



A iconografia do Inferno na tradição artística medieval* The iconography of Hell in Medieval artistic tradition

Tamara QUÍRICO¹

Resumo: O presente artigo discute de modo sucinto os modos de elaboração da representação visual do Inferno – tanto em pinturas como em encenações teatrais –, assim como alguns dos elementos iconográficos de maior destaque no tema. Tenciona-se mostrar como elementos escriturais foram associados a outros de origem mais popular para formatar a iconografia do tema ao longo do período medieval. O Inferno integra o imaginário cristão, e é parte essencial de uma das mais importantes questões que norteiam o Cristianismo: o destino do homem após a morte e após o fim do mundo. Ao absorver conceitos e tradições externas à religiosidade cristã, a iconografia do Inferno se tornou um dos principais suportes para a doutrinação dos fiéis, tanto quando apresentada como tema autônomo quanto associada à representação mais ampla do Juízo Final.

Abstract: This article shall briefly discuss the elaboration of the visual representation of Hell – both in paintings as in plays –, as well as some of the most important iconographic elements of the theme. It is intended to show how Scriptural elements were associated to others of popular origin in order to create the iconography of the theme throughout medieval period. It must be considered that Hell forms Christian imaginary, being an essential part of one of the most important questions to Christianity: man's fate after death and after the end of the world. Absorbing concepts and traditions alien to Christian religiosity, the iconography of Hell became one of the main elements to indoctrinate the faithful, when presented as an independent theme, but especially when it was associated to the broader representation of the Last Judgment.

Palavras-chave: Idade Média – Inferno – Visões do Além – Iconografia.

* Agradeço a CAPES por ter me concedido a bolsa PDEE (Programa de Doutorado com Estágio no Exterior), possibilitando desse modo a realização da pesquisa de campo na Itália em 2006, período imprescindível de estudo e amadurecimento para que as pesquisas para a tese de doutorado – de que resulta este artigo – pudessem ser plenamente desenvolvidas. Este artigo se baseia em uma breve comunicação apresentada durante o *I Encontro Internacional e II Nacional de História Antiga e Medieval do Maranhão: rupturas, transformações e permanências*, na Universidade Estadual do Maranhão, em 2007. O texto, porém, é inédito.

¹ Doutora em História social (IFCS/UFRJ). Mestre em História da arte (IFCH/Unicamp). Historiadora da arte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). E-mail: tquirico@gmail.com

Keywords: Middle Ages – Hell – Visions of the Otherworld – Iconography.

Quand on attend la résurrection des morts, la géographie de l'autre monde n'est pas une affaire secondaire.

Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*

O Cristianismo, que encontra em suas bases a tradição religiosa judaica, herdou desta uma concepção binária para o Além, que indicaria, de início, a existência de uma possibilidade dupla de destino após a morte – Paraíso ou Inferno. Esse modelo dualista está presente igualmente em outras culturas que, de algum modo, exerceram influência sobre a nascente religião cristã, como a romana. O Além romano, com efeito, é formado pelo Hades e pelos Campos Elíseos, para onde se dirigiriam os grandes heróis mortos em combate; os judeus, por outro lado, acreditavam na existência do Éden e do *sheol*, o inferno judaico.²

O Cristianismo, entretanto, afastou-se de ambas as tradições no que diz respeito à geografia do Além, especificamente com relação à localização dessas instâncias ultraterrenas. De fato, para os romanos tanto o Hades como os Campos Elíseos deveriam se encontrar sob a terra; para os judeus, embora o *sheol* também estivesse sob a face da terra, o jardim do Éden deveria ser localizado sobre ela – ele é, efetivamente, o paraíso *terreal*.

Para os cristãos, por outro lado, havia uma forte e marcada oposição entre as duas localidades do Além, Paraíso e Inferno, uma vez que existia a clara distinção feita entre a Terra e o Céu, como oportunamente observa Jacques Le Goff: “o Inferno era a Terra e o mundo infernal opunha-se ao mundo celeste (...)”.³

E, também, conforme escreveu Hugo de São Vítor (ca. 1096-1141) em sua *Summa de sacramentis christianae fidei*, “O Inferno é o lugar dos tormentos, o céu o lugar das alegrias. É justo que o local dos tormentos esteja embaixo e o local das alegrias no alto, pois a falta pesa para baixo, enquanto a justiça eleva para o alto”.⁴ Assim, o Cristianismo, embora outorgue um valor proeminente à

² Cf. LE GOFF, J. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1996, p. 11

³ *Ibidem*.

⁴ Apud *Idem*, p. 195. Acreditava-se tradicionalmente que, mesmo no Inferno, existiria essa oposição alto-baixo. Os locais das piores torturas deveriam se situar mais abaixo, como é descrito no *Purgatório de São Patrick* (século XII): “indignados os demônios então se

oposição esquerda-direita⁵ – basta recordar a divisão entre eleitos e condenados que se posicionam, no momento do Juízo final, à direita e à esquerda do Cristo juiz, respectivamente – privilegia a distinção entre o alto e o baixo.

Deve-se ressaltar, ademais, que essa oposição verticalizante já havia sido explicitada pelo Cristo que, crucificado, “desceu à mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia e subiu aos céus”, como é recitado no Credo definido pelo Concílio de Nicéia desde 325. E, conforme observa Mikhail Bakhtin,

Na imagem medieval do mundo, o acima e o abaixo, o mais alto e o mais baixo, possuem um significado absoluto tanto no sentido de espaço como de valores (...). Todo movimento importante era visto e interpretado somente como ascendente ou descendente, ao longo de uma linha vertical. Todas as metáforas de movimento no pensamento e na arte medievais possuem esse caráter nitidamente definido e surpreendentemente consistente.⁶

É nesse contexto que se inserem as concepções acerca de Inferno e Paraíso. A discussão acerca da estrutura física do Além foi, sem dúvida, de grande importância para o Cristianismo ao longo da Idade Média. Afinal, como afirma uma vez mais Le Goff, “quando se aguarda a ressurreição dos mortos, a geografia do outro mundo não é um assunto secundário”.⁷ Desse modo, Inferno e Paraíso se tornaram instâncias bastante tangíveis, norteando práticas e ações.

