODRIGUES, Dalila (Coord.). *Grão Vasco e a Pintura Européia do Renascimento*. Lisboa: CNCDP, 1992.

RODRIGUES, Dalila. *Obras-Primas da Arte Portuguesa: Pintura*. Lisboa: Athena, 2011.

SALVADO, António. *Leituras V: O Índio Brasileiro em Alguns Relatos Portugueses do Século XVI*, 2003.

SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo*. Editorial Presença, 2002.

VECELLIO, Cesare. *De gli Habiti Antichi e Moderni di Diversi Parti di Mondo*. Veneza, 1590.

Miscellanea e Variedade de Historias, Costumes, Casos e Cousas que em seu Tempo Aconteceram (1554). Coimbra: Ed. Mendes dos Remédios, 1917.

IMAGENS



Figura 1: c.1514. Autor desconhecido. Inferno. Óleo sobre tela. 120x218 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

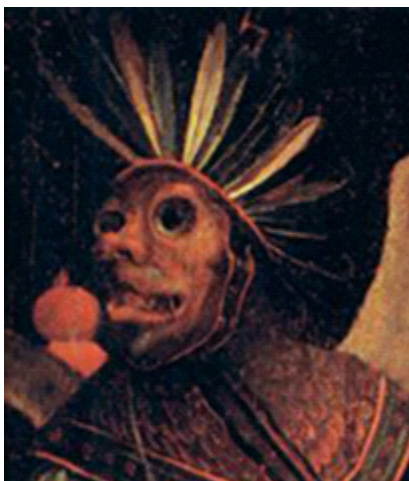


Figura 2: Inferno (detalhe). Diabo Emplumado como um índio do Brasil



Figura 3: Inferno (detalhe). Demônio torturador de pele escura: possível referência aos africanos das colônias portuguesas(?)



Figura 4: 1306. Giotto Di Bondone. Os Sete Vícios: A Estupidez. Afresco. 120x55 cm. Capela de Scrovegni, Pádua, Itália.



Figura 5: Inferno (detalhe). Pecador avarento engolindo moeda.



Figura 6: Inferno (detalhe). Pecador guloso engolindo vinho.



Figuras 7 e 8: s.d. Autores desconhecidos. Métodos de tortura utilizados pela Santa Inquisição.

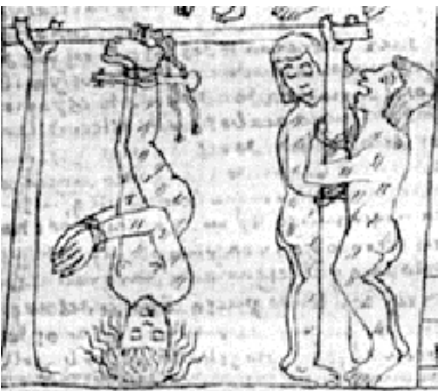


Figura 9: 1614. Poma de Ayala. Castigos. El Primer Nueva Crônica y Buen Gobierno



Figuras 10 e 11: Inferno (detalhes). Métodos de tortura representados.