

# **O tocar das trompas na gravura**

## ***Descida de Cristo ao Limbo***

### **de Andrea Mantegna (c. 1431–1506)<sup>1</sup>**

André Guimarães Mesquita

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O presente trabalho propõe uma análise iconográfica e interpretativa da presença de trompas feitas de chifres — instrumentos musicais rudimentares — sendo tocadas por figuras demoníacas na gravura da *Descida de Cristo ao Limbo*, produzida no ateliê de Andrea Mantegna por volta da segunda metade do século XV. A cena, também conhecida pela designação inglesa *Harrowing of Hell*, integra o ciclo da Paixão de Cristo e teve ampla difusão imagética em toda a Europa medieval e moderna. Neste estudo, volta-se a atenção à versão gravada derivada do modelo de Mantegna, bem como outras obras que a teriam utilizado como base, observando-se particularmente a expressiva fisicalidade dos pequenos demônios que, ante a chegada triunfal do Salvador e a violenta ruptura dos portões do Inferno, sopram com vigor seus instrumentos sonoros.

A *Descida de Cristo ao Limbo* — ou aos *Infernos*, como denomina sua fonte original — é um tema largamente difundido na crença cristã da Europa medieval e dos primeiros anos da modernidade. De acordo com o texto do Credo, formulado em 325 no I Concílio de Nicéia e recitado nos mais importantes ritos cristãos, o episódio é entendido como parte da Paixão, e refere-se ao tempo entre a morte e a ressurreição de Cristo, em que este desce às Profundezas, onde estão aprisionadas as almas justas dos profetas e patriarcas do Antigo Testamento. Embora fossem eleitos, aquelas almas justas esperavam a vinda do salvador para serem admitidos no Paraíso. Assim, ele arrebenta os portões do Inferno, liberta os justos para sua Salvação e assinala seu triunfo sobre a morte e o Diabo.

O desenvolvimento da ideia de Limbo — tanto na definição de suas características espaciais quanto na compreensão dos impactos teológicos e narrativos do episódio da *Descida de Cristo* — ocorreu em paralelo à consolidação das técnicas artísticas e das tradições iconográficas que, entre os séculos XIII e XV, se formularam e se afirmaram na cultura visual europeia. Assim, enquanto a reflexão teológica esta-

---

1 Nota do Editor: A apresentação desta comunicação durante o 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (8ºCBIM), mereceu uma Menção Honrosa no Prêmio RIDIM-Brasil 2025.

belecia contornos mais precisos para o Limbo e para a função redentora da *Descida*, a prática artística encontrava novas maneiras de representar visualmente tais conteúdos, em um processo de mútuo reforço entre elaboração doutrinária e invenção figurativa. É, no entanto, na segunda metade do século XV que Andrea Mantegna (c.1431–1506), renomado pintor e desenhista paduano, ativo como artífice<sup>2</sup> chefe da Corte dos Gonzaga em Mântua, em meio ao fervor de um novo humanismo e à busca de novas fronteiras na representação pictórica de cenas religiosas, desenvolve uma nova conformação para a imagem da *Descida*: unindo tradições centenárias de representação a inovações ímpares em composição, iluminação e volume nas cenas, Mantegna apresenta uma representação espacial em conformidade singular com as figuras ali presentes, algo muito próximo da escultura e dos frisos comuns à arquitetura clássica. A nova visão, calcada em uma perspectiva renovada sobre o antigo, dá à cena uma dramaticidade única e impactante. Sua *invenzione*<sup>3</sup> original não só deu origem a diversos trabalhos advindos de seu ateliê, como foram exportados na forma de gravuras, tendo sido estudados e apropriados por diversos grandes nomes da arte europeia no período e a posteriori, como Giovanni Bellini, Albrecht Dürer entre muitos outros.

Mantegna demonstrou evidente fascínio pelo tema, representando-o em várias ocasiões, com diversas técnicas e suportes. Em todas elas adotou uma perspectiva radical, mostrando Cristo de costas, com a entrada para as profundezas diretamente à sua frente — e também do espectador —, geralmente com demônios em revoada, acima, e os portões destruídos sob seus pés. À parte os desenhos preparatórios, o exemplo que melhor ilustra essa *invenzione* mantegnesca é a gravura com o tema (Figura 01), geralmente atribuída à oficina de Mantegna, mas aqui categoricamente apontada como fruto da inventividade e da experimentação do próprio mestre. Há uma extensa discussão historiográfica acerca da autoria das gravuras relacionadas ao ateliê de Mantegna, sua equipe e aprendizes. No entanto, para este estudo, consideraremos todas as incisões produzidas naquele que era o principal ateliê de Mântua, na segunda metade do *Quattrocento*, como produtos da inventividade artística e criativa de Mantegna, independentemente do grau de participação do mestre-artífice ou da contribuição de outros envolvidos em sua confecção.