Embora a existência do Inferno não fosse posta em dúvida pelos primeiros cristãos, havia, no entanto, divergências com relação à sua localização precisa. No norte da Europa, por exemplo, acreditava-se que o Inferno deveria ficar

precipitavam nas profundezas em chamas e arrastaram o cavaleiro com eles. O mais profundo ele ia o mais largo o poço ficava, e mais terríveis eram os castigos que via”. Apud GARDINER, E. (org.). *Visions of Heaven and Hell before Dante*. Nova York: Italica, 1989, p. 142. Quanto mais abaixo, mais distante do Paraíso. Essa idéia seria retomada posteriormente por Dante Alighieri em sua *Commedia*. Aqui, será no centro da terra que se encontrará *Lo 'mperador del doloroso regno*; de modo análogo, no Paraíso, as almas dos eleitos estarão em um dos nove céus concêntricos, de acordo com seus méritos. Os mais merecedores estarão acima de todos, e, portanto, mais próximos do Criador.

⁵ De acordo com Le Goff, a Antiguidade Greco-romana concedia grande importância, dentro de seu sistema de orientação do espaço simbólico, a essa oposição baseada na horizontalidade. Cf. *Op. cit.*, p. 11.

⁶ Apud SHEINGORN, P. “Who can open the doors of his face? The iconography of Hell mouth”. In: DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (org.). *The iconography of Hell*. Kalamazoo: Western Michigan University, 1992, p. 06.

⁷ *Op. cit.*, p. 14.

em uma ilha distante; porém, o que prevaleceu, por fim, foi a crença em uma localização subterrânea para essa região, o que é explicitado pelo próprio nome: *Infernum*, “*quia inferius iacet*”, o que se encontra embaixo, conforme esclarece São Gregório Magno.⁸

Na Itália, a expressão “navegar para a Sicília” se tornou um eufemismo para dizer que alguém havia partido para o Além, uma vez que se acreditava que as crateras dos vulcões sicilianos conduziriam diretamente para o interior da terra e, portanto, à região infernal – uma concepção que decerto foi herdada da Antigüidade.⁹

A representação visual do Inferno – compreendido como o lugar da danação eterna – surgiu inserida na figuração mais ampla do tema do Juízo final, no século X. Até o século XIV, ela foi se desenvolvendo e alcançando um destaque cada vez maior; na Toscana do *Trecento*, por exemplo, a região infernal acabou por se tornar uma composição autônoma ao lado do Paraíso e da representação propriamente dita do Juízo Final.¹⁰

Imagem 1



Taddeo di Bartolo. Paraíso, Juízo final, Inferno, ca. 1393. San Gimignano, Collegiata.
Procedência da imagem: IMBERCIADORI, J.V., e TORRITI, M. *La Collegiata di San Gimignano*. Poggibonsi: Nencini, s/d. Montagem da autora

⁸ Apud SHEINGORN, P. “Who can open the doors of his face? The iconography of Hell mouth”. In: DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (org.). *Op. cit.*, p. 13, nota 10.

⁹ Cf. *Idem*, p. 02.

¹⁰ Esse tema foi desenvolvido em QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso*. Dante, Giotto e as representações do Juízo final na pintura toscana do século XIV (tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social/ UFRJ, 2009.

Uma maneira bastante usual de se representar o Inferno – ou ao menos a sua entrada – era através de uma boca monstruosa que parecia engolir todos os pecadores.¹¹ A origem desse tipo iconográfico é a descrição do Leviatã que se encontra no livro de Jó:

Quem jamais o despojou de sua couraça? Quem penetrou na dupla fila dos seus dentes? Quem abriu as portas da sua boca? Os seus dentes infundem terror! (...) Da sua boca saem chamas como centelhas ardentes, as suas narinas jorram fumo, como uma marmitta que ferve ao fogo. O seu hálito queima como brasa e a sua boca lança chamas.¹²

Desde o início os comentadores do livro interpretaram o Leviatã como uma figuração do Diabo, e essa interpretação conheceu um grande sucesso na Idade Média. Por analogia, passou a ser associado ao próprio Inferno. De todo modo, de acordo com Pamela Sheingorn, a origem da representação figurativa da boca do Inferno como a mandíbula de um monstro que parece devorar os condenados estaria nas ilhas britânicas.¹³ Segundo Joyce Galpern, “a conjuntura da reforma monástica de fins do século X e as invasões danesas na Inglaterra” teriam levado à “busca de uma iconografia do inferno que pudesse ser compreendida tanto por pagãos como por cristãos”.¹⁴

Nas representações da boca do Inferno no século XIV, ao menos na região da Toscana, na Península Itálica, tornou-se comum colocá-la dentro do próprio Inferno, quase como se “regurgitasse” os condenados para dentro da região e não, como seria de se esperar, como se os engolisse para seu interior, que seria, portanto, o Inferno mesmo.

Esse segundo tipo de representação referido, no entanto, parece fazer sentido quando se pensa no Inferno como uma composição autônoma, ou nas representações do Juízo final em que as localidades do Além não são efetivamente figuradas, mas apenas prenunciadas por suas entradas¹⁵. De qualquer modo, o grande e horrendo monstro continuou atuando como uma porta de entrada da região infernal, ainda que o sentido tivesse sido um pouco alterado.¹⁶

¹¹ Uma idéia que pudesse talvez ser igualmente associada às bocas dos vulcões da tradição antiga.

¹² Jó 40, 4-12.

¹³ Cf. SHEINGORN, P. “Who can open the doors of his face? The iconography of Hell mouth”. In: DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (org.). *Op. cit.*, p. 07.

¹⁴ Apud *Ibidem*.

¹⁵ Sobre esse tópico, ver a seguir.

¹⁶ Pamela Sheingorn afirma que a associação entre a mandíbula monstruosa e a entrada do Inferno se tornou tão forte que, em encenações teatrais em que se deveria figurar a região

A descrição do Leviatã também foi possivelmente uma das fontes para a crença no Inferno como um local não apenas quente, mas em chamas, e pleno de torturas e castigos que de algum modo poderiam se relacionar a todo esse calor.¹⁷ Imagens do tema muitas vezes tiraram bastante partido desse tipo de descrição, criando um cenário, de fato, de horror. Mas esse tipo de preocupação não se limitava às representações “estáticas” do tema, em pinturas ou esculturas.

