

O Inferno na Taula de Sant Miquel

Hell in the Taula de Sant Miquel

Luana Barbosa Miranda Souza*

Resumo

O Inferno cristão, destino dos condenados após o Juízo Final, tinha várias funções na Idade Média, mas durante séculos não havia um consenso sobre suas formas. A partir do século XIII, com a produção e uso litúrgico das imagens normalizadas, as representações visuais do Inferno se tornaram mais frequentes, e conseqüentemente, uma imagem mental mais coesa de seu espaço foi surgindo. A partir de uma discussão teórica e metodológica pautadas na Nova História Cultural, analisaremos uma das imagens infernais desse período contida dentro da *Taula de Sant Miquel*, com objetivo de averiguar se a geografia infernal na iconografia já estava estabelecida. A partir da compreensão da relação entre o que está exposto (representante) e o seu significado (representado). Mas sem considerar o signo ou o significante como um suporte para o significado, como se não possuísse importância. Em nossa abordagem, pelo contrário, o significante e o significando são ambos importantes no processo interpretativo.

Palavras-chave: História Medieval; Imagem; Inferno cristão

Abstract

The Christian Hell, the destiny of the damned after the Last Judgment, had several functions in the Middle Ages, but for centuries there was no consensus about its forms. From the 13th century, with the production and liturgical use of standardized images, visual representations of Hell became more frequent, and consequently, a more cohesive mental image of its space emerged. Based on a theoretical and methodological debate centered on the New Cultural History, we will analyze one of the infernal images of that period contained within the *Taula de Sant Miquel*, to ascertain whether the infernal geography in iconography was already established. From the understanding of the relationship between what is exposed (representative) and its meaning (represented). But without considering the sign or the signifier as a support for the meaning, as if it had no importance. In our approach, on the contrary, the signifier and the signified are both important in the interpretive process.

Keywords: Medieval History; Image; Christian Hell

* PPGH/UNIMONTES. E-mail: luanasouzamb@gmail.com.

Introdução

O Inferno foi uma preocupação constante no imaginário cristão na Idade Média. Suscitou inúmeras discussões acerca de sua função, tormentos, formas, localização e a distribuição de seu espaço. Assim sendo, nosso artigo, visa compreender a noção espacial/geográfica do inferno representada visualmente na arte catalã do século XIII, especificamente na assim denominada *Taula de Sant Miquel*. Cabe salientarmos que, em demais regiões do Ocidente medieval, havia uma ideia mental de Inferno já amplamente difundida e que os usos litúrgicos das imagens já eram aceitos e frequentemente utilizados pela Igreja.

Conforme demonstram Josep Gudiol e Santiago Alcolea I Blanch (1986), houve nos séculos XIV e XV um trabalho de catalogação, recuperação e preservação de obras catalãs do período gótico, que repercutiu em excelentes museus e coleções. Porém, uma sucessão de eventos culturais, civis e militares resultou no esquecimento desse estilo ao longo dos séculos. Somente na segunda metade do século XIX ocorreu uma mudança de paradigma acerca da valorização das artes medievais catalãs; entretanto, somente em 1934 houve a inauguração do *Museu d'Art de Catalunya*, a partir do qual teve início um vasto trabalho de restauração de retábulos, pinturas, mobiliário etc., que veio a mobilizar estudiosos, financiadores e colecionadores para iluminar as obras desse período. Nesse sentido, mesmo com tamanho esforço, ainda é muito recente o interesse gráfico, documental e de análise do patrimônio pictórico gótico catalão. Entretanto, os trabalhos que foram recuperados até então, não representam nem 10% do que foi produzido, o que limita a nossa escolha das fontes.

Como nosso recorte cronológico para análise se limita ao século XIII, trabalharemos com a única obra da região e período que se enquadra em nosso tema, a dizer, a representação do Inferno contida na *Taula de Sant Miquel* (c. 1275-1300), de autoria atribuída ao assim denominado Mestre de Soriguerola. Trata-se de um retábulo produzido para a igreja paroquial de Sant Miquel de Soriguerola de Fontanals de Cerdanya e que possui as seguintes dimensões: 96,3 cm (altura) e 234,5 cm (largura). Considera-se que esta obra tenha iniciado a penetração do estilo linear na região pirenaica, mais especificamente na Catalunha. Gudiol e Blanch (1986, p. 25) consideram que o conceito pictórico do Mestre de Soriguerola foi identificado em outras obras importantes da região e período, inclusive posteriores.

Para Jacques Le Goff a noção de espaço, território etc. eram elementos de fundamental importância para o homem medieval em vários âmbitos, principalmente no plano simbólico. Para esse autor é justamente entre os séculos XII e XIII que a cristandade opera uma grande e importante remodelação cartográfica de seu Além, com a inclusão do Purgatório não mais como um lugar metafórico e sim como um lugar de fato físico. Paraíso e no nosso caso de interesse, o Inferno, também recebem contornos mais bem delimitados durante esse período. Como afirma Tamara Quírico: “A crença no Inferno como instância definitiva surgiu somente quando o Purgatório foi institucionalizado como dogma pela Igreja” (QUÍRICO, 2011, p. 8).

Sendo assim, nosso objetivo é compreender um aspecto do medievo, a geografia espacial do Inferno, através das imagens, tendo em mente o que elas representavam naquele período. Para uma sociedade que concebe o mundo secular como temporário e o pós-morte como eterno, a imagem, como identificou Jérôme Baschet (2006) e Jean-Claude Schmitt (2007), representa a possibilidade de recuperar a semelhança de Deus perdida devido ao pecado original, de representar uma realidade invisível. Dentro desse contexto, a imagem assume uma importância de intermediária entre os homens e o divino e que, por ser potencialmente mais durável do que a média da longevidade humana, essa função perpassa gerações.

