

Para Laura, Pedro e Júlia.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Ricaldes, João

Segredos da alma na arte / João Ricaldes. -- 1.
ed. Mogi Mirim: Ed. do Autor, 2021. 455 pp., 81 ils

ISBN 978-65-00-15356-9

1. Artes 2. História da arte I. Título.

21-53952

CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. História da arte 709

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Capa: Tainara Ricaldes

Sumário

<i>Os Segredos na História da Arte</i>	7
VOLUME 1	11
Caminhos do pecado e da paixão	12
1. O Pecado na arte	14
O pecado segundo Giotto di Bondone	15
Luxúria segundo Hieronymus Bosch	19
Autopunição de Michelangelo.....	27
Soberba segundo Bruegel.....	38
Lições do pecado.....	41
2. Paixão na arte	50
Rodin e esposa	51
Camille e Rodin.....	53
O beijo dele.....	56
O beijo dela.....	60
O fim do romance	66
Lições de uma paixão	71
Pecado e Paixão Hoje	78
VOLUME 2	83
Caminhos da Inveja, do Ódio e do Amor	84
1. A inveja na arte	89
A inveja segundo Caravaggio.....	90

A inveja segundo Bosch	93
A inveja do rei Davi segundo Naldini	95
Lições da inveja.....	98
2. O ódio na arte 1	103
A guerra segundo Goya.....	104
Ódio contra judeus.....	110
Ódio contra palestinos.....	115
Ódio contra alemães.....	123
Ódio contra negros 1.....	127
Ódio contra negros 2.....	132
Ódio contra armênios	137
A guerra segundo Picasso.....	142
3. O ódio na arte 2	153
O corpo de quem odeia - Bouguereau.....	154
O corpo de quem é odiado - Carpeaux.....	163
O corpo de quem é odiado - Rodin	168
Lições do Ódio	171
4. O amor na arte	174
O arrebatamento da alma.....	175
Amores estranhos	177
O arrebatamento do corpo – Picasso e Chico Buarque.....	179
A separação segundo Belmiro de Almeida	182

A separação segundo Frida Khalo	189
Lições do Amor	193
Inveja, Ódio e Amor Hoje	198
VOLUME 3	207
Caminhos da Fantasia e da Perversão	208
1. Fantasia na arte	213
Autoimagem com Pablo Picasso	214
Autoimagem com Portinari	220
Censura interna com Magritte.....	226
Sonho segundo Goya.....	232
Castração segundo Artemísia	239
Castração segundo Rubens	246
Lições das fantasias	251
2. Perversão na arte	258
Voyeurismo com Chassériau.....	259
Voyeurismo com Ingres	267
Homossexualidade com Michelangelo.....	272
Homossexualidade com Delville e Courbet	276
Sadomasoquismo com Sebastiano Del Piombo	286
Sadomasoquismo com Bernini	297
Lições da perversão	312
Fantasias e Perversão Hoje	315

VOLUME 4	326
Caminhos da Morte e da Fé.....	327
I – Morte na arte	334
A morte no mito com Antônio Canova.....	335
A proteção divina no mito.....	341
A morte heroica segundo David.....	346
A morte trágica segundo Géricault e Delacroix	352
Lições da morte.....	360
II - Fé na arte	363
Caminhos do cristianismo	364
Apocalipse na Etiópia.....	369
Santo Antônio do Congo	376
Maria e José do Japão.....	385
FACES de Maria na Itália	396
Deus no Brasil.....	408
Lições da Fé.....	423
Morte e Fé Hoje.....	426
Os Segredos da Alma Hoje	431
O Autor	442
Bibliografia	443
Imagens	450

Os Segredos na História da Arte¹

¹ Para acompanhar a leitura de imagens deste livro, sugerimos acessar o acervo amplo e colorido do Projeto Humanarte: www.humanarte.net

Não pode ser um acaso vivermos depois de Hitler e Freud, de Leonardo e Van Gogh. Por um capricho da vontade divina, nós viemos a este mundo para suceder tantas gerações marcantes. Deverá ter algum significado tamanha experiência acumulada pela humanidade ao longo dos últimos milênios. Sofrimento e conhecimento em dose astronômica. O leitor decidirá se é dádiva ou castigo. É um enigma que precisa ser decifrado, caso contrário nos devorará a todos, o que parece já estar acontecendo por todos os lados deste planeta, das mais variadas formas: guerras, fome, ódio, crueldade, massacres e morte da Natureza.

Segredos da Alma na Arte é uma abordagem das lições de vida que herdamos de alguns dos grandes mestres da arte e da literatura. Não são histórias pitorescas de gênios incompreendidos, nem peripécias de heróis de outros mundos. São verdadeiros testemunhos e revelações de pessoas com virtudes e defeitos, sucessos e fracassos, pessoas que sofreram, sorriram e elaboraram a dor e a alegria em forma de arte. A experiência das gerações passadas poderá nos auxiliar na busca da felicidade. É preciso, no entanto, querer aprender, desejar evoluir. É preciso dar ouvidos ao passado e dedicar também os olhos e todos os sentidos às lições gratuitamente oferecidas à posteridade. Você vai se deparar aqui com requintadas criações artísticas sobre temas que também lhe dizem respeito, como amor, ódio, paixão, fantasias, perversão, fé e pecado (ou sentimento de culpa).

Partindo de publicações que se tornaram referências obrigatórias e pesquisas relativamente recentes da história da arte, a análise dos temas selecionados dá maior visibilidade ao conteúdo emocional de cada obra, por vezes de forte acento autobiográfico, por outras de traço profundamente inconsciente. É um deslocamento espacial e temporal, aparentemente aleatório, que desafiará as experiências próprias de cada um de nós.

A novidade de *Segredos da Alma Na Arte*, acredito, está em explorar criteriosamente a bibliografia até resvalar no mundo dos sentimentos mais caros ao ser humano. Um mundo tão palpável que quase o chamaríamos concreto, não fosse o aspecto áspero e impenetrável desta palavra, mais afeita à construção civil do que à reconstrução histórica, que melhor seria tangenciada pelo termo líquido, com variados níveis de contato. Desde o tímido toque das mãos na superfície, quando então o tal mundo liquefeito escorre pelos dedos, até o mergulho de corpo inteiro, que também começa cauteloso, pernas, peito, cabeça, até que se escorre todo pela infinita realidade envolvente. Fique à vontade, escolha que tipo de contato fará.