2 O termo é uma tradução direta da palavra *artefice* usada por Vasari. Como é explicado na introdução à tradução americana editada em 1998, o termo deriva “do latim *artifex*, geralmente empregado para referir-se a Deus, o Criador em escritos teológicos” e é mais próximo da realidade do *Quattrocento* que o termo do italiano moderno *artista* (VASARI 1998. xii).

3 No *Quattrocento*, o conceito de *invenzione* abrange desde a aplicação de uma técnica específica até a escolha temática de uma imagem, incluindo por vezes um *modus* particular de interpretação, ou ainda aspectos como a composição e seus elementos, a representação da paisagem e/ou fundo, as figuras representadas, e assim por diante.

Além dos elementos compositivos citados, a própria incisão — caracterizada pelo uso de feixes de linhas paralelas diagonais em vez de hachuras, que controlam refinadamente a iluminação e o volume<sup>4</sup> — seria fruto de extensiva experimentação técnica, numa mescla de buril e ponta-seca, aplicados seletivamente para distintos elementos e efeitos. Aliados à evocação de motivos clássicos, como os corpos nus e o grande arco que emoldura a cena, tais recursos técnicos inscrevem-se em uma conjuntura humanista cristã do Quattrocento, na qual a recuperação da Antiguidade não se dissocia das exigências narrativas de caráter religioso. É precisamente nessa síntese que se abrem as portas para a introdução de novos elementos formais e iconográficos por parte de Mantegna, sustentando a originalidade de sua linguagem e alicerçando sua *invenzione*.

Entre esses novos elementos introduzidos por Mantegna destaca-se a figura dos pequenos demônios munidos de trompas que, ao tocar seus instrumentos, participam ativamente da cena. Sua presença se alinha com tradições iconográficas mais estritas da *Descida de Cristo ao Limbo*, mas vai mais além, revelando a capacidade do artista de articular a tradições de representação clássicas com alegorias sociais próprias de seu tempo, em uma composição de forte impacto visual e simbólico. Ao conferir protagonismo a tais figuras secundárias, Mantegna amplia o alcance narrativo da gravura, enriquecendo o episódio com uma dimensão sonora e grotesca que dialoga com a atmosfera humanista de sua época, em que o recurso a detalhes inusitados servia tanto ao deleite do espectador quanto à afirmação do virtuosismo artístico.

A iconografia de demônios soprando trompas, embora não inédita, é relativamente rara no norte da Península Itálica no período em questão. Tais imagens aparecem com mais frequência nas iluminuras medievais com a temática, produzidas na Inglaterra entre os séculos XIII e XIV (Figuras 02 e 03). O triunfo de Cristo era frequentemente figurado como uma conquista militar — estandarte em riste —, e o soar das trompas representava um alarme bélico — um chamado às armas por parte das forças infernais — ainda que inútil diante da potência divina. No entanto, nas produções italianas — e particularmente nas tradições figurativas paduana e veneziana incorporadas por Mantegna — embora o estandarte esteja sempre presente como atributo do Cristo Vitorioso, o motivo das trompas não é recorrente. A presença desses elementos na gravura em estudo suscita, assim, questionamentos sobre seus possíveis antecedentes visuais e literários, e sobre o modo como foram ressignificados no contexto específico do *Quattrocento* humanista.

4 Para a discussão acerca do uso de linhas paralelas ver CHRISTIANSEN (1992, 67–78).

**Figura 01** – MANTEGNA. *A Descida de Cristo ao Limbo*



Andrea MANTEGNA (Escola de). c. 1465–1475. Gravura, 42,8 × 33,2 cm.  
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: Biblioteca Nacional [sem data]

**Figura 02** – *Descida* (iluminura)



ANÔNIMO. Livro de Horas. 1316-1331. Inglaterra, (York?). Pergaminho. The Morgan Library & Museum, Nova York, MS G.50 fol. 80r Fonte: The Morgan Library. <https://ica.themorgan.org/manuscript/page/20/76993>

**Figura 03** – *Descida* (iluminura)



ANÔNIMO. Saltério. 1300-1310. Inglaterra, Winchester e East Anglia. Pergaminho. Bodleian Library, Universidade de Oxford, MS. Gough Liturg. 8, fol. 062v. Fonte: Univ. de Oxford.