Em encenações teatrais do fim da Idade Média, em que se deveria representar o Inferno, em não poucos casos eram utilizados “efeitos especiais”, que tiravam partido de técnicas de pirotecnia, de modo a se produzirem chamas reais que muitas vezes representavam os grandes fogos infernais – descritos continuamente nas diversas visões do Além tão populares em todo o período medieval¹⁸ – através do uso de lentes e outros dispositivos.¹⁹ Outros efeitos ainda podiam ser conseguidos, como se pode imaginar por indicações contidas em manuscritos de algumas peças inglesas. Em *Play of Sacrament*, por exemplo, há a recomendação de que em uma cena “deverá haver um caldeirão em ebulição, como se fosse sangue”.²⁰

Esse tipo de efeito atrairia enormemente a atenção do público que assistiria à peça, sem dúvida, e criaria uma memória da cena – que se tornava desse modo muito mais realista – que seria possivelmente recordada quando esse mesmo

infernal, muitas vezes uma mandíbula gigantesca era incorporada ao cenário de modo a se criar “construções com a qualidade de uma realidade aterrorizadora”. *Idem*, p. 08.

¹⁷ Há diversos outros trechos da Bíblia que mencionam o fogo como típico do Inferno. Sobre isso, ver a seguir.

¹⁸ O *Apocalipse de São Pedro* (meados do século II d.C.), por exemplo, concede uma grande ênfase ao fogo não apenas no Inferno, mas no momento mesmo do Juízo final. O texto afirma que no momento do julgamento “as águas serão transformadas em carvões de fogo (...), e o mar se transformará em fogo. Sob o céu haverá um fogo implacável que não poderá ser extinto a que flui para cumprir o julgamento de ira, as estrelas voarão em pedaços como chamas de fogo (...)”. Apud GARDINER, E. (org.). *Op. cit.*, p. 04. Esse texto, deve-se ressaltar, é de grande importância para a tradição medieval das visões por ser a primeira descrição cristã do Paraíso e do Inferno após o Apocalipse de João. Cf. *Idem*, p. 238.

¹⁹ Afirma Philip Butterworth que “o conhecimento dos princípios envolvendo refletores e lentes estava largamente disseminado nos séculos XV e XVI”. “Hellfire: flame as special effect”. In: DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (org.). *Op. cit.*, p. 78. Deve-se considerar, porém, que seu uso provavelmente remontaria ao século XIV pelo menos, uma vez que “óculos e o uso de lentes para otimizar a ampliação [de imagens] eram conhecidos no século XIII”. *Idem*, p. 75.

²⁰ “Here shall þe cawdron byle, apperyng to be as blood”. Apud *Idem*, p. 79.

espectador se pusesse diante de uma obra representando o Inferno com suas chamas e caldeirões.²¹

Um lugar quente, repleto de chamas e habitado por criaturas demoníacas. Como representar visualmente tal localidade? Além da descrição do Leviatã nas Escrituras, deve-se destacar que parte considerável da iconografia do Inferno provém de textos que tratam das viagens que algumas pessoas teriam realizado no Além, geralmente acompanhadas por um guia – um anjo ou santo protetor –, ou ainda das visões de mortos, que se encontrariam, no entanto, não no Inferno “definitivo”, mas sim no Purgatório ou no Inferno “temporário”.²²

De acordo com as crenças cristãs, do Inferno, de fato, nenhuma alma jamais poderia retornar, nem durante os sonhos dos vivos. Essas inúmeras visões, como já comentado de grande popularidade²³, descrevem os horrores e

²¹ Diversos artifícios são explicados por Butterworth em seu artigo. *Idem*, p. 67 a 101. É preciso destacar, decerto, a importância dessas encenações e de seus efeitos para a constituição de uma memória visual por parte dos fiéis não apenas com relação às representações infernais, mas também às outras histórias cristãs. O texto de Butterworth discute especificamente o contexto inglês, mas é fácil supor que esses artifícios teatrais não se limitariam às ilhas britânicas, mas estariam difusos por todo o continente europeu no período em questão. Sobre as *sacre rappresentazioni* particularmente na Florença do século XV, ver o artigo de Nerida Newbigin, que comenta que os três grandes espetáculos encenados na cidade no período posterior à Páscoa “requeriam maquinários elaborados que ligavam o céu e a terra e todos usavam de modo extensivo luzes, fogos de artifício e efeitos especiais assim como elementos de coral para capturar a atenção da audiência”. HENDERSON, J. e VERDON, T. (org.) *Christianity and the Renaissance*. Image and religious imagination in the *Quattrocento*. Syracuse e Nova York: Syracuse University, 1990, p. 368. Ver particularmente a descrição da encenação da *rappresentazione* sobre Pentecostes realizada anualmente na Igreja de Santo Spirito pela Compagnia di Santa Maria delle Laudi e dello Spirito Santo, detta del Pippione. *Idem*, p. 370. Sobre os artifícios visuais empregados em outra dessas encenações, a *Ascensão* apresentada na Igreja de Santa Maria del Carmine pela Compagnia di Santa Maria delle laude in Sancta Maria del Carmine, detta di Sant’Agnese, fundada em 1248, ver o artigo de Cyrilla Bar no mesmo volume, p. 376 a 404. Para uma discussão mais aprofundada acerca da importância da *ars memoria* na Idade Média, ver os estudos de Lina Bolzoni, como, por exemplo, *La rete delle immagini*. Predicazione volgare dalle origini a Bernardino da Siena. Turim: Einaudi, 2002.

²² Sobre o Purgatório, ver a seguir.