As obras aqui reunidas não representam uma escola inteira, nem sintetizam uma época. Não provam nada, a não ser que utilizemos a palavra no seu sentido gastronômico, uma degustação.

Percorra a galeria viva da história da arte e descubra um mundo de fantasias, paixões e perdas, além das

dificuldades da vida em sociedade (inveja, sucesso, fracasso, orgulho, ira). São temas das obras primas, não invenções posteriores. São verdadeiros personagens em óleo, mármore ou metal, que ganharam vida e atravessaram os séculos para nosso aprimoramento espiritual. Personagens que testemunham os mesmos problemas que vivenciamos, abordados aqui através de uma espécie de leitura tridimensional. A dimensão histórica, a dimensão estética e a dimensão psicológica fundem-se para seu deleite e autorreflexão. É uma oportunidade para avaliarmos o mundo que temos construído até aqui. Assim, a obra que nós observamos e provamos também nos observa e nos prova.

Boa Leitura!

João Ricaldes

Mogi Mirim, janeiro de 2021

VOLUME 1

PECADO E PAIXÃO

Caminhos do pecado e da paixão

Segredos da Alma na Arte traz a você, inicialmente, dois temas que nunca abandonaram a humanidade, para seu tormento ou para seu encanto: o pecado e a paixão.

O sentimento de culpa que acompanha a todos nós, em graus e roupagens culturais diversificadas, aparece aqui encarnado na história da arte em apenas dois dos tantos pecados capitais, a saber, a luxúria e a soberba. Ainda na Idade Média, Giotto de Bondone traz uma advertência que acaba, sem querer, promovendo o que deveria condenar. Em seguida, o holandês Hieronymus Bosch, contemporâneo dos grandes renascentistas italianos, constrói fantasias que preconizam o surrealismo, ao colocar lado-a-lado intensos prazeres carnais e terríveis punições do inferno, desafiando os valores de qualquer observador, de qualquer tempo, qualquer que seja sua formação moral ou intelectual.

Michelangelo, o divino, deixa na mesma área sistina a marca do equilíbrio clássico de seus 38 anos de idade (quando pinta o teto) e o espírito inquieto, pesaroso, de seu masoquismo moral, aos 60 anos (quando volta para pintar a parede do altar). Viveu tanto tempo que pôde ele mesmo experimentar a passagem da sensibilidade renascentista para a maneirista, anunciando os tempos agitados do barroco.

No século XVII, Peter Bruegel, por sua vez, fala de Ícaro, que fala de orgulho, retomando a definição medieval da soberba, que a concebe como a crença de que Deus não é necessário. Bom lembrar que, para alguns, nem existe, por falta de evidências científicas. Para outros, mais cautelosos, a ausência de evidências não significa a evidência da ausência.

Após tanto pecado medieval, renascentista e barroco, desembarcamos no século XIX para bisbilhotar a louca paixão que Camille Claudel testemunha em mármore e bronze. O leitor e a leitora decidirão se ela merecia pagar tão caro pelo amor ao seu mestre Auguste Rodin, seguido de traição e abandono, do que afinal ninguém está livre. Camille, como logo veremos, perde os homens de sua vida, sua liberdade e abandona suas obras, que eram como filhos de verdade, antes de ser dada como louca mesmo, pela sociedade machista da moderna e fascinante “Bela Época” francesa.

Enfim, você tem aqui o primeiro de quatro encontros temáticos com alguns mestres da arte ocidental que nos legaram obras-primas como testamentos de vida, buscas, perdas, dúvidas e angústias, um desafio para nossas próprias vivências. Desfruta! Sem pressa, nem sentimento de culpa, pois você tem a vida toda!

1. O Pecado na arte

O pecado segundo Giotto di Bondone

A representação da culpa na arte medieval se expressa em um complexo código inspirado na linguagem bíblica, organizando na pintura a geografia dos punidos e dos salvos, sem deixar de revelar, no entanto, a inconfessável atração por aquilo que se teme.



Capela Scrovegni, Pádua, Detalhes do Juízo Final - Giotto

A Capela Scrovegni, em Pádua (Itália), abriga uma das obras-primas mais impactantes da história da arte ocidental. As paredes internas foram inteiramente recobertas por pinturas que apresentam ao visitante uma narrativa que parte da vida da Virgem Maria, passa pela paixão de Cristo e se encerra no Juízo Final, ao fundo da capela. Cada passo dado diante destas obras reconstitui, portanto, o itinerário do ser humano, acompanhado pela Encarnação,

ciente da Ressurreição, aguardado no tribunal dos últimos tempos.

As pinturas foram concluídas no começo de 1306, após quase três anos de trabalho de Giotto di Bondone (1267 - 1337), o maior mestre do gótico italiano no século XIV. Em estilo marcado por cores fortes, brilho intenso e pela expressão profunda dos personagens, esta série de pinturas de Giotto foi uma encomenda do banqueiro Enrico Scrovegni, como forma de penitência pelos pecados cometidos pelo seu pai, um conhecido e detestado agiota, representado por Dante Alighieri (1265-1321) no sétimo círculo do Inferno (do poema *A Divina Comédia*). Pesquisas recentes demonstraram, entretanto, que a obra piedosa era uma forma de pagamento dos próprios pecados de Enrico, também agiota. Em alguns dias santos a capela era aberta à visitação pública e em 1880 foi adquirida pela Prefeitura de Pádua.

Uma rápida olhada nos painéis da capela mostra que não se trata apenas dos pecados vinculados aos bens materiais. No fundo, à direita do Juízo Final (e de Cristo), vemos um grupo de almas pecaminosas atormentadas por monstros ávidos e apavorantes. Quatro personagens aparecem pendurados, mas não enforcados. As cordas os suspendem pelos órgãos genitais, pela língua e pelos cabelos. Uma referência muito explícita ao tipo de vício cometido em vida.