No entanto, na cristandade ocidental, como nos lembra Baschet (2006), houve um longo processo de aceitação progressiva da representação do sagrado, de ampliação do uso das imagens e diversificação de suas funções; e por fim, entre os séculos XI e XIII, houve um desenvolvimento maciço de sua produção. Esse processo oscilou entre “iconoclastia oficial” até uma “iconodulia triunfante”. Porém, como frisa Schmitt (2007), nem todas as imagens medievais foram objetos de culto ou tinham função religiosa. Mas é essa relação que nos interessa no presente trabalho. Pois como argumenta Baschet:

Não se pode compreender o homem medieval, sua vida em sociedade, suas crenças e seus atos sem se considerar o inverso do mundo dos vivos: o domínio dos mortos, onde cada um deve, finalmente, receber uma retribuição à sua altura, danação eterna ou beatitude paradisíaca. Não seria possível, então, apresentar os espaços e as paisagens do Ocidente medieval sem se aventurar nesses reinos invisíveis, aterrorizantes ou apaziguadores, onde habitam as almas dos defuntos e onde os corpos após o Juízo Final devem encontrá-las. (BASCHET, 2006, p. 374)

Em nosso trabalho partiremos, no que tange à análise das imagens, das ferramentas apresentadas por Erwin Panofsky (1955) em seu trabalho *Significado nas artes visuais*, onde elenca três níveis de avaliação: pré-iconográfica; análise iconográfica e análise iconológica. Do primeiro nível, como propõe o autor, são extraídos os significados “primários”, “naturais” através da identificação das formas puras, dos objetos e eventos perceptíveis por nossa experiência prática. Do segundo nível se extrai o significado “secundário” ou “convencional” da obra, que exige um conhecimento de temas específicos ou conceitos comuns da época em que o artista a produziu. E no último nível, ele propõe que o historiador avalie o significado da obra bem como ele avaliaria outros documentos históricos, ou até mesmo fazendo uso destes, para confirmar tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob estudo.

Para não privilegiar apenas a análise iconográfica panofskyana, compreendemos que, assim como pontua Schmitt “a análise da obra, de sua forma e de sua estrutura é indissociável do estudo de suas funções. Não há solução de continuidade entre o trabalho de análise e a interpretação histórica” (SCHMITT, 2007, p. 42). E o estudo de suas funções é indissociável do estudo de seus suportes, de suas cores e formas, da intenção do artista, do financiador, bem

como o público, o uso litúrgico, o gênero e a mobilidade da imagem. Mas esses pontos devem ser analisados de forma relacional como explica Baschet:

Uma abordagem iconográfica cuidadosa é necessariamente relacional, porque é através das relações atadas entre os elementos que compõem a imagem, bem como entre eles e a estrutura do campo (com suas polaridades constitutivas: direita/esquerda, alto/baixo, centro/periferia) que seus significados são construídos. (BASCHET, 2015, p. 195)

Existem trabalhos que discutem questões de valores cristãos projetadas neste retábulo, sua recepção pela sociedade catalã da época, entre outras questões de ordem iconográfica, como a pesquisa realizada por Ricardo Luiz Silveira da Costa e Carolina Bianchi dos Santos. O trabalho realizado pelos autores citados faz uma análise de todas as cenas do retábulo, junto à uma reconstituição histórica da região “com o objetivo de inserir compreensivamente a imagem em seu espaço” (COSTA; SANTOS, 2006, p. 1). Mas como já demonstrado, nosso objetivo é de outra ordem, identificar em tal imagem as delimitações geográficas de seu Inferno e comparar com a imagem mental que se tinha desse espaço no que chamamos de Idade Média Central.

Faremos então na primeira parte breves apontamentos sobre o desenvolvimento do conceito de inferno dentro do imaginário cristão, e em seguida, discutiremos acerca do desenvolvimento da iconografia infernal no mesmo contexto. Para assim, compreendermos se o Inferno contido na *Taula de Sant Miquel* representa a imagem mental do Inferno cristão considerada no século XIII do Ocidente medieval.

Breves apontamentos sobre o desenvolvimento conceitual do Inferno cristão

O Inferno é um conceito que representa a antítese de deus(es), do que é bom e virtuoso. Pelo entendimento atual, morada das almas danadas após a morte corpórea. Mas quando surgiu tal ideia? Será possível datar? Segundo Georges Minois:

O inferno não tem certidão de nascimento. De certo modo, é tão velho como o mundo ou, antes, tão velho quanto o mal, porque é precisamente depois de ter adquirido a experiência deste quando o homem imagina ou descobre pouco a pouco que uma pena moral deve seguir uma punição. (MINOIS, 1991, p. 19)

O Inferno existe desde que a noção do Mal surgiu e as pessoas perceberam que uma falha moral, dentro dos conceitos de cada cultura e época, deveria seguir uma punição. Juntou-se a isso a angústia sobre o desconhecido que fomentou o grande número de descrições sobre o além-túmulo na tentativa de desvendar seus mistérios. O Além foi discutido em muitas culturas e religiões como o budismo, bramanismo, persa, egípcia, judaica etc. E por sua vez, boa parte dessas culturas influenciaram a compreensão do Além do cristianismo que se consolidou na Idade Média Central.

Várias concepções infernais sofreram influências mútuas e coexistiram até meados do século VII. A partir desse período a Igreja preocupada em cristianizar o maior número de pessoas e desenvolver sua doutrina, passou a focar no “modo certo” de professar a fé e, ainda que lentamente, tentando evitar elementos que considerava como heréticos e/ou supersticiosos, passou a delimitar suas crenças e práticas. Durante o século VI, relatos de visões e jornadas pelo Além começaram a se tornar mais frequentes, principalmente na literatura monástica. Elementos do cotidiano e eventos históricos são inseridos nessas visões para angariar mais credibilidade. A natureza secreta delas lembra as revelações gnósticas e/os escritos apócrifos.