Com efeito, o tipo de trompa representada, feita de chifre — também frequente em cenas de caça —, aparece na iconografia da *Descida* associado a um contexto marcadamente militar. Trata-se de um instrumento característico da atividade de cerco, em que o toque sonoro, lançado das muralhas de uma fortificação, assinalava tanto o alarme da defesa quanto a convocação das tropas para o combate. Nota-se, no entanto, na gravura de Mantegna, que o próprio formato dos instrumentos difere daqueles mais tradicionalmente encontrados em representações norte-europeias. À primeira vista, os instrumentos representados nas mãos dos demônios guardam certa semelhança com o corneto (ou cornetto), instrumentos da família dos aerofones, dotado de orifícios que permitiam a digitação das notas (Figura 04).

**Figura 04** – Anjo com corneto, detalhe da Tapeçaria do Apocalipse. c. 1380



Tapeçaria. Castelo de Angers.  
Fonte: DICKY, Bruce [sem data]

Tal instrumento ganhou grande popularidade no norte da Península Itálica, sobretudo a partir do início do século XVI, desempenhando papel importante

tanto na música sacra quanto profana (GALLON [s.d.]).<sup>5</sup> Contudo, a análise minuciosa da representação mantegnesca revela diferenças substanciais.

Primeiramente, os elementos técnicos que caracterizam o corneto não são figurados por Mantegna: os furos dispostos ao longo do corpo do instrumento, indispensáveis para a execução melódica, não aparecem na gravura. Do mesmo modo, a postura física dos demônios instrumentistas não corresponde àquela necessária ao uso próprio do corneto, e sua digitação. A ênfase visual recai antes sobre o esforço do sopro, perceptível no tensionamento da empunhadura e nas bochechas infladas, indicando a pressão exercida contra o bocal. Esse detalhe sugere que se trata de outro tipo de aerofone, mais próximo de um instrumento de caráter natural, sem recursos de digitação.

A função sonora que a cena evoca também se distancia do timbre aveludado e flexível do corneto. O contexto iconográfico aponta antes para um uso como sinal, um som de alerta ou convocação, cuja natureza estridente e penetrante remete diretamente a outro instrumento muito singular em sua forma e usos, e que conta com diversos registros relevantes para a iconografia da cena: o *shofar*.

Essa a trompa ritual confeccionada a partir do chifre de carneiro (Figuras 05 e 06), ocupa lugar central na tradição hebraica, sendo amplamente documentado em contextos bíblicos e litúrgicos. Mais do que um simples instrumento sonoro, ele se apresenta como veículo de significados religiosos, sociais e simbólicos, cujos usos estão estreitamente vinculados a ocasiões específicas do calendário judaico, a ritos de guerra e penitência, bem como a práticas cerimoniais de rememoração e renovação espiritual.

É importante então notar que o *shofar* aparece no Talmude e nos textos antigos em hebraico com tais funções específicas, que mais tarde se refletirão nos textos bíblicos latinos. Por exemplo, o Talmude está repleto de menções ao uso do

5 Já no final da Idade Média, o instrumento é conhecido sob duas formas: o *cornetto a bocchino* e o *cornetto muto*. Elas são antinômicas em todos os aspectos. O primeiro é geralmente preto (a menos que seja confeccionado em marfim), curvo, dotado de bocal (*bocchino*), feito a partir de duas peças de madeira escavadas, coladas e recobertas de couro. Sua seção é em geral octogonal, mas pode também ser arredondada. Possui, em regra, um som brilhante. Entre 1580 e 1630, na Itália, foi considerado o instrumento virtuoso em concorrência direta com o violino. Era igualmente utilizado em conjunto com bombardas, *chalémies* e trombones para execuções ao ar livre, dado que seu som podia ser bastante potente. O *cornetto muto*, por sua vez, era geralmente confeccionado em madeira clara, reto, torneado em uma única peça, e sem bocal (por essa razão, denominado mudo). É a parte inicial do corpo do instrumento que é trabalhada em forma de embocadura. Seu som é mais suave, amplo e aveludado. Embora pouco mencionado no repertório, cerca de um quarto dos exemplares de cornetos preservados pertencem a essa categoria. Durante três séculos, esteve associado ao trombone para dobrar e substituir as vozes, sobretudo nas cerimônias religiosas, em toda a Europa, ao passo que seu uso como instrumento virtuoso foi mais característico da Itália setentrional e, mais tardiamente, dos países germânicos. Ver: GALLON, [s.d.].

*shofar* em tempos de calamidade, inclusive aos sábados, quando normalmente é proibido o uso de instrumentos musicais. Por exemplo, em Ta'anit 14a, o Talmude afirma: “Soava-se o alarme quando uma cidade estava cercada por uma tropa devastadora, ou ameaçada por uma inundação de rio, ou quando um navio estava naufragando no mar” (TALMUD BAVLI, Ta'anit 14a). A referida seção do Talmude discute profundamente as diferenças para “soar o alarme” — o verbo hebraico *shofarot* — e outras nuances de alerta nos quais o uso do *shofar* não seria permitido.