Há neste ponto algumas convenções visuais: para cima significa vitória, para baixo derrota; os condenados estão à esquerda, os salvos à direita em relação à Cristo; a palavra esquerda tem uma conotação negativa neste contexto (*sinistra* em latim); nos sonhos e no inconsciente, o lado esquerdo pode ser o lado sexual ou maligno; o termo direita, por outro lado, denota moralidade e correção.

Trata-se, portanto, de uma advertência, sem que seja necessária qualquer legenda. Mesmo para o observador atual, ainda que não religioso, a cena do tormento e da punição no Inferno não passa em vão. Talvez o cabelo precise de uma explicação: cabelos longos podem significar a sedução, daí algumas culturas vetarem o uso de cabelos soltos para as mulheres. Em todo caso, a insistência nos temas sensuais (a língua inclusive, pode se referir à fofoca, inveja, falso testemunho ou novamente à atividade sexual) revela uma estratégia de expressar o apego por aquilo que é proibido, um pretexto para trazer à tona fantasias inconvenientes. Em suma: as advertências que tais imagens expressam também transmitem desejos inconscientes:

"O medo cristão do sexo e o desprezo pelo corpo são frequentemente expressos de uma forma que visualmente significa a atração por aquilo que se teme ou despreza. Isto é verdade, por exemplo, na obra Juízo Final, de Giotto, na Capela da Arena. Um grupo de quatro pecadores ocupa uma posição proeminente na composição, cada um

suspensão pela parte do corpo através da qual pecou: pela língua, cabelo e dois pelos órgãos sexuais"².

A abundância de figuras penduradas na pintura de Giotto ilustra a ideia de um puxão da gravidade para baixo para atingir a morte. A queda das almas condenadas tem um caráter sexual evidente no fato de que na arte medieval somente os condenados estão nus. A queda como metáfora do pecado vai muito além de seu contexto religioso medieval e atravessa os séculos, atingindo até mesmo as culturas laicas, quando lá se usa os termos "decadente", "decaído" ou "caiu na vida" para se referir a algum desvio dos padrões de comportamento.

Também na linguagem atemporal dos sonhos, queda pode conter um significado libidinoso, garante a psicanálise:

*"Da mesma forma, a queda em sonhos indica sedução sexual passiva, do que também deriva o termo coloquial mulher decadente"*³.

Se você já sonhou que estava caindo, voando ou guiando um carro desgovernado, é hora de fazer uma revisão de seus conceitos.

² LUCIE-SMITH, Edward. *Sexuality in Western Art*, Thames And Hudson, London, 1997, pag 31, tradução livre.

³ ADAMS, Laurie Schneider. *Art and Psychoanalysis*, New York, 1994, p 68.

Luxúria segundo Hieronymus Bosch

A sedução dos prazeres carnavais convive com a punição terrível do Inferno nesta fantástica obra de Hieronymus Bosch, pintor misterioso do final do século XV. A intensidade da luxúria e da tortura desafia os valores de qualquer observador, qualquer que seja sua formação moral ou intelectual. Repugnante para uns, adorável para outros, a tela ainda espera por uma reflexão de cada um de nós.



“O Jardim das Delícias” (1498-1505) Hieronymus Bosch

A vida de Hieronymus Bosch (1450-1516) é pouco conhecida. Sabe-se que nasceu na pequena cidade holandesa chamada Bosque do Duque (*Gemeente 's Hertogenbosch* em holandês) e que foi um pintor reconhecido naquela localidade. Mas não se dispõe de cartas, diários ou qualquer documento que revele seu pensamento e suas opiniões, muito menos suas intenções nesta fantástica criação que os historiadores chamam de “O Jardim das Delícias”.

É uma minuciosa pintura a óleo realizada sobre um suporte de madeira dividido em três partes. As alas laterais dobram-se sobre si mesmas, como uma caixa, revelando na superfície externa o terceiro dia da criação do mundo. No painel da esquerda vemos Adão e Eva no Paraíso. Ao centro, as criaturas humanas entregam-se a misteriosos jogos com animais híbridos, flores e frutas de dimensões gigantescas. À direita, as criaturas enfrentam pesadas punições no Inferno.

O painel central, que dá nome à tela, pode ser lido de baixo para cima e da esquerda para a direita. Vemos, então, grupos de pessoas devorando frutos imensos e ca-sais abraçados em diferentes poses, alguns no interior de flores, de conchas, frutos e até de pedaços de insetos gigantes. Logo acima se encontra a Piscina da Luxúria, em torno da qual os grupos de amantes cavalgam em animais fantasiosos, mistura de várias espécies, também com as dimensões ampliadas. Todos estão nus e a cavalgada se dá em sentido anti-horário, antinatural.



Detalhe do painel central

No topo, vemos a assim chamada Fonte da Luxúria (por se assemelhar a outras obras de temas moralizantes). Nela podemos descobrir situações mais audaciosas ainda, como o jovem que acaricia sua companheira de forma inequívoca. Há por toda parte referências a modalidades não convencionais da prática sexual, como o sexo grupal, sempre insinuando o domínio da natureza animal sobre a humana. Grandes pássaros alimentam multidões ávidas por receber sua parte da comida, como pequenos filhotes que disputam a caça que a mãe traz ao ninho. Vários grupos dedicam-se a comer morangos e cerejas volumosos, algumas vezes ajustados sobre as partes genitais dos loucos habitantes deste mundo onírico.

O painel da direita é ainda mais criativo. No Inferno vemos pecadores em fila para serem devorados por monstros também híbridos. Alguns recebem sua dose de punição individualmente, como vemos na cena embaixo à direita, na qual um estranho cão, com rabo de dragão e escamas nas costas, lança-se sobre o corpo estendido de uma mulher ainda consciente e encontra tempo para olhar maliciosamente para fora do quadro, talvez à procura de novos pecadores. Logo acima, podemos observar uma espécie de ampulheta quebrada sobre a qual se assenta um inseto com cabeça de pássaro. O estranho pássaro devora e digere continuamente as pessoas, defecando-as em uma lama em que já existem outros tantos personagens misturados a moedas de ouro.