João Paulo Charrone (2019) descreve um pouco da vida de Gregório Magno antes de se tornar papa: um homem de família aristocrática e que já tinha experiência política, e que leva essa experiência a seu pontificado. Argumenta o autor que Gregório tencionava tornar os ensinamentos cristãos homogêneos, e estendê-los para além de Roma. Ele relatava visões de terceiros, dando assim a impressão de que as visões eram reais, já que chegaram até ele sem contestação e, com sua chancela, alcançavam legitimidade. “Gregório conclui que as visões às vezes são para o benefício daqueles que as veem e às vezes para quem aprende sobre elas” (GARDINER, 1989, p.145). Minois coloca o papa Gregório Magno, como o primeiro a fazer uso do Inferno como instrumento político, porém, critica os efeitos dessa inflação de visões e jornadas ao Além que ele ajudou a popularizar:

Dá a impressão de que as eras merovíngia e carolíngia experimentaram um tipo de *boom* das crenças relativas ao inferno. O caráter ainda indefinido das formulações dogmáticas, a contribuição mitológica de povos recentemente convertidos, especialmente celtas e germanos, cada um dos quais tinha sua própria ideia do além, e a multiplicação exagerada de visões, cujos conteúdos diferem enormemente, contribuem para relativizar as concepções do inferno e ao mesmo tempo diversificá-las. Talvez os excessos de relatos infernais, em efeito de folclorização, suscitem certo ceticismo em muitas consciências. (MINOIS, 1991, p. 167)

O Papa Gregório soube fazer uso das passagens bíblicas para autorizar as visões e fazer temer quem as desacreditava. Seus escritos, inclusive, serão utilizados como suporte para elaboração da doutrina oficial. Ele separou o Além-vida entre Céu e Inferno, destino dos justos e dos pecadores, respectivamente. O lugar dos justos da Antiga Aliança, que não conheceram a palavra de Cristo, ficava num nível acima do Inferno, mas ficou vazio depois da descida de Jesus e resgate das almas. E afirmou, o lugar não é destino apenas dos pagãos, mas dos cristãos errantes também.

Diferentemente do que propõe Minois (1991), as visões e as viagens ao Além seriam uma forma de descrever suas características e trazer credibilidade para suas formulações, principalmente porque elas dialogavam com a percepção de aléns anteriores presente no imaginário do período. Como dito por Le Goff, “as principais heranças de imagens, no que se diz respeito aos suplícios infernais, vêm da Índia e sobretudo do Irã e do Egito” (LE GOFF, 2006, p.

27). E é inegável que a Igreja teve de interagir com sistemas culturais complexos e dinâmicos advindos de grupos espaciais e sociais distantes da ortodoxia. E é dessas interações que advém o vocabulário para formulação da geografia de todo o além cristão, principalmente de seu Inferno.

Mas ainda na perspectiva de delimitar seus dogmas e suas crenças, a Igreja ampliou a noção de que os batizados não estão livres da condenação. O medo do que pode vir a acontecer às almas no pós-morte pode ser comprovado nos sepultamentos dos séculos VII e VIII que, como comentado por Minois (1991), eram feitos próximos a igrejas, túmulos de santos ou onde existiam relíquias, numa tentativa de aproximar o morto do Bem e afastá-lo do Mal.

Até o final do século X o Inferno continuou múltiplo. Minois aponta:

Os infernos, mais concretos e barbarizados em seu conteúdo, se tornam uma ameaça universal que assumi a liderança para as promessas de salvação. Não há mais nada a não ser unificar, sistematizar e dogmatizar essa ameaça. Isto será precisamente o trabalho da Igreja dos grandes séculos da Idade Média. (MINOIS, 1991, p. 180)

O processo de sistematização da cristandade que começou timidamente a se desenvolver no século VII, se intensificou ao longo do tempo, atingindo considerável amplitude nos séculos IX e X, a ponto de experimentar no século XI uma explosão da cristandade latina e com isso, muitos dogmas começaram a se uniformizar. “Os séculos XII e XIII são os séculos de dialética, com seu desejo de precisão, clareza, discipulação, demonstração” (MINOIS, 1991, p. 225) que refletiram na doutrina cristã latina, que passou a desenvolver seus conceitos de justiça, e por sua vez, influenciou o aprimoramento do direito civil, ambos dando importância para o julgamento. Os conceitos de Cristo Juiz e Maria Intercessora se tornaram frequentes, passando a existir distinção entre os pecados, agora classificados como mortais e veniais, que exigiam um julgamento mais complexo e conseqüentemente, sentenças distintas.

Não faria sentido a justiça divina ser menos organizada que a justiça secular que estava em seu pleno desenvolvimento. A Igreja se preocupou em organizar sua doutrina, e no que tange o Inferno, São Tomás de Aquino fará uma grande contribuição. Para ele todo pecado cabe punição, e os pecados mortais, punição eterna. São Tomás de Aquino acredita no livre arbítrio e que a ação no mundo levava a seu destino no Além. Tenta-se distanciar o máximo das concepções populares do Inferno e das visões que estavam presente em sua época e fazer uma reflexão mais próxima das Escrituras. Suaviza a condenação das crianças sem batismo como posto por Santo Agostinho e ajuda na elaboração de um Limbo para elas, já que não puderam conhecer a Graça de Deus por não terem se livrado da marca do pecado original.