²³ Para permanecer apenas em um exemplo, pode-se mencionar que a *Visão de Tundale*, escrita em 1149 em latim por um monge irlandês, foi traduzida para o alemão pouco depois. Até o fim do século XIV, ela já possuía traduções em pelo menos treze línguas, incluindo o sérvio. Cf. GARDINER, E. (org.). *Op. cit.*, p. XIV. A importância dessas visões, desse modo, para a difusão das crenças sobre o Além, é inestimável. A *Commedia* de Dante Alighieri, sem dúvida o mais importante e mais famoso texto sobre o tema, é, nas palavras de Gardiner, “a culminação de todo o corpo da literatura imaginativa medieval

torturas a que seriam submetidas as almas após a morte, na esperança de que a intercessão dos vivos através de preces, missas e esmolas pudessem livrá-los mais cedo dos tormentos.²⁴ Como escreve Le Goff,

Mundo de torturas, universo penal de castigos onde se distingue o fogo. Mundo de espíritos desprovidos de seu nome, mas que expiam na tortura do corpo. Mundo de sofrimentos dos quais os vivos podem arrancar seus mortos pela prece, pela esmola, pelo sacrifício da missa segundo a teoria tradicional dos sufrágios, mas também por uma partilha de provas cuja natureza está ligada àquela da falta cometida.²⁵

O Purgatório, enquanto região geograficamente determinada do Além cristão, “nasceu” – como oportunamente define Le Goff em sua obra – apenas no século XII. A crença no Inferno como instância definitiva surgiu somente no momento em que o Purgatório foi institucionalizado como dogma pela Igreja. Assim, enquanto Inferno e Paraíso seriam estáticos e perpétuos, o Purgatório seria uma localidade temporal, transitória e de passagem, que existiria somente até o dia do Juízo Final. Instância temporária, sua plena significação se completa somente quando em relação aos dois outros locais ultraterrenos. Para lá se dirigiriam as almas dos homens que em vida pecaram, mas não um pecado tão grave que pudesse impedir um perdão, ainda que não imediato. A salvação, nesses casos, ainda seria possível.

Assim, a noção mesma de Purgatório reforçaria a crença em um duplo julgamento, o primeiro no instante da morte – o julgamento individual, visualmente representado pelo embate entre um anjo e um demônio, sobre o leito de morte, pela alma do defunto –, e o segundo, o julgamento final, apenas no fim dos tempos.

Mesmo não existindo oficialmente o Purgatório, entretanto, havia ao menos, desde o início, a noção do fogo purgatório. De acordo com Le Goff, esse fogo era compreendido como rito de passagem, uma noção, sem dúvida, compatível com a de uma localidade transitória.²⁶ Neste momento, porém, cabe uma indagação: como poderia a alma humana – e aqui decerto se faz referência ao período anterior ao Juízo final, quando serão, enfim, os corpos ressuscitados a receber as punições do Inferno ou as recompensas do Paraíso

sobre o tema do outro mundo”. *Idem*, p. XII. Dante seguramente se baseou em diversas dessas visões para compor seu célebre texto.

²⁴ Para descrições de várias dessas visões, ver LE GOFF, J. *Op. cit.*, p. 241 a 281, assim como o livro de Eileen Gardiner, que reproduz integralmente o texto de doze dentre as visões mais populares escritas antes da *Commedia* dantesca.

²⁵ LE GOFF, J. *Op. cit.*, p. 250.

²⁶ *Idem*, p. 18.

– ser torturada por um fogo não espiritual, mas físico, como é afirmado por muitos teólogos cristãos medievais?

Vários dentre eles, como Santo Agostinho (354-430) e Juliano de Toledo (642-690), afirmavam que a alma possuiria uma semelhança de corpo (*similitudo corporis*), podendo, desse modo, apresentar as mesmas reações e sensações do corpo humano. Seria essa característica particular que tornaria possível a tortura da alma pelo fogo físico.²⁷ Uma dor superior à pior tortura a que pudesse ser submetido o homem em vida – o fogo era considerado a mais pesada das penas corporais.²⁸

De início, o frio também era bastante importante nas descrições das torturas. Seu destaque era o mesmo concedido ao calor. Com o tempo, porém, essa situação foi alterada: se nos textos mais antigos a oposição quente-frio era de fundamental importância na descrição das torturas infernais, e um elemento típico do imaginário do Além medieval, as visões posteriores concederiam uma ênfase maior ao calor.²⁹

Como, porém, representar visualmente o Inferno, de modo que sua mensagem fosse adequadamente compreendida e suas funções como imagem religiosa cumpridas? Visando possivelmente a uma facilidade de reconhecimento por parte dos fiéis que se deparassem com as cenas infernais,

²⁷ Cf. *Idem*, p. 136. Ressalte-se, porém, que o fogo infernal não seria de todo igual ao fogo real. Algumas visões destacariam o fato de que o guia da alma no Além seria a única fonte de luz em um Inferno totalmente escuro, uma vez que as chamas infernais produziam calor, porém não luz. Cf. GARDINER, E. (org.). *Op. cit.*, p. XVI.

²⁸ O castigo pelo fogo parece provir de Mt 13, 24-30 e 36-43, que pode ter servido também como base de inspiração para as descrições mais populares sobre o dia do Juízo final e sobre o Além. Para uma breve discussão a respeito da variedade de significações e funções do fogo para a cultura medieval, ver o estudo de Le Goff. *Op. cit.*, p. 18 a 22.

²⁹ Cf. LE GOFF, J. *Op. cit.*, p. 265. O *Apocalipse de São Paulo* (fim do século IV), por exemplo, descreve a conversa entre São Paulo e seu guia no Além: “‘Senhor, não há fogo ou calor nesse lugar?’ E ele me disse, ‘Nesse local nada há além de frio e neve.’ Novamente ele me disse, ‘Mesmo que o sol nascesse sobre eles [os condenados], não seriam aquecidos por causa do frio extremo desse lugar e por causa da neve’”. Apud GARDINER, E. *Op. cit.*, p. 43. Percebe-se nesse trecho como de fato ao frio era dada uma grande proeminência como forma de punição. E embora posteriormente sua importância diminua, Dante destaca, em sua *Commedia*, o papel do frio, uma vez que seu Diabo, no centro da terra, tem o corpo congelado, coberto em grande parte por gelo: “*Lo ‘mperador del doloroso regno/ da mezzo il petto uscia fuor della ghiaccia; (...)*”. Inf. XXXIV, 28-29. Também a *Visão de Tundale* (1149), um dos textos em que Dante possivelmente se baseou ao redigir seu poema, comenta em ao menos uma passagem a punição de algumas almas em um pântano de gelo. Cf. GARDINER, E. (org.). *Op. cit.*, p. 169.

foi necessário que as figurações do Inferno, embora imaginadas e irreais, partissem sempre da realidade deste mundo.