**Figuras 05 e 06** – Exemplos de *shofar*



*Shofar* de chifre de carneiro. Fonte: Wilimedia Commons.

De forma análoga, as fontes bíblicas do Antigo Testamento que trazem situações como as relatadas do Talmude têm em sua origem o uso do *shofar*, que através da tradução latina, ganhará outras conotações. Para o uso do *shofar* como trombeta de guerra, o episódio mais conhecido é, naturalmente, o de Jericó (Josué 6), embora ali tenham sido os sacerdotes que tocaram o *shofar*. Vale observar, contrariando a interpretação popular, que o texto sugere que não foi o som dos sete *shofarot* que derrubou os muros, mas sim o brado do povo, para o qual o toque do *shofar* serviu de sinal: “Gritou, pois, o povo, tocando os sacerdotes as **trombetas**; e sucedeu que, ouvindo o povo o som da trombeta, gritou o povo com grande brado; e o muro caiu abaixo, e o povo subiu à cidade, cada um em frente de si, e tomaram a cidade” (Josué 6:20).<sup>6</sup>

É importante observar que na tradução da *Vulgata* latina, os termos empregados para designar estes instrumentos de sopro são **tuba** e **tubis**, geralmente usados nos apresentados contextos de guerra ou liturgia. Nas versões em língua portuguesa, tais termos são comumente vertidos como “**trombeta**” ou “**trombetas**”, opção tradutória que tende a uniformizar a variedade de significados e usos instrumentais presentes nos textos originais.

<sup>6</sup> Na *vulgata* latina: “igitur omni vociferante populo et clangentibus **tubis** postquam in aures multitudinis vox sonitusque increpuit muri ilico corruerunt et ascendit unusquisque per locum qui contra se erat ceperuntque civitatem” (Josué 6:20).

Nas escrituras, era o *shofar* o instrumento utilizado para convocar o povo em “assembleias populares” e em outras ocasiões civis, por exemplo, como atesta Jeremias: “Anunciai em Judá, e fazei ouvir em Jerusalém, e dizei: Tocai a **trombeta** na terra, gritai em alta voz, dizendo: Ajuntai-vos, e entremos nas cidades fortificadas” (Jeremias 4:5).<sup>7</sup>

Há ainda o uso do instrumento em Isaías, para fazer a convocação das nações: “E será naquele dia que se tocará uma **grande trombeta**, e os que andavam perdidos pela terra da Assíria, e os que foram desterrados para a terra do Egito, tornarão a vir, e adorarão ao Senhor no monte santo em Jerusalém” (Isaías 27:13).<sup>8</sup>

Profundamente enraizado nas tradições judaicas, o *shofar* mantém até o presente uma função ritual, e seus primeiros registros indicam que seu uso era restrito aos *kohanim*,<sup>9</sup> sendo posteriormente estendido aos demais sacerdotes e servidores do templo.

Cabe ressaltar que as tradições judaicas e seus aparatos não eram estranhos à Mântua da segunda metade do século XV. Sob o domínio da família Gonzaga (1328–1708), a cidade tornou-se um refúgio para comunidades judaicas, acolhidas como hábeis agiotas, mercadores e artífices que fugiam da perseguição em outras regiões. (JAFTE-BERG 2022, 1-32). Durante o século XV especificamente, o tratamento dispensado aos judeus variou, sendo por vezes favorecidos pela família Gonzaga no poder. Federico I Gonzaga (1441-84) — Marquês herdeiro de Mântua após a morte de seu pai, Ludovico III, que contratou Andrea Mantegna — tinha um médico judeu, que mantinha próximo à família, embora tenha proibido os judeus de manterem criados cristãos, exceção feita aos serviços necessários realizados no sábado (FRIEDENWALD 1922, 192). Com efeito, sob os Gonzaga, que em geral encorajavam as atividades e talentos de seus súditos judeus, Mântua tornou-se um refúgio de relativa tolerância racial e cultural, e a comunidade apresentou um crescimento significativo. E em diante, nos séculos posteriores, a comunidade floresceu, estabelecendo, inclusive, uma das maiores oficina tipográficas hebraicas

7 Na vulgata: “*adnuntiate in Iuda et in Hierusalem auditum facite loquimini et canite tuba in terra clamate fortiter dicite congregamini et ingrediamur civitates munitas*” (Jeremias 4:5). Novamente aqui “*canite tuba in terra clamate fortiter dicite congregamini*”, tem origem na transcrição da versão hebraica “*tiq'u shofar baarets qiru malu v'imru heasfu*” (Tocai o *shofar* na terra, gritai: ajuntai-vos e dizei: reuni-vos!).