Há ainda o homem-árvore, repleto de humanos em seu interior, ao lado de um guerreiro de armadura atacado por uma inusitada matilha. No topo deste painel trabalham multidões de condenados e de pequenos diabos, cujas silhuetas se destacam diante de imensas labaredas e nuvens de fumaça.



Detalhe do painel direito

A mensagem desta obra magnífica e misteriosa tem sido tema de polêmicas ao longo dos últimos quinhentos anos. Embora sua execução tenha ocorrido no período do Renascimento, não guarda qualquer semelhança com as inovações dos mestres renascentistas italianos. Seu desenho ainda é medieval, principalmente nos traços idealizados que definem o corpo humano. Sua temática dialoga com o passado dos rituais pagãos de culto à fertilidade, mas também antecipa a visão onírica do Surrealismo do século XX.

Afinal, a obra é uma blasfêmia e imoral? Ou é uma advertência contra os pecados do mundo? Como sobreviveu por tantos séculos?

De fato, as interpretações oscilam entre dois campos opostos. Ora é vista como aviso contra os pecados da carne, o que explicaria sua longevidade, pois trabalharia para a moral e os bons costumes, através de uma espécie de “choque de pecado”. Ora é vista como a imagem da harmonia entre a alma humana e a natureza, inspirado pela seita dos Adamitas, que buscava a recuperação da inocência perdida de Adão e Eva. A seita foi banida pela Igreja, mas parece ter sobrevivido no sul da Holanda, ao tempo de Bosch. Há quem afirme ainda que é um poema visual de ironia contra os desvios de conduta no mundo católico, já em ebulição rumo à ruptura dramática que daria surgimento ao protestantismo.

Na Holanda desenvolve-se neste momento a obra humanista do teólogo católico Erasmo de Roterdã (1466-1536), que teria estudado em uma irmandade na cidade de Bosch, de quem foi contemporâneo. Embora tenha permanecido fiel ao Papa, Erasmo deixou uma obra marcada pela denúncia do comportamento escandaloso de muitos padres, no que teria sido, então, acompanhado por Bosch. Ambos revelam assim, na pena e no pincel, um tom fortemente satírico.

É interessante observar a longa permanência, neste debate secular, dos aspectos aparentemente contraditórios

desta desconcertante pintura de Bosch. As fantasias sexuais (grupais, anais e animais), sempre exuberantes, convivem com o medo pavoroso da punição.

Difícil decidir o que é predominante nesta obra, se o requinte sadomasoquista das torturas no Inferno ou as delícias desmesuradas dos prazeres terrestres, em que a gula e a luxúria se fundem em só ato. A punição dá sinal de ser eterna, como o fogo das labaredas do alto do painel da direita. No entanto, o prazer deixa claro que é fugaz, dura o tempo de uma refeição ou do banho na piscina. Perceba ainda que mesmo neste jardim dos prazeres há algo de comedido, já que nenhum dos personagens aparece rindo, alegre e jovial. Se estão possuídos pelo pecado carnal, não revelam isto na face.

"Para o crítico Charles de Tolnay, Bosch está tentando mostrar a doçura e a beleza do sonho humano de um paraíso na terra que traria completamente os seus desejos inconscientes, mas também mostra ao mesmo tempo o efêmero e a fragilidade destes desejos. (...). A paixão carnal é aqui evidente. Os cavaleiros aceleram seus animais, mas é a própria natureza animal deles que está no comando. (...) Embora trate seu tema com tanta franqueza, Bosch permanece um artista medieval. É significativo que seus nus femininos se ajustem absolutamente ao tipo medieval, não apenas nas proporções, mas nas atitudes que os corpos expressam. O corpo é apresentado nu, mas de uma nudez mais frágil e triste que gloriosa. Se compararmos com o nu

da Vênus de Botticelli, vemos claramente a diferença. A deusa tem uma certa confiança em sua beleza e um semblante calmo, o que falta às figuras de Bosch”⁴

Talvez o leitor e a leitora já não se preocupem com o Inferno, pelo menos não como os homens e as mulheres da Idade Média, com chamas eternas e castigos macabros aplicados por diabinhos sádicos. Reconhecerão, certamente, algum incômodo nesta tela centenária, que ainda hoje mantém seu poder de atração sobre milhares de visitantes no Museu do Prado, em Madri.

A verdadeira motivação da romaria ao museu espanhol em busca de Bosch poderia se apresentar sob os mais diferentes disfarces sociais: simples curiosidade (do tipo libidinosa, mais do que mórbida), aprimoramento cultural (estava no roteiro turístico). Mas o assunto não se limita ao contexto medieval, nem à clássica dificuldade em lidar com o sexo na história do cristianismo. Tem algo mais aí.

Embora não percam o sono com o castigo ali anunciado, o leitor e a leitora possivelmente já experimentaram a insônia de uma consciência atormentada pelo desejo e, na sequência, pela recusa, frustração, inibição ou talvez até a condenação social, na forma de uma sanção, exclusão, reclusão ou rebaixamento de categoria moral.

⁴ LUCIE-SMITH, Edward. *Sexuality in Western Art*, Thames And Hudson, London, 1997, páginas 38 – 45.

Em qualquer caso, seria colocada em funcionamento, algum mecanismo de punição, consciente ou inconsciente, desde um constrangimento cósmico, um arrependimento mortal, até um intenso sentimento difuso de culpa, oculto na depressão leve ou no masoquismo moral.

De fato, a atualidade de Bosch está na sua capacidade de acionar o juiz interno que habita em todos nós. É a autocensura introjetada em toda criança, que persistirá por toda a vida, na busca da felicidade, movimentando-se entre a satisfação e a inibição, os limites individuais e a capacidade de enfrentar as frustrações. Está presente nas pequenas tarefas do cotidiano, no lar, na escola, no trabalho, tanto quanto nos grandes projetos de vida. Você vive dialogando com esta poderosa força da alma, indissociável da dor e do prazer, denominada Superego ou Super-Eu.

