

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA – CAMPUS JAGUARÃO

CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

ROSANA DAS NEVES BOTELHO

**“MALDITOS! APARTAI-VOS DE MIM E IDE PARA O FOGO
ETERNO”: A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DO DEMÔNIO E
DO INFERNO NO MEDIEVO EUROPEU (ITÁLIA/SÉC.XV)**

JAGUARÃO

2017

ROSANA DAS NEVES BOTELHO

**“MALDITOS! APARTAI-VOS DE MIM E IDE PARA O FOGO ETERNO”: A
CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DO DEMÔNIO E DO INFERNO NO
MEDIEVO EUROPEU (ITÁLIA/SÉCULO XV).**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de História – Licenciatura da Universidade
Federal do Pampa, como requisito parcial para
obtenção do Título de Licenciado em História.

Orientador: **Prof. Dr. Edison Bisso Cruxen.**

JAGUARÃO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA/UNIPAMPA-JAGUARÃO
CURSO DE HISTÓRIA-LICENCIATURA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO/TCC

Discente: **Rosana das Neves Botelho**

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rafael da Costa Campos – UNIPAMPA

Prof.^a. Dr.^a. Letícia de Faria Ferreira – UNIPAMPA

Prof. Dr. Edison Bisso Cruxen – UNIPAMPA (Orientador)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer minha família, em especial meus pais, Ana e José, que sempre me apoiaram e incentivaram nos momentos difíceis, tanto na universidade quanto durante toda a minha vida. Só estou concluindo este curso graças a eles, e por isso merecem todo o meu agradecimento e respeito.

Quero agradecer também aos meus colegas de curso que durante esses 5 anos fizeram parte da minha vida, principalmente minha querida amiga Renata, a Bruna S. Bruna E. e Isadora que aguentaram meu nervosismo. Agradeço também, aos meus amigos fora da universidade, que compreendiam meus momentos de tensão, ansiedade e isolamentos, e mesmo assim continuavam ao meu lado. Assim, como quero agradecer ao meu querido companheiro, Àlisson, pelo apoio nestes últimos meses, por ler meus artigos e textos para o TCC, por tentar me acalmar nos momentos mais críticos, e por nunca deixar eu duvidar da minha capacidade.

Por fim, quero agradecer a todos os educadores que fizeram parte da minha trajetória, desde o ensino fundamental ao ensino superior, foram eles que incentivaram a busca do conhecimento. Ao meu querido orientador, Edison Cruxen, fica a minha sincera gratidão, por me “aturar” durante esses dois anos, pelos puxões de orelha, pelas conversas, pelos elogios e pelas correções. Por tudo que auxiliou a concretização deste trabalho, e pela oportunidade de ser orientada por ele.

Muito obrigado!!

RESUMO

A Igreja Católica durante a Idade Média se utilizou de imagens do Paraíso e do Inferno, a fim de educar e ilustrar como seriam esses locais não terrenos. As imagens no medievo ocupam importante função de reforço das doutrinas salvífica e condenatórias da fé cristã apresentadas e trabalhadas oralmente nas igrejas pelos clérigos. O presente trabalho objetiva analisar e melhor compreender por quais razões a Igreja Católica se empenhou em produzir e utilizar imagens especialmente pensadas para representarem o Mal. Da mesma forma, procuramos compreender qual o papel dessas imagens na construção de concepções sobre Inferno e o Diabo, a partir de duas pinturas produzidas na península itálica, durante o século XV. As compreensões de Inferno, castigo e pecados foram desenvolvidas e ressignificadas ao longo da história da Igreja Católica, mas principalmente durante o medievo, período em que aparecem as primeiras representações imagéticas do Demônio, o opositor de Deus. Dentro da lógica dualista cristã, para que Deus tenha relevância na existência humana é necessário que exista seu antípoda, isso transforma o Demônio em peça indispensável em uma sociedade medieval completamente impregnada pela fé.

Palavras-chave: Inferno – Demônio – Idade Média – Igreja Católica – Imagem.

RESUMEN

La Iglesia Católica durante la Edad Media utilizó imágenes del Paraíso y del Infierno, a fin de educar e ilustrar cómo serían esos sitios no terrenos. Las imágenes en el medievo ocupan una importante función de refuerzo de las doctrinas salvífica y condenatorias de la fe cristiana presentadas y trabajadas oralmente en las iglesias por los clérigos. El presente trabajo objetiva analizar y comprender mejor por qué razones la Iglesia Católica se empeñó en producir y utilizar imágenes especialmente pensadas para representar el Mal. De la misma forma, buscamos comprender cuál es el papel de esas imágenes en la construcción de concepciones sobre Infierno y el Diablo, desde dos pinturas producidas en la península itálica durante el siglo XV. Las comprensiones de infierno, castigo y pecados fueron desarrolladas y repensadas a lo largo de la historia de la Iglesia Católica, pero principalmente durante el medievo, período en que surgen las primeras representaciones del Demonio en imágenes, el opositor de Dios. Dentro de la lógica dualista cristiana, para que Dios tenga relevancia en la existencia humana es necesario que exista su antípoda, eso hace del Demonio pieza indispensable en una sociedad medieval completamente impregnada por la fe.

Palabras clave: Infierno - Demonio - Edad Media - Iglesia Católica - Imagen.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I.....	10
1. O CONTEXTO DAS IMAGENS	10
1.1 A sociedade italiana do século XV	10
1.2 Imagem: o conceito.....	13
CAPÍTULO II.....	18
2. O DIABO GANHA CORPO	18
2.1 A criação imagética do Diabo	18
2.2 O Demônio e o Inferno nas imagens da Igreja Católica medieval	22
CAPÍTULO III	33
3. ANALISANDO IMAGENS DIABÓLICAS E INFERNAS	33
3.1 Elementos das figuras infernais: o Demônio e sua morada.....	33
3.2 O Juízo Final e o Inferno: Medo, Castigo e Dor	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERENCIAS	60

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa analisar como a Igreja Católica do século XV construiu seu discurso imagético sobre o Demônio¹ e o Inferno² e quais objetivos buscava alcançar através da utilização de representações que remetem ao terror infernal e demoníaco. O tema de pesquisa surgiu pelo interesse pessoal na história das religiões, mais especificamente na transformação das imagens religiosas através do tempo. O Inferno foi escolhido por ser este “local” sombrio e sinistro que há milênios amedronta as pessoas que ainda hoje causa receios quando mencionado. Seu protagonismo durante a Idade Média, lado a lado com o Paraíso, instigou esta investigação.

Nossa problemática está em compreender de que forma imagens demoníacas e infernais foram utilizadas com fins educativos pela Igreja Católica? De que forma funciona esta pedagogia salvífica que se estabelece na relação entre imagens, Instituição³ e fiéis? No medievo europeu visualizar tornou-se extremamente importante, pois ouvir a pregação combinada a imagem potencializava o alcance e clareza do discurso da instituição religiosa. As aterradoras imagens mentais dos castigos infernais, apresentadas nos sermões, se tornavam reais em quadros e paredes das igrejas e catedrais.

Uma vez que a *ecclesia*⁴ determinava grande parte do funcionamento da sociedade medieval, torna-se interessante buscar compreender sua influência ideológica a partir de imagens produzidas por esta mesma sociedade. A ambiguidade do pensamento cristão dividido entre o Bem e o Mal, a Salvação e a Condenação, a Luz e a Escuridão, possibilitou o surgimento de diversificadas representações imagéticas do Diabo e do Inferno, entidade e local que ocupam importante papel na lógica de funcionamento da fé cristã.

Para a análise da iconografia diabólica e infernal medieval, serão utilizados detalhes de duas imagens encomendadas pela Igreja Católica. A primeira datada do século XV, denominada “Juízo Final” (1430), foi produzida pelo artista Fra Angélico, originalmente para a Igreja de Santa Maria Nova/Florença/Itália e hoje se encontra no Museu de São

¹ Neste trabalho também definido como Diabo, Satanás, Satã, Lúcifer e Canhoto.

² Neste trabalho também definido como Inframundo, Submundo, Tártaro e Profundezas.

³ Neste trabalho utilizaremos como sinônimos as palavras Igreja (enquanto instituição religiosa criada pela comunidade católica) e Instituição.

⁴ Palavra grega que no medievo se apresenta como sinônimo da Instituição Igreja e, principalmente, como sinônimo do poder e controle que a Instituição exercia sobre a sociedade.

Marcos/Florença/Itália. Para sua análise, faremos um recorte do Juízo Final⁵ e utilizaremos apenas o fragmento que representa o Inferno. O Inferno de Fra Angélico é dividido em sete compartimentos superiores correspondentes aos sete pecados capitais⁶ e um compartimento inferior, onde está o Diabo, representado de forma monstruosa dentro de um caldeirão onde se alimentando das almas pecadoras. A segunda imagem, denominada “O Inferno” (1410), também é datada do início do século XV e foi produzida pelo artista Giovanni Faloppi. Esta pintura faz parte do conjunto de afrescos da Cappella Bolognini da Basílica de São Petronio/Bolonha/Itália e também está organizada por pecados, em círculos específicos, onde é possível observar almas sendo atormentadas pelos pecados que cometeram em vida.

Na presente pesquisa iremos abordar e analisar, através de referências bibliográficas e imagens as concepções cristãs medievais de Mal, Condenação, Inferno e Demônio. O primeiro capítulo é dedicado a apresentação de um contexto histórico-artístico da península Itálica no século XV, assim como uma definição do conceito de Imagem na pesquisa histórica. O segundo capítulo tem função de constituir um histórico da construção das representações do Demônio e do Inferno no medievo europeu. O terceiro capítulo se ocupa em desenvolver a análise das duas principais imagens selecionadas para esta pesquisa: “Juízo Final”, de Fra Angélico (1430) e “O Inferno”, de Giovanni Faloppi (1410).

⁵ A representação imagética medieval do Juízo Final é normalmente composta pelo Julgamento (das almas por Jesus Cristo), Paraíso, Inferno e, a partir do século XIII, Purgatório. Como o interesse desta pesquisa se encontra na imagética do Inferno e do Diabo, manteremos nosso foco nesse recorte do Juízo Final.

⁶ Inveja, avareza, luxúria, gula, ira, preguiça e soberba.

CAPITULO I

1. O CONTEXTO DAS IMAGENS

1.1 A sociedade italiana do século XV

Neste tópico vamos trabalhar a arte na sociedade italiana do século XV. O contexto em que as imagens a serem analisadas estão inseridas corresponde ao que tradicionalmente é definido como o final da Idade Média e o início do Renascimento (Baixa Idade Média)⁷. Buscaremos ser sucintos, porém, com informações que auxiliem a compreender o panorama no qual este trabalho se desdobra.

Segundo Peter Burke (2010), a Itália no início do século XV não era, necessariamente, uma unidade cultural e social. Desde o final do século XIII e início do XIV, quando a maioria das suas Cidades-Estados perdem a independência e a Europa por inteira é atingida pela peste⁸ o desenvolvimento da Itália se enfraquece. Muitos dos trabalhadores eram camponeses e analfabetos que acabavam dependendo “de representações animadas de poder” (BURKE, 2010, p. 10), ou seja, de imagens, teatros e canções que auxiliariam na compreensão e aprendizado dessas pessoas sobre, o que poderia ser definido como, a forma correta de agir e viver. Por isso há um desenvolvimento maior da arte nesse período, principalmente enquanto fator pedagógico a ser utilizado⁹ pelos poderes seculares e principalmente pela Igreja.

A primeira ideia sobre esse período que devemos ter em mente, é que, segundo Burke (2010), a visão institucionalizada de “Renascimento”, que abrange o período do século XIV-XVI, enquanto passagem da Idade Média para a modernidade e o florescimento das artes é um conceito aplicado posteriormente. Mais especificamente no século XIX, conceito que utilizamos até os dias de hoje. O autor ressalta a importância de compreendermos o período não a partir do “florescimento” das artes, mas sim da inovação, de novas técnicas, gêneros, estilos. Mesmo assim, as imagens do século XV que vamos utilizar possuem toda influência

⁷ Embora tenhamos a perspectiva de “Longa Idade Média” defendida por Le Goff (2008), pautada por continuidades e permanências ao contrário de rupturas com inícios e fins bem delimitados de períodos, para fins de melhor recorte temporal, neste momento, optamos por tomar a periodização definida por Franco Jr (2006), que circunscreve a Baixa Idade Média entre os séculos XIV e meados do XVI, “período onde se estabelecem novas estruturas, porém ainda assentadas sobre elementos medievais: **O Renascimento** [...], os Descobrimentos [...], o Protestantismo [...], o Absolutismo [...]” (FRANCO JR., 2006, p. 17 – Grifos nossos).

⁸ A Peste Bubônica, mais conhecida por Peste Negra, atingiu a Europa do século XIV. É uma doença do rato, transmitida por pulgas, e não tinha escapatória quando começava a apareceres bubões negros na pele, “se não encomendar a alma a Deus” (BOURASSIN, 2006, p. 45). Foi tão devastador que “As pessoas morriam feito moscas. Carroças percorriam as ruas, precedidas de um sineiro que gritava: quem tem mortos?” (BOURASSIN, 2006, p. 45).

⁹ Veremos esta questão com mais profundidade no próximo capítulo.

religiosa dos séculos anteriores, seguindo os preceitos que a Igreja Católica medieval definia para sua composição. Imagens que eram consideradas não somente decoração, mas a produção “real” do Além¹⁰. Ou seja, a “verdadeira” representação do que espera as almas pós morte. Portanto, as duas principais imagens que vamos analisar no capítulo III, estão mais influenciadas pelos discursos cristãos da Idade Média do que pelas inovações do Renascimento. Afinal, compreendemos que não há um corte temporal na história onde um dia seja Idade Média e no outro Modernidade, as influências ocorrem independente do nome do período que os historiadores estipulam (LE GOFF, 2008).

Neste trabalho entendemos a representação como uma imagem que remete à ideia e à memória de coisas, conceitos ou pessoas ausentes. A representação permite ver o objeto ausente, substituindo-o por uma imagem que o representa de forma adequada, mas sempre relida e recriada pelo autor, segundo valores e modelos de compreensão do mundo, submetidos a coletividade e grupos sociais nos quais o sujeito está inserido (CHARTIER, 2002). A representação assume o papel de presentificação do ausente, “[...] substituindo-o por uma imagem capaz de representá-lo adequadamente” (CHARTIER, 2002, p.165).

Didi-Huberman (2008), coloca que na relação entre os seres humanos (observadores) e as imagens (observadas): “[...] sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.31). Conforme o autor, as imagens permanecem e deve-se reconhecer que elas sobrevivem às pessoas. Nessa relação, os observadores ocupam o papel de elemento frágil e passageiro, enquanto as imagens ocupam o papel de elemento futuro, de duração. A característica de existência sobreposta, de perspectiva prolongada/duradoura, transformaria as imagens em objetos que contem em si a influência, a existência de diversos períodos e estilos. “A história das imagens é uma história dos objetos temporalmente impuros, complexos, sobre determinados” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.46). Considerar apenas uma base de pensamento homogênea e sincrônica para produção artística durante um determinado período significa não considerar que “o tempo da arte é um tempo próprio, que na realidade é plural e heterogêneo” (KERN, 2010, p.15). Reforçando esse posicionamento, Schmitt (2007), chama a atenção para os problemas que podem ser gerados na tentativa dos historiadores sempre buscarem coincidir a cronologia do “estilo” com a da sociedade, desconsiderando as múltiplas temporalidades da arte.

Segundo Burke (2010) o patronato italiano, que é justamente quem encomenda as obras dos artistas, é dividido classicamente entre eclesiásticos e leigos. A Igreja,

¹⁰ Neste trabalho, quando nos referirmos ao Além, estaremos fazendo menção a existência espiritual pós vida terrena que, segundo o pensamento medieval cristão, poderia se passar eternamente no Paraíso ou no Inferno.

tradicionalmente, é a maior cliente dos artistas e esta é uma das razões para a grande produção de arte sacra no período que vai, aproximadamente, do século IX ao XVII. Porém, os leigos também encomendavam pinturas religiosas para terem em suas casas, o “amor a Deus” (BURKE, 2010, p. 119) é constantemente citado nos contratos entre os artistas e o patrono. Assim, podemos compreender a reverência e importância das doutrinas cristãs não somente dentro das igrejas mas também dentro das casas dos fiéis. A influência dos patronos (tanto Igreja, quanto fiéis) nas obras também é relatado por Burke (2010), normalmente, nos contratos, é exigido mais o tempo de produção e entrega do que, por exemplo, o tamanho. Embora muitos casos a parede onde deve ser pintada a obra seja fornecida pelo patrono, não tem uma especificidade se deve abranger todo o espaço do edifício, ou apenas uma parte. Isso dá uma certa “liberdade” para o artista produzir seu trabalho, mesmo sendo sempre regulado pelas expectativas do patrono, afinal era indispensável, em qualquer acordo “uma descrição dessa essência iconográfica” (BURKE, 2010, p.128). Isto era visto principalmente nas pinturas encomendadas pela Igreja, pois todas as representações deveriam estar de acordo com os dogmas impostos por ela.

Na Idade Média os usos mais comuns que se aplicavam as imagens eram religiosos, segundo Burke (2010) o que nós, atualmente, enxergaríamos como uma obra de arte, a sociedade italiana do século XV via como uma imagem sagrada. Imagens que poderiam ser consideradas tanto devocionais quanto pedagógicas, pois ao mesmo tempo em que representavam a proteção também ensinavam como e o que deveria se fazer pra ser recebido no seio da Igreja e nos braços de Deus. Existiam também imagens com representações dos martírios dos santos que eram feitas “como uma espécie de narcótico visual para amortecer o medo e a dor do condenado durante a sua terrível jornada ao cadafalso” (EDGERTON, 1985, p. 172 *apud* BURKE, 2010, p. 154).