Podem-se citar, como exemplo, os instrumentos de tortura utilizados pelos demônios em inúmeras representações do tema, tanto nas encenações como nas pinturas e esculturas: muitos deles eram utensílios comuns, empregados habitualmente pelo homem medieval em suas atividades em casa ou no campo. Como explica Barbara Palmer, “são as ferramentas da terra, transferidas por suas ligações semânticas dos implementos necessários para a realização de um trabalho e o conceito de trabalho sendo tortura literal”.³⁰

Imagem 2



Giotto. *Juízo final*, detalhes da região infernal, ca. 1305-07. Pádua, Capela Scrovegni.
Procedência da imagem: CHRISTE, Y. *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo* (trad. Maria Grazia Balzarini). Milão: Jaca Book, 2000. Corte e montagem da autora.

Assim, ganchos de cozinha, usados na prova dos alimentos que cozinhavam em caldeirões, eram usados para dar estocadas em condenados torturados que pareciam cozinhar nesses mesmos caldeirões – também muito semelhantes aos encontrados nos lares medievais; arados e forcados passaram a ser instrumentos de tortura infernais, e serrotes eram empregados no desmembramento de corpos. Esses são alguns exemplos encontrados em muitas pinturas com o tema.

Em outros casos, eram mostrados armas e instrumentos de tortura judicial coevos, e as punições representadas no Inferno muitas vezes eram bastante próximas às concedidas aos infratores. Tanto no caso dos instrumentos de tortura como dos utensílios comuns do dia a dia, os fiéis seriam capazes de

³⁰ “The inhabitants of Hell: devils”. In: DAVIDSON, C. e SEILER, T. H. (org.). *Op. cit.*, p. 25.

identificar os objetos e seus usos, de resto bastante usuais e quotidianos; as punições se tornavam, dessa forma, muito reais e ainda mais convincentes.

Nos relatos sobre as punições das almas no Além, há por vezes uma relação evidente entre o castigo infligido e pecados cometidos em vida. Michael Goodich, por exemplo, cita um relato do século XIII em que se narra a história de um clérigo que passava por uma floresta na qual seu falecido senhor costumava caçar:

Envolto por uma densa nuvem, foi separado de seus companheiros e levado pelo cavalo para um grande palácio no qual seu senhor estava sentado em uma cadeira em chamas, usando uma coroa flamejante, sofrendo pelas mãos de suas próprias vítimas (...). Os cervos que o chifravam eram os mesmos que ele havia esfolado e de que havia retirado os chifres na mesma floresta. Os dois cães caçadores negros que dilaceravam sua pele pertenceram a dois homens que havia enforcado porque se recusaram a permitir que seus cães caçassem para ele na floresta. É o jovem que o golpeava em seu trono, agarrando sua coroa e esfaqueando-o no coração, era o mesmo homem que ele havia matado com suas próprias mãos na floresta. A floresta agora servia de local para seu próprio castigo retribuidor.³¹

O pecador nesse relato é, portanto, torturado por aqueles a quem condenou em vida, e os castigos estão relacionados a esses mesmos eventos.

Para se fazer uma representação visual das punições nas regiões infernais, entretanto, tamanha especificidade precisou ser deixada de lado: uma vez que a obra deveria se voltar a um público mais amplo, foi preciso encontrar temas mais gerais, que fossem mais facilmente compreendidos por fiéis não raro incultos e iletrados. É possível que derive desse fato a ênfase na representação dos pecados capitais, que seriam prontamente reconhecidos por todos os tipos de fiéis.

A representação iconográfica dos pecados capitais pode ter derivado dos penitenciais. De fato, nos *Libri paenitentialis*, desde seu surgimento no século VI, costumava-se aplicar a chamada cura pelo contrário, que se baseava em um antigo provérbio: “curem-se os contrários com os seus opostos”.³² Assim, por exemplo, se o penitente havia cometido o pecado da gula, que fizesse jejum; se havia praticado a luxúria, que buscasse a castidade. Deve-se destacar, no entanto, que nessas representações infernais não há mais possibilidade de

³¹ GOODICH, M. *Violence and the miracle in the fourteenth century*. Private grief and public salvation. Chicago e Londres: Chicago University, 1995, p. 109.

³² “*Contraria contrariis sanantur*”. Cf. MUZZARELLI, M.G. (org.). *Una componente della mentalità occidentale: i Penitenziali nell’alto medio evo*. Bologna: Patron, 1980, p. 215.

cura desses castigos. Entretanto, o conceito de *contraria contrariis sanantur* explicitaria visualmente, e de forma óbvia, a direta relação entre o pecado e a punição, tendo sido, por isso, adaptado a essas figurações.

Três pinturas italianas podem ser citadas para ilustrar essa associação. Nas cenas do *Inferno* no ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa (ca.1336-1340) e no ciclo do *Juízo final* da Collegiata de San Gimignano (ca.1393), pintadas, respectivamente, por Buonamico Buffalmacco e Taddeo di Bartolo, encontram-se pecadores claramente identificados como os gulosos.

Essas figuras foram posicionadas diante de uma farta mesa, impedidas, no entanto, de usufruir do banquete que lhes é apresentado. Um exemplo diverso, mas que também derivaria dessa mesma noção, está presente no célebre afresco do *Juízo final* pintado por Giotto entre 1305 e 1307 na Capela Scrovegni, em Pádua. Aqui, aos gulosos são fornecidos alimentos de forma ininterrupta por meio de um cano que lhes foi enfiado na boca. Aos luxuriosos Giotto reserva punições não menos dolorosas: um grupo é pendurado de ponta-cabeça, preso por seus genitais, enquanto ao menos uma figura tem seu pênis pinçado por um grande e grosseiro alicate manipulado por um demônio.