Para São Tomás de Aquino existe um julgamento logo após a morte, oculto e individual, e para não anular a necessidade de espera do Juízo Final, elabora a noção de um segundo julgamento, capaz de englobar os corpos ressuscitados e toda a humanidade no tempo de Deus. Essa concepção ganhou bastante notoriedade:

Até meados do século XX, a Igreja se volta constantemente para Tomás de Aquino e pode-se dizer que ele é quem acaba com a elaboração teológica do inferno. As modificações subsequentes serão apenas uma questão de detalhes. (MINOIS, 1991, p. 242)

E é nesse contexto de maturidade da cristandade latina que nasce o Purgatório. As penalidades são as mesmas que as do Inferno, a diferença se faz presente na durabilidade e intensidade de suas aplicações e na sua função propriamente dita. Além do que, os humanos vivos podem interferir e ajudar as almas em estado de purgação a passar mais rápido pelo processo ou ter suas penas suavizadas com orações, missas, jejuns, penitências etc.

Le Goff ao analisar a oficialização do Purgatório como estação intermediária do pós vida, elenca um contexto muito importante para o desenvolvimento do Além cristão que podemos somar aqui ao desenvolvimento do direito civil (já mencionado acima): o espaço. Noções de cartografia e outras delimitações de espaço também não físico, como econômico, político ideológico estavam em voga durante o século XII no Ocidente medieval. O autor chega a propor uma relação intrínseca entre a forma de organizar o espaço secular e além-túmulo. “Para uma sociedade cristã como a do Ocidente medieval, as coisas vivem e movem-se ao mesmo tempo – ou quase – sobre a terra como no céu, aqui embaixo como no além” (LE GOFF, 1995, p. 18). Assim, concluímos que a preocupação dos escolásticos não era exclusiva com Inferno, mas com o Além como um todo, o que contribui, sem dúvidas, para o desenvolvimento de sua geografia.

Não apenas com o Purgatório, mas com o Limbo dos Patriarcas e o Limbo das Crianças, transformam a organização do Além cristão em algo mais complexo a partir do século XIII, que decididamente influenciará a concepção de além da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, que foi considerada durante séculos como ápice das descrições do Além cristão. Comentários como: “sua sistematização da cosmologia do outro mundo parece ter encerrado as especulações da mente medieval sobre o assunto” (GARDINER, 1989, p. 2) são comuns em comentários de estudos dantescos.

Mas o ponto fulcral de nossa pesquisa se refere as descrições da paisagem infernal, descrita como “horível, composta de montanhas escarpadas, de vales profundos, de rios e lagos fétidos, cheia de metal em fusão, de répteis e de monstros” (LE GOFF, 2006, p. 28). Localizada sob a terra, é possível chegar nela através da queda em um poço ou pela travessia de precipícios. E comunicando com essa noção de opostos, elemento muito característico da cristandade, que “embora outorgue um valor proeminente à oposição esquerda-direita [...] privilegia a distinção entre o alto e o baixo” (QUÍRICO, 2011, p. 2-3) quando se trata de distinguir Inferno e Paraíso, temos algumas definições do espaço infernal, onde Lúcifer está em seu extremo fundo:

Algumas vezes, o Inferno é dividido em diversos recintos, encerrando as diferenças categorias de pecadores condenados; outras vezes, é só um lugar, mas estruturado em círculos especializados segundo o castigo infligido aos danados, ou em planos cada vez mais escuros e

ardentes que conduzem ao último e mais profundo, onde reina Satã em pessoa. (LE GOFF, 2006, p. 29)

Essa noção do acima ser melhor do que o abaixo na concepção medieval é percebido não só na formulação conceitual do Inferno, como em suas representações visuais. A oposição entre calor e freio também era frequente nas definições conceituais infernais, principalmente nos textos antigos. Porém, com o tempo, como afirma Quirico (2011), o imaginário do Além medieval passou a enfatizar o calor.

O Inferno cristão foi o resultado de várias crenças, de várias etnias diferentes, de anseios populares e de reflexões dogmáticas. E assim como pudemos ver, durante os séculos XI ao XIII, os escolásticos deram a última retocada para esta construção, que assim alcançou sua “perfeição” final, com diferenciação entre os pecados e suas respectivas punições, sua localização e a sua geografia. Durante muito tempo, era considerado muito melhor cair em qualquer inferno coexiste do que no cristão “a máquina mais implacável, a mais completa e a mais desesperada para torturar os perversos que o gênio humano poderia ter inventado” (MINOIS, 1991, p. 194).

Análise da *Taula de Sant Miquel* e seu contexto de produção

Podemos colocar o conceito de Inferno na categoria de representação, que ajudou esses povos de diferentes culturas a compreender suas realidades e pautarem suas vidas. Representações “são matrizes geradoras de conduta e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real” (PESAVENTO, 2012, p. 21). E essa representação criada a partir de uma realidade e comungada pelo grupo, se manifestará de várias formas, inclusive em objetos que podemos acessar como fontes. E compreendendo a complexidade que consiste entre os signos e os significados desse espaço geográfico e temporal tão distante, nos propomos aqui analisar uma representação imagética do Inferno na busca de entender a relação entre o que está exposto (representante) e o seu significado (representado). Mas sem considerar o signo ou o significante como um suporte para o significado, como se não possuísse importância. Em nossa abordagem, pelo contrário, o significante e o significado são importantes no processo interpretativo.

Sendo assim, se faz necessário compreender como se deu o processo de maturação da iconografia infernal. O autor Paulo de Tarso Coutinho Viana de Souza (2016), nos auxilia explicando que no início da Era Comum quase não havia representações sacras – entende-se aqui como qualquer representação que tenha como tema ou assuntos personagens religiosos, ou de fundo religioso - por medo de se cometer idolatria. Apenas com Constantino, no século IV, que houve uma aproximação entre imagem e religião cristã. As produções imagéticas produzidas no Oriente, geralmente baseadas no Antigo Testamento, começaram a chegar timidamente ao Ocidente. Mas as representações canônicas do Ocidente ainda demoraram a ganhar corpo sem as influências orientais e greco-romanas.