Autopunição de Michelangelo

Aos 38 anos de idade, Michelangelo Buonarroti (1475-1564) concluiu a decoração do teto da Capela Sistina, uma obra otimista da maturidade, clássica e elegante. Aos 60 anos voltou à Capela para pintar o Juízo Final no altar. Parecia outra pessoa. A idade trouxe a desilusão e um terrível sentimento de culpa, gerando outra obra genial, mas diferente.



"Juízo Final", Michelangelo, Capela Sistina

A Capela Sistina é a parte mais visitada dos museus do Vaticano e tradicionalmente é o local da eleição dos Papas, inclusive de Francisco I em 2013.

As pinturas das paredes laterais foram concluídas em 1482 por uma equipe que incluía Sandro Botticelli (1445-1510), autor do famoso afresco *Nascimento de Vênus*. Já as pinturas do teto foram iniciadas somente em 1508 e concluídas em 1512, integralmente executadas por Michelangelo (sozinho), que voltaria 22 anos mais tarde para realizar o Juízo Final, atrás do altar.

Todo o conjunto das pinturas obedece a um programa iconográfico bem definido, de inspiração bíblica. O teto representa o "ante legem", isto é, o período anterior a Moisés e aos Dez Mandamentos, subdividido em nove painéis centrais, que vão da Criação do mundo, de Adão e Eva até o final do Dilúvio. A parede esquerda revela o "sub legem", que significa o mundo humano sob a vigência da Lei de Moisés. A direita representa o tempo "sub gratia", narmando a vida de Cristo. O *Juízo Final* de Michelangelo, ao fundo, encerra o périplo humano.

O que logo chama a atenção nesta gigantesca composição é a habilidade da execução, a quantidade de figuras e a variedade de posturas, gestos e expressões. Subitamente o visitante se dá conta de que a nudez é uma constante neste local sacrossanto. Anjos e demônios estão nus, assim como condenados e os salvos (o que contraria a tradição medieval).

Antes mesmo da inauguração da pintura em 1541, instalou-se uma polêmica sobre a "falta de decoro" nas figuras da Capela, a ponto de se tornar matéria de debate e

deliberação no Concílio de Trento (1545 – 1563), que exigiu um retoque na imagem de Cristo, para que lhe fossem cobertas as partes genitais (o que foi cumprido após a morte de Michelangelo).

A teologia medieval compreendia quatro tipos de nudez:

- Natural, ligada ao nascimento.
- Temporal, indicativa de ausência de bens materiais, seja pelas dificuldades da vida, seja por decisão voluntária, como Francisco de Assis.
- Criminosa, indicativa de luxúria, da ausência de virtudes e da vaidade.
- Virtuosa, símbolo da inocência, como Adão e Eva antes da Queda.

A iconografia renascentista retoma e desenvolve a quarta noção, principalmente nos meios acadêmicos de Florença, cidade de Michelangelo, até alcançar o conceito de nudez platônica, aquela que reduz o homem a sua essência simples e verdadeira, por oposição a suas imagens variáveis.

Segundo a Teoria das Ideias de Platão, os sentidos nos enganam e distorcem a realidade do mundo natural e, portanto, é necessário superar as aparências (voláteis e cambiantes) para, através da razão, atingir a essência (chamada forma ideal ou apenas Ideia, por Platão). A nudez

passou a significar o ideal e inteligível, em oposição ao físico e ao sensível. Para Platão até mesmo o relacionamento amoroso demonstra o deslocamento da alma da aparência à essência, da ilusão à verdade, protótipo do caminho do conhecimento racional.

Seduzido pelo conceito grego (o verdadeiro sentido do termo “amor platônico”), Michelangelo dedicou-se também à poesia:

"Meus olhos não viram algo de mortal quando encontrei a paz completa nos teus belos olhos, mas sim, lá dentro, onde todo mal causa desprazer, aquele que, semelhante a Ele, me investe de amor a alma.

Pois se minha alma não fosse criada igual a Deus, nada desejaria a não ser a beleza exterior, que agrada aos olhos, mas, já que esta é tão falaz, ela a transcende em direção à forma universal.

Digo que nada de mortal pode apaziguar o desejo de quem vive; nem se espere o eterno do tempo, onde os homens se transformam.

O desejo desenfreado não é o amor, mas os sentidos, e mata a alma; e o nosso amor torna perfeita a nossa amizade aqui, mas ainda mais no céu, por meio da morte”(Michelangelo) ⁵

⁵ Citado por BLUNT, Anthony. Teoria artística na Itália renascentista 1450-1600, SP, Cosac & Naify, 2001, pag 96.

Passado o espanto pela nudez, podemos agora explorar o método compositivo estruturado em estratos horizontais: abaixo aparecem as almas agraciadas (à nossa esquerda, mas à direita de Cristo) e os condenados (à direita; esquerda de Cristo). Os condenados descem, os salvos sobem, com ou sem a ajuda de anjos. Logo acima vemos os anjos que anunciam com suas trombetas o final dos tempos. No centro, a aparição de Cristo, "*o Filho do homem vindo nas nuvens do céu com poder e grande glória*" (Mt 24: 30), acompanhado pela Virgem Maria, mártires e santos, que seguram seus objetos de suplício.

Assim, Santa Catarina está ao lado da roda e São Bartolomeu (escalpelado) ainda tem a faca na mão direita e sua própria pele na outra. Na parte superior, dividida em duas cavidades, os anjos seguram os objetos da Paixão: a Cruz e o pilar em que Cristo foi açoitado.