Imagem 3



Taddeo di Bartolo. *Inferno*, detalhe dos gulosos, ca. 1393. San Gimignano, Collegiata;
Giotto di Bondone, *Juízo final*, detalhe do Inferno, 1305-1307. Pádua, Capela Scrovegni.

Procedência das imagens: IMBERCIADORI, J.V., e TORRITI, M. *La Collegiata di San Gimignano*. Poggibonsi: Nencini, s/d e CHRISTE, Y. *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo* (trad. Maria Grazia Balzarini). Milão: Jaca Book, 2000. Corte e montagem da autora.

No *Inferno* de San Gimignano, Taddeo di Bartolo representa o avaro sendo enforcado pela corda de um saco de dinheiro que lhe pende do pescoço, enquanto o usurário é obrigado a engolir moedas de ouro que são defecadas diretamente em sua boca por um demônio que, sobre a figura, a imobiliza.

O sodomita é castigado por uma estaca que é colocada em seu ânus por um demônio, que sai por sua boca, entrando em seguida na boca de um segundo homem. Ele é, por fim, assado em uma chama posta sob ele, além de, aparentemente, ter seu calcanhar pinçado por um demônio.³³ Percebe-se que, através da representação dessas punições, a compreensão da obra – ou seja, quais pecados mereceriam que formas de punição no Além – se torna clara, independente do tipo de observador que a contempla.³⁴

Embora a associação entre o pecado e o tipo de purgação esteja presente em muitas das visões medievais do Além, em outras a punição não é explicada, ou não é possível estabelecer uma relação direta entre os pecados cometidos em vida e os castigos que o pecador recebe no Além. O *Apocalipse de São Paulo* (fim do século IV), por exemplo, afirma em diversas passagens do texto que os pecadores “pagam suas penas sem cessar”, mas não relaciona o tipo de pecado à punição; o texto, porém, afirma que um pecador “é recompensado de acordo com sua iniquidade e suas ações”.³⁵

Deve-se ter em conta que o *Apocalipse de São Paulo* é uma das mais antigas descrições do Além que chegou aos dias atuais; visões posteriores, pelo contrário, passariam a destacar não somente o pecado, mas também os motivos porque alguém que tivesse em vida cometido um tipo de pecado deveria ser punido de uma forma específica.³⁶ Por exemplo, a *Visão de Tundale* (1149) descreve castigos aplicados tanto a monges luxuriosos como a qualquer pessoa que tivesse levado uma vida sexual desregrada:

³³ O motivo do homem empalado seria recorrente na Península Itálica, tanto nas pinturas – o primeiro exemplo estaria no afresco pisano de Buffalmacco – quanto nas encenações teatrais, como ocorre na peça *L'Anticristo e il Giudizio finale*. Cf. BASCHET, J. *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*. Roma: École Française de Rome, 1993, p. 502.

³⁴ Não se discutirá aqui a inserção de legendas nos afrescos italianos que, escritas em vernáculo, identificam os pecadores com grande facilidade para os fiéis que porventura soubessem ler. Sobre essa questão específica, ver QUÍRICO, T. “As funções do Juízo final como imagem religiosa”. *História*, vol. 29, n.º 01, 2010.

³⁵ Apud GARDINER, E. (org.). *Op. cit.*, p. 38.

³⁶ A *Visão do monge de Evesham* (1196), no entanto, limita-se a afirmar que “qualquer pessoa que eu via, e por quaisquer pecados fossem punidas, eu percebia claramente tanto a natureza do pecado e o grau de sua punição”. Apud *Idem*, p. 204.

Seus genitais são consumidos por dores diversas uma vez que não observaram limites (...). Também seus genitais, que não se retraíram da proibida luxúria das relações sexuais, são ou cortados fora ou produzem bestas ferozes para aumentar sua dor (...). Embora essa dor seja especialmente para aquele que são chamados a serem religiosos e não o são; no entanto aqueles que se corrompem pela luxúria imoderada também sofrem essa punição. Por essa razão [explica o guia a Tundale] você não poderá evitar esse castigo, uma vez que enquanto você estava em seu corpo não temeu ter relações sexuais sem moderação.³⁷

As punições são, sem dúvida, elemento fundamental na iconografia do Inferno, tanto com relação à sua caracterização como *locus* infernal, como também às possíveis funções que imagens desse tipo devessem cumprir³⁸. Não se podem esquecer, porém, outros tipos que são, em geral, os responsáveis diretos pelos castigos: os demônios. No Inferno, certamente, está o seu “rei” – Satã, o grande opositor de Deus.³⁹ Na verdade, as designações que se dão ao diabo desde o período medieval são bastante diversas; de acordo com Jean-Pierre Bayard, há uma diferenciação entre tipos diversos de demônios:

Nessa hierarquia demoníaca temos sete demônios principais como existem sete anjos planetários: Belzebu, o príncipe dos demônios, Samael, príncipe dos ares e anjo do julgamento; Píton, o espírito da profecia; Asmodel, o anjo exterminador; Belial o espírito da perfídia; Lúcifer, o espírito da luz astral, e Satã o opositor de Deus.⁴⁰

Os diversos nomes dados aos diferentes demônios, de qualquer modo, acabaram por designar, para o povo mais humilde, apenas uma única figura: o Diabo, seja este conhecido por Lúcifer, Satã ou Belzebu, os nomes mais comumente citados. Tampouco na arte parece ter ocorrido essa divisão; usualmente nas representações do Inferno é possível encontrar o grande demônio, *Lo ‘mperador del doloroso regno*, conforme o descreveu Dante, figurado

³⁷ Apud *Idem*, p. 171.

³⁸ Sobre isso, ver o já mencionado artigo “As funções do Juízo final como imagem religiosa”, da presente autora.

³⁹ Deve-se recordar que “satã”, em hebraico, poderia significar tanto *oposição* como *contradição*. Cf. BAYARD, J.P. *Le Diable dans l'art roman*. Paris: Éditions de la Maisnie, 1982, p. 31.