Como explicaram Schmitt (2007) e Baschet (2006) em suas respectivas obras, a confecção e os usos das imagens geraram muitos questionamentos durante a Idade Média e isso foi marcado por processos de resistência. No Oriente, por exemplo, entre os séculos VII e VIII, houve um embate entre iconoclastas e praticantes da iconodulia, que acabou por resultar em representações e usos bem delimitados da iconografia religiosa. Tal debate e as decisões do Concílio de Nicéia II (787) repercutiram de forma diferente no Ocidente, que desenvolveu a partir de então uma amplitude representacional imagética consideravelmente diferente do Oriente. E para justificarem essa mudança passam a reconhecer o papel das imagens apoiados nos dizeres do papa Gregório Magno em uma carta direcionada ao bispo Serenus, em 600, que defendiam seu caráter memorial de fazer com que as pessoas se lembrassem das coisas santas e refletissem sobre elas, uma vez que, são antes de tudo, presentificação:

Além disso, notificamos-lhe que chegou a nossos ouvidos que sua Fraternidade, vendo certos adoradores de imagens, quebrou e descartou estas mesmas imagens nas Igrejas. E nós recomendamos seu zelo contra qualquer coisa feita por mãos [humanas] como objeto de adoração; mas alertamos-lhe que tu não deverias ter quebrado estas imagens. Porque as representações pictóricas são usadas nas igrejas por esta razão: para aqueles que ignoram as letras possam ao menos ler ao olhar nos muros o que não podem ler nos livros. Assim sendo, tua Fraternidade deveria tanto ter preservado as imagens quanto proibido as pessoas de adorá-las, para que ao cabo, aqueles que são ignorantes das letras possam obter conhecimento da história, e por meio algum as pessoas pecariam pela adoração de uma imagem. (Livro IX, do Epistolário Gregoriano; epístola 105)

Além da função didática e memorial, o Papa Gregório, lembra que as imagens podem assumir um papel devocional, comovente, ao suscitar emoções como a contrição, que permite a alma se elevar e adorar à Deus, mas sempre com a ressalva de que não deveriam ser adoradas:

E se alguém desejar fazer imagens, não o proíba. Mas por todos os meios proíba a adoração das imagens. Mas que tua Fraternidade os admoeste cuidadosamente para que, da visão do acontecimento retratado, eles possam captar o ardor da compunção e inclinem-se em adoração à Todo Poderosa Santíssima Trindade. (Livro XI, do Epistolário Gregoriano; epístola 13)

Essa carta, que foi escrita para notificar uma ação iconoclasta específica, foi utilizada pelos clérigos até o século XII para justificar o uso das imagens como capaz de instruir, rememorar e emocionar. Porém, nossa compreensão das imagens no medievo não se resume a essa definição. Primeiro porque a:

[...] carta insere-se em um contexto marcado pela preocupação de conversão dos pagãos e pela necessidade de defender a imagem nas circunstâncias criadas pela iconoclastia de Serenus. É por isso que o papa deve legitimar a imagem, aproximando-a da única fonte de verdade reconhecida por todos: as Escrituras. (BASCHET, 2006, p. 484)

Segundo, porque não existe uma equivalência plena entre texto e imagem e mesmo que existisse, seria em uma posição de inferioridade. Uma vez que, o texto estaria para o culto, o letrado, enquanto, a imagem, em uma interpretação “mais fácil”, estaria para o inculto e os iletrados. Desconsiderando, inclusive, a complexidade dos textos, uma vez que, os mesmos não são capazes de produzir o mesmo sentido em quem os leem. E a inferioridade também é clara ao dizer que a imagem só seria compreendida após a explicação de um clérigo conhecedor das Escrituras. Porém, assim como é proposto por Schmitt (2007), todas as imagens, inclusive as que parecem mais simples, têm sua razão de ser, são carregadas de valores simbólicos e cumprirão funções das mais diversas, tais como religiosas, políticas, ideológicas etc. e não podem ser reduzidas a meras ilustrações de textos.

Os usos religiosos das imagens se impuseram no século X, e não ficaram apenas nas iluminuras e murais, mas também em relicários, estátuas, crucifixos, inclusive, dotados de poderes místicos. Porém, diferentemente do que aconteceu com o desenvolvimento do conceito de Inferno, onde diversos grupos atuaram em seu desenvolvimento, quem meditava sobre essas imagens era um grupo muito restrito de pessoas, e de forma mais expressiva para as pessoas que estavam inseridas na cultura eclesial. O desenvolvimento para um público mais amplo foi mais lento.

A evolução da teologia ocidental da imagem continuou paulatinamente, até, entre os séculos XII e XIII, considerar como blasfêmia o ato de contrariar as imagens, sendo passível de sanções já em vida. São Tomás de Aquino também contribuiu para o desenvolvimento das práticas de culto às imagens ao postular que “a imagem de Cristo merece a honra de latría tanto quanto o próprio Cristo: a partir daí, o culto prestado à imagem torna-se inseparável do culto prestado ao protótipo que ele dá a ver” (BASCHET, 2006, p. 486).

Ao cabo desse processo, é possível dizer que a partir do século XIII, a imagem se tornou um elemento constitutivo do sistema eclesial. Aqui as igrejas passam a assumir mais uma função: a de suportes privilegiados e recorrentes das imagens. Compreendido isso, discutiremos o desenvolvimento das manifestações visuais com a temática do Inferno. Quírico, ao estudar as representações visuais do Juízo Final, identificou que elas se tornaram mais frequentes a partir do século XI e nesse período, “Paraíso e Inferno são, em geral, apenas sugeridos, e não efetivamente representados” (QUÍRICO, 2014, p. 152).