Segundo Burckhardt (2009), é no início do Renascimento que a Igreja Católica “perde” um pouco da sua influência sobre a vida das pessoas em comparação as épocas anteriores. Porém, esse sentimento não é unificado em toda a Itália, sendo mais encontrado nas altas camadas sociais. O que é interessante compreendermos é, que por mais que em alguns momentos as críticas se voltem contra a Igreja, ela, enquanto detentora de poder, encontra formas de diminuir os ataques a sua imagem. Como por exemplo, utilizar seus pregadores, aquelas figuras que davam conselhos nos momentos mais complicados, que faziam sermões tratando de questões morais e espirituais utilizando temas cotidianos, tornavam-se extremamente “queridos” pelas pessoas. Há também o fato, que Burckhardt (2009) nos lembra, que basicamente todas as famílias possuíam um ou mais membros que

faziam parte da Igreja, vinculando estreitamente as famílias a Instituição. Nesse sentido, estar contra a Igreja era o mesmo que estar contra a própria família. Podemos falar ainda sobre as missas, os sacramentos e as bênçãos que cativavam os fiéis, ao ponto de se tornarem indispensáveis. Ou seja, com menor ou maior força, a Igreja estava em todas as partes, ela ainda permanecia nas entranhas da sociedade dos finais do medievo e princípios da modernidade, influenciando, mesmo que de forma imperceptível, todos os setores.

Um conceito abordado por Peter Burke (2010) e que acreditamos pertinente, é o de “geração”. Esse conceito se faz útil quando tratamos dos artistas renascentistas, onde os grupos geracionais apresentam diferenças, porém não se afastam completamente daqueles grupos que os precederam e com os quais, muitas vezes, acabam coexistindo. Por exemplo, os artistas que vamos analisar no terceiro capítulo produzem suas obras nas primeiras décadas do século XV e, a nosso ver, elas não representam a busca da perfeição inspirada na antiguidade, estando muito mais próximas ao contexto artístico medieval. Entretanto, eles pertencem, enquanto período histórico, ao Renascimento. Há duas questões importantes a serem citadas a fim de compreendermos esse contexto da produção das imagens e essa ideia de “geração”. Primeiro, as imagens foram encomendadas pela Igreja, pintadas nas paredes das igrejas, ou seja, a instituição influenciou as características dogmáticas que as imagens teriam, limitando a lógica de “busca na antiguidade”. Segundo, para a Igreja há uma situação extremamente contraditória, pois ao mesmo tempo em que ela combateu, também se apropriou de imagens provindas das crenças pagãs da antiguidade, visando constituir a imagética cristã demoníaca e infernal. A Igreja adornava seus templos com as permanências do simbolismo pagão ressignificado, principalmente entre os séculos IX e XVI (LE GOFF, 2009).

1.2 Imagem: o conceito

As imagens são um legado que as pessoas de todas as épocas nos deixam, das pinturas rupestres até as fotografias digitais instantâneas do presente. Elas nos auxiliam tornando possível a compreensão de determinados elementos do momento em que foram produzidas. Essa compreensão vai depender dos meios utilizados para analisar a imagem, comparando-a com outras de mesmo tema e período e esmiuçando seus detalhes. “Compreender melhor a imagem [...] significa conhecer melhor a história que a produziu” (QUIRÍCO, 2010, p. 125). O que não podemos é acreditar que ela serve apenas de ilustração, a imagem também pode nos “dizer” algo, nos fazer identificar formas de pensar da sociedade que a criou. Porém, não podemos vê-la como a “verdadeira face da sociedade”, pois ela é criada por alguém com concepções próprias de mundo, ideologias e crenças. Imagens também são criadas por alguém

que está a serviço de concepções, ideologias e crenças de determinados grupos sociais, que buscam alcançar propósitos específicos. Para tanto, devemos ter cuidado ao denominar uma única imagem como representação do “espírito de um tempo”. As imagens sobre um único tema, como por exemplo, o Inferno, produzidas em um mesmo período, podem suscitar diferentes abordagens e interpretações sobre diversos aspectos da sociedade (SCHMITT, 2007). As interpretações apresentadas adiante partem das leituras realizadas ao longo da pesquisa e representam apenas uma possível versão de compreensão.

Jean Claude Schmitt (2007) busca compreender a participação da imagem na sociedade para além da sua forma descritiva. Para este autor a imagem nunca será neutra, pois na “[...] relação entre a forma e a função da imagem, encontra-se expressa a intenção do artista, do financiador e de todo o grupo social envolvido na realização da obra” (SCHMITT, 2007. p.46). As imagens também não são neutras por parte de quem as observa. Para Aumont (2011), o espectador (re)constrói a imagem e a imagem (re)constrói o espectador, que é percebido como um parceiro ativo, constituindo a sua visão a partir de aspectos emocionais e cognitivos. O olhar não é neutro! Para Gombrich (2007), o olhar das pessoas é influenciado por um conhecimento prévio do mundo que as cerca e uma enciclopédia de imagens que carregam em sua memória. O autor ainda postula que o cérebro humano funciona a partir de complementos, sendo impossível uma imagem transmitir uma informação completa de seu significado. Nesse processo, saberes prévios complementam lacunas informacionais, gerando novos significados e interpretações sobre a mesma imagem.

Esta relação imagem/observador, defendida por Schmitt (2007), Aumont (2011) e Gombrich (2007) é utilizada, nas análises do Capítulo III. Partindo de um olhar ativo, aceitando a não neutralidade das imagens, embasamos nosso olhar em uma enciclopédia textual e imagética, constituída previamente através de leituras realizadas ao longo da pesquisa. Propomo-nos a partir da seleção e análise de detalhes e recortes, preencher possíveis lacunas que possibilitem uma melhor compreensão das representações demoníacas e infernais contidas no “Juízo Final” e no “O Inferno”. Nas análises, buscamos identificar quais símbolos provindos da tradição cristã estão sendo utilizados e quais significados podem adquirir. Na relação imagem/observador objetivamos constituir nossa interpretação identificando: os possíveis propósitos da Igreja; o contexto em que as imagens foram produzidas; as conexões das imagens com passagens do Velho e Novo Testamento; comparações com outras imagens do mesmo período e textos historiográficos referentes ao tema da imagem no medievo.

Em termos metodológicos se utiliza o recurso da apresentação da imagem por inteiro, para depois realizar seleções (detalhes) que foram analisados separadamente, mas sem perder

a relação com o conjunto da obra. Infelizmente não foi possível analisar todos os espaços/ciclos infernais das duas obras, devido a limitação do tamanho deste trabalho e do grande fôlego interpretativo necessário para tanto. Foram escolhidos três espaços/ciclos, por suas relevâncias enquanto Vícios/Pecados Mortais, que foram estudados comparativamente (“Juízo Final”/“O Inferno”). O que apresentamos é apenas uma versão interpretativa, existindo inúmeras outras possibilidades conforme a abordagem e intencionalidade da análise.

1.2 A imagem e a pedagogia religiosa medieval

Retomemos a ideia do recurso imagético como facilitador da compreensão dos fiéis. As imagens se diferenciam dos textos por sua estrutura de apresentação de informações. Enquanto podemos ver as imagens por completo, todas suas partes praticamente ao mesmo tempo, para o texto necessitamos mais tempo. Tempo para compreender o desdobrar das palavras e duração das frases. Deve-se considerar que na leitura, própria ou de alguém lendo, existem interferências (cansaço, tom da voz, barulho, falta de nexos). Em muitos casos, devido ao seu imediatismo visual, as imagens impactam e sensibilizam mais do que ler ou ouvir (PESAVENTO, 2003). Porém, é importante frisar, ao se discutir a influência das imagens na instrução dos fiéis medievais, que “elas seriam capazes de atuar plenamente apenas aliadas a uma outra base de informação [sermões]. Elas funcionariam como lembretes, mas os leigos só poderiam ser lembrados daquilo que já conhecem” (QUIRICO, 2010, p. 127). Assim como afirma Quirico (2010), o Papa Gregório já afirmava que os ignorantes contemplariam as imagens das histórias que já tinham ouvido.

As observações do Papa Gregório, o Grande, sobre o assunto (540-604 d.C.) foram repetidamente citadas ao longo dos séculos. **‘Pinturas são colocadas nas igrejas para que os que não leem livros possam ‘ler’ olhando as paredes’** [...] tanto a iconografia quanto as doutrinas que ela ilustrava poderiam ter sido explicadas oralmente pelo clero, a imagem em si agindo como um lembrete e um reforço da mensagem falada, em vez de se constituir em uma única fonte de informação (BURKE, 2004, p.59-60, Grifo nosso).

Por mais que existisse a utilização da imagem por parte da Igreja, ela não foi normatizada desde o início do cristianismo. Não existia um regramento oficial de como temas sagrados deveriam ser representados. Para tanto, no medievo “[...] as questões da norma da produção e dos usos das imagens [...] será entendida de maneira frouxa [...]” (SCHMITT, 2007, p. 136). Com essa liberdade, a Igreja podia (re)modelar o uso de imagens conforme suas necessidades. Schmitt (2007) afirma que essas normas estariam implícitas na tradição artística, afinal, um artista representar a Virgem com o menino ou Cristo pregado na cruz está

subentendido no seu aprendizado, sem que isso impeça uma margem de liberdade e inovação nas imagens. O “[...] ensino dos mestres, as tradições dos ateliês não dão lugar à redação de manuais e menos ainda de ordenações” (SCHMITT, 2007, p. 150). Portanto, para o artífice medieval, ocorria uma aprendizagem natural, através do senso comum dos ensinamentos cristãos, que já estavam impregnados na sociedade.

Pelo menos até o século XIII o que se procura não é a norma da forma, mas o uso legítimo das imagens pelos cristãos, para não causar a ideia de que a Igreja estaria adorando-as. A idolatria era um dos maiores “crimes” que a Igreja acusava os pagãos da antiguidade greco-romana. Entretanto, o iconoclasmo¹¹ foi reprovado e banido pela Igreja desde o ano 600 pelo papa Gregório Magno. A Igreja afirmava que os católicos não realizavam idolatria às imagens, e não convinha destruí-las, pois elas eram úteis tanto para constituir o conhecimento da fé para os iletrados, quanto para a própria devoção cristã dos letrados. Guilherme Durand (1230-1296), bispo de Mende, acreditava que era por essa utilidade que as imagens eram mais contempladas que os livros, pela facilidade de serem compreendidas (SCHMITT, 2007).

O imperador Carlos Magno (séc. IX) define, para o Ocidente, que as imagens “[...] são intermediárias entre o homem e Deus” (LE GOFF, 2008, p. 69), recusando assim a *aniconia* na Igreja Católica, ou seja, recusa a proibição da representação do sagrado em imagens. Segundo Carlos Magno: “Representar Deus por uma figura nada tem de pagão, nem de idolatria. Trata-se de um ato de devoção, não de culto” (LE GOFF, 2008, p. 70). Com isso, o Ocidente se diferenciava das outras duas religiões monoteístas anicônicas, o judaísmo e o islamismo, “apresentando imagens como instrumento de salvação” (LE GOFF, 2008, p. 70). As imagens acostumaram os homens a perceber Deus sob forma humana, não havendo qualquer problema quanto a isso, uma vez que esse entendimento acompanhava um dos dogmas do cristianismo, o de que Deus se fez homem (Jesus Cristo) e viveu entre nós (LE GOFF, 2008). Da mesma forma, a antropomorfia divina está de acordo com a passagem bíblica de que “Ele nos fez segundo sua imagem e semelhança” (GENESIS, 1-27, Antigo Testamento). As imagens, no catolicismo, não são nada mais, nada menos, do que um importante instrumento da doutrina da fé. A mesma lógica de dar forma humana a Deus será utilizada para a constituição da imagem do Demônio. Esta seria a maneira da Igreja lembrar que a humanidade traz em si todo o Bem e todo o Mal.

¹¹ Iconoclastia, “a destruição de imagens, tornada doutrina religiosa oficial entre 730 e 787, depois entre 815 e 843” (LE GOFF, 2008, p. 69), no Império Bizantino. Uma doutrina cristã que repudiava a idolatria de imagens e para tanto pregava sua destruição.

A Trindade¹² é uma das representações mais lapidadas e homogeneizadas pela Igreja, pois qualquer simbologia fora das prescrições poderia levantar contestações sobre este importante dogma e mistério da fé cristã. Schmitt (2007) expõe que os pintores eram passíveis de repreensões, como ocorreu na tentativa de representarem a Trindade com três cabeças, monstruosidade que a Igreja repeliu com força¹³. A Trindade é a base de todos os dogmas do cristianismo, a união de Deus com seu filho, Jesus Cristo a partir do Espírito Santo. Suas representações não deveriam conter características muito diferentes entre si, que pudessem ser identificadas pelos fiéis. A intenção, no que concerne ao conjunto de imagens da Trindade, é de união e harmonia, ao contrário das representações do Diabo totalmente híbridas, bestiais e divididas, onde componentes distintos constituem seu corpo.

O pensamento dualista do mundo cristão medieval, que encontra seus fundamentos na oposição entre o Bem e o Mal, produzirá imagéticas totalmente opostas para Deus e o Diabo, para o Paraíso e o Inferno. Dando continuidade ao texto, passamos a trabalhar a construção da imagem do Demônio ao longo do período medieval europeu, percebendo as diversas fontes de inspiração utilizadas pela Igreja e a função que este ser maligno, senhor dos Infernos, ocupa na lógica doutrinária da fé cristã.

¹² Pai (Deus); Filho (Jesus Cristo) e Espírito Santo. Apenas um Deus em três pessoas distintas, mas com apenas uma essência. Três pessoas consubstanciais. Este tríade divina configura o maior Mistérios da Fé Cristã. É o mistério de Deus em si mesmo e, portanto, fonte de todos os outros Mistérios da Fé. Foi definido como dogma no Quarto Concílio de Latrão, em 1215 (Catecismo da Igreja Católica, Primeira Parte, Segunda Seção, Parágrafo 2, 232-237 (http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p1s2c1_198-421_po.html)).

¹³ Como será visto a seguir, caberá ao Demônio a representação recorrente de ter três faces em uma mesma cabeça, demonstrando a deformidade monstruosa que se opõe a Santíssima Trindade.

CAPÍTULO II

2. O DIABO GANHA CORPO

2.1 A criação imagética do Diabo

O Diabo está presente nas Sagradas Escrituras¹⁴ desde antes do cristianismo, sem um nome ou uma forma única, tentando a humanidade de incontáveis maneiras. Mas, somente no século XI a Igreja começa a desenvolver um estudo e produção sistemática das imagens do Demônio, justamente pela confusão que suas diversas configurações e nomes¹⁵ geravam. Nos monastérios começaram a ser produzidas imagens infernais e demoníacas de forma impactante e aterradora. Elas serviam para ilustrar os sermões dos padres e fazer com que as imagens criadas nas mentes dos fiéis fossem mais semelhantes com as propostas pela Igreja (YATES, 2010). O pensamento dualista, Bem e Mal, utilizado pelo cristianismo gera a necessidade da criação de um espaço específico para cada uma dessas potências: Paraíso e Inferno. Para tanto, era primordial que houvesse um governante do Inferno, já que Deus estava à frente do Paraíso. Esse dualismo exigia a figura do Diabo, criatura importantíssima para a perpetuação e ampliação do cristianismo (RIZO, 2013).

Acompanhando as transformações da religião cristã ao longo da história, a figura do Diabo passou por diversas alterações. Sua configuração se modificou conforme novos contextos e discursos. É importante ressaltar que as transformações na imagem do Demônio não alteraram o cerne de suas características. Ou seja, a maioria das imagens produzidas possuem semelhanças entre si, seja na cor (preferencialmente vermelho ou preto), nos pelos, chifres, presas e garras. As imagens, primeiro foram constituídas mentalmente e depois demonstradas oralmente pelos padres. Essas imagens discursivas e imaginárias (mentais), durante muito tempo¹⁶, foram as únicas formas de reconhecimento da aparência do Demônio. De certa forma isso gerava um problema, pois os fiéis, por sua vez, reprocessavam os sermões e produziam, em suas mentes, configurações e características imagéticas, sem fim, do que seria o Inferno e o Demônio. Embora os membros da Igreja orientassem na visualização da composição física do Diabo e do Inferno, essas imagens, não necessariamente, se formulariam igualmente na cabeça de todos os fiéis. Mesmo depois dos esforços da Igreja para homogeneizar a aparência do Diabo, essa entidade continuou sendo representada de forma

¹⁴ Antigo e Novo Testamentos, heranças do judaísmo e cristianismo.

¹⁵ Lúcifer, Satã, Demônio, Maligno, Grande Leviatã, etc...

¹⁶ Pelo menos antes do século IX quando as imagens materiais do Inferno e do Demônio eram raríssimas (RIZO, 2014).

diversificada, mantendo-se, entretanto, um cerne, um eixo unificador de suas características básicas de obscuridade, animalidade e hibridismo (YATES, 2010; RIZO, 2014).

Segundo Fernandes (2012), com a ascensão do cristianismo e a necessidade de unificar o Mal em uma única personalidade, ocorreu a demonização de entidades de religiões consideradas pagãs. Assim como a demonização de locais que já eram temíveis aos humanos como cavernas, pântanos e florestas, lugares onde a escuridão imperava e que serviam de morada para feras e animais peçonhentos. A combinação entre a pedagogia do medo¹⁷ e o fator demonizador auxiliou fortemente o cristianismo há combater heresias¹⁸ e cooptar fieis. Costa e Pereira (2016) colocam que o temor do juízo de Deus e suas consequências, sempre foram fundamentais na produção de tratados morais da Igreja medieval. O “**medo era considerado** salutar, moralizante, **pedagógico**, algo que agia poderosamente para se evitar o pecado e praticar o bem” (COSTA; PEREIRA, 2016, s/p – Grifo nosso)¹⁹.