Esta disposição deriva da tradição medieval, como vimos no *Juízo Final* de Giotto, na Capela Scrovegni (página 14). No entanto, falta o Inferno, o que é plenamente compensado pela difusão de figuras demoníacas que arrastam os condenados à danação eterna, alguns ainda resistentes, outros já indiferentes ao destino iminente, inadiável e inevitável. Há duas personagens pagãs, retiradas da mitologia grega, com funções bem definidas nos itinerários do Além. No canto inferior direito aparece Caronte, o barqueiro demoníaco que transporta os condenados recém-chegados e "*bate com remo em qualquer um que se aproxime*" (Dante,

A Divina Comédia, Canto III). Mais adiante, na extremidade direita, o rei Minos (do Minotauro) indica com sua cauda o círculo do Inferno que cabe a cada condenado, conforme seu pecado. São criaturas assustadoras, com pés de lagarto, orelhas de burro, olhos esbugalhados e gestos ameaçadores. Trata-se de uma advertência contra os pecados do mundo, como manda o costume medieval.

As cenas causam medo e arrependimento, oferecendo uma versão visual da mensagem do Livro do Eclesiastes: *"Em tudo o que fizeres, lembra-te de teu fim, e jamais pecarás"* (Ecle 7: 40).

De fato, a expressão facial dos pecadores é uma combinação de terror, vergonha, ansiedade e desespero. O movimento descendente parece tão natural e poderoso quanto a lei da gravidade. O movimento ascendente, por sua vez, é generoso, leve, de tal forma que os escolhidos parecem flutuar e alguns até se agrupam, no alto à nossa esquerda, numa espécie de confraternização e júbilo pela salvação. Abaixo, ainda à esquerda, os ressuscitados têm seu corpo de volta e seus ossos ganham vida, cumprindo a profecia de Ezequiel:

"Assim diz o Senhor DEUS a estes ossos: Eis que farei entrar em vós o espírito, e vivereis. E porei nervos sobre vós e farei crescer carne sobre vós, e sobre vós estenderei pele, e porei em vós o espírito, e vivereis, e sabereis que eu sou o SENHOR" (Ez 37:5-6)

O contraste é perturbador, pois enquanto uns são escolhidos, outros são descartados e jogados violentamente nas trevas. Só há dois caminhos, o de cima e o de baixo. Não há quem escape. A ansiedade está, portanto, em todos os rostos, por toda parte. Este é o momento, tudo se resolve agora no julgamento do Senhor, impassível, mão direita estendida ao alto, em alerta contra os grupos à sua esquerda. Nem mesmo a nudez é capaz de ocultar o sofrimento e a sofreguidão. Os corpos não apresentam mais a anatomia harmônica, clássica, das pinturas do teto (como no painel da "Criação de Adão"). A musculatura é sombria, enrugada, já sem as proporções corretas (como no Cristo, cujo tronco está nitidamente alongado). A dor é espiritual, apesar de toda nudez.

O aspecto mais marcante de toda a obra é o autorretrato que o pintor inseriu na pele solta e amolecida, plástica, de São Bartolomeu escarpado, ligeiramente abaixo de Cristo.



Detalhe do Juízo Final com autorretrato

O apóstolo Bartolomeu foi esfolado vivo e depois decapitado no ano 51. Michelangelo identificou-se com o Santo e imaginou-se no Juízo, alojando-se no grupo dos condenados, ainda que puxado para cima. A autoflagelação simbólica do pintor é o traço mais eloquente do estado de espírito que o dominava na época da execução desta obra-prima hercúlea. Michelangelo integrava um grupo de católicos interessados na reforma espiritual da Igreja. Mas suas intenções foram atropeladas pelos fatos. Lutero conduziu a reforma ao ponto de uma ruptura irremediável no mundo católico, criando os movimentos protestantes, hoje denominados evangélicos. Roma, capital mundial do catolicismo, fora impiedosamente saqueada por tropas francesas em 1527.

Os escândalos na Igreja se acumulavam desde a vergonhosa prática da venda de certificados de perdão dos pecados, até casos de corrupção, crise financeira, materialismo e verdadeiros espetáculos de vida mundana e imoral de altos membros do clero. Ao mesmo tempo a própria Itália conhecia seu declínio econômico, perdendo a primazia comercial para Portugal e Espanha, que então iniciavam a exploração do mundo além-mar. Para muitos contemporâneos não seria estranho o sentimento de que era de fato chegada a hora do Juízo Final da civilização que se conhecia.

Se o tema cabia muito bem à sociedade decadente, também se adequava aos próprios dilemas do pintor. Michelangelo era apegado demais às famílias papais e ao credo católico, o que não lhe dava a opção de seguir Lutero. Além disto, mantinha um amor intenso pelo jovem Tomaso Cavalieri, desde 1532, quando este tinha 23 anos e ele já contava 57 anos de idade.

Impressionado pela beleza do rapaz, a quem chamou de *"luz de nosso século, paradigma para o mundo inteiro"*, Michelangelo dedicou-lhe o poema de amor citado anteriormente (página 30) depois de já lhe ter dirigido este verso: *"O amor me faz prisioneiro, a beleza me cega"*.

Sem dúvida, este poema é uma das manifestações mais sublimes, delicadas e apaixonadas da história do homoerotismo. No entanto, homossexualismo era crime na época, tanto jurídica quando moralmente.

O mundo caía à sua volta e desapareciam as bases sobre as quais erigiu a sua vida e sua obra. Cindido entre o amor sublime e as convenções da Igreja que não conseguia abandonar, decidiu se inserir no painel como a única alma sem corpo, em ato masoquista de autoflagelação. Cristo dirige um olhar severo justamente para a pele esfolada. É, afinal, o seu acerto de contas. No tráfego apocalíptico dos que sobem e dos que descem, parece ter estancado em um meio termo improvável, pois se o santo lhe puxa para cima, o seu corpo não acompanha, descola-se da pele e se perde em algum ponto do universo.

O *Juízo Final* expressa a desilusão na sociedade e na Igreja, expressa o sentimento de culpa que acompanha o amor que permanece em seu coração. Expressa ainda a dúvida sobre a sua própria salvação, pois se assume o castigo na forma de esfolamento, não deixa de fazer referências a certas práticas sexuais “não naturais” (segundo a moral da época). Assim, por exemplo, a cauda do rei Minos não parece ser parte de seu corpo, mas sim uma serpente que se enrola em seu abdômen em ato de felação.