Uma representação usual do Inferno de forma autônoma ou de sua entrada, se dava por meio de uma boca monstruosa que engolia ou regurgitava as almas condenadas. Quírico fala que essa tradição pictórica advinha da descrição do Leviatã que se encontra no livro de Jó. “A descrição do Leviatã também foi possivelmente uma das fontes para a crença no Inferno como um local não apenas quente, mas em chamas, [...]” (QUÍRICO, 2011, p.6).

O *boom* de viagens e experiências no Além que o século XII experimentou também foi responsável por mudanças nas representações visuais do Inferno. E da mesma forma que as visões traziam para suas narrativas elementos do cotidiano do homem medieval para angariar

maior familiaridade e assimilação, assim também faziam as imagens. Quírico demonstra que elementos conhecidos no trabalho doméstico ou agrícola, armas e instrumentos de tortura judicial eram amplamente figurados nas imagens dos tormentos infernais, o que facilitava a apreensão de seus usos e funções pelo público.

A partir do século XIII, os elementos representativos do Inferno e do Paraíso passaram a ser mais trabalhados com a mudança compositiva do Juízo Final, como demonstrou a autora supracitada. Assim sendo, passaram a ser mais detalhados, inclusive sendo representados de forma autônoma. O Inferno, por exemplo, passa a dar atenção aos pecados capitais, tanto na divisão espacial quanto na definição de suas respectivas punições. A presença de demônios e de Lúcifer punindo e sendo punidos também passa a aparecer. E das várias criaturas que são mencionadas na Bíblia e que servem de vocabulário iconográfico, “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” (QUÍRICO, 2011, p. 15).

Um exemplo de imagem do século XIII, que tem em seu corpo o tema do Inferno, e como pontua Quírico, não de forma independente, mas inserido dentro de um contexto maior, não necessariamente do Juízo Final, mas da vida de São Miquel Arcanjo, é a *Taula de Sant Miquel* (1275-1300), retábulo atribuído ao Mestre de Soriquerola.

É uma obra que mantém, em certo nível, a mesma estrutura do original, exceto pelo desgaste de algumas partes. No comentário dos autores Gudiol e Blanch:

Feita sob um conceito claramente linearista enriquecido por uma preocupação incipiente com a terceira dimensão, mostra uma sequência original de cenas narrativas, em que quadros simples se alternam com quadros trilobados. Os gestos nítidos dos personagens desenhados em preto em fundos monocromáticos são surpreendentes. Em termos de cor, a intervenção do ocre, do siena e do vermelho domina os traços faciais e os fundos, como se pode verificar no detalhe que reproduz a cena do milagre do Monte Gargano. (GUDIOL; BLANCH, 1986, p. 25)

Imagem 1 - *Taula de Sant Miquel*



Fonte: Museu Nacional D'Art de Catalunya¹

“Não há imagem na Idade Média que não seja intrinsecamente ligada a um objeto ou lugar” (BASCHET; DITTMAR, 2015, p. 47). Entender a dinâmica do lugar e do objeto torna-se, então, tão importante quanto o estudo iconográfico. A imagem foi exposta aos fiéis da pequena igreja de Soriquerola, nos confins da Baixa Cerdanha, ao sopé dos Pireneus. Como analisam Costa e Bianchi, esse lugar servia como uma espécie de moldura para a igreja, e por ser um lugar montanhoso, trazia uma perspectiva de autopurificação, já que para os religiosos da época, lugares elevados e acidentados aproximavam o homem da glória de Deus. Os citados autores comentam sobre a pequena igreja:

Sua igreja é românica, datada do século XI. Simples e humilde, possui uma só nave, com abside semicircular, arcos e laterais de estilo lombardo. A igreja “surge” na história pela primeira vez no testamento de Wilfredo II (988- 1035), nono conde de Cerdanha nomeado pelos reis francos. (COSTA; BIANCHI, 2006, p. 5)

Gudiol e Blanch comentam sobre o momento de transição da arte romântica na Catalunha para a gótica, especificamente, o período protogótico, que passará a decorar o mobiliário litúrgico. Ao falarem da *Taula de Sant Miquel*:

Um antipêndio de aparência arcaica que, da pequena cidade de Gréixer, passado ao Museu de Arte da Catalunha parece ser um dos trabalhos que iniciaram a penetração do estilo linear nesta região dos Pirinéus. O esquema de sua organização iconográfica reflete as vacilações lógicas em um período de mudança no mobiliário litúrgico: o altar frontal estava dando sua missão narrativa ao retábulo. (GUDIOL; BLANCH, 1986, p. 25)

¹ Disponível em: < <https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/taula-de-sant-miquel/mestre-de-soriquerola/003901-000> >. Acesso dia 18 fev. 2021.

Então a pintura do retábulo se encontrava no altar frontal, e pelo tamanho da igreja, seria perceptível por todos que nela entravam. Essa imagem permite visualizar dois espaços distintos e coexistentes: o mundo secular e o eterno. Os artesãos da Idade Média desenvolveram técnicas para conseguir ultrapassar a fixidez da imagem e propor a visualização das temporalidades, passado, presente e futuro - sucessiva e simultaneamente. Na pintura em questão, o Mestre de Soriguerola utilizou o elemento do vegetal em uma coluna localizada no centro da imagem para dividi-la, do lado esquerdo o mundo dos vivos e do lado direito, dos mortos. O mundo dos mortos, por sua vez, será dividido entre Paraíso e Inferno, numa oposição entre alto e baixo, mas também terá figurado a cena da psicostasia e do embate de São Miquel contra o dragão, como podemos ver a seguir:

Imagem 2 - Mundo dos mortos



O Inferno aqui está inserido em um contexto maior, especificamente, da legenda de São Miquel. Não é do nosso interesse para o presente trabalho, analisar todo o retábulo, apenas a parte que trata do Inferno. Fez-se necessário, então, um recorte da imagem para uma melhor análise dessa cena específica. Ela representa no quadro geral a segunda maior cena. Seu fundo é negro e tem como destaque o caldeirão onde são torturados os pecadores por seis demônios responsáveis em deixá-los em tal condição pela eternidade.