O filósofo catalão Ramon Llull (1232-1316) dedicou um capítulo de sua obra “*Doctrina Pueril*” (1274-1276), para explicar às crianças o que era a condenação eterna, inculcando, desde a mais tenra idade, através desse “**compendio pedagógico infantil [...]** o temor pelo Inferno” (COSTA E PEREIRA, 2016, s/p – Grifo nosso). Na doutrina teológico-católico-medieval, no momento em que um indivíduo chegava ao seu fim passava pela Morte, Juízo, Inferno (condenação) ou Paraíso (salvação). As duas primeiras dadas como certezas absolutas e universais para toda humanidade e as duas últimas excludentes e irrevogáveis/eternas (ou a condenação no Inferno ou a salvação no Paraíso). “Sem esse incisivo pano de fundo imagético, perspectiva transcendental, não é possível compreender a mentalidade medieval” (COSTA; PEREIRA, 2016, s/p).

¹⁷ Medo da morte, medo do pecado, medo do lobo e da noite. Essa “pedagogia do medo” foi utilizada de diversas formas, primeiramente como ajuda para cooptar fieis. Ver mais em: MAJOURRET, Jean-Luc. A morte; BEAUNE, Colette. Os Lobos; YERDON, Jean. A noite. In: REVISTA HISTÓRIA VIVA. N° 38. Dez/2006.

¹⁸ Heresia tem sua raiz na palavra grega *haíresis* e significa escolha ou opção. Escolhas e opções contrárias ao pensamento dogmático de determinado credo. As atitudes da Igreja em relação as diferentes formas de pensar seus fundamentos variam através do tempo. Desde uma flexibilidade e tolerância, no Ocidente, em relação as controvérsias teológicas nos primeiros séculos depois de Cristo (período de formação e consolidação da Instituição Igreja), até a rigorosa condenação, perseguição e morte de hereges, a partir do século IX. Eram consideradas heresias todos os movimentos que iam contra ou simplesmente discordavam da ortodoxia da Igreja Católica. As primeiras heresias se formaram em torno de diferentes pensamentos sobre a natureza e divindade Jesus Cristo (Monofisistas, Arianistas, Nestorianos...). Com o passar do tempo alargou-se o espectro do que era considerado herético na cristandade. A primeira medida efetiva para criar uma uniformidade no combate das heresias na Europa foi uma publicação papal de 1184, que ordenava aos bispos uma varredura anual para detectar, nas comunidades sob seu controle, pensamentos discordantes ou ofensivos aos dogmas da Igreja. A punição ordenada era a excomunhão, não apenas para os heréticos, como também para aqueles que não agissem contra eles (LOYN, 1997, p.191-193).

¹⁹ “O temor do Senhor expulsa o pecado; quem não tem este temor não poderá ser justo” (ECLESIÁSTES, 27-28 – Antigo Testamento). “A ideia de que o temor de Deus é não somente algo salutar, mas o princípio da Sabedoria é recorrente em todo o Antigo Testamento” (COSTA; PEREIRA, 2016, s/p).

Filho, para que tenhas temor do fogo infernal que dura eternamente, vai à fornalha onde fazem o vidro e ao forno onde cozinham o pão, e imagina ficar uma hora naquele fogo. Logo, se mesmo que eu te desse todo o mundo tu não estarias por um momento naquele fogo, **mais deves temer que, por um deleite temporal que rapidamente passa, estejas no fogo infernal que dura por toda a eternidade!** (RAMON LLULL, *Doctrina Pueril*, Do Inferno *apud* COSTA; PEREIRA, 2016, s/p – Grifo nosso).

O filósofo Llull, através de uma comparação baseada em coisas simples do cotidiano, como um forno para pão, estabelece uma poderosa imagem do martírio no fogo do Inferno. As crianças deveriam aprender que prazeres terrenos, fugazes, poderiam valer a condenação eterna de dor e desespero. A esta forma de pensamento, empregado pela Igreja, definimos como “pedagogia do medo”, direcionado não apenas as crianças, mas a todos os integrantes do seu “rebanho”. “O medo do inferno, que muitas vezes é mais forte que a esperança do paraíso, é um dos componentes fundamentais da psicologia e mentalidade medievais” (LE GOFF, 2009, p. 162).

Mas o que, necessariamente, essa combinação influenciava na construção da imagem do Diabo? O processo de demonização ocorria justamente buscando elementos para construção da imagética do mal. Características de diversas entidades pagãs e heréticas foram utilizadas para constituir a descrição do Demônio. Transformar os outros em monstros e incutir a dúvida sobre a benevolência de deuses alheios eram as principais armas do cristianismo, para cooptar fiéis e para formar a representação do Demônio.

O Diabo representado com garras, presas, cascos, chifres, pelos e asas hibridizava animais conhecidos como o lobo, o bode, o touro e o morcego em um só ser, completamente bestializado. O hibridismo era uma característica medieval para criação de seres fantásticos como sereias (metade mulher, metade peixe), unicórnios (cavalo místico com longo chifre sobre a cabeça) e cinocéfalos (homens com cabeça de cachorro). Características de deuses pagãos, de ferozes predadores, de animais peçonhentos e criaturas noturnas, todas unidas, formavam as múltiplas imagens do Demônio. Segundo Fernandes (2012), Cernunnos, uma divindade celta das florestas e da vida selvagem, foi inicialmente utilizado pela Igreja Católica para constituir a aparência maléfica de bestialidade e selvageria do Diabo.



Imagem 1: Cernunnos: Detalhe do caldeirão de gundestrup. Museu de Copenhague, Dinamarca. 400 a.C.
Fonte: <https://gnosticwarrior.com/cernunnos.html>

A partir da concepção cristã, chama atenção o hibridismo de Cernunnos, que tem corpo humano misturado com características de animais, sendo os grandes chifres de cervo a mais visível delas. Na imagem a divindade está cercada pela vida selvagem, podendo-se identificar dois predadores de grande porte, um lobo e um felino. Em sua cabeça Cernunnos apresenta dois chifres, cada um com sete ramificações que remetem aos sete pecados capitais. Dos chifres nascem folhas e galhos, o que leva a crer que esses pecados podem crescer e proliferar. Em uma das mãos a divindade segura uma serpente, um dos símbolos do Mal no cristianismo, relacionada ao pecado original, a tentação de Adão e Eva e a expulsão do Paraíso. Assim como Cernunnos, outras divindades como o deus Pã²⁰ foram demonizadas e utilizadas para constituir essa “infância” das propriedades do Diabo. Sérgio Rizo (2013) define essa mescla de características de “caldeirão”, onde foram colocadas diferentes referências ao mal, pecado e horror, impelindo as pessoas a se converterem à Igreja Católica para se protegerem dos deuses de seus pais e avós²¹.

²⁰ O deus Pã ou Dionísio, ligado as potências da natureza e animalidade, era representado na iconografia clássica como um fauno metade homem, metade carneiro, com cornos, cascos e corpo coberto por pelos (VILLAS-BOAS, 1995). Uma das imagens do Demônio que irá se consagrar no cristianismo será muito próxima de Pã, por suas características físicas semelhantes ao bode (símbolo do Mal). Um dos nomes mais populares do Diabo, ainda hoje, é “Pé Fendido”, devido aos cascos.

²¹ Le Goff (1983) apresenta que os missionários da Igreja medieval tinham consciência de que a plena conversão dos primeiros pagãos com quem entravam em contato era muito difícil, pois costumes e tradições milenares, enraizadas profundamente nessas populações, não se modificariam de uma hora para outra. A Instituição pensava em longo prazo, nos filhos e netos daqueles que estavam sendo convertidos. Em uma proposta de paciência os catequizadores “toleravam” conversos claudicantes de primeira geração, para alcançarem a consolidação dos planos divinos com a segunda e terceira gerações (filhos e netos) de conversos, efetivamente integrados no seio da Santa Madre Igreja. Por um lado era necessário desconstruir o paganismo e todas as manifestações religiosas anteriores ao cristianismo, por outro, era necessário elementos que criassem laços

No próximo item, vamos analisar o os dois opostos da Igreja Católica, a forma com que Deus e Diabo se complementam para a perpetuação dos seus poderes, discutiremos ainda, a produção de imagens pela Igreja Católica, dando ênfase a imagética do Demônio e Inferno.

2.2 O Demônio e o Inferno nas imagens da Igreja Católica medieval

A Igreja Católica, durante a Idade Média, foi a instituição que mais influenciou o pensamento e funcionamento da sociedade europeia ocidental. A força de seu controle provinha da imposição de seus dogmas, dentre eles o da salvação e da condenação eternas. Os cristãos se apropriaram e ressignificaram o conceito grego de *ecclesia*, que originalmente era uma assembleia ateniense, sinônimo de reunião, uma comunhão entre iguais, tornando-a em Igreja. Na definição de *ecclesia* unem-se o espaço arquitetônico onde os cristãos se reúnem para realizar seus cultos (igreja); o conjunto de normas, dogmas, discursos e preceitos que fazem com que ela se diferencie de todas as outras fés e o corpo de clérigos que dão vida e ação a Igreja (frades, monges, padres, bispos, cardeais...). Guerreau (2002) apresenta que não se tratava apenas de um domínio sobre a fé, mas sobre a vida, a economia, o convívio entre as pessoas, o sexo e tudo que se relacionava a estrutura da sociedade medieval. Essa Instituição predominante, ao longo de todo o período medieval europeu, impõe uma “dominação que implica uma relação desigual e assimétrica, uma relação de força exercida em sentido único, traduzindo-se em uma certa vantagem tirada pelo dominante do dominado” (GUERREAU, 2002, p. 445). A partir da institucionalização da Igreja (séculos IV e V) pertencer ou não a *ecclesia* não está nas mãos das pessoas, não há possibilidade de escolha²². A Igreja está em todos os lugares não sendo possível fugir de seu poder e quem tenta corre o risco de ser castigado.

A *ecclesia* era uma instituição dominante na medida em que todos os habitantes da Europa medieval estavam obrigatoriamente relacionados com ela, que as regras ditadas por ela tinham um valor geral (pan-europeu) e coativo, e que, acessoriamente, nem de longe suas posses fundiárias e sua capacidade de acumulação material tinham equivalente [...] pertencer a

sólidos com os possíveis novos fiéis, realizando uma substituição de ritos, costumes e tradições, que exigiam seu próprio tempo.

²² Conforme Guerreau (2002), antes do século XVIII não é possível falar em Religião, pois o que existe é a *ecclesia* que se impõe e domina o panorama social europeu. O moderno conceito de Religião estaria diretamente relacionado a capacidade de opinião e opção, o que só será plenamente possível após 1789, com a Declaração dos Direitos do Homem. Segundo Le Goff (2008, p.77), a palavra Religião era “absolutamente estranha a Idade Média”, pois tudo era Religião. Entretanto, o estrito significado desta palavra no medievo estava relacionado ao ato de um indivíduo professar votos monásticos, passando a fazer parte do corpo clerical. Para este autor, o atual conceito da palavra começa a ser desenvolvido a partir do século XVI, o que marca uma verdadeira ruptura, uma vez que convida a pensar fora dos preceitos da Igreja Católica, significando a possibilidade de escolha (LE GOFF, 2008).

ecclesia não era uma opção. Ela dispunha de uma copiosa série de procedimentos dissuasivos contra qualquer contestação: as rejeições individuais conduziam à excomunhão; as rejeições coletivas, rapidamente colocadas na categoria de heresia, desencadeavam uma repressão brutal [...] (GUERREAU, 2002, p. 447 – grifo nosso).

A Igreja criou mecanismos de controle que estavam presentes desde antes do nascimento até a existência pós-morte. As famílias só podiam ser formadas dentro da Igreja, com sua concordância e benção. Os matrimônios deviam ocorrer entre pessoas que não fossem da mesma família ou que tivessem grau de parentesco (cada vez mais) afastado²³. Os casais uniam-se e eram legitimados aos olhos da comunidade somente em cerimônia feita na/pela Igreja. Da mesma forma, o sexo entre os casais estava sob as prescrições da Igreja, sendo aceito como uma obrigação com fins procriativos²⁴. Após o nascimento existia o batismo, sacramento²⁵ que tem poder de transformar o pagão em cristão. Esta benção batismal, exclusiva da *ecclésia*, criava um parentesco espiritual (apadrinhamento) ligando o indivíduo à paróquia. Mais importante, o batismo era o único sacramento que garantia a possibilidade da alma entrar no Paraíso. A confissão²⁶, necessária para manter-se limpo espiritualmente e sem “dívidas” com Jesus Cristo, permitia o conhecimento dos erros, desvios e pecados de toda comunidade, desde os mais poderosos até os mais humildes. No momento da morte, mesmo os cristãos piedosos deveriam se arrepender de seus pecados para receberem a extrema-unção, sacramento que purifica o moribundo, encaminhando sua alma para o Céu. Após a morte, o corpo do cristão só poderia ser enterrado em solo santificado (campos santos/cemitérios), que normalmente estavam junto às igrejas. Entre os séculos XII e XIII ocorre uma fixação definitiva das redes paroquiais²⁷ que cobrem praticamente toda a Europa (campo e cidade), nelas as confrarias paroquiais de trabalhadores²⁸, os cultos as relíquias

²³ Impossibilitando que se formassem grupos excessivamente coesos e fortalecidos. Os clérigos impeliam que os cônjuges fossem buscados em outras aldeias, em paróquias distantes, para evitar o incesto e para enfraquecer, constantemente, as ligações das famílias que aumentavam numericamente (GUERREAU, 2002).

²⁴ “Crescei e multiplicai-vos, enchei e dominai a terra” (GÊNESIS, 1-28, Antigo Testamento).

²⁵ “Nos primeiros séculos medievais a palavra designava qualquer coisa com caráter de mistério (isto é, conhecido por poucos: do grego *mustérion*, “iniciado”). A partir do século XI indicava ritos cristãos destinados à santificação interior dos homens. A lista deles variou até se estabilizar em sete no século XII, fato confirmado definitivamente pelo IV Concílio de Latrão, em 1215: batismo, crisma, eucaristia, confissão, ordem, matrimônio e extrema-unção” (FRANCO JR, 2006, p. 186).

²⁶ O quarto concílio de Latrão (1215), realizado em Roma, instaurou a prática anual da confissão auricular obrigatória, protegida por voto de segredo, para todos os cristãos com mais de catorze anos. Antes as confissões eram públicas, raras, direcionadas principalmente a nobreza, ocorrendo como atos públicos e espetaculares (LE GOFF, 2008).

²⁷ Redes paroquiais ou paróquias remetem a Igrejas estruturadas e representativas que administram um determinado território, sendo interpretado como a “territorialização” da Igreja Católica. (MESSIAS; ALMEIDA, 2011, p. 14)

²⁸ No seio das paróquias, com incentivo da Igreja, se formavam grupos de trabalhadores devotos de santos que em vida tinham desempenhado as mesmas atividades “profissionais” que eles. Como exemplo, os carpinteiros

sagradas²⁹, as procissões³⁰ aos santos³¹ e as peregrinações³² são implementadas como forma de controle constante dos fiéis do Bom Pastor Jesus. A *ecclesia*/Igreja aparece como uma reguladora, como uma administradora dos rebanhos de Deus na terra, a única capaz de indicar e garantir aos humanos o caminho para a salvação (GUERREAU, 2002).

[...] o mundo é visto como uma vasta entidade dividida em dois conjuntos opostos e assimétricos, Deus e Satã, bem e o mal, o espírito e a carne; **o homem é fraco e sozinho não pode escapar do pecado, da morte e de Satã**, mas este antagonismo intransponível é vencido por um terceiro elemento constituído pela união inefável dos dois outros e que permite desta forma a reconciliação e a salvação – é **o que se chama indiferentemente de Cristo ou *ecclesia***. O elemento principal repousava, portanto, na concepção precisa deste terceiro elemento **Cristo-*ecclesia***, já que através de sua definição passava diretamente a formulação abstrata do conjunto de estruturas de dominação e de controle da sociedade (GUERREAU, 2002, p.448, Grifos nossos).

A *ecclesia* necessitava instruir as pessoas, para conduzi-las ao Paraíso, fazendo com que evitassem os suplícios sem fim da condenação infernal. Parte do aprendizado passava por incutir na memória da sociedade um vívido imaginário com claras diferenças entre Paraíso e Inferno, entre Deus e o diabo (CAPELLARI, 2011). Parte do controle da *ecclesia* provinha de sua capacidade de incutir o medo do Mal em seus fiéis. Desta forma, Deus e o Diabo eram necessários um para o outro, para legitimarem seus poderes sobre as almas humanas.

Embora provindos da literatura, nos permitimos utilizar como recurso explicativo, sobre a relação de dependência (Deus/Diabo), diálogos contidos no romance “O Evangelho Segundo Jesus Cristo”, de José Saramago (2005). Nesta obra o autor faz uma provocação

formavam uma confraria paroquial de devoção a São José, os pescadores formavam uma confraria de devoção a São Pedro. Desta forma, as diferentes atividades exercidas pelos homens das comunidades paroquiais passavam a estar vinculadas a Igreja (FRANCO JR, 2006).

²⁹ “Significado literalmente ‘resto’, indica partes de um corpo santo ou objetos que estiveram em contato com ele. Representa, portanto, a principal espécie de amuleto cristão. Sendo fragmentos materiais do mundo divino, as relíquias protegem seus possuidores, sacralizam o local em que se encontram, atraem conforme sua importância multidões que vão venerá-las em peregrinação” (FRANCO JR, 2006, p. 185).