"Este afresco é obra de um homem sacudido de sua posição segura, não mais à vontade com o mundo, e incapaz de encará-lo diretamente. Michelangelo agora não mais lida diretamente com a beleza do mundo físico. Quando ele fez Adão no teto da Capela Sistina almejava a reprodução daquilo que na vida real seria um belo corpo, embora fosse

idealizado acima da realidade. No Juízo Final seu objetivo era diferente. Aqui novamente aparecem nus, mas são pesados e desajeitados, com membros grossos, desprovidos de graça. Como expressão mais profunda do catolicismo espiritualizado que Michelangelo praticava é uma obra-prima de importância idêntica à do teto”⁶.

A nudez havia alcançado novo sentido no Renascimento, em direção à idealização do corpo, reproduzido em formas anatômicas, como metáfora da beleza da alma. Pelo menos este foi o pretexto cultural forjado para dar abrigo à intensificação do teor erótico da arte, em si um objeto de voyeurismo.

Não era este, no entanto, o sentido da nudez na pintura da parede, no fundo da Sistina. Nem a nudez, nem o corpo têm a mesma importância que tinham no teto. O Adão de sua juventude exala certo orgulho e domínio de suas virtudes morais. O *Juízo Final* de sua maturidade indica um homem que perdeu a soberba e se encontra nu diante da consciência. Corpo e nudez agora trabalham como metáfora dos descaminhos do próprio artista. Michelangelo legou à posteridade, deste modo, um testemunho do tumulto em que se encontrava sua alma. O fim do seu mundo havia chegado junto com o veredito de seu tirânico juiz interno.

⁶ Blunt, Anthony. Teoria Artística na Itália – 1450 – 1600. Cosac & Naify. Sp. 2001, pag 91.

Soberba segundo Bruegel

O orgulho é o sentimento de que Deus não é necessário, segundo a teologia medieval. Soberba, portanto. Às vezes sua definição aproximava-se mais da ideia de vaidade, mas ainda assim incorpora uma boa dose de superestimação das próprias qualidades. Arrogância, então. O tema de Ícaro exemplifica bem a perda da noção de realidade e seus limites, em favor de uma perigosa crença exagerada em si mesmo. Na versão do pintor holandês Peter Bruegel (1525 – 1569), o mito se converte em advertência.



“A queda de Ícaro” (1558) Pieter Bruegel, o Velho

A primeira mensagem que se forma na mente do observador (e talvez do leitor) é uma espécie de paradigma de comportamento que atravessa os séculos e nos diz para calcular o tamanho de nossos passos e de nossos projetos de vida.

O tema de Bruegel retoma o princípio aristotélico de que *"a virtude está no caminho do meio"*. O impulso do jovem que superestimou suas forças o condenou ao fracasso. Todos nós podemos enxergar algo parecido nas experiências próprias ou de pessoas de nossa convivência. Subestimar a si mesmo, isto é, voar baixo demais é tão arriscado em nossa profissão quanto querer assaltar o céu e romper com todo o bom senso. Nem tanto ao mar, nem tanto à terra, diz o ditado.

Curiosamente, podemos resgatar outro sentido da mensagem de Ícaro, na versão de Bruegel, que diz respeito à reação da sociedade aos nossos sonhos e devaneios. O sonho de Ícaro é uma espécie de estupidez humana. A estupidez é gritante e por isso mesmo o mundo mantém seu movimento e a sociedade preserva sua rotina. Em primeiro plano um camponês empurra o arado, no árduo trabalho de retirar da natureza o alimento de cada dia. Em seguida, um pastor contempla o céu, talvez acompanhando a queda do jovem Ícaro, mas sem descuidar de seu rebanho. No plano intermediário, um navio avança em sua jornada, alheio à travessura do menino de asas.

Perceba que o verdadeiro tema de Bruegel pode ser considerado a apatia da sociedade diante daquele que erra por vaidade. O foco aqui parece estar não no erro, fruto da arrogância, mas no castigo que a sociedade impõe a este delito, na forma de um completo distanciamento. Agora se

explica o contraste entre o tamanho da tela e a diminuta figura de Ícaro, quase imperceptível no cantinho direito.

A percepção poética do escritor inglês W. H. Auden (1907-1973) é reveladora a este respeito. Auden é bastante conhecido pelo poema *Funeral Blues*, declamado no filme *Quatro Casamentos e Um Funeral* (1994). Após visitar o Museu de Belas Artes de Bruxelas (Bélgica) em 1938 e se deparar justamente com esta tela de Bruegel, Auden escreveu estes versos:

*Sobre o sofrimento, eles nunca estiveram errados,
Os Velhos Mestres, como eles bem entenderam sua humana posição;
como ele surge
Enquanto outros estão comendo ou abrindo uma janela ou simplesmente caminhando ordinariamente;
(...) Eles nunca esqueceram
Que mesmo o martírio mais horrendo deve seguir seu curso
De qualquer jeito em um canto, algum lugar descuidado
Onde os cães vivam sua vida de cão e o cavalo do torturador
Coce seu traseiro inocente em uma árvore.
No Ícaro de Brueghel, por exemplo: como tudo se afasta
Na mais completa calma do desastre; o lavrador pode ter escutado o splash, o grito desprezado,
Mas para ele isso não era uma falha importante; o sol brilhava
Como esperado nas pernas brancas que desapareciam nas verdes
Águas, e o caro e delicado navio que deve ter visto
Algo incrível, um garoto caindo do céu,
Tinha algum lugar para ir e navegou calmamente.*

Lições do pecado

O medo da punição é elo comum na temática dos sete pecados capitais. Ainda que tenhamos nos ocupado aqui de apenas dois deles (a luxúria e a soberba), podemos observar a permanência de um esquema narrativo que se inicia na descrição do desejo ou tentação - ressaltando a atração por aquilo que se teme - explicita a proibição e termina na punição. O impacto das imagens se verifica nos mecanismos próprios de funcionamento do inconsciente, o que antecede a autoridade do código moral e das instituições.