8 Na vulgata: “*et erit in die illa clangetur in tuba magna et venient qui perdit fuerant de terra Assyriorum et qui eieci erant in terra Aegypti et adorabunt Dominum in monte sancto in Hierusalem*”.

9 “*Kohen* (em hebraico: כֹהֵן, pl. כֹהֲנִים, *kohanim*) é o termo aplicado, na Torá, aos sacerdotes descendentes da linhagem de Aarão. Estes constituíam a classe sacerdotal propriamente dita, incumbida das funções centrais do culto. Os demais servidores do Templo eram em sua maioria *levitas*, também de origem tribal israelita, mas não aarônica, responsáveis por serviços auxiliares e funções de menor prestígio no ritual, em contraste com as atribuições dos sacerdotes aarônicos.”

da Itália na primeira época moderna e uma vida cultural proeminente, que incluía músicos célebres, atores e artífices.

De fato, a primeira edição do *Zohar* foi impressa em três volumes, entre 1558 e 1560. Este feito marcou o êxito de uma aventura editorial e financeira, que resultou em uma das mais importantes obras, filologicamente exemplar, no campo do misticismo clássico.<sup>10</sup>

É de se notar que durante os anos de Mantegna em Mântua, a comunidade judaica se fazia presente em vários âmbitos, e o *shofar* não seria de modo nenhum objeto estranho aos olhos, sobretudo àqueles da corte dos Gonzaga e seus círculos humanísticos. Representar o instrumento empunhado e tocado por pequenos demônios às portas do Inferno não parece de modo nenhum uma escolha arbitrária. É uma clara afirmação e crítica, que muito se alinha ao pensamento cristão comum à época de Mantegna.

O *shofar*, com claro emprego simbólico no judaísmo — como instrumento de anúncio, advertência e mediação entre o humano e o divino — encontra, portanto, paralelo convincente no papel de inversão atribuído a esses instrumentos demoníacos, os quais, em vez de harmonizar, visam perturbar, alarmar e marcar a passagem ao espaço do inferno. Como anteriormente assinalado, a presença dos demônios é um elemento tradicional nas representações da *Descida*. No Limbo, a antessala, assim como para outras representações do Inferno, há uma evocação da *queda* como pedagogia da Salvação. A ruína da forma demoníaca servia assim como espelho moral ao espectador, reforçando a noção da Salvação como conquista racional e espiritual — seguindo uma “desorientação daquilo que é reconhecido como ordem divina ou humana”, como assinala Barbara D. Palmer. Essa pedagógica expressão do caos se dá na “irônica percepção das diferenças entre o modo como as coisas deveriam ser ou parecer e suas aparências distorcidas na iconografia diabólica” (PALMER 1992, 27).

Na *invenzione* de Mantegna é importante notar que os demônios que sopram enfaticamente seus instrumentos, enquanto sobrevoam dramaticamente a cena, evocam representações de anjos em lamento diante do Cristo morto, como, por exemplo, nos afrescos de Giotto na Capela Scrovegni, em Pádua (Figura 07)

10 Mântua se tornou um dos mais importantes centros judaicos da Itália entre os séculos XV e XIX. Esta cópia impressa é a primeira de sua espécie, mas apresenta também um paradoxo: a imprensa possibilitou reproduzir e difundir o livro mais secreto e precioso dos judeus europeus, que agora podia ser divulgado, ainda que em uma língua que poucos eram capazes de compreender à época. O refinado acabamento dessa edição inspira também orgulho: o livro é um tesouro único, atualmente parte da coleção judaica de Mântua, que compreende textos religiosos, poéticos, filosóficos e teatrais, hoje digitalizados e disponíveis aos pesquisadores (GOOGLE ARTS & CULTURE [s.d.]).

— obra certamente conhecida por Mantegna. Essa transfiguração do sagrado em grotesco, perceptível ao espectador do *Quattrocento*, reforça o dinamismo da composição: uma antítese expressiva que acentua a monstruosidade das figuras infernais, retratadas em revoada serpenteante e vociferando contra o assalto divino aos domínios infernais — *Harrowing of Hell*.