³⁰ Em situações de dificuldades coletivas, que requeriam o auxílio de forças sobrenaturais, as comunidades cristãs medievais lançavam mão de procissões: [...] transporte litúrgico, solene, de relíquias de santos pelos locais que se pretendia exorcizar, proteger ou santificar. [...] Na passagem do século X ao XI, as procissões foram usadas principalmente contra calamidades meteorológicas e epidemias. [...] Quando as moléstias se manifestavam com virulência, as principais relíquias do local eram levadas processionalmente em torno da zona atingida, para constituir uma espécie de muralha invisível mas intransponível” (FRANCO JR, 2012, p. 68-69).

³¹ “Para se tornar um morto com boas possibilidades de salvação no Além, era imprescindível o apoio da elite dos mortos, os santos [...] advogados apocalípticos [...] A forte expectativa de morte coletiva do gênero humano [com o Apocalipse] era compensada pela esperança no trabalho de intercessão que os santos realizavam junto a Divindade.” (FRANCO JR, 2012, p. 71).

³² “Viagem feita com objetivos religiosos, tendo como meta um santuário cheio de relíquias que transmitem parte de sua sacralidade ao viajante. Era, assim, para o homem medieval, um importante instrumento de penitência e de salvação. Os principais centros peregrinatórios foram Roma na Alta Idade Média, Jerusalém nos séculos XI-XII, Compostela nos séculos XI-XIII.” (FRANCO JR, 2006, p. 185).

sobre uma possível vida de Jesus, caso ele não tivesse se sacrificado na cruz. Em uma passagem, em que Deus, o Diabo e Jesus conversam em uma canoa, no meio do Mar da Galiléia, o autor apresenta semelhanças entre Deus e Diabo que “[...] eram como gêmeos [...]” embora fosse “[...] certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido (SARAMAGO, 2005, p. 193).” A princípio trata-se apenas de uma semelhança física, porém, conforme a conversa continua, entendemos melhor os interesses em comum sobre a vida e morte de Jesus:

Disse Jesus, – Sei quem é, vivi quatro anos na sua companhia, quando se chamava **Pastor**, e Deus respondeu, – Tinhas de viver com alguém, comigo não era possível, com a tua família não querias, só restava o Diabo, [Jesus] – Foi ele que me foi buscar, ou tu que me enviaste a ele, [Deus] – Em rigor, nem uma coisa nem outra, **digamos que estivemos de acordo em que essa era a melhor solução para o teu caso**, [Jesus] – Por isso ele sabia o que dizia quando, pela boca do possesso nazareno, me chamou teu filho, Tal qual, Quer dizer, **fui enganado por ambos**, Como sempre sucede aos homens [...] (SARAMAGO, 2005. p. 193, Grifos nossos).

No diálogo é possível perceber a concordância entre Deus e Diabo, sobre a criação e destino de Jesus. Outra referência importante a ser notada, é o fato do autor nomear o Diabo de Pastor. Uma denominação dada a Jesus Cristo pela Igreja, aquele que cuida, que apascenta o rebanho de fiéis do Deus Pai Todo Poderoso. Pode-se interpretar que Saramago (2005) faz uma provocação, indicando a existência de dois rebanhos, o de Cristo e o do Diabo, o do Bem e o do Mal. Dois pastores que cuidam e conduzem suas ovelhas, mas que servem a um mesmo propósito, o poder e controle de Deus.

Além disso, é interessante a ideia que o autor trás da ambição de Deus por mais poder e da utilização que faz do Diabo, na busca da ampliação de seus domínios. Segundo o apresentado no “O Evangelho...”, Deus tinha planos de criar uma nova religião, que tivesse seu filho como mártir. Dessa forma, Ele estabeleceria controle sobre duas religiões, a judaica (anterior ao nascimento de Cristo) e a cristã (posterior ao martírio e sacrifício de Jesus). Deus justifica esse alargamento religioso a partir de sua insatisfação, não com sua condição de Deus, mas com o pouco reconhecimento que ele teria apenas a frente dos Judeus, um povo que, segundo Ele, abrangia uma pequena parcela do território do mundo.

Durante o diálogo, Jesus questiona o envolvimento do Diabo com Deus, onde Este afirma que “[...] veio porque esta conversa é também com ele [o Diabo], Meu filho, não esqueças o que te vou dizer, **tudo quanto interessa a Deus, interessa ao Diabo**” (SARAMAGO, 2005, p. 194 – Grifo nosso). Constituindo-se, dessa forma, uma espécie de aliança entre o Bem e o Mal, entre o Céu e o Inferno. Logo, as almas que não forem para o

Paraíso irão para o Inferno, em uma clara divisão de “posses”. Este acordo não significa que não há uma desavença entre os dois lados envolvidos, porém, há um pacto que preserva a divisão de poderes e auxílio mútuo entre sócios/opositores.

[Jesus] Percebo agora por que está aqui o Diabo, **se a tua autoridade vier a alargar-se a mais gente e a mais países, também o poder dele sobre os homens se alargará, pois os teus limites são os limites dele, nem um passo mais, nem um passo menos.** [Deus] Tens toda a razão, meu filho, alegro-me com a tua perspicácia, e a prova disso tem-la tu no fato, em que nunca se repara de os demónios de uma religião não poderem ter qualquer ação noutra religião, como um deus, imaginando que tivesse entrado em confronto direto com outro deus, não o pode vencer nem por ele ser vencido (SARAMAGO, 2005. p. 195 – Grifos nossos).

Assim como o poder de Deus se ampliaria com a criação de uma religião baseada na morte de seu filho, o poder do Diabo sobre as almas pecadoras também se tornaria maior. No trecho acima, Deus também explica o porquê da criação de uma outra religião a partir do martírio de Cristo, o fato de não poder entrar em conflito com outros deuses dificulta a implementação eficaz de seu poder. Era necessário mais do que um reduzido “povo escolhido”³³, o Todo Poderoso projetava uma religião universal, que sobrepujasse todas as outras, tendo Jesus como seu maior símbolo. Apenas o impacto violento e emotivo da morte do próprio filho de Deus³⁴ faria com que o cristianismo se disseminasse. O sacrifício de Jesus seria utilizado para o aumento dos poderes de Deus e do Diabo. De certa forma, não apenas Jesus é usado por Deus, mas também o Diabo. Esta entidade maléfica era necessária para o alcance e estabilidade do controle de Deus sobre a humanidade. Nesta nova religião (Cristianismo), que pretendia ser universal, com um número incontável de fiéis, Jesus conduziria e salvaria as “ovelhas”, enquanto o Diabo teria permissão de tentar, castigar e colocar a prova todo “rebanho”, tendo direito de “ficar” com as “ovelhas perdidas”. Contraditoriamente, era necessário o medo do Demônio, do Inferno e dos castigos eternos para que o “rebanho” de Jesus aumentasse em número e se mantivesse fiel e sereno. Na obra de Saramago (2005), Deus demonstra ser tão diabólico quanto o próprio Diabo.

No livro de Jó, que faz parte do Antigo Testamento, identificamos essa autorização que Deus dá ao diabo para tentar o “rebanho”, comprovando, ou não, sua fidelidade. Na passagem, Jó era um homem extremamente religioso, saudável, rico, casado e com uma grande e feliz família. O cerne da história está na discordância entre Deus e Diabo sobre a fé de Jó. Sua fidelidade e louvor a Deus estariam condicionados ao conforto e felicidade que

³³ Segundo o Antigo Testamento, o povo Hebreu.

³⁴ Ou seria o próprio Deus? Conforme o mistério da Santíssima Trindade.

disfrutava? Ou sua fé se manteria, independente de agruras e infelicidades? (Jó, 1: v. 8-12) Jó possuía sete filhos e três filhas, sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de bois e um grande número de servos (Jó, 1: v. 2-3). O Diabo obtém a permissão, embora receosa, de Deus para tentar Jó (Jó, 1: v. 12). A primeira desgraça/tentação a cair sobre Jó foi a perda de seus bens e filhos, e mesmo assim ele não blasfema³⁵, nem reclama (Jó, 1: v. 13-18). Com isso, Deus afirma que não há homem mais fiel que Jó, entretanto o Diabo discorda, afirmando que agora o homem sofrerá na própria carne e, dessa vez, irá blasfemar. Deus então dá permissão para o Diabo fazer o que bem entender com Jó, contanto que conserve sua vida (Jó, 2: v. 3-6). Percebemos então a utilização do Diabo como tentador e castigador, não somente daqueles que saem do caminho de Deus. O Diabo é utilizado pelo próprio Altíssimo como um instrumento para testar e conhecer a verdadeira face de seus fiéis.

Na passagem de Jó, no primeiro encontro, Deus pergunta de onde vem o Diabo e ele responde que estava a “percorrer a terra, cumprindo o trabalho” (Jó, 1: v. 7). Jó sofreu com a perda de entes queridos, com a pobreza, com as chagas³⁶ e com seus amigos que o impeliam a reclamar de Deus e, mesmo assim, seguiu fiel (Jó, 2: v. 7-13). Não podemos definir que o Diabo falhou, pois ele fez o serviço solicitado por Deus, provando que Jó lhe era devoto mesmo depois de ter perdido tudo que mais amava. O Diabo, embora opositor de Deus, continua a ser uma ferramenta importantíssima para a manutenção do poder Divino.

A criação das imagens pela Igreja Católica mostra justamente esse poder de Deus e Jesus Cristo em oposição ao Diabo. Sejam elas infernais, demoníacas ou celestiais, tinham um papel muito relevante na educação do pensamento dos fiéis. A Igreja utilizou as informações de suas pregações para criar, de forma impactante e bestial, representações imagéticas padronizadas, com propósito de advertência (YATES, 2010).

Era necessário, com muito fervor, apresentar os tormentos do Inferno, tanto quanto as promessas de maravilhas do Paraíso. Mais forte do que o desejo de desfrutar das graças do Céu, deveria ser a consciência de não querer ir para o Inferno. Dentro das Igrejas as imagens auxiliavam elucidar e tornar mais “real” o discurso dos clérigos celebrantes. Além de apenas ouvir os sermões sobre virtudes e vícios, era possível visualizar o terrível destino (eterno) dos pecadores. As imagens grotescas do Inferno eram uma advertência para que as pessoas se afastassem do mau caminho e respeitassem as condutas morais impostas pelo cristianismo (CAPELLARRI, 2011). Esses avisos dados pelas imagens e sermões estavam destinados para toda sociedade. Reis, padres e camponeses são representados sofrendo tormentos nas imagens

³⁵ Expressão que insulta e questiona os desígnios divinos, a fé e o sagrado.

³⁶ Furúnculos e feridas por todo o corpo.

do Inferno, demonstrando que para a Igreja a condenação poderia ocorrer a qualquer um, independentemente do poder terreno. Um dos métodos recorrentes para facilitar o entendimento das imagens era remeter ao dia-a-dia das pessoas. Tamara Quiríco (2012) comenta sobre os instrumentos e ferramentas cotidianos utilizados nas torturas das imagens infernais e de como eles tornavam tudo mais real e palpável:

Podem-se citar, por exemplo, os instrumentos de torturas utilizados pelos demônios em inúmeras representações do tema: muitos deles eram utensílios comuns, empregados habitualmente pelo homem medieval em suas atividades em casa ou no campo. 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 serem instrumentos de tortura infernais e serrotes eram empregados nos desmembramento de corpos (QUIRICO. 2012. p. 10).

Independente da classe social que o indivíduo ocupasse, saberia reconhecer instrumentos tão vulgares, existentes em todas as casas, no campo ou na cidade. Da mesma forma, qualquer pessoa poderia imaginar o estrago que essas ferramentas poderiam fazer quando utilizadas no corpo humano. Quem jamais queimou, furou ou cortou um dedo durante afazeres domésticos corriqueiros (ou não presenciou alguém fazer isso)? Como esquecer a dor e a surpresa da pele aberta e do sangue a fluir? Como conceber essa sensação em proporções inimagináveis, em todo o corpo? Ser queimado em um caldeirão, ser perfurado por um gancho, ser cortado ao meio por um serrote... para sempre.



Imagem 2. Detalhe do afresco Juízo Final, de Giotto (1306), Cappella degli Scrovegni (Capela Arena), Pádua, Itália. Homem é serrado ao meio por dois demônios. O castigo de ser partido/a ao meio era dado aqueles/as responsáveis pela discórdia, pela cizânia, pelo ataque a união da cristandade.

Fonte: Costa e Pereira (2016): <http://www.ricardocosta.com/artigo/ali-havera-pranto-e-ranger-de-dentes>

Conforme Yates (2010), os ensinamentos cristãos ministrados nas igrejas passaram, ao longo dos séculos, por um processo de complexificação e detalhamento, acompanhando a complexificação e institucionalização da própria *ecclesia*. Com o advento da filosofia Escolástica³⁷ (século XIII), adotada pela maioria dos clérigos para conceber e atuar na fé, o antigo sistema de Virtudes e Vícios, recorrentemente utilizado nos sermões, ganhou detalhes, desdobramentos e reflexões que até então não existiam. O pensamento escolástico, sem alterar os dogmas, repensou com maior profundidade os preceitos da Igreja, explicitando e “racionalizando” a fé. Já não bastava mais apresentar aos fiéis quais eram os Sete Vícios. Era necessário explicar quais ações e pensamentos conduziam a eles; quais outros pecados derivavam dos vícios; quais suas consequências em vida; quais as Sete Virtudes que deveriam ser utilizadas para combater os respectivos vícios; quais as ações e pensamentos que conduziam as virtudes, quais graças piedosas e salvadoras derivavam das virtudes. Nesse processo, foram criadas e desenvolvidas, com um detalhamento progressivo, diferentes espacialidades da Salvação e da Condenação, cada uma com diferentes recompensas e tormentos. No Inferno existia um espaço específico, para um vício específico, com um castigo específico. Para tanto, no Paraíso, essa situação se repetia, com diferentes locais, para virtudes diferentes, com graças diferentes. “O homem moral que desejasse seguir o caminho da virtude, lembrando-se do vício e evitando-o, teria mais coisas a gravar na memória do que em tempos anteriores menos complexos” (YATES, 2010. p. 114).

Essa complexificação e detalhamento do sistema de doutrinas da Igreja fez com que os padres recorressem ao recurso da mnemotécnica, desenvolvida pelos antigos gregos. Essa técnica permite a expansão da capacidade de memória aliando três fatores: a criação de *loci* (lugares) mentais, imagens e pensamento ordenado. Isso explica a criação das geografias (ou cartografias) celestial e infernal. Na memória dos clérigos eram gerados mapas mentais, com trajetórias ordenadas de localização de informações a serem apresentadas durante os sermões. Uma memória conduziria a outra, em um deslocamento claro e preciso. Tais informações seriam melhor localizadas, nesse mapa mental, se estivessem relacionadas a imagens vívidas,

³⁷ “[...] em fins do século XII, a teologia se especializa como um campo particular de conhecimento. O nascimento da Universidade consagra essa especialização, assim como a superioridade do saber teológico sobre todos os outros [...] em meados do século XIII, **mestres escolásticos** de Universidades, em primeiro lugar Santo Tomás de Aquino, começam a aplicar sistematicamente ao discurso sobre Deus o pensamento de Aristóteles [...] A teologia é doravante pensada como “ciência”, um discurso racional utilizando todos os instrumentos da lógica argumentativa para tornar inteligíveis, tanto quanto possível, a natureza e as ações de Deus, para demonstrar “cientificamente” sua existência ou para compreender como o mal é possível frente ao sumo bem” (SCHMITT, 2002, p. 308-309 – Grifo nosso).

que gerassem sentimentos (temor ou devoção) e estimulassem a memória. Esse sistema utilizará um *loccus* (Inferno), uma ordenação lógica (cartografia dos vícios e tormentos) e imagens incomuns³⁸ (impactantes, terríveis, deploráveis).

Isso introduz a ideia inusitada de que os lugares do Inferno, variáveis de acordo com a natureza dos pecados a serem ali punidos, poderiam ser vistos como loci de memória diversificados. E as imagens impressionantes naqueles lugares seriam, é claro, as imagens dos condenados (YATES, 2010. p. 125).

O uso de sermões ricos em informações facilitava a constituição de imagens mentais detalhadas, que serviam para a Igreja sistematizar o que deveria ser desejado no Paraíso e temido no Inferno. Outra função era através da utilização da memória dos fiéis, promover seu autocontrole. Quanto maior o autocontrole dos indivíduos do “rebanho”, menor seria a preocupação e vigilância ostensiva da Instituição.

[...] no manual devocional Os Exercícios Espirituais, escrito por Santo Inácio de Loyola (1491-1556) e publicado em 1548, **leitores ou ouvintes eram aconselhados a ver o inferno, a terra sagrada** e outros locais no olho do espírito, uma prática que Inácio descreveu como “**composição de lugar**”. **As pessoas eram encorajadas a produzir “um retrato vívido na imaginação do comprimento, largura e profundidade do Inferno”, as “enormes fogueiras” e as almas “com corpos em fogo** (BURKE, 2004, p. 66 – Grifo nosso)

Yates (2010) interpreta isso como o exercício da “prudência”, ou seja, não apenas o pregador eclesiástico deveria exercitar a memória a fim de lembrar-se das prescrições e dogmas da *ecclesia*, mas qualquer pessoa que deseje escapar do Inferno: “Não apenas o pregador deveria usá-la [a memória], mas qualquer “homem moral” que, impressionado pelo sermão dos frades, quisesse evitar a todo o custo os vícios que levam ao Inferno e atingir o Paraíso por meio das virtudes” (YATES, 2010. p. 119).

Le Goff (2011) apresenta que a imagem do Inferno medieval se configurou a partir paisagens terrestres como cavernas, penhascos, regiões montanhosas e florestas (à noite). Estes locais que significavam risco de morte, foram utilizados para representar o infra mundo demoníaco, não só por serem espaços-desolados, misteriosos e obscuros, mas por também serem morada de animais representativos do Diabo, como por exemplo, o lobo.