Nossa jornada pelo mundo do pecado começou no século XIV, com Giotto di Bondone, do gótico italiano, passou pelo holandês Bosch, no século XV, visitou o mestre Michelangelo na Capela Sistina no século XVI e se encerrou no mesmo século com o renascimento nórdico de Pieter Bruegel. Neste recorte temporal, composto de aproximadamente 250 anos, a arte ainda exibia um forte acento moral, ressaltando cada vez mais a apreciação estética. Antes de tudo, eram obras com uma mensagem para educar o público a partir das fontes bíblicas e mitológicas. Não foram feitas para exposição em museus (conceito ainda inexistente) e as três primeiras eram claramente objetos devocionais.

Todas se alinham num movimento estilístico de busca do naturalismo, da representação da realidade visual e da ilusão de tridimensionalidade, cada qual à sua

maneira. Michelangelo, por exemplo, destaca-se pelo aspecto anatômico e pela expressão gestual e facial de seus personagens. Todas se apresentam como contadoras de histórias que se endereçam ao mundo das experiências pessoais de cada observador de sua época, com o claro intuito de intervir nas escolhas individuais.

A pedagogia visual destas quatro obras-primas pode não fazer mais sentido para o observador do século XXI. Pelo menos não mais o mesmo sentido que buscava. A arte mudou profundamente seu estatuto social, abandonou a ilusão tridimensional e, em alguns segmentos, até mesmo o figurativismo, além de adotar outros padrões de apreciação estética. Entretanto ainda mantêm, tantos séculos depois, a capacidade de criar impacto psicológico, por pelo menos três razões interligadas.

Em primeiro lugar porque explora a tradição cultural (ainda existente) de que a imagem é por si portadora de uma mensagem, ideia expressa no conhecido provérbio de que "uma imagem vale mais do que mil palavras". O poder da imagem na cultura ocidental, nos últimos 500 anos pode ser acompanhado no campo da religião e da política. Ainda hoje o mundo cristão se divide profundamente - e de forma irreversível - justamente em relação ao uso de imagens devocionais. Evangélicos apontam o crime de idolatria dos católicos. Nas rebeliões políticas, as imagens são frequentemente vítimas dos revolucionários: inúmeras estátuas de reis e rainhas foram destruídas durante a Revolução

Francesa. Nos anos 1990, durante a queda do comunismo na Europa Oriental, estátuas de líderes comunistas foram derrubadas ou desmanteladas, assim como um imenso Saddam Hussein foi ao chão após a invasão dos EUA no Iraque em 2003.

Dois episódios curiosos e significativos do século passado, relacionados à mesma obra, testemunham a permanência do impacto da imagem. *O Beijo* (1889), de Auguste Rodin, uma das esculturas mais populares da história da arte, causou polêmica por onde passou. Na Inglaterra, em 1914, foi cuidadosamente “vestida” para não excitar os soldados que partiam para a Guerra. Nos EUA, em 1997, a peça já centenária foi banida da Brigham Young University, que a considerou *“ofensiva às ideias morais e religiosas da comunidade”*.

Em segundo lugar, o poder psicológico da imagem se explica pela proximidade entre a arte e os mecanismos inconscientes da mente humana. Sonhos e obras de arte produzem ilusões, carregando aquilo que Freud chamava de conteúdo manifesto e conteúdo latente. A própria arte é um jogo de imagens que se estabelece entre o artista e o observador. A imagem cria ilusão:

“Em um extremo do espectro ilusório estão os psicóticos que acreditam na realidade visual de suas alucinações. No outro extremo, na criação artística, estão os

observadores que suspendem a realidade por um breve instante e conscientemente entram em um mundo ilusório”⁷.

Entrar no mundo ilusório do artista é tanto mais gratificante ao observador quanto maior for sua habilidade para explorá-lo. Assim, o observador contemporâneo pode ampliar sua jornada alucinatória, munindo-se de informações sobre a técnica, o estilo e a biografia dos artistas do passado.

Em terceiro lugar, o impacto da imagem se explica, no caso específico das obras aqui abordadas, pela convergência entre a narrativa que apresentam e a dinâmica da censura interna que nós abrigamos na alma.

A advertência e a punição possível contidas nas cenas analisadas evocam o papel do superego no inconsciente. Não são apenas ilustrações do funcionamento da nossa censura interna, mas são potencialmente estimuladores que colocam em ação, lá no íntimo do observador contemporâneo, o seu superego, definido como:

"uma das instâncias da personalidade (...) cujo papel é assimilável ao de um juiz ou de um censor relativamente ao ego. Freud vê na consciência moral, na auto-observação, na formação de ideais, funções do superego. Classicamente, o superego é definido como o herdeiro do complexo

⁷ ADAMS, Laurie Schneider. Art and Psychoanalysis, New York, 1994, página 42.

*de Édipo; constitui-se por interiorização das exigências e das interdições parentais*⁸ .

O censor interno que a criança carrega dentro de si continuará agindo por toda a vida adulta, quase sempre de forma imperceptível e inconsciente. De tanto explorar os limites de sua liberdade e o alcance da autoridade dos pais, a criança acaba fazendo ela mesma o papel de inibidor que os adultos lhe faziam. Uma voz interior passa a lhe acompanhar na vida, sempre dizendo o que deve e o que não deve ser feito, uma força de dentro que não deixa o adulto à vontade para executar determinadas ações.

Giotto, Bosch, Michelangelo e Bruegel, pintores convocados a comparecer aqui neste livro, deixaram em suas obras algumas lições impregnadas de sentimento de culpa, iluminando na alma do observador, por todos os séculos já transcorridos, alguma trilha que conduzia ao juiz interno de cada um. Suas obras exibem a culpa em estado bruto, explícito, intenso, facilmente identificável: culpa por se entregar às extravagâncias da luxúria ou por extrapolar os limites aceitáveis do orgulho.

Lembro-me de um inteligente aluno que, durante a aula de literatura sobre *O Inferno*, primeira parte da *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265 – 1321), externou um comentário bem original sobre assunto. Ele ficou simplesmente fascinado com a ideia dos nove círculos do inferno,

⁸ LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da Psicanálise, Martins Fontes, 2001, p 497.