**Figura 07** – Justaposição comparativa: a inversão



A) Giotto. *Lamentação sobre o Cristo morto* (detalhe). c.1304–1306. Afresco, 200 × 185 cm. Capela Scrovegni, Pádua. B) Andrea Mantegna (Escola de). c. 1465–1475. Gravura, 42,8 × 33,2 cm. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Com o sopro das trompas, as figuras salvas por Cristo já fora do Limbo se contorcem e buscam se proteger, indicando o som que remete à desolação e ao desespero, marcados nas expressões faciais representadas. Os pequenos demônios que sopram os instrumentos, a dupla mais à esquerda, parecem concentrar-se em seu dever, sobretudo dado o esforço evidente do ato de soprar — o volume do som é indicado pelos gestos, tanto na maneira de segurar os instrumentos como no encher de suas bochechas, e a quantidade de ar é um indicativo do volume final. No entanto, ambos parecem conservar uma expressão mais plácida, ou complacente. O demônio calvo, ao centro, fecha os olhos ao tocar o instrumento. Já o terceiro demônio, à esquerda, vira de ponta-cabeça em pleno voo, assinalando a tradicional referência aos sentimentos de desespero e desolação, como visto anteriormente, aqui de maneira análoga aos coros angelicais tradicionalmente representados em iconografias variadas — uma inversão de valores ao serem figurados por um demônio às portas do Limbo.

Embora seja difícil estabelecer de forma precisa as fontes iconográficas diretas que informaram a composição de Mantegna, a presença de certos elementos clássicos sugere uma possível mediação de narrativas da Antiguidade reinterpretadas sob o viés moralizante do humanismo cristão. A aparência visual bastante singular desses pequenos demônios, por exemplo, remete mais a figuras clássicas da mitologia, que poderiam ser encontradas na literatura e nas representações visuais greco-romanas (Figuras 08 e 09), do que propriamente aos tradicionais atributos dos diabos do catolicismo ocidental. É possível, por exemplo, reconhecer ecos das *Metamorfoses* de Ovídio, cujos episódios povoados por tritões, monstros marinhos e dramaticidade narrativa<sup>11</sup> parecem encontrar reflexo nas formas clássicas dos demônios exasperados que povoam a cena da *Descida*. Mais do que uma divindade específica, figuras híbridas, meio humanas e meio peixe, acompanhadas da inscrição “tritão”, já se apresentam como motivo recorrente desde pelo menos o século VI a.C. Supõe-se que, nesse período, “tritão” tenha se tornado um termo para designar genericamente tais seres fantásticos, ou outros seres marinhos análogos (LATTIMORE 1976, 56).

**Figura 08** – Estátua de Tritão



Anônimo. Final do século I a.C. – início do século I d.C. Mármore, altura 104 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, inv. 522. Fonte: *Les sculptures romaines maritimes de Forum Iulii*.

<sup>11</sup> Por exemplo, na épica passagem do Livro IV das *Metamorfoses* de Ovídio. Perseu chega à costa da Etiópia, onde Andrômeda é acorrentado a uma rocha como sacrifício ao monstro marinho, Ceto, enviado por Netuno/Poseidon como punição. Enquanto Perseu se prepara para combater o monstro, a população local e os pais de Andrômeda estão presentes, antecipando o desastre iminente, mas testemunham a vitória do poderoso herói (OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 604-705).

**Figura 09** – Placa de Milo

Anônimo. 475–450 a.C. Relevô em argila, 12,5 × 18,5 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: Museu do Louvre

A representação tanto da divindade Tritão, como dos diversos tritões mais genéricos, portando ou tocando um instrumento de sopro — em geral uma concha marinha utilizada como trompa — é recorrente na tradição clássica e se manteve ao longo dos séculos como atributo distintivo destas entidades marinhas. No comentário de Cristoforo Landino (1424–1498) à obra de Virgílio, Tritão é referido como o “trombetista de Netuno”<sup>12</sup> (LANDINO 1508, H iii). Novamente o termo latino utilizado para denominar aquele que toca o instrumento: *tubicen* (trombetista) — de *tuba*, *tubis* (trombeta) — aproxima a **concha**, um instrumento ainda mais distinto, às qualidades sonoras e simbólicas da **trompa**, ou como é sempre traduzido, sobretudo nas escrituras, **trombeta**. Aqui, a figura do deus e o som produzido pelo sopro não apenas reforçam sua ligação com o domínio das águas, mas também com o poder de convocar, ordenar ou amedrontar por meio do estrondo marítimo evocado pelo instrumento.

Essa fusão de atributos em um único termo frequentemente extrapola a própria forma convencional que se esperaria do instrumento. Um exemplo notável encontra-se no *Le Livre des échecs amoureux moralisés* (*O Livro dos Xadrezes Amorosos Moralizados*), manuscrito confeccionado entre 1496 e 1498 (Figura 10). Entre suas iluminuras de caráter moralizante, inspiradas em passagens clássicas, figura uma cena em que Netuno aparece ladeado por tritões. Estes são representados como seres marinhos de maneira mais próxima da observação empírica do que da simples imaginação fabulosa, e portam em suas bocas trombetas que, diferentemente

12 No latim: *Neptuni tubicen*.

das conchas marinhas tradicionais, assumem a forma e os atributos da trombeta propriamente dita. Esses *Neptuni tubicines* ilustram, de modo eloquente, a convergência de valores então vigente: as passagens da Antiguidade recém-redescoberta eram reinterpretadas à luz de um humanismo cristão emergente, que delas extraía tanto ensinamentos morais consonantes com a fé cristã quanto elementos capazes de satisfazer a curiosidade erudita de um público nobre.