Ao longo de todo o medievo europeu, este predador de grande porte sempre representou ameaça para as criações de animais e para as próprias pessoas. Com o avanço das comunidades agrícolas sobre as florestas, em busca de novas áreas de plantio os lobos

³⁸ “[...] somos mais impressionados pelas coisas incomuns, e a mente é mais sensibilizada por elas” (YATES, 2010. p.117).

perderam seu espaço natural de caça, sendo obrigados a atacar os rebanhos. Em períodos de guerra, seca ou peste, nos quais os rebanhos reduziam, os seres humanos se tornavam alvo de sua fome. Por ser um predador notívago, atacava protegido pela escuridão.

Nas grandes cidades, como Paris no século XV, existem relatos dos lobos desenterrarem os mortos recém sepultados para devorá-los, o que envolvia este animal em uma áurea nefasta. Instintivamente as crianças eram alvos preferencias, devido ao seu porte físico oferecer menos resistência. Como se não bastassem estas imagens para o lobo gerar um medo sobrenatural demoníaco, em períodos de grande êxodo rural e superlotação dos centros urbanos (causado principalmente pelas guerras que devastavam por completo o campo), onde nada sobrava para caçar (nem mesmo humanos), os lobos invadiam as cidades durante a noite. As alcateias atacavam e devoravam mendigos, chegando mesmo a entrar em casas devorando os moradores em suas camas (BEAUNE, 2006). Somam-se a isso as passagens dos Evangelhos segundo as quais “o bom pastor [Jesus] protege suas ovelhas contra os lobos [tentações dos demônios]” e onde “Jesus envia seus apóstolos entre os lobos” (BEAUNE, 2006, p.50). “O lobo como um símbolo do Mal sempre à espreita” (BEAUNE, 2006, p.50), pronto para devorar as almas daqueles que estão adormecidos na fé.

Justamente essas imagens criadas a partir do cotidiano, transformado em fantástico, produzem a perfeita mistura de tudo que é temível, feio e venenoso, combinando a serpente com o lobo e o dragão. A hibridização de características transformou o Diabo em um ser totalmente bestializado e amedrontador, que tinha como principal função ser o contraponto da bondade de Cristo, filho de Deus, que veio a Terra para salvar a humanidade, símbolo de amor e compaixão. Jesus, que venceu o Diabo em seu próprio território e que salvou do Inferno aqueles que ainda não tinham sido batizados.

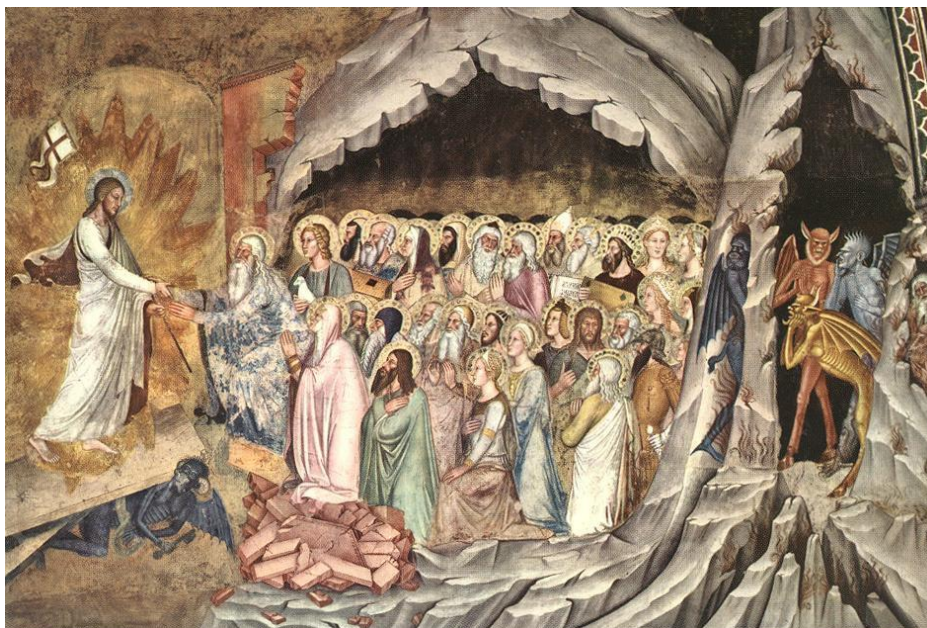


Imagem 3: Descida de Jesus ao limbo e inferno antes da ressurreição, de Andrea da Firenze. Pintura da Capela dos Espanhóis, da igreja de Santa Maria Novella de Florença-Itália (1365).
Fonte: Le Goff (2009, p. 114-115).

Vemos na imagem acima Jesus entrando no Limbo: Ele está encima de uma porta esmagando os demônios que guardavam a entrada do Inframundo, enquanto estende a mão para salvar as almas daqueles que não foram batizados, por terem morrido antes da crucificação de Jesus. Na tradição cristã se criou o Limbo, local onde todos os justos do mundo, anteriores a Jesus, esperavam ser salvos da condenação ao Inferno. Notamos que os demônios, no outro lado da imagem, no Inferno, estão escondidos, com medo do filho de Deus, mas também enraivecidos por estarem perdendo almas que ainda poderiam ser “puxadas” para os seus domínios (LE GOFF, 2009). Vale ainda chamar a atenção que tanto Limbo quanto Inferno são representados como cavernas.

No próximo capítulo, trabalharemos com as imagens infernais buscando compreender a aplicação das construções das características estudadas neste capítulo, aplicadas nas imagens criadas durante o século XV.

CAPÍTULO III

3. ANALISANDO IMAGENS DIABÓLICAS E INFERNAS

3.1 Elementos das figuras infernais: o Demônio e sua morada.

Neste último capítulo será desenvolvida uma análise de duas imagens com temas infernais e demoníacos. A primeira será a obra de Fra Angélico³⁹, O Juízo Final, produzida em 1430, originalmente na Igreja de Santa Maria Nova e que hoje se encontra no Museu de São Marcos, em Florença. Abaixo apresentamos a visualização completa da obra:



Imagem 4: O Juízo Final, Fra Angélico. Museu de São Marcos, Itália, 1430.
Fonte: Rizo (2013, p.10)

A visão completa desta obra permite identificar o contraponto essencial proposto pela Igreja:

[...] obras com o tema do “Juízo Final” poderiam em última instância ser consideradas uma grande forma não somente de ilustração, mas também de difusão da doutrina cristã: seja um bom cristão e receba como recompensa as benesses do Paraíso; peque e veja na obra as futuras consequências de seus atos (QUIRÍCO, 2010. p. 121).

³⁹ Fra Angélico (1395-1455) foi um importante pintor italiano do final do período Gótico e início do Renascimento. Utilizava a arte como fonte de pregação do Evangelho. Em 1982, foi beatificado pelo papa João Paulo II como o Padroeiro dos artistas. Disponível em https://www.ebiografia.com/fra_angelico/ Acesso em 23/10/2017.

O Juízo Final, que se dá com retorno de Jesus Cristo a terra (Parusia) e sua luta contra o Anticristo, põe fim na história do mundo e na existência do universo. Um momento escatológico⁴⁰ onde todos, vivos e mortos, seriam julgados por Jesus. A decisão desse julgamento divino permite aos cristãos o retorno para os braços de Deus ou a condenação aos suplícios eternos (FRANCO JR., 2012). Muitos dos pregadores colocavam constantemente a importância de se arrepender pois o fim estava próximo e, com ele, não somente o Juízo Final, mas as punições infernais. Segundo Quiríco (2010) o principal objetivo da representação do Juízo era impregnar nos fiéis o medo do julgamento e, principalmente, da condenação. Um julgamento que poderia ocorrer a qualquer momento, para tanto, todos deveriam estar prontos para enfrentar as consequências de seus atos. Embora o senso de comunidade fosse fortíssimo na sociedade medieval, ensinado e reforçado constantemente pela própria Igreja, o julgamento seria individual. Cada cabeça, uma sentença.

Quando o Filho do homem vier em sua glória, com todos os anjos, então, se assentará em seu trono na glória nos céus. Todas as nações serão reunidas diante dele, e Ele irá separar umas das outras, como o pastor separa os bodes das ovelhas. **E posicionará as ovelhas à sua direita e os bodes à sua esquerda. Então, dirá o Rei** a todos que estiverem à sua direita: ‘Vinde, abençoados de meu Pai! Recebei como herança o Reino, o qual vos foi preparado desde a fundação do mundo [...] Mas o Rei ordenará aos que estiverem à sua esquerda: **‘Malditos! Apartai-vos de mim. Ide para o fogo eterno, preparado para o Diabo e os seus anjos.** Porquanto tive fome, e não me destes de comer; tive sede, e nada me destes de beber. Sendo estrangeiro, não me hospedastes; estando necessitado de roupas, não me vestistes; encontrando-me enfermo e aprisionado, não fostes visitar-me’. E eles também perguntarão: ‘Mas Senhor! Quando foi que te vimos com fome, sedento, estrangeiro, necessitado de roupas, doente ou preso e não te auxiliamos?’ Então o Rei lhes sentenciará: ‘Com toda a certeza vos asseguro que, sempre que o deixastes de fazer para algum destes meus irmãos, mesmo que ao menor deles, a mim o deixastes de fazer’. **Sendo assim, estes irão para o sofrimento eterno, porém os justos, para a vida eterna**’”. (Mateus, 25: v. 31-34, v. 41-46 – Novo testamento. Grifos nossos)

Compreendemos então a composição do Juízo Final, onde, após o julgamento individual das ações, as almas serão divididas em dois grupos, os eleitos de um lado (direito) e os condenados de outro (esquerdo)⁴¹. Quiríco (2016) propõe que a imagem do Juízo Final também era utilizada como base para justiça terrena, pois envolvia julgamento, condenação e

⁴⁰ Doutrina filosófica e teológica sobre o destino último do homem e do universo e dos fatos que devem ocorrer no processo do fim da existência material (FRANCO JR., 2006).

⁴¹ Um dos nomes populares do Diabo é “o canhoto”. A raiz latina da palavra esquerda, *sinister*, remete a situação “desfavorável, infeliz”, a coisas negativas em geral (BUSSARELO, 1998, p.212). Em italiano se utiliza “*sinistra*”, para indicar a mão esquerda (Dicionário Português Italiano, 1991, p. 67). Em muitos idiomas de raiz latina as palavras sinistro/sinistra estão diretamente relacionadas ao “fúnebre, funesto e temível [...] desastre e ruína” (CUNHA, 2015, p. 599).

sentença, assim como penas e castigos, exatamente como na justiça dos homens. Portanto, na lógica da fé cristã, a justiça terrena era uma reprodução do julgamento divino. Assim como o governo terreno era inspirado no governo divino. Como recurso explicativo utilizaremos as imagens da “Alegoria do Bom e Mau Governo”, pintadas por Ambrogio Lorenzetti, no *Palazzo Pubblico* de Siena, Itália, no século XIV (1337-1340). Segundo Costa (2003), a mesma pedagogia que era utilizada para ensinar os cristãos sobre as benesses do Céu e malefícios do Inframundo, também eram utilizadas para inspirar os governos na terra. Era um modo de demonstrar o “tipo” de administrações que eram aprovadas pela Igreja e as que eram rechaçadas. Além disso, a figura do rei estaria relacionada com a sua corte, servindo de exemplo para seus súditos. O rei representado como bom/mau governante e sua corte representada como virtudes/vícios.



Imagem 5: Detalhe de Alegoria do Bom Governo, Ambrogio Lorenzetti, 1340. Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove. Fonte: Costa (2003, p.60)

Lorenzetti pinta o rei virtuoso (Bom Governo) como um homem idoso, mas forte, de rosto sério e tranquilo, com barba e cabelos brancos, indicativos da segurança, maturidade e experiência, qualidades que trazem em si a sabedoria para o bem governar. O Bom Governo transmite um ar de serenidade e está envolto em uma áurea celestial, devido ao azul dos vestidos e da pele clara das virtudes, que constituem sua corte. O monarca, com vestes brancas (cor da paz, que se opõe ao preto, cor das trevas), sustenta na mão esquerda um escudo circular, que simboliza a eterna proteção divina para o rei, para o “Estado” e para seus súditos. O Bom Governo ainda segura na mão direita um cetro da justiça, analogia com o direito de dar e tirar a vida, dar e tirar a liberdade, permitir ou impedir castigos, bem como o

dever de saber diferenciar e demonstrar a todos o certo e o errado. O rei terreno se espelha no Juiz celestial, Jesus Cristo.



Imagem 6: Detalhe de Alegoria do Bom Governo, Ambrogio Lorenzetti, 1340. Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove. Fonte: Costa (2003, p.60).

Sentadas ao lado do Bom Governo estão as três virtudes⁴², representadas como rainhas coroadas que apoiam o rei. À sua esquerda, a Magnanimidade, que se refere à grandeza da alma, demonstrada pela natural nobreza de uma pessoa; a Temperança, ou autocontrole, que evita excessos, que tem a virtude da paciência, para tanto segura um ampulheta em sua mão, sabendo lidar com o tempo, sem ímpetos, sem rompantes; a Justiça, com a espada em uma das mãos, a coroa na outra e uma cabeça cortada no colo. A cabeça decapitada no colo da Justiça faz pensar no castigo terreno para quem comete crimes. A coroa representa o direito de governar. A espada se encontra como símbolo da defesa dos justos e castigos dos ímpios. Três virtudes extremamente importantes para o Bom Governo. Um rei sem nobreza, sem autocontrole e injusto só poderia gerar um Mau Governo, que se relaciona com os vícios terrenos.

⁴² Escolhemos analisar apenas estas três, porém na imagem do Bom Governo ainda são representadas a Paz, a Fortaleza e a Prudência.



Imagem 7: Detalhe de Alegoria do Bom Governo, Ambrogio Lorenzetti, 1340. Siena, Palazzo Publico, Sala dei Nove. Fonte: Costa (2003,p.62).

Podemos perceber que o Mau Governo é representado quase da mesma forma que o Bom Governo, porém, coloca na obra o tirano como uma figura maléfica, demoníaca, um príncipe do mal. Ele é a própria encarnação do Diabo: pálido, possui longos chifres e mostra caninos afiados. Segundo Costa (2003), é a perfeita representação do contra modelo do Bom Governo, o tirano diabólico de Lorenzetti, com vestes pretas (ao contrário das vestes brancas da paz do soberano do Bom Governo) ainda possui um animal de estimação a seus pés: um bode negro⁴³. O bode é símbolo do mal e da condenação e parte das características físicas do próprio Demônio. Ao contrário do rei do Bom Governo, o tirano é assessorado pelos vícios. A sua direita, a *Crudelitas* (crueldade), com uma serpente, animal utilizado pelo Demônio para tentar Eva no Paraíso, levando a queda dos humanos. *Proditio* (traição), com um carneiro branco em seu colo, o mesmo carneiro que é símbolo, no Antigo e Novo Testamentos, do sacrifício (seja como oferenda dos Hebreus ou como o próprio martírio de Cristo para redimir os pecados da humanidade). O cordeiro de Deus, Jesus Cristo, foi traído por Judas. A *Fraus* (fraude), que tanto pode ser entendida como mentira, falta de sinceridade como o ato de roubar e causar danos materiais. À sua esquerda, o *Furor* (a Ira), capaz das piores violências contra todos. Ser tomado pela Ira é extremamente perigoso, pois ela cega o governante e não permite que ele atue com sanidade. Ao seu lado estão a Divisão, com um serrote em sua mão. A divisão pode ser vista como símbolo de fragilidade, um Estado dividido, consumido pela cizânia tende a ruir. Por fim, a Guerra, o pior de todos os males para um governo. Este vício está vestido como soldado dos pés à cabeça e tem a espada em riste,

⁴³ “Ele irá separar umas das outras, como o pastor separa os bodes das ovelhas. E posicionará as ovelhas à sua direita e **os bodes à sua esquerda**” (Mateus, 25: v. 31-34 – Novo testamento. Grifo nosso).

com o golpe pronto a ser desferido, indicando agressividade. Diferente da virtude Justiça, que apenas sustenta a espada, demonstrando força e poder com naturalidade e segurança. O Mau Governo, de Lorenzetti, está apoiado por forças malignas, vícios que tentam os humanos e os condenam ao Inferno. Notamos que a representação de Bom e Mau Governo corresponde ao tema do Juízo Final, enquanto julgamento e destino das almas. O governo como aquele que, na terra, serve a Igreja de maneira concordante com seus dogmas a fim de influenciar seus súditos para o bom caminho.

3.2 O Juízo Final e o Inferno: Medo, Castigo e Dor

Para a análise da imagem de Fra Angélico, nos concentraremos em partes selecionadas da imagem, utilizando recortes que representam a entrada e permanência no Inferno. Porém, antes de começarmos a refletir sobre os detalhes é interessante perceber que na imagem o Inferno não está representado num plano inferior. A entrada para o Paraíso, a direita, se encontra no mesmo plano do Inferno, a esquerda. Por que isto é interessante? Pelo fato do Inferno, na grande maioria das vezes, ser representado na parte inferior das imagens, oposto ao Paraíso apresentado na parte superior, enquanto o Julgamento sempre ocupa a parte central da obra. Conforme o Novo Testamento, Cristo “desceu” a mansão dos mortos para salvar aqueles que não mereciam estar lá e “subiu” aos céus. Essas noções de “acima” e “abaixo”, o “alto” e “baixo”, durante a Idade Média, possuem um significado de poder, tanto no sentido espacial quanto de valores espirituais. Não sabemos porquê Fra Angélico representou assim o Juízo Final, talvez para presentificar de melhor forma o Inferno na imagem, tornando-o mais visível e tão importante quanto o Paraíso. Além disso, o fato do Inferno não ser inferior, não estar perdido nas profundezas da terra, nos faz refletir sobre a ideia de que o mal adentraria com facilidade no mundo terreno. Nesta obra de Fra Angélico, embora o Inframundo seja representado no mesmo plano da entrada do Paraíso, deve-se chamar a atenção que as almas condenadas são empurradas para a entrada de uma caverna, normalmente relacionada como o acesso ao mundo subterrâneo das entranhas da terra. Na sequência da imagem (a direita), o espaço infernal é representado dentro de uma montanha, que o pintor nos apresenta seccionada, para que possamos ver os suplícios que ocorrem dentro dela. Além da própria estrutura da imagem, é interessante a oposição de luzes, tanto no julgamento quanto no Paraíso há luminosidade, e no Inferno há escuridão, ou seja, o antagonismo luz versus escuridão.