⁴⁰ *Idem*, p. 32. No século XI, Psellus descrevia seis *habitats*, povoados cada um por tipos diversos de demônios: o “ar superior, lar de temíveis demônios que não descerão até o dia do julgamento final; a atmosfera terreal, lar de demônios aéreos potencialmente visíveis aos homens; a terra mesma, lar de tentadores terrestres; as águas, lar do malicioso macho Leviatã e das fêmeas Sereias; o submundo, lar de numerosos antigos sinais ‘agindo na terra tão rapidamente’ [*Hamlet*, I.v.163]; e, finalmente e inclusive, toda a escuridão, lar dos ‘mais perigosos e menos conhecidos heliófobos’”. PALMER, B.D. “The inhabitants of Hell: devils”. In: DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (org.). *Op. cit.*, p. 21.

com grande destaque, muitas vezes no centro da região infernal, e pequenos e numerosos demônios “menores”, que desempenhariam efetivamente o papel de torturadores dos condenados. Afinal, conforme escreveu Tertuliano (ca. 160-ca. 220), em *Apologia* XXII, 4-5, a respeito das legiões diabólicas,

Sua função é corromper a humanidade; então, o espírito do mal estava desde o princípio ligado à destruição do homem. Os demônios, portanto, infligem aos corpos dos homens doenças e outros infortúnios, e à alma repentinas e extraordinárias explosões de violência. Possuem suas próprias sutis, espirituais propriedades para atacar cada parte da natureza humana.⁴¹

As formas de representar essas figuras demoníacas são igualmente variadas. Como observa Barbara Palmer, “(...) enquanto imagens de virtude – anjos, por exemplo – permanecem relativamente estáticos ao longo do tempo, imagens do mal tendem a refletir seu ambiente cultural, seus valores, abusos e terrores”.⁴² Talvez uma explicação para isso pudesse residir no fato de que o Bem é único, enquanto o Mal pode tomar as formas mais diversas. Uma fonte para toda a variedade de tipos demoníacos que podem ser encontrados nas mais diversas figurações são os escritos dos Padres do deserto, embora esses tipos facilmente extrapolem as descrições encontradas nesses textos.

Outra fonte, decerto, para a iconografia demoníaca se encontra nos textos escriturais, que, se não indicam especificamente uma forma, fornecem ao menos “um potencial vocabulário iconográfico”⁴³: além do já citado Leviatã, a Bíblia menciona serpentes, dragões, monstros marinhos e terrestres, ursos, cavalos, escorpiões e sapos, dentre muitas outras possibilidades de formas diabólicas; entre seus inúmeros atributos possíveis, fogo, discurso causticante, fumaça, correntes, chifres, cabeças múltiplas, cabelos femininos, coroas, garras felinas.

Não por coincidência, muitos desses elementos podem ser encontrados nas figurações do abismo infernal.⁴⁴ Dentre todos esses elementos, os répteis parecem ser as criaturas preferidas nas representações visuais do Inferno, talvez devido à associação entre a serpente e o pecado original de Adão e Eva. Nas passagens escriturais, há inúmeras menções igualmente a vermes e a chamas como elementos característicos do Inferno.⁴⁵ Davidson comenta que

⁴¹ Apud *Ibidem*.

⁴² *Idem*, p. 20.

⁴³ *Idem*, p. 22.

⁴⁴ As formas e atributos foram retirados de *Ibidem*.

⁴⁵ Por exemplo, Marcos 9, 42-48; Is 66, 24; Judite 16, 17. Pode-se mencionar a absorção desses elementos no *Purgatório de São Patrick*, em que se descreve que algumas almas seriam

Vermes eram apropriados para o Sheol judaico, que era um local escuro e úmido – uma fossa – enquanto o fogo era associado ao vale de Gehena, um local de punição inicialmente invocado por Jeremias. O inferno medieval assim baseou-se nas concepções judaicas tanto do Sheol quanto de Gehena, e adicionou detalhes específicos como o uso de caldeirões a serem colocados sobre o fogo nesse local de horrores.⁴⁶

Percebe-se que o Inferno e tudo o que nele está contido era tradicionalmente interpretado como o oposto do reino dos céus: seus elementos “demonstram o esforço do homem para representar a desordem, desordem que ameaça sua estabilidade física, psicológica, social ou espiritual”.⁴⁷ Dessa forma, se no Paraíso há um Deus, lá haverá um rei cujas características se opõem àquelas divinas: a tradição medieval, de fato, concebia que no espírito do mal

Houvesse três faculdades ou atributos opostos àqueles que se dividem entre as três pessoas divinas, assim era natural que para representar o príncipe dos demônios se recorresse a uma figuração apta a fazer frente àquela com que se representava o Deus trino e uno.⁴⁸

Por isso, não era incomum que o Diabo fosse representado como um ser tricéfalo, conforme a descrição dantesca⁴⁹, em oposição à Trindade divina. Para Dante, à “Divina Potestade”, ao “supremo saber” e ao “primo amor”⁵⁰, estariam contrapostos a impotência, a ignorância e o ódio do Diabo.

Outras contraposições foram também estabelecidas: se o reino dos céus possui sete anjos principais, no Inferno teremos outros sete demônios que àqueles se contrapõem; se o Paraíso é calma e perfeição, o Inferno será desordem, “uma desorientação em relação ao que é reconhecido como a

torturadas por “dragões furiosos [que] se sentavam sobre algumas delas e as roíam com dentes de ferro, para sua inexprimível angústia. Outras eram vítimas de ferozes serpentes, que, enrolando ao redor de seus pescoços, braços e corpos, cravavam seus caninos de ferro em seus corações. Sapos, imensos e terríveis, também se sentavam sobre os peitos de algumas delas e tentavam arrancar seus corações com seus esporões”. Apud GARDINER, E. (org.). *Op. cit.*, p. 140.

⁴⁶ “The fate of the damned in English art and drama”. In: DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (org.). *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁷ *Idem*, p. 34.

⁴⁸ CONSOLI, C. “Il Giudizio Finale del Battistero di Firenze e il suo pubblico”. In: *Quaderni medievali*, n° 09, junho de 1980, p. 67.