**Figura 10** – Évrard de Conty. *Le Livre des échecs amoureux moralisés*.



Évrard de Conty - Iluminura - 1496-1498 - Bibliothèque nationale de France, Paris, ms. fr. 143, f. 130. Fonte: BNF

Tais motivos clássicos faziam parte do repertório de Andrea Mantegna, como atestado pelas duas gravuras da *Batalha dos Deuses Marinhos* (Figura 11), produzidas no ateliê do mestre-artífice em torno de 1470, apresentando em uma cena original criaturas com características similares aos demônios da *Descida*.

A operação de Mantegna não se limita, no entanto, à citação visual, mas consiste numa apropriação simbólica, onde a passagem clássica é evocada junto aos seus ideais morais, que são reconduzidos a novos horizontes de sentido em uma imagem religiosa tradicional, mas profundamente afinada com os debates filosófico-morais de sua época. E junto a essa evocação de motivos clássicos, Mantegna

propõe uma inversão de valores visuais entre o sagrado e profano ao, não por acaso, colocar um instrumento característico das tradições judaicas à boca dos demônios do Limbo. Do mesmo modo, as próprias formas dessas criaturas afastam-se das representações demoníacas convencionais associadas ao espaço do Limbo: seus corpos assumem contornos animaiscos inspirados em figuras mitológicas, enquanto seus rostos evocam antes o imaginário daqueles mesmos sacerdotes levitas.

**Figura 11** – Batalha dos Deuses Marinhos (porções esquerda e direita)



Andrea MANTEGNA. Anterior a 1481. Gravura em placa de cobre, 28,5 × 43 cm (esquerda) e 28,6 × 37,5 cm (direita). Observação: Uma cópia da gravura correspondente à porção direita encontra-se na reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: Elaborado pelo autor / Wikimedia Commons [sem data]

É neste contorcido ambiente de embates morais que se desenrola a cena da *Descida de Cristo ao Limbo*, e o soar imaginário das trompas acompanha a processão. A tensão entre o ruído e a redenção encenada na gravura — um contraste equivalente ao de luz e sombra que constrói o espaço da composição — adquire, assim, um sentido dramatúrgico, amplificando um antigo sentido da cena: Cristo não apenas *desce* aos Infernos, ele os desestrutura. A violência da entrada é simultaneamente simbólica e sensorial, e a resposta sonora dos demônios revela o abalo da ordem infernal diante da autoridade redentora. As trompas não anunciam apenas o alarme de guerra, mas lamentam, gritam, reagem, e os pequenos demônios que as soam não apenas compõem o cenário infernal da narrativa religiosa, mas corporificam uma tensão expressiva entre o som e o silêncio, a ordem e o caos, o antigo e o novo. O impacto do som das trompas é aqui sugerido pela agitação dos corpos, pela expressão dos rostos e pela deformação das formas: tudo vibra em torno do acontecimento central — a chegada de Cristo — e os demônios, em seu estrépito

desesperado, traduzem visualmente o colapso das forças infernais e a vitória do Salvador sobre a Morte e sobre o Mal.

Eles corporificam a dimensão dissonante da Salvação diante do destino certo da condenação, desafiando a composição iconográfica da cena com um elemento não-visual e ampliando seu potencial de compreensão. Em oposição aos coros celestiais e anjos musicistas, que tradicionalmente anunciam a chegada de Cristo em variadas iconografias, as forças infernais sopram os instrumentos não como arautos de uma vitória, mas como testemunhas de sua própria ruína. A cena não retrata apenas um evento teológico — o resgate das almas justas do Limbo — mas sim um embate cósmico entre ordem e caos, luz e sombra, som e silêncio. Um abalo à ordem infernal: *harrowing of Hell*.

Ao representar os demônios soando suas trompas infernais, desde a fisicalidade exigida pelo gesto até os efeitos imaginados de seu som, Mantegna mobiliza meios inovadores para interpelar o observador e orientar sua interpretação, estruturando um ambiente espacial e ideológico, e desafiando as noções convencionais do “olhar” do início do Renascimento, mesmo no meio monocromático e ainda incipiente da gravura.

## Referências

BEITING, Christopher. *The development of the idea of Limbo in the Middle Ages*. Tese (P.h.D.) – Universidade de Oxford, 1997.