Lado A

Lado B



Imagem 8: Detalhe de O Juízo Final, Fra Angélico. Museu de São Marcos, Itália, 1430.
Fonte: Rizo (2013, p.10)

Este detalhe da obra de Fra Angélico representa a entrada para a danação eterna. Notamos no Lado B a estrutura cavernosa, típica das representações medievais. no capítulo anterior foi apresentado que as características da geografia infernal tinham muito dos locais assombrosos da terra. O peso visual que a forma cavernosa dá à imagem auxilia na compreensão das expressões das almas (lado A e lado B) que estão frente a porta do Inframundo. A entrada da/o caverna/Inferno se configura como uma monstruosa boca, para a qual as almas pecadoras são conduzidas. Observamos o desespero e agonia na face das almas que estão sendo empurradas e arrastadas por demônios para o Inferno. Percebemos, em ambos os lados, as almas com mãos na cabeça, com expressões de horror, enquanto os demônios sorriem (centro do lado B) e infligem dor as almas com longas varas. É interessante a diversidade social representada. Tanto no lado A como no lado B, vemos clérigos (monge, padre, bispo, cardeal) nobres, soldados e pobres, sendo pintados por Fra Angélico. Por que essa diversidade nos interessa? Justamente para compreendermos que qualquer pessoa que não cumprisse as leis da Igreja, qualquer pessoa que desviasse do caminho de Deus, poderia ser condenada eternamente ao Inferno. No Julgamento o status social não teria importância, mas sim os atos bons ou ruins feitos durante a vida.

Segundo a simbologia das cores, apresentada por Sergio Rizo (2014), na imagem percebemos os demonios pretos e vermelhos, repectivamente, ligados a ira e a luxúria. Nesta entrada para o Inframundo, se percebe a relação dos demônios pretos com a ira, pois são eles que empurram, castigam e espetam as almas, quase todos rindo. Conforme esta simbologia os demônios estão representados com as cores do “[...] reino da escuridão” (RIZO, 2014, p. 61). Eles ainda possuem patas de ave de rapina (águia, gavião, coruja...) (lado A), chifres de bode, rosto com formatos de bode, no lado B, superior e inferior, se percebe um lobo e um javali. O que nos mostra que as imagens dos demônios não eram uniformes, trazendo-nos o hibridismo de diversas formas imagéticas.

A seguir vamos analisar alguns detalhes da obra de Fra Angélico, para tentarmos compreender sua concepção de Inferno. Na imagem abaixo podemos ver que o Inferno está dividido em oito compartimentos, sendo sete destinados aos suplícios e o oitavo ao próprio Diabo. Pode-se dizer que Fra Angélico utilizou a concepção dantesca⁴⁴ de divisão do Inferno em ciclos, segundo os pecados capitais, criando uma espacialidade infernal. Se pararmos pra analisar é possível perceber na imagem, de forma óbvia, pelos menos três pecados relacionados a castigos: Gula no, retângulo; Ira, no triângulo e Avareza, no círculo.

⁴⁴ Da Divina Comédia, de Dante Alighieri. Publicada em 11 de abril de 1472.

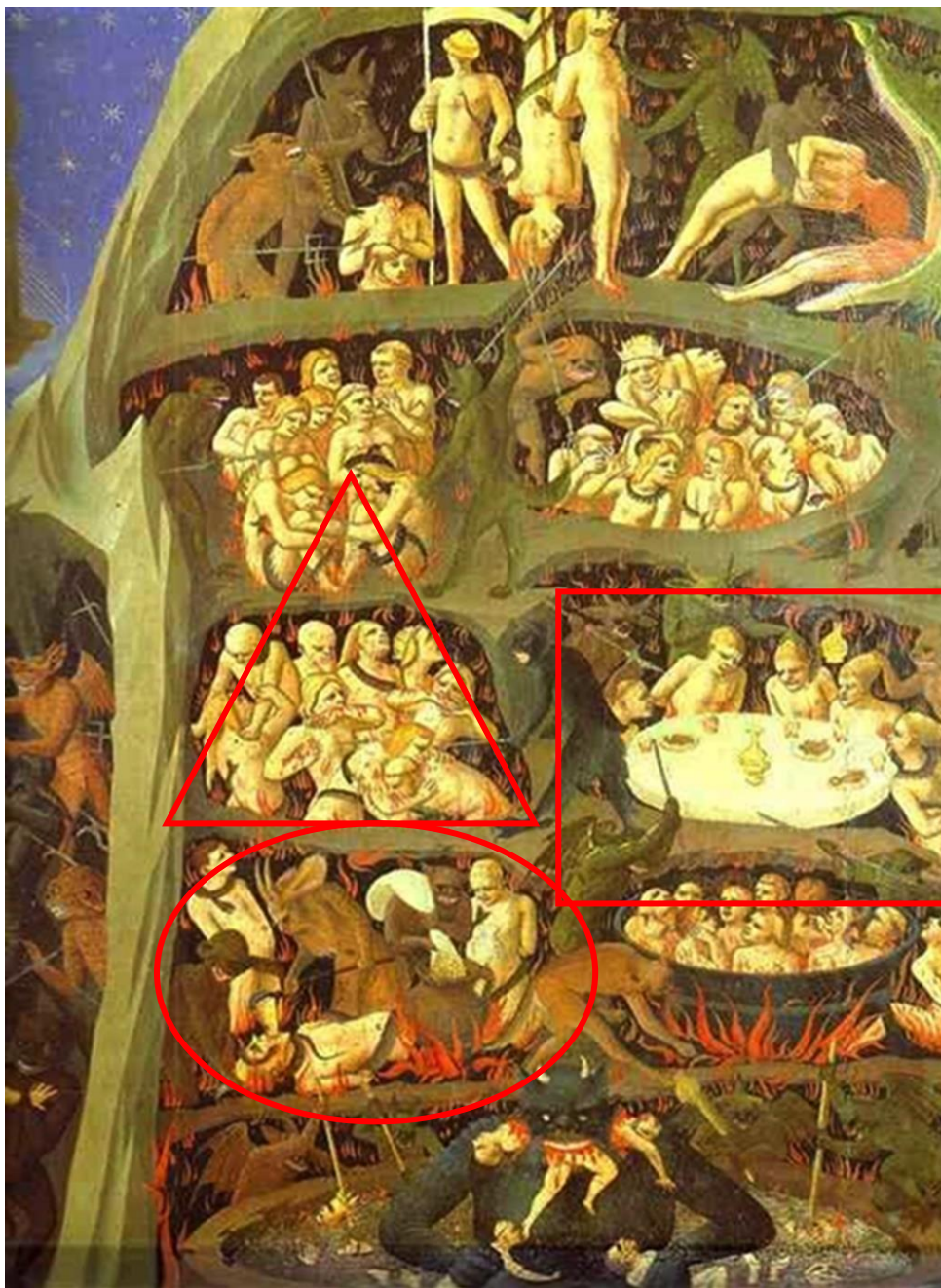


Imagem 9: Detalhe de O Juízo Final, Fra Angélico. Museu de São Marcos, Itália, 1430.
 Fonte: <http://tempocaminhado.blogspot.com.br/2011/10/finalmente-o-inferno.html>

Por que esses pecados podem ser identificados de forma óbvia? No quadrado que representa a gula as almas estão em frente uma mesa posta, com as mãos amarradas para trás e os demônios segurando suas cabeças e ameaçando-os com lanças. Assim como no triângulo que representa a Ira, as almas estão se devorando, tanto abocanhando a si mesmos quanto as outras almas, também podemos ver a esquerda no triângulo, duas almas com atitudes violentas, em luta corporal. No círculo, espaço que acreditamos ser destinado a avareza, podemos compreender que os demônios estão derretendo moedas em um jarro no fogo e derramando pela boca das almas, enquanto outra alma está com um saco de moedas pendurado no

pescoço. Assim conseguimos compreender que os castigos aplicados no Inferno estão diretamente relacionados aos vícios cometidos em vida. O guloso passaria fome, o raivoso machucaria a si mesmo, o avarento comeria dinheiro ou carregar o seu peso no pescoço.

A próxima imagem que vamos analisar e comparar com a de Fra Angélico será “O Inferno”, também organizado em diferentes espaços, produzida por Giovanni Faloppi⁴⁵, em 1410, na Basílica de São Petrônio na Itália. Vejamos:



Imagem 10: O Inferno, Giovanni Faloppi. Basílica de São Petrônio, Itália, 1410.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/297659856599654534/>

Nos recortes acima temos uma visão completa da construção do Inferno de Faloppi que, assim como o de Fra Angélico, tem a caverna como cenário. Nesta obra, a entrada do mundo inferior se encontra na parte superior/central, obstruída pelo arcanjo Miguel⁴⁶, (que

⁴⁵ Giovanni Pietro, Giovanni da Modena ou Giovanni Faloppi (1379-1455), segundo a sua biografia, é um nome estritamente ligado as decorações da capela Bolognini, da Basílica de São Petrônio (Itália). Assim como Fra Angélico, também é um pintor do gótico para o renascimento. [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-pietro-faloppi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-pietro-faloppi_(Dizionario-Biografico)/)

⁴⁶ A Igreja, por volta do ano 1000, devido à crescente disputa e violência entre a nobreza, reflexo de uma fraqueza do poder monárquico, passa a promover o culto a santos e anjos protetores da Paz, entre eles se destaca

derrotou Lúcifer e seus anjos caídos, quando este tenta se igualar a Deus) com armadura e espada na mão direita. Sob seus pés, subjugado, está um demônio alado (asas de morcego), que tenta fugir do Inferno. O demônio fugitivo em tudo é o oposto do anjo que guarda a entrada para o Paraíso. Tanto no quadrante esquerdo, quanto no direito, é possível perceber diversas configurações dos demônios: com cabeças de lobos, burros e javalis, asas de morcego, chifres de bode e patas de aves. Neste momento faremos uma comparação entre detalhes das pinturas de Fra Angélico e Giovanni Faloppi, utilizando como exemplo o pecado da gula, bastante evidente em ambas imagens⁴⁷. Os detalhes selecionados representam formas diferentes de castigar o pecado da gula, o que pode demonstrar a autonomia permitida aos artistas encarregados, desde que o objetivo informativo e didático fosse alcançado dentro das propostas da Igreja.



Imagem 11: Acima: Detalhe de O Juízo Final, de Fra Angélico. Museu de São Marcos, Itália, 1430. Abaixo: Detalhe de O Inferno, Giovanni Faloppi. Basílica de São Petrônio, Itália, 1410.

Fonte: Montagem da autora.

o “[...] vencedor das hostes demoníacas e executor de Satanás, o arcanjo São Miguel [...] patrono dos guerreiros que lutavam pelo Bem [...]” (FRANCO JR, 2012, p. 65).

⁴⁷ Em nossa interpretação o pecado da gula é interessante de ser comparado pois está relacionado com os outros seis. A gula, ou a fome exagerada, muito além das necessidades, pode ser replicada em quase todos os vícios. Os vícios estão caracterizados por estas fomes/desejos sem controle. A fome carnal do sexo (luxúria), fome material pela posse e dinheiro (avareza), fome de ter o que pertence aos outros (inveja), fome de poder (soberba), fome de conflito (ira) e a fome de consumir o tempo de forma inútil (preguiça).

No detalhe da obra de Fra Angélico há uma mesa posta e demônios seguram os condenados para que não comam. Há nos pratos serpentes e um dragão, possivelmente indicando o Mal que entra pela boca. No detalhe da obra de Faloppi os demônios sufocam e obrigam as almas a comerem. De qualquer forma, embora opostas, as punições de privação ou excesso são terríveis. Isto é interessante, primeiro pela compreensão da variedade dos castigos possíveis para o mesmo pecado, demonstrando que não há limites para a dor e sofrimentos infligidos no Inferno (quem sabe a imaginação do pintor?). Segundo, pela astúcia de Faloppi representar o castigo da gula não como a privação do alimento, mas sim como o sufocamento pelo exagero. Abaixo segue um detalhe onde podem ser observadas serpentes e um dragão:



Imagem 12: Detalhe de O Inferno, Giovanni Faloppi. Basílica de São Petrônio, Itália, 1410.
Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/537054324288327719/>

No detalhe acima, identifica-se no canto superior direito uma mulher que tem um espeto inteiro, cheio de guloseimas, empurrado garganta adentro, enquanto um demônio pressiona seu peito com o joelho e a estrangula, justamente forçando a abertura de sua boca. Pior destino encontra o homem que está na parte inferior da imagem, atravessado por um rolete, colocado a assar sobre o fogo. O guloso torna-se a própria comida. Uma alma que está sendo assada para ser consumida pelos demônios. Interessante perceber que alguns dos demônios tem aparência de javali. Este animal era muito apreciado nas mesas da nobreza, que tinha como uma de suas principais ocupação a caça. Em uma sociedade onde a fome era algo

constante para a grande maioria da população, a gula só podia ser severamente condenada. Este detalhe demonstra uma explosão de hibridismo na aparência dos demônios encarregados dos castigos. Outro artista que também representa o pecado da gula é o italiano Taddeo di Bartolo, que pintou “Inferno”, algumas décadas antes de Fra Angélico e Faloppi.



Imagem 13: Detalhe de “Inferno”, Taddeo di Bartolo. Collegiata di San Gimignano, 1393.
Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/521995413037385027/>

Nota-se que Bartolo representa, na mesma proposta de Fra Angélico, a privação de alimentos. Os demônios seguram as almas em volta da mesa, forçando-as a olhar o que está servido, enquanto as ameaçam com golpes de cassetetes. Mas nenhuma alma está comento, pelo contrário, os demônios tem os braços dos condenados sujeitos para trás. As imagens de Fra Angélico e Bartolo remetem a penúria de estar faminto e ter alimentos logo a frente, a distância das mãos, podendo enxerga-los, cheira-los e quem sabe até sentir seu calor, mas sem conseguir alcança-los. Os corpos roliços e volumosos, com grandes ventres dilatados entregam, claramente, o vício em excesso de comida. Manter-se com fome, sem qualquer esperança de ser remediada, é uma das versões do suplício da gula.

Além da negação dos alimentos, podemos notar que, nas três imagens representativas da gula, há clérigos. A gula seria um pecado “corriqueiro” para os eclesiásticos? Por mais que em outras partes do Inframundo eles também apareçam, é possível a interpretação de que seja um dos pecados “menos graves” a se cometer. Embora todos os vícios sejam condenáveis e combatidos pela Igreja, havia diferença entre um clérigo ser condenado por cometer o pecado da gula ou da luxúria⁴⁸, por exemplo. É possível que a Igreja tomasse este cuidado com a imagem de sua composição eclesiástica, pois já seria vergonhoso ter um de seus membros representados no vale da escuridão, mas pior ainda seria estar representado em um círculo de pecados socialmente considerado “mais graves”. Em nossa interpretação, o pecado da gula poderia ser considerado como “menos grave” pois traz o mal e a perdição, principalmente, para quem o comete, prejudicando pouco outras pessoas. Pecados como a ira, a avareza ou a inveja são ações que se voltam contra outras pessoas e prejudicam a própria sociedade. Esses vícios poderiam levar a atos de violência, roubo e morte na comunidade. Utilizamos o termo “socialmente”, pois aos olhos de Deus todos os pecados levariam a condenação:

Ora, as obras da carne são conhecidas e são: prostituição, impureza, lascívia, idolatria, feitiçarias, inimizades, porfias, ciúmes, iras, discórdias, dissensões, facções, invejas, **bebedices, glotonarias** e coisas semelhantes a estas, a respeito das quais eu vos declaro, como já, outrora, vos preveni, que não herdarão o reino de Deus os que tais coisas praticam. (Gálatas 5. 19-21 – Novo testamento. Grifo nosso)

É interessante perceber que a Igreja representava seus “inimigos” nas imagens do Inferno. Conforme a pintura de Faloppi, a condenação ao Inferno não estava reservada apenas aos cristãos. Maomé⁴⁹, O Profeta da religião islâmica⁵⁰, que se opunha à cristandade, tinha seu (eterno) lugar reservado no Inframundo. Representado logo acima do Diabo, com longa barba e turbante branco (forma de identificar sua origem oriental, uma vez que está nu), amarrado a

⁴⁸ Compreendemos a luxúria como mais grave que a gula pois aquela poderia infringir o sétimo mandamento, “Não adulterarás” (ou “Não cobiçaras o/a cônjuge do próximo/a”). A luxúria colocava em instabilidade toda a comunidade, uma vez que através da inveja (desejar o que não é seu) e da lascívia (prazer carnal/mundano) atos de traições, inimizades, iras e discórdias poderiam se instalar entre as pessoas.

⁴⁹ Mercador da Península Arábica, que no início do século VII, nas montanhas próximas a cidade de Meca (região centro oeste arábica) recebeu Revelações Divinas intermediadas pelo Arcanjo Gabriel, dando início a uma nova religião monoteísta denominada Islã, que possui seus fundamentos em crenças árabes pré-existentes, judaísmo e cristianismo (LEWIS, 1996).