⁴⁹ “*Oh quanto parve a me gran maraviglia/ quand'io vidi tre facce a la sua testa*”. Inf. XXXIV, 37-38.

⁵⁰ Inf. III, 5-6.

ordem divina ou humana”.⁵¹ Os demônios, nesse sentido, eram usualmente representados como criaturas negras, uma forma de indicar sua privação da luz divina.⁵²

Imagem 4



Buonamico Buffalmacco. *Inferno*, detalhe do Diabo, ca. 1336-41. Pisa, Camposanto.
Fotografia da autora.

Aliás, se, como visto, o Inferno é escuro, devido à ausência de luz, o Paraíso será completamente iluminado. Diversas são, com efeito, as visões que descrevem o Paraíso como um local onde não há escuridão, “porque é

⁵¹ PALMER, B.D. “The inhabitants of Hell: devils”. In: DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (org.). *Op. cit.*, p. 27. A autora complementa ainda: “Em sua raiz, também, está a irônica percepção da diferença entre a maneira como as coisas deveriam ser ou aparentar e sua aparência distorcida na iconografia diabólica”. *Ibidem*.

⁵² Cf. *Idem*, p. 24. Afirma Thomas Seiler que “repetidas vezes, o jardim edênico, paradisíaco, com sua calma, suas flores, sua luz, seus doces odores é contraposto a um lugar caótico e cacofônico que é escuro, sujo e ofensivamente odoroso. O contraste surge nos primeiros estágios da Bíblia em que a calma e a ordem de *Gênesis* 1, 1 são contrabalançadas pela desordem e murmúrio de *Gênesis* 11 e pelo fogo e enxofre que devastam as Cidades do Plano em *Gênesis* 19, 24, e é um contraste que surge de forma consistente ao longo de toda a Idade Média”. SEILER, T.H. “Filth and stench as aspects of the iconography of Hell”. In: DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (org.). *Op. cit.*, p. 132.

iluminada por um brilho celestial que nunca desvanece”, como explica o *Purgatório de São Patrick*.⁵³ A ideia que fundamentaria essas oposições tão marcadas seria a de convencer a população a seguir o caminho da santidade mostrando a alternativa como algo profundamente repulsivo.⁵⁴ O mais importante não seriam as benesses que aguardariam os eleitos no Paraíso, mas os horrores e torturas que os aguardariam no Inferno caso sofressem a condenação eterna no momento do Juízo final.

A representação visual do Inferno, assim sendo, tanto em pinturas, esculturas ou encenações teatrais, se tornou um dos principais suportes para a doutrinação dos fiéis, seja quando apresentado como tema autônomo, mas especialmente quando associado ao tema mais amplo do Juízo final. Nessas representações, de fato, são explicitados o momento do fim da história cristã, com o retorno do Cristo Juiz – o rei da majestade terrível, o juiz das justas penas, como o descreve Tommaso da Celano (ca.1200-ca.1265) em seu *Dies irae*⁵⁵ –, o julgamento de toda a humanidade e as possibilidades de destino eterno após o julgamento, por meio da figuração do Paraíso e do Inferno.

Assim, pode-se concluir, como o faz Davidson, que

Se o medo do Inferno e a representação de suas punições não estão no centro da teologia medieval, eles entretanto atuam como um ponto focal para os crentes, que viam a vida como uma peregrinação dirigida ao outro mundo com dois caminhos, o amplo que leva para as chamas eternas assim como o mais estreito que conduz à bem-aventurança no final da jornada terrena⁵⁶.

Evocam-se, desse modo, as palavras do Eclesiástico: *Homo, memento finis, et in aeternum non peccabis*.⁵⁷

⁵³ Apud GARDINER, E. (org.). *Op. cit.*, p. 144. A *Visão de Tundale*, por outro lado, afirma que no Paraíso “não havia noite, e o sol não se punha ali, e havia a Fonte da Vida”. Apud *Idem*, p. 182.

⁵⁴ A oposição entre o Paraíso e o Inferno também poderia ser indicada pelos odores; se no Inferno tradicionalmente predominavam cheiros desagradáveis e sulfurosos, o Paraíso geralmente era repleto de fragrâncias maravilhosas.

⁵⁵ “*Rex tremendae maiestatis, iuste index ultionis*”.

⁵⁶ “The fate of the damned in English art and drama”. In: DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (org.). *Op. cit.*, p. 42.

⁵⁷ Ecl 7, 36.

Fontes

- DANTE ALIGHIERI. *La Divina Commedia*. Commento scartazziniano di Giuseppe Vandelli, 21ª edição completa. Milão: Ulrico Hoepli, 1989.
- GARDINER, E. (org.) *Visions of Heaven and Hell before Dante*. Nova York: Italica, 1989.

Bibliografia

- BASCHET, J. *Les justices de l'au-delà*. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle). Roma: École Française de Rome, 1993
- BAYARD, J.P. *Le Diable dans l'art roman*. Paris: Éditions de la Maisnie, 1982
- BOLZONI, L. *La rete delle immagini*. Predicazione volgare dalle origini a Bernardino da Siena. Turim: Einaudi, 2002
- CONSOLI, C. “Il Giudizio Finale del Battistero di Firenze e il suo pubblico”. In: *Quaderni medievali*, n.º 09, junho de 1980
- DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (org.). *The iconography of Hell*. Kalamazoo: Western Michigan University, 1992
- GOODICH, M. *Violence and the miracle in the fourteenth century*. Private grief and public salvation. Chicago e Londres: Chicago University, 1995
- HENDERSON, J. e VERDON, T. (org.) *Christianity and the Renaissance*. Image and religious imagination in the *Quattrocento*. Syracuse e Nova York: Syracuse University, 1990
- LE GOFF, J. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1996
- MUZZARELLI, M.G. (org.). *Una componente della mentalità occidentale: i Penitenziali nell'alto medio evo*. Bologna: Pàtron, 1980
- QUÍRICO, T. “As funções do Juízo final como imagem religiosa”. *História*, vol. 29, n.º 01, 2010
- _____. *Inferno e Paradiso*. Dante, Giotto e as representações do Juízo final na pintura toscana do século XIV (tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social/ UFRJ, 2009.