Imagem 3 – O Inferno da *Taula de Sant Miquel*



A combinação de motivos artísticos da imagem, a partir de uma análise pré-iconográfica como propõe Panofsky, nos permite visualizar os significados convencionais dela, como a existência de uma organização hierárquica no Inferno. O demônio da esquerda que está sentado numa cadeira curul, que pela tradição romana é uma cadeira que designa poder/comando, com a mão direita erguida indicando instruções/ordens para os demais, sugerindo que este seja Lúcifer, líder/príncipe dos diabos, numa inversão as representações do Cristo em Majestade.² Essa intenção pode ser apreendida pelo homem medieval não só pela “familiaridade com objetos e fatos adquiridos pela experiência prática” (PANOFSKY, 2009, p. 58) como pressupõe a os níveis de análise factual e expressional, mas também “a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral” (PANOFSKY, 2009, p. 58).

O segundo demônio da direita para esquerda está apontando para a cena da pesagem das almas, como se indicasse que mais pecadores seriam recebidos ao Inferno. Formando um elo entre as cenas que dá a sensação de coexistência do julgamento individual com o destino eterno. Ou seja, por ser uma representação do século XIII, onde o Purgatório é considerado um dogma da cristandade, é possível conceber a ideia de julgamento individual com mais frequência. Assim como afirma Quírico:

(...) 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

² Vide artigo: ARAUJO, Vinicius Cesar Dreger de. Henrique VI de Hohenstaufen em Majestade: uma análise de suas representações imagéticas entre o Liber ad Honorem Augusti (1197) e o Codex Manesse (1340). *OPSI*, Catalão-GO, v. 14, n. 2, p. 339-359 - jul./dez. 2014.

juízo final, apenas no fim dos tempos. (QUÍRICO, 2011, p. 8)
No juízo individual “o momento capital é a pesagem das almas, efetuada depois da ressurreição pelo Arcanjo Gabriel. O porteiro do Paraíso, São Pedro, e o senhor do Inferno, Satã, disputam a alma pesando-a num ou noutro prato da balança” (LE GOFF, 2006, p. 28). Assim como vemos na imagem a seguir:

Imagem 4 – Pesagem das almas na *Taula de Sant Miquel*



Percebe-se que a imagem não foi restaurada, assim, pressupomos que as cores não sofreram intervenções, talvez algumas alterações em relação ao tempo que não geram grandes dificuldades de identificação. Contudo, sabemos que não podemos analisar as cores a partir da forma como foram organizadas, pensadas para interagirem com a iluminação da igreja, seja por meio da luz natural, seja por velas. “Portanto, não faz sentido ser preciso demais e tentar identificar as nuances o mais próximo possível” (PASTOUREAU, 2015, p. 231), principalmente porque, nossa imagem foi retirada de um domínio digital. Ainda assim, a atenção às cores se faz necessária, pois como argumenta Michael Pastoureau (2015), também tem funções e das mais diversas no medievo. Por exemplo, voltando na terceira imagem, o diabo responsável por manter o fogo aceso portando um ancinho, veste uma túnica amarela, “em el mundillo de los colores, el amarillo es el extranjero, el apátrida, el que suscita desconfianza y que atribuímos a la infamia” (PASTOUREAU; SIMONNET, 2005, p. 81); o seu colega de função além de estar nu, possui a cor azul, que antes de ser a cor favorita do Ocidente, até a Idade Média Central era tratado como “el color de los bárbaros, del extranjero [...] uma marca de ridículo” (PASTOUREAU; SIMONNET, 2005, p. 21); já os outros demônios, inclusive o que identificamos como Lúcifer, está usando

vermelho, uma cor muito expressiva e que se sobressai perante as outras, porém, “este color esconde su duplicidad. Es fascinante y candente como las llamas de Satanás” (PASTOUREAU; SIMONNET, 2005, p. 33). Ou seja, o Mestre de Soriquerola, além de propor uma hierarquia pelos gestos, propôs também pelas cores.

No centro do caldeirão estão os condenados com feições de possível conformidade, mesmo estando em chamas; os dois diabos com as faces preservadas também demonstram uma fisionomia apática, ou seja, não existe felicidade no Inferno, nem mesmo para os algozes. Um contraste interessante que podemos analisar são as brasas que marcam essa cena, enquanto as demais são marcadas por estrelas, mostrando como o Inferno é exatamente o oposto do que é bom e virtuoso.

Imagem 5 – O caldeirão do Inferno



Devemos ressaltar também, como afirma Panofsky, que a extração de significados – ou análise iconológica – não é algo individual, mas social. Pois o significado intrínseco ou conteúdo:

(...) é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. (PANOFSKY, 2009, p. 52)

Como vimos, tal imagem consegue cumprir seu caráter pedagógico, com suas cores fortes, expressões marcantes e usos de elementos comuns aos fiéis. Porém, no que tange a tradição representacional do Inferno, só comungam com demais representações ocidentais no que cerne o calor, com o fogo que alimenta o caldeirão e que está dentro dele; a escuridão; a vergonha de estarem nus; e ter representado Lúcifer e outros demônios. Porém, no que tange nosso ponto principal de interesse, a geografia, ela não se comunica a não ser por estar localizada abaixo do Paraíso. Não existe distinção de pecados ou pecadores, todos recebem o mesmo destino.