⁵⁰ “A palavra <<Islão>> possui um sentido duplo de <<paz>> e <<submissão>> [...]” um islâmico “[...] é aquele que se submete a orientação do Deus Único, Omnisciente, Misericordioso e Clemente, e que procura a paz através dessa submissão” (SARDAR, 2007, p. 22). A partir do século VII, principalmente após a morte do Profeta Maomé (632 d.C.), os islamitas (ou muçulmanos) lideraram um rápido processo expansionista conquistando e convertendo muitas regiões além Península Arábica. Territórios antes sob influência ou domínio direto do mundo cristão, como regiões do norte da África, a Península Ibérica, o Sul da França, ilhas Mediterrânicas, Sul da Península Itálica e possessões do Império Bizantino (cristandade oriental) sucumbiram ao domínio do Islã, criando um meridiano de fé no mundo conhecido na época: Cristianismo/Islã (HOURANI, 2013).

uma rocha e supliciado por um demônio alado, tem seu nome escrito abaixo de sua imagem (*Machomet*). O demônio o estrangula, o sufoca, apertando sua garganta. Essa representação de Faloppi significaria o castigo para aquele que através de sua mensagem, sua “recitação”⁵¹ tanta separação causou no mundo?

Segundo Costa e Pereira (2016) o filósofo catalão Ramon Llull (1232-1316) afirmava que Maomé “[...] foi um sarraceno injusto e falso, e como sua injustiça, sua luxúria e **sua seita** foram más, convém que sua recompensa seja o mal pelo mal [...] **foi grande o mal por ter colocado muitos homens no erro**, que receba um grande mal” (RAMON LLULL, *Arbre de Ciència* apud COSTA; PEREIRA, 2016, s/p – Grifo nosso). E continua: “Grande será a pena que terá Maomé, que **proporcionou a tantos homens estarem no Inferno**, pois na pena de cada um será multiplicada a pena de Maomé” (RAIMUNDO LULIO, *Félix* apud COSTA; PEREIRA, 2016, s/p – Grifo nosso). Na lógica cristã, o pior dos pecados do Profeta Maomé foi gerar o descaminho e a condenação ao Inferno de todos aqueles que se converteram e seguiram na falsa fé do Islã.



Imagem 14: Detalhe de O Inferno, Giovanni Faloppi. Basílica de São Petrónio, Itália, 1410.
Fonte: Costa; Pereira (2014, s/p)

Retornando para os castigos, nas obras de Fra Angélico e Giovanni Faloppi, as almas que representam o pecado da preguiça são apresentadas sentadas, com os joelhos dobrados. Novamente é possível perceber a relação entre pecado e castigo proposta pela Igreja e artistas

⁵¹ Em uma das versões da primeira Revelação, o Profeta Maomé escutou a voz do Arcanjo Gabriel ordenando: Recita! Convocando-o a tornar-se o Mensageiro de Deus. “Recita em nome de vosso Senhor que criou o homem de um coágulo de sangue. Recita o vosso Senhor que é o mais generoso [...] que ensinou ao homem o que ele não sabia” (CORÃO, 96:1-8 apud HOURANI, 2013, p.35). Maomé, por vontade de Deus, ficou encarregado de recitar a toda humanidade o surgimento da nova, única e verdadeira fé, onde Judaísmo e Cristianismo eram percebidos como parte de um longo preparo espiritual para a recepção adequada do Islã (LAWRENCE, 2008). O Corão, livro sagrado do Islã, que contém as revelações passadas pelo Arcanjo Gabriel ao Profeta Maomé, “é um livro oral que soa melhor falado do que lido em silêncio [...] Mais evocativo na recitação que por escrito, o Corão só é plenamente o Corão quando recitado” (LAWRENCE, 2008, P.13).

ao representarem o vale das sombras. A penalidade para a preguiça, segundo as imagens, é passar a eternidade sentados, amarrados por cordas ou serpentes. O permanecer sentado, com pernas e braços cruzados (para frente ou para trás), remete a imagem da inércia, da falta de movimento.



Imagem 15: A Direita: Detalhe de O Juízo Final, Fra Angélico. Museu de São Marcos, Itália, 1430;
A Esquerda: Detalhe de O Inferno, Giovanni Faloppi. Basílica de São Petrônio, Itália, 1410.
Fonte: Montagem da autora.

Os demônios de Faloppi, encarregados de realizarem os suplícios desse pecado, são representados com cabeças de jumento, um animal utilizado no transporte de cargas. Os animais de tração ou carga, sempre relacionados a trabalhos pesados e exaustivos são os carrascos daqueles que, em vida, não gostavam de sentir no corpo a fadiga de um dia de trabalho. Justamente por seus trabalhos pesados e produtivos os animais de carga são seres úteis, indispensáveis para atividades no campo e na cidade (para o transporte de mercadorias, por exemplo). No Inferno, é dado eternamente ao preguiçoso, a imutabilidade de uma posição, a estagnação, a incapacidade de se movimentar. O pecador recebe, de forma terrível, o que tanto desejou em vida. Sarcasticamente, os jumentos, animais tão úteis, são encarregados de infligir o devido castigo.

O último espaço de castigos que analisaremos da imagem de Faloppi e Fra Angélico será o local destinado aos invejosos. Costa e Santos (2015) afirmam que a inveja é um sentimento, não apenas de querer o que o outro tem ou querer ser o que o outro é, mas de não querer que o outro seja/tenha aquilo. A inveja pode ser identificada nos fundamentos da história da fé cristã. Foi ela que proporcionou a queda de Lúcifer⁵² que, com inveja de Deus,

⁵² O mais iluminado e belo anjo do Paraíso. Em latim Lúcifer tem o significado de “Portador da Luz”. Lúcifer: “O astro da manhã [...] caído dos céus quando vem a noite. [...] Na Idade Média assimilou-se Lúcifer ao Anjo da Luz decaído – o Diabo” (LAMAITRE; QUINSON; SOT, 1999, p. 186 – DICIONÁRIO CULTURAL DO

quis se igualar a ele, sendo condenado, junto com seus anjos rebeldes, às profundezas do Inferno. Lúifer é um dos nomes dados ao Diabo, logo pensamos: Se Lúifer é a personificação da inveja, o local de castigo deste pecado deveria ser onde o Diabo se encontra representado no Inferno. Correto? Em uma outra interpretação, talvez. Porém, percebemos que os artistas (dentre eles Giovanni Faloppi e Fra Angélico) dedicam um ambiente específico para o Senhor da Inveja e outro para este pecado e seus castigos, possivelmente buscando dar ênfase separadamente a um e a outro. A inveja é um vício difícil de ser identificado nas imagens, ao contrário da avareza e da gula, não há um símbolo (como o dinheiro e alimento) que possa nos indicar “este é o local da inveja”.



Imagem 16: Detalhe de O Inferno, Giovanni Faloppi. Basílica de São Petrónio, Itália, 1410.
Fonte: Costa; Pereira (2014, s/p)

Em nossa interpretação, a inveja permite uma ramificação que conduz a todos os outros pecados, pois a cobiça, segundo o pensamento cristão, se apresenta quando não estamos satisfeitos com o que Deus nos dá. Invejar e cobiçar podem ser sinônimos de desobediência e contestação da vontade divina⁵³. Ao contestar Deus e seu julgamento estamos abertos a todos os pecados. Segundo Costa e Santos (2016) a inveja, durante a Idade Média, foi representada diversas vezes como um ramo de árvore. Este “galho da inveja” poderia levar os humanos a cometerem outros pecados. Considerando as ramificações para outros vícios, identificamos que Faloppi representou a inveja na parte superior direita de sua pintura. Neste

CRISTIANISMO - https://books.google.com.br/books?id=66cfRJw1c_wC&pg=PA186&redir_esc=y&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false.

⁵³ “**Devemos estar satisfeitos com o que temos**, pois Deus nunca vai nos deixar ou abandonar (Hebreus 13:5 – Grifo nosso)”. “Não sede conformados com este mundo, mas sede transformados pela renovação do vosso entendimento, **para que experimenteis qual seja a boa, agradável, e perfeita vontade de Deus** (Romanos 12:2 – Antigo testamento. Grifo nosso)”. “Mas, se tendes **amarga inveja**, e sentimento faccioso em vosso coração, não vos glorieis, nem mintais contra a verdade. Essa não é a sabedoria que vem do alto, mas **é terrena, animal e diabólica** (Tiago 3:15 – Novo testamento. Grifo nosso)”.

local podem ser vistas árvores, de onde pendem invejosos, presos pelos pés de cabeça para baixo ou pela língua. As árvores estão envolvidas por serpentes que picam os supliciados, principalmente na boca, existindo também a representação de pequenos dragões (demônios) que entram na boca dos condenados. Estas imagens são representativas, pois a inveja quase sempre está acompanhada da difamação, da intriga, do mal dizer daqueles ou daquilo que invejamos.



Imagem 17: Detalhe de O Juízo Final, Fra Angélico. Museu de São Marcos, Itália, 1430.
Fonte: Rizo (2013, p.10)

Fra Angélico também representa a Inveja em sua primeira divisão, notamos que assim como na imagem de Faloppi, há almas penduradas, desta vez por serpentes. A esquerda podemos ver dois demônios que tiram serpentes das suas bocas, e atacam os condenados, uma vez que a inveja induz a intriga e palavras amargas. Fra Angélico, representa uma enorme boca de serpente (lado direito) a ser alimentada por almas. Esta boca seria a própria entrada do Inferno, de onde saem chamas. Sendo assim, retomamos a ideia de que a inveja induz aos outros pecados. Se este pecado leva a cair na tentação dos outros, o fato de invejosos estarem servindo de nutrientes para o mal/serpente nos faz pensar que estes condenados também alimentam todos os pecados. Ou melhor, o pecado que eles cometeram alimenta todos os outros.

Giotto (1306), produziu na Cappella Scrovegni, em Pádua/Itália, uma representação detalhada, forte e evocativa das características perniciosas dos invejosos. A obra de Faloppi apresenta características semelhantes a imagem de Giotto: uma mulher demonizada (com chifres), que arde sobre o fogo (infernol) e contém uma grande serpente no lugar de sua língua. A víbora (maledicência) voltasse contra ela ferindo seu próprio rosto. Suas orelhas são desproporcionais, buscando ouvir tudo sobre as outras pessoas, criando sempre novos motivos de cobiça e discórdia, desejando o mal ao próximo. O invejoso é tomado por sua paixão, “um sentimento ou emoção levados a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se a lucidez e a

razão” (CUNHA, 2015, p. 469). A venda sobre os olhos da mulher, que personifica a Inveja indica essa cegueira passional e irracional, essa doença, que é capaz de gerar tanto mal a ela própria e a todos que a cercam⁵⁴.



Imagem 18: Giotto. A Inveja (1306). Cappella Scrovegni (ou Cappella Arena), Pádua.
Fonte: Santos; Costa (2015, s/p).

Para finalizar este capítulo, analisaremos o recorte do espaço do Diabo na pintura de Fra Angélico e Giovanni Faloppi.



Imagem 19: Detalhe de O Juízo Final, Fra Angélico. Museu de São Marcos, Itália, 1430.
Fonte: Rizo (2013, p.10)

⁵⁴ Bento (2008) ao constituir reflexões sobre os diferentes significados da paixão na filosofia grega apresenta-a como “doença da alma”, segundo Platão (BENTO, 2008, p. 138). Ainda conforme o pensamento de Platão o autor define a “[...] paixão como cegueira da realidade, paixão como ilusão sensorial e paixão como submissão [...]” (BENTO, 2008, 129). Mais do que simples submissão a paixão seria uma forma terrível de escravidão, para a qual o escravizado não busca solução, pois não se percebe como cativo. A própria paixão, pela cegueira que provoca, impediria o apaixonado de identificar qualquer problema em seus atos (BENTO, 2008). “Esse sentido de paixão como escravização parece, no entanto, possuir outras implicações [...] especialmente aos sentidos de paixão como doença, de paixão como sofrimento e de paixão como excesso [...]”. (BENTO, 2008, p.138).

Neste detalhe, Fra Angélico representa o Diabo negro, com chifres e peludo, devorando as almas por três bocas. Segundo Quiríco (2011) estas três bocas seriam resultado da oposição à santíssima trindade (Deus Pai, Deus Filho e Espírito Santo), além de estar baseada na concepção da obra Divina Comédia, de Dante Alighieri. “Para Dante, à ‘divina potestade’, ao ‘supremo saber’ e ao ‘primo amor’, estariam contrapostos a impotência, a ignorância e o ódio do Diabo” (QUIRÍCO, 2011, p. 16). Notamos de novo a diversidade social, no lado esquerdo, dentro do caldeirão, sendo empurrado para baixo pelo bastão de um demônio, há um rei coroado e na mão esquerda do Diabo se identifica, pela tonsura⁵⁵ em sua cabeça, um clérigo. Como nas demais representações de demônios sua aparência é amedrontadora e repugnante, repleto das características que vimos no segundo capítulo deste trabalho (preto, peludo, chifres, e formas de animais). Os auxiliares que se encontram na borda do caldeirão apresentam expressão cruel, enquanto sorriem e fazem caretas debochadas⁵⁶ enquanto cozinham as almas no fogo e alimentam seu senhor. Essa alimentação, que assim como no pedado da Inveja (imagem 17), possui uma simbologia tanto de alimentar o Diabo com os pecados dessas almas, quanto da tortura para as almas de serem mastigadas pelo Demônio.

⁵⁵ “Desde o século IV, tornou-se costume entre o clero cortar os cabelos. No século V, a tonsura foi introduzida como sinal distintivo. [...] No ocidente se utilizava a tonsura Petri (só o topo da cabeça era raspado). Esta chamava-se também ‘Corona Christi’ (coroa de Cristo)” (ROMAG, 1949, p. 275).

⁵⁶ “A ideia de que Cristo jamais riu, defendida por certos pensadores cristãos do início da Idade Média, como João Crisóstomo, no século V, e Jonas de Orléans, no século IX, só foi abandonada no século XII [...] Na arte religiosa oficial, inscrita na estatuária das catedrais, na iluminação dos manuscritos ou na pintura mural dos afrescos, **as cenas risíveis em geral estão associadas com o demônio**, que, invariavelmente, se mostra rindo nos tímpanos das catedrais” (MACEDO, 2006, s/p. Grifo nosso).



Imagem 20: Detalhe de O Inferno, Giovanni Faloppi. Basílica de São Petrónio, Itália, 1410.
 Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/297659856599654534/>

Assim como o Diabo de Fra Angélico, Faloppi representa-o com cores escuras, o mais próximo do preto, com algumas nuances diferentes para realçar o relevo dos pelos do Maligno dando melhor forma e definição ao seu corpo. Para a análise das características do Demônio, percebemos que o artista utiliza de atributos já consagrados pela Igreja desde as primeiras representações do Anticristo que decorrem do século IX (CAPELLARI, 2011). São elas: nudez, corpo peludo, boca grande e patas ou garras de aves de rapina, também conseguimos notar que Faloppi não põe chifres no Demônio (como o de Fra Angélico) nem asas, seja de morcego ou anjo. Segundo Rizo (2014), podemos justificar essa “aceitação” de mudanças de características justamente pela instabilidade na imagem do Demônio, pelo fato dele nunca ter tido uma iconografia fixa desde os primórdios de sua caracterização. Se analisarmos bem,

conseguimos compreender alguns traços humanos no Maligno de Faloppi, sejam as mãos, a face ou o próprio formato do corpo. Segundo Capellari (2011) isso era recorrente nas imagens pela busca de vincular o Diabo à natureza maléfica do ser humano. Pois, segundo Capellari (2011) o Diabo tinha uma única atribuição: ser aquele que pune, castiga e atormenta, “o mal não estava centrado em sua pessoa: maus eram os homens, que por isso mesmo deveriam ser condenados e molestados eternamente” (CAPELLARI, 2011, p. 187). É importante lembrarmos que o objetivo da Igreja era a consolidação efetiva da fé cristã, por isso, ao utilizar essa tática, o artista deveria procurar não suavizar a monstruosidade do Demônio. Deveria continuar sendo o monstro, terrível e assustador para servir ao sistema pedagógico da Igreja. Notamos que Faloppi atendeu essas necessidades representando um Diabo antropomorfo, porém, incrivelmente medonho.

O Demônio possui duas faces, uma que se alimenta das almas condenadas e outra que regurgita (ou defeca) os pecadores. Quando começamos esta análise trouxemos a ideia que as imagens seriam baseadas na concepção dantesca de Inframundo; dividida em ciclos de pecados, e, nesta concepção, o Diabo estaria preso no último ciclo. Acreditamos que na pintura de Faloppi, o Maligno esteja representado não no fim, mas sim no início do Inferno. Observamos na Imagem 10 que há uma fenda de entrada no Inferno, justo sobre a cabeça do Demônio, as almas que caem pela fenda terminam em sua boca. Ao entrarem no Inframundo os condenados são devorados pelo Diabo para logo serem regurgitados/defecados e instalados nos ciclos específicos de castigos.

Podemos ver no detalhe (Imagem 20) que o Maligno está preso, conforme as ideias da cristandade, pelos braços e pernas com correntes:

Vi então um anjo que descia do céu, tendo na mão a chave do abismo e uma grande corrente. Prendeu o dragão, a antiga serpente, que é o Diabo e Satanás, e o acorrentou por mil anos. Jogou-o no abismo, que fechou e lacrou com um selo, para não seduzir mais as nações até que se complete mil anos, depois do que será solto por pouco tempo [...] (APOCALIPSE: 20, 1-6. Novo Testamento).