BÍBLIA. *Isaias*, cap. 27, v. 13. Versão: Vulgata Latina. [S. l.]: YouVersion, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bible.com/bible/823/ISA.27.13>. Acesso em: 28 maio 2025.

BÍBLIA. *Josué*, cap. 6. Versão: Vulgata Latina. [S. l.]: YouVersion, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bible.com/bible/823/JOS.6.VULG>. Acesso em: 28 maio 2025.

BÍBLIA. *Jeremias*, cap. 4, v. 5. Versão: Vulgata Latina. [S. l.]: YouVersion, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bible.com/bible/823/JER.4.5>. Acesso em: 28 maio 2025.

BODLEIAN LIBRARIES. *Psalter, etc. Miniature cycle illustrating the life of Christ*. MS. Gough Liturg. 8. Fol. 62v. Oxford, [s.d.]. Disponível em: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/b4b78b85-e040-438b-ab12-cb0726fd7463/>. Acesso em: 28 maio 2025.

BROWN, Howard Mayer. *Music in the Renaissance*. 2. ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1999.

CAMPBELL, Stephen. *Andrea Mantegna: Humanist Aesthetics, Faith, and the Force of Images*. Turnhout: Brepols, 2020.

CHRISTIANSEN, Keith. Some Observations on Mantegna's Painting Techniques. In: MARTINEAU, Jane (ed.). *Andrea Mantegna*. Milão: Electa, 1992. 67-78.

CONTY, Évrard de. **Livre de la Propriété des Choses**. Iluminura: Robinet Testard. Códice: ms. fr. 143, f. 130. Paris: Bibliothèque Nationale de France. c. 1496-1498. Disponível em: <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/a8d16ae1-6d2e-4098-a500-efbbd45a14bb-neptune-avec-son-trident-entoure-tritons>. Acesso em: 06 ago. 2025.

FRIEDENWALD, Harry. Jewish Physicians in Italy: Their Relation to the Papal and Italian States. In: *Publications of the American Jewish Historical Society*, Baltimore, n. 28, p. 133-211, 1922.

GALLON, Eric. *William Dongois et le Cornet à Bouquin*. [S. l.], [s.d.]. Entrevista. Disponível em: <http://www.eric-gallon.fr/cire-llonga/Dongois.pdf>. Acesso em: 27 maio 2025.

GOOGLE ARTS & CULTURE. *Jewish Mysticism*. [S. l.], [s.d.]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/jewish-mysticism-biblioteca-teresiana/KwWRazbQHo5bJg?hl=en>. Acesso em: 27 maio 2025.

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

JAFFE-BERG, Erith. *Introduction: 'Under the Happy Shadow and Secure Protection'*. In: JAFFE-BERG, Erith. *Jewish Theatre Making in Mantua, 1520-1650*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022. 1-32.

LATTIMORE, Steven. *The Marine Thiasos in Greek Sculpture*. Los Angeles: Institute of Archaeology, University of California, 1976.

LANDINO, Cristoforo. *Tertius & Quartus in Publij Virgilij Maronis Allegorias*. Estrasburgo: Schurer, 1508. p. H iiii. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=a9VaAAAacAAJ&pg=PP91#v=onepage&q&cf=false>. Acesso em: 25 maio. 2025.

LEMOINE, Yvon. Les sculptures romaines maritimes de Forum Iulii. In: CARRE, Marie-Brigitte; EXCOFFON, Pierre (org.). *Les ports dans l'espace méditerranéen antique*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.pup.65157>. Acesso em: 26 maio 2025.

MANCA, Joseph. *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance*. New York: Parkstone Press, 2006.

MARTINEAU, Jane(ed.). *Andrea Mantegna*. Milão: Electa, 1992.

OVÍDIO. *Metamorphoses*, Book IV. Card 604 e 706. Disponível em: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0959.phi006.perseus-eng1:4.604-4.705>. Acesso em 28 de abril. 2025.

PALMER D. Barbara. The Inhabitants of Hell: Devils. In: DAVIDSON, Clifford; SEILER, Thomas H. *Iconography of Hell*. Kalamazoo: Western Michigan University, 1992.

SCHMIDT, Gary D. *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995.

TALMUD BAVLI. *Ta'anit, 14a*. [S. l.]: Sefaria, [s.d.]. Disponível em: <https://www.sefaria.org/Taanit.14a?lang=en>. Acesso em: 27 maio 2025.

THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM. *Book of Hours*. MS G.50. Nova York, [s.d.]. Fol. 80r. Disponível em: <https://ica.themorgan.org/manuscript/page/20/76993>. Acesso em: 28 maio 2025.

VASARI, Giorgio. *The Lives of the Artists*. Oxford: Oxford University Press, 1998.