Considerações Finais

Como foi apresentado, o Inferno cristão foi desenvolvido em um processo plurissecular que abarcou praticamente toda a Idade Média. Resultado da fusão de várias crenças, culturas, anseios populares e reflexões dogmáticas, se tornou uma das instâncias mais importantes da cristandade. A ideia mental de seu espaço e funções se tornaram mais delimitadas no convencionalismo chamado de Idade Média Central, bem como o processo de confecção e usos de imagens pela cristandade, que atingiu uma coesão dogmática e grande recepção no imaginário coletivo por volta do século XIII, ao ponto desse período marcar o surgimento de uma sociedade imagética por excelência como afirmar Schmitt (2007).

Pode-se dizer que a evolução da espiritualidade cristã está intimamente ligada a evolução dos usos e normas das imagens. Diferentemente do Oriente, o Ocidente não tem uma intervenção clerical muito forte no campo da produção das imagens, inclusive, o período aqui analisado, Baschet (2008) argumenta que é de “fluidez figurativa” e “inventividade”. Fluidez e inventividade, porém, dentro da margem da ortodoxia latina, uma abertura das possibilidades dentro de um espaço social e ideológico dominado pela instituição eclesial, uma vez que, é a maior financiadora dessas imagens. Porém, a partir dos resultados deste trabalho, percebemos que mesmo com uma maior liberdade de representação, com os usos e produções das imagens normatizados e aceitos, a geografia infernal na iconografia ainda não está estabelecida em toda Europa Ocidental, a exemplo da arte catalã aqui analisada.

O Inferno da *Taula de Sant Miquel* mesmo não apresentando os elementos espaciais comuns do que se entendia como Inferno no século XIII, ainda conseguiu cumprir o papel de repressão há vícios humanos, incutir o medo e servir de contraste para o que era considerado como bom e virtuoso, resultando numa forma poderosa de convencimento. E conforme apresentamos, os signos e os significantes foram ambos importantes para um circuito de significado que pudesse ser comungado coletivamente.

Referências

ARAUJO, Vinicius Cesar Dreger de. Henrique VI de Hohenstaufen em Majestade: uma análise de suas representações imagéticas entre o Liber ad Honorem Augusti (1197) e o Codex Manesse (1340). **OPIS**, Catalão-GO, v. 14, n. 2, p. 339-359 - jul./dez. 2014.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. Tradução de Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006.

BASCHET, Jérôme. Introdução: Pensée figurative et analyse des images. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (Orgs.). **Les images dans l'occident medieval**. Turnhout: Brepols Publishers, 2015. p. 195-197.

BASCHET, Jérôme. **L'iconographie médiévale**. Paris: Gallimard, 2008.

CAPELATO, M^a Helena Rolim; DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Representações políticas. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. *In*: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Orgs.). **Representações: contribuições a um debate transdisciplinar**. Campinas: Papyrus, 2000. p. 227- 267.

CHARRONE, João Paulo. O uso pedagógico das imagens na correspondência papal de Gregório I (590-604). **Revista Labirinto**, Porto Velho (RO), ISSN 1519-6674, ano XIX, vol. 30 (JAN-JUN), n. 1, 2019. p. 26-38.

COSTA, Ricardo Luiz Silveira da; SANTOS, Carolina Bianchi dos. A Taula de Sant Miquel (séc. XIII) do mestre de Soriguerola (Baixa Cerdanha - Catalunha). *In*: CAVALCANTI, Carlos M. H. (dir.). **História, imagem e narrativas**. Rio de Janeiro: Revista Eletrônica, n. 2, ano 1, abril/2006.

GARDINER, Eileen. **Visions of Heaven & Hell before Dante**. New York: Italica Press, 1989.

Gregory the Great. "**Register of the Epistles of Saint Gregory the Great**." Tradução de James Barmby. A Select Library of the Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church, Second Series, Volume XII: Leo the Great, Gregory the Great, ed. Philip Schaff and Henry Wace (New York: Christian Literature Company, 1895). Disponível em:
http://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/0590-0604,_SS_Gregori-us_I_Magnus,_Registr-i_Epistolarum_%5BSch-aff%5D,_EN.pdf. Acesso dia 7 fev. 2018.

GUDIOL, Josep; BLANCH, Santiago Alcolea I. **Pintura gótica catalana**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A, 1986. p. 25-42.

LE GOFF, Jacques. Além. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Coordenação da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006.

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

MINOIS, Georges. **Historia de los infiernos**. Tradução de Godofredo González. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1991.

NEVES, Leandro César. As fronteiras historiográficas do "Ocidente Medieval". *In*: **Anais do XVIII Encontro de História da Anpuh**. Rio: História e Parcerias, 2018.

PANOFKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença. *In*: **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1955, p. 45-89.

PASTOUREAU, Michael. La couleur. *In*: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre- Olivier (Orgs.). **Les images dans l'occident medieval**. Turnhout: Brepols Publishers, 2015. p. 227- 237.

PASTOUREAU, Michael; SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores**. Barcelona: Paidós, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar. *In*: **História & História Cultura**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 21-36.

QUÍRICO, Tamara. **A iconografia do Inferno na tradição artística medieval**. *Mirabilia* (Vitória. Online), v. 12, p. 01-19, 2011.

QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso: As representações do juízo Final nas pinturas toscanas do século XIV**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

SORIGUEROLA. **Taula de Sant Miquel**. Disponível em: <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/taula-de-sant-miquel/mestre-desoriguerola/003901-000>>. Acesso dia 18 fev. 2018.

SOUZA, Paulo T. C. V. **As novas topografias do Inferno: de Dante a Blade Runner**. Campinas: [s.n.], 2016.

Artigo recebido em 01/09//2021 e
aprovado para publicação em 11/01/2022