Mas a cristandade medieval não sabia quanto tempo ainda faltava para terminar os mil anos de detenção do Diabo. No Novo Testamento Jesus Cristo havia definido que não cabia aos homens tentar saber os tempos e momentos definidos pelo Pai, em seu infinito poder⁵⁷ (FRANCO JR, 2012). Primeiramente, precisamos compreender o ato de “prisão” do Demônio, o que isso significa segundo a própria Bíblia. Não quer dizer que o Diabo esteja

⁵⁷ Atos dos Apóstolos, 1-7. Novo Testamento.

sem ação, ele continua com sua influência e poder. Aprisionar significa restringir as ações, e não extingui-las. Sendo assim, pensamos duas razões da prisão em si e do por que o Diabo continua sendo temido: primeiro, é importante para a Igreja demonstrar que Deus é mais poderoso do que o Diabo, podendo prendê-lo no Inferno; segundo, ele continua sendo temido pois não se pode colocar a culpa da maldade do ser humano no Diabo, por mais tentador que ele seja, a escolha de cometer os pecados ou não é do humano. Ele é o castigador, tentador, mas subordinado ao poder de Deus, e só vai para o Inferno aquele que se desviar do caminho divino. Não podemos esquecer da sua utilidade enquanto manutenção do poder de Deus. Por isso, os fiéis temiam o resultado de seus pecados: o Demônio.

Mas qual o sentido de aprisionar o Diabo? Até o início da missão de Jesus, o território do Diabo compreendia todas as nações da Terra. Somente Israel era considerada “Herança do Senhor” (Êxodo.34:9; Deuteronômio.32:9; Jerêmias.10:16 – Antigo testamento). Todas as outras nações estavam sob o domínio do Maligno. Porém, Deus fez uma promessa a Seu Filho Jesus: “Pede-me, e eu te darei as nações por herança, e os fins da terra por tua possessão” (Salmos.2:8). Ou seja, o poder do Demônio precisava ser diminuído para que Cristo pudesse comandar o seu rebanho. Precisamos entender que estar “amarrado” não é o mesmo que estar inativo. O Diabo ainda age no mundo. Ele está amarrado no sentido de não poder conter e nem impedir que Cristo realinhe as almas no caminho do bem. Agora, ele “opera nos filhos da desobediência” (Efésios. 2:2b), ou seja, apenas aqueles, que por escolhas próprias caem no Inferno.

Outra interpretação possível da Imagem 20 seria a defecação dos condenados no Inferno. Seguindo a lógica da fisiologia humana, o Diabo devoraria as almas e depois as defecaria. Esta analogia, bastante forte, entre almas condenadas e fezes, utilizada como recurso em diversas obras imagéticas, busca demonstrar a podridão espiritual dos indivíduos.



Imagem 21: Detalhe de O Juízo Final (1306), de Giotto (1266-1337). Afresco, Cappella degli Scrovegni (Capela Arena), Pádua, Itália. Outro exemplo imagético da deglutição e defecação das almas condenadas.
 Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/564287028284977363/>

“A **analidade** é importante nos grandes afrescos italianos do Inferno, a partir de Giotto, o próprio Satã aparece excretando os danados. De maneira intensa o mundo diabólico é posto sob o signo da **oralidade** [...] O próprio Inferno é simbolizado pela goela do Leviatã” (BASCHET, 2002, p. 328 – Grifos nossos). Nesta concepção, a boca do Demônio seria uma das faces do portal do Inferno, por onde entram os condenados e seu ânus o outro lado desse portal, por onde as almas são excretadas recebendo os devidos castigos. Aqueles que durante a vida se deixaram “devorar” por seus vícios, tem suas almas devoradas pelo Diabo e defecadas no Inferno. Interessante pensar que os artistas poderiam relacionar essa imagem com o fato de que defecar é a forma que o organismo tem de purgar tudo o que é impróprio ao seu funcionamento. Urina e fezes representam resíduos que não podem ser aproveitados pelo corpo e são naturalmente expulsos, tratando-se de uma ação de limpeza. Interpretamos que essa representação imagética da defecação demoníaca, apresenta o processo de purificação da Criação Divina, uma outra versão (bem mais contundente) da parábola da separação “do joio do trigo”: “Deixai crescer ambos juntos **até à ceifa**; e, por ocasião da ceifa, direi aos ceifeiros: **Colhei primeiro o joio, e atai-o em molhos para o queimar**; mas, o trigo, ajuntai-o no meu celeiro (MATEUS, 13:30, Novo Testamento – Grifos nossos). Nessa parábola do Novo Testamento há uma depuração, uma limpeza da colheita, onde no momento da ceifa (Juízo Final) o joio (condenados) será queimado (Inferno) e o trigo (absolvidos) estará no celeiro do Senhor (Paraíso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As populações europeias, que entre os séculos XIV a XVI, passaram por intensas e prolongadas fomes, guerras e pestes se preocupavam mais com a salvação de suas almas do que a proteção e sustento de seus corpos (WOLFF, 1988). Uma sociedade onde a Igreja utilizava a arte sacra, especialmente encomendada a artistas, para manutenção das crenças, aumento da devoção e proteção dos fiéis. Os crentes sentiam-se abrigados por verdadeiras “reliquias imagéticas” que facilitavam a bondade nos corações e não deixavam “cair em tentação”⁵⁸. No medievo as imagens da salvação e condenação do espírito estavam sempre presentes nas paredes das igrejas e na memória e imaginação dos fiéis. Dentre tantas funções que as imagens adquirem na religião cristã, destaca-se a sua capacidade de auxiliar o “rebanho” na compreensão das leis de Deus/*ecclesia*. Os recursos imagéticos, amplamente aprimorados pela Igreja, tinham a finalidade de reforçar o aprendizado de dogmas recebidos pela leitura e, principalmente, pela escuta dos textos sagrados.

Ao incutir medos e receios nas almas dos fiéis, lançando mão de terríveis representações do Demônio, Inferno e martírios eternos a Instituição tinha nas imagens importante suporte para, de forma eficaz, promover a manutenção de seu poder, o ardor da fé em Jesus Salvador e a conversão de novos membros para a cristandade. Para a Igreja era fundamental que o fiel unificasse as histórias bíblicas e sermões das missas com as imagens, em um único pensamento. Esta estratégia atendia a fins educativos/pedagógicos que permitiam o controle sobre as formas apropriadas de caracterização das crenças. Uma espécie de supervisão sobre como os fiéis deveriam imaginar o Céu e o Inferno.

As representações do Diabo, constituídas pela Igreja ao longo do período medieval utilizam, em parte, heranças de características de divindades pagãs. Ocorrendo uma demonização ou “maleficação” de deuses ligados a natureza, adorados por celtas e germânicos (por exemplo), que foram incorporados e ressignificados pela tradição cristã. Hilário Franco Jr. (2006), trabalha em seu livro “Idade Média: O Nascimento do Ocidente” o conceito de Cultura Intermediária, onde explora os frequentes e profundos contágios entre uma Cultura Clerical (urbana, letrada e cristã) e uma Cultura Popular (iletrada e profundamente influenciada pelas tradições pagãs campesinas), no medievo ocidental. Dentro deste escopo intermediário se encontram os monges goliardos, a Arquitetura Românica e a literatura de temas fantásticos da Matéria da Bretanha. Desta forma, poderíamos mencionar uma Igreja Católica Apostólica Romana profundamente impregnada, ao longo e toda sua

⁵⁸ Oração do Pai Nosso.

história, pelo paganismo. A criação da imagem do Demônio e sua utilização pela *ecclesia* se soma a Cultura Intermediária.

O pensamento dualista da fé cristã possibilita a criação de duas entidades opostas, mas ao mesmo tempo interdependentes. De fato, tal como foi apresentado com as passagens do livro “O Evangelho Segundo Jesus Cristo”, de Saramago (2006), compreendemos que a Igreja Católica se empenhou na criação da maléfica imagem do Diabo tendo como objetivo reforçar a figura bondosa e generosa do pastor do Senhor, Jesus Cristo, aquele que derrota o Demônio e salva as almas (bondade *versus* maldade). A partir desse pensamento, identificamos que os “poderes e territórios” do Bem e do Mal estão intimamente ligados. Se por um lado a fé cristã necessitava de um Deus julgador, por outro lado, também necessitava de alguém que cumprisse a sentença. O Demônio é utilizado pela Igreja no medievo hora como “um cão pastor” furioso, que força, através do medo, que as ovelhas se mantenham no rebanho. Hora como “lobo” que devora as ovelhas que ousaram se afastar do rebanho. Medo do Diabo, medo do Inferno, medo da condenação eterna e seus suplícios, todos muito bem detalhados e vividamente representados em imagens que dão suporte a influência da Igreja.

A análise das imagens selecionadas indica que o medo do Inferno entra como um poder regulador do comportamento dos elementos que compõe a comunidade da *ecclesia*. O Diabo nada mais é que um instrumento Divino, um legitimador do poder de Deus. Para que haja o rebanho da salvação é necessário que haja o rebanho dos condenados, do qual o Diabo é seu pastor, com a permissão de Divina. O Paraíso só é tão belo e desejado, porque existe um Inferno, horrendo.

Nada existe sem o consentimento de Deus Pai (*Omnipotente*), nem mesmo o Diabo ou o Inferno se encontram fora de seu poder. Tudo o que existe no Universo visível ou invisível (mundo espiritual), está sob Sua vontade. A Igreja medieval, sabiamente, soube jogar com essas informações desvinculando o Mal, o Inferno e o Diabo da vontade/imagem de Deus. Criou-se um espaço a parte, um “reino” independente, com um rei malévolo que se opõe e ameaça a criação Divina. Na lógica da sociedade medieval e da tradição cristã, seria melhor pensarmos em um feudo (Inferno) cedido por um Senhor (Deus) a um vassalo (Diabo), que se põe a serviço dos interesses desse Senhor. Nada está fora do poder do Grande Rei do Universo. Nesta mesma lógica Baschet (2002, p. 329), apresenta a frequente descrição de Lúcifer, na época feudal, como “vassalo cuja felonía o faz querer se igualar ao senhor, em lugar de permanecer submisso [...] punido por essa traição, ele se conduz, ainda que nos limites do domínio que Deus lhe concede, como um senhor a quem se rende homenagem”.

Entretanto, nas imagens analisadas, percebe-se a criação de geografias (ou topografias) distintas e claramente separadas. Há o Paraíso, com a representação de Deus Pai ou Jesus Cristo ao centro (muitas vezes em tamanho avantajado) e há o Inferno, com todas suas características próprias, tendo ao centro, em proporção gigantesca, o Demônio. Cria-se, desta forma, visualmente, uma separação (feita pela representação do Julgamento) e distância evidente entre esses dois “reinos”, como se o Inferno, de forma independente, não fizesse parte da criação Divina.

Encerrando, gostaríamos de frisar que não há uma forma única de interpretar imagens, em nenhum período histórico, sempre haverá diferentes compreensões, dependendo das fontes consultadas, temas selecionados e propostas de abordagens. Pesa na interpretação, tal como foi mencionado no Cap. III, o “olhar” do próprio observador, que jamais será neutro, pois está impregnado de subjetividade que se apoia em uma “enciclopédia” visual e sensível constituída a partir de vivências. Da mesma forma, as imagens também não são neutras, adquirindo ao longo da História e em diferentes culturas os mais diversos significados, gerando distintos impactos e sentimentos. Acreditamos, após a realização desta pesquisa, que no período medieval as imagens infernais e demoníacas, criadas pela Igreja, conseguiam atingir o objetivo pedagógico em uma comunidade que conhecia, desde a infância, todos os códigos necessários para compreender qual seria a recompensa para aqueles que se perdiam da *ecclesia*. Embora isso não signifique uma compreensão homogênea e idêntica, a principal informação podia ser “lida” por toda a massa de iletrados da sociedade medieval: Primeiro, o Diabo é a própria encarnação do Mal; segundo, ele e seus demônios castigam, no Inferno, por toda eternidade as almas pouco piedosas; terceiro, e mais importante de tudo, só há salvação através da Igreja, essa representante legítima da vontade de Deus no Mundo. Uma poderosa Instituição que no medievo se confunde com a própria bondade e proteção de Jesus Cristo, o Bom Pastor.

REFERENCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2011.
- BENTO, Victor Eduardo. Para uma semiologia psicanalítica da paixão na antiguidade grega. In: **Revista Psicologia USP**. Abril/Junho, 2008, nº 19 (2), p. 129-158.
- BÍBLIA SAGRADA**. Edição Pastoral, São Paulo: Paulus, 2004.
- BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. Introdução, p. 9-22, Parte II: Patronos e clientes, p. 109-138, Parte III: transformações cultural e social, p. 273-278.
- _____. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. EDUSC, Bauru: 2004.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Introdução, p. 36-39, Observações preliminares, p. 177-180, A religião na vida cotidiana, p. 405-414.
- BUSSARELLO, Raulino. **Dicionário Básico Latino-Português**. Editora da UFSC: Florianópolis, 1998.
- CAPELLARI, Márcia S. Veronezi. A arte na idade média como construtora de um conceito visual de mal. In: ZIERER, Adriana (coord). **Paraíso, Purgatório e Inferno: a Religiosidade na Idade Média**. 2011.
- Catecismo da Igreja Católica**, Primeira Parte, Segunda Seção, Parágrafo 2, 232-237.
- Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p1s2c1_198-421_po.html Acesso: 01/11/2017.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- COSTA, Ricardo da; PEREIRA, Evandro Santana. “Ali haverá pranto e ranger de dentes”: o Inferno na Arte e na Filosofia da Idade Média. Conferência de encerramento do **I Encontro Internacional e II Encontro Nacional de História Antiga e Medieval de Imperatriz-Ma: Mito, Religião e Magia**, no dia 20 de novembro de 2014. Disponível em <http://www.ricardocosta.com/artigo/alihaveraprantoerangerdedentes> Acesso em 10/08/2016
- _____. Um espelho de príncipes artístico e profano: as representações das virtudes do Bom Governo e vícios do Mau Governo nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) – análise iconográfica. In: **Utopía y Praxis Latino americana Revista Internacional de Filosofia Iberoamericana y Teoría Social**. Maracaibo (Venezuela): Universidad del Zulia, vol. 8, n. 23, outubro de 2003, p. 55-71.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2015.

DICIONÁRIO PORGUÊS-ITALIANO. Cursos de Idiomas Globo. Editora Globo: São Paulo, 1991. P. 67

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo.** Tradução de Antonio Ovideo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

FERNANDES, José Lucas Cordeiro. Abençoados e Condenados: As representações nos escritos demológicos medievais. **Anais do I Encontro Internacional de História, Memória, Oralidade e Cultura**, 2012.

Disponível em: <http://www.uece.br/eventos/encontrointernacionalmahis/anais/trabalhos.html>
Acesso: 01/10/2017.

FRANCO, Alessio. Escolástica. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Vol. I. Bauru/ SP: EDUSC, 2002. P. 367-382.

FRANCO JR., Hilário. **A Idade Média Nascimento do Ocidente.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

FRANCO JR., Hilário. **O Ano 1000: Tempo de medo ou de esperança?** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão.** São Paulo: WWF Martins Fontes, 2007.

GUERREAU, Alain. Feudalismo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Vol. I. Bauru/ SP: EDUSC, 2002. P. 437-455.

HOURANI, Albert. **Uma História dos povos árabes.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KERN, Maria Lucia Bastos. Imagem, historiografia, memória e tempo. In: **Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Vitória: UFES, 2009, p. 87-97.

LAMAITRE; QUINSON; SOT. **Dicionário cultural do cristianismo**, 1999, p. 186.

Disponível em:
https://books.google.com.br/books?id=66cfRJw1c_wC&pg=PA186&redir_esc=y&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false Acesso: 07/11/2017.

LAWRENCE, Bruce. **O Corão: Uma Biografia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LE GOFF, Jacques Le. Inferno, Purgatório e Paraíso. In: **Em Busca da Idade Média.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. P. 139-147.

_____. **Una edad media em imágenes.** Paidós, Barcelona: 2009.

_____. **Uma longa Idade Média.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **A Civilização do Ocidente Medieval.** Vol. 1. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

LEWIS, Bernard. **Os Árabes na História.** Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

LOYN, Henry R. (Org.). **Dicionário da Idade Média.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

- MACEDO, José Rivair. **O riso no medievo como forma de resistência**. Entrevista concedida ao Instituto Humanitas Unisinos / IHU Online, no dia 02 de Outubro de 2006. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/450-jose-rivair-de-macedo>
- MAJOURET, Jean-Luc. A morte; BEAUNE, Colette. Os Lobos; YERDON, Jean. A noite. In: **revista história viva**. São Paulo: Duetto, N° 38. Dez/2006. p. 38-42. p. 48 – 50. p. 52-55.
- MESSIAS Bonjardim, Solimar G; ALMEIDA, Maria Geralda de. Expansão do sagrado: a territorialidade da Igreja Católica em Sergipe-Brasil. **Revista Geográfica de América Central**, Universidad Nacional Heredia, Costa Rica, vol. 2. Julio-diciembre, 2011, pp. 1-16.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- QUÍRICO, Tamara. A iconografia do inferno na tradição artística medieval. In: ZIERER, Adriana (coord). **Paraíso, Purgatório e Inferno: a Religiosidade na Idade Média**. 2011.
- _____. As funções do Juízo final como imagem religiosa. **História [online]**. 2010, vol.29, n.1, pp.120-148. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742010000100009> Acesso: 25/10/2017.
- _____. Para além da religião? Justiça de Deus, justiça do homem e as representações visuais do Juízo Final. **Antíteses**, vol. 9, núm. 17, enero-junio, 2016, pp. 76-93 Universidade Estadual de Londrina, Brasil.
- Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/1933/193346401006.pdf> Acesso: 27/10/2017.
- RIZO, Sérgio. O corpo do demônio. In: **Revista Estética E Semiótica**. Brasília, Jul/Dez 2014. V.4. N.2. P.42-68
- _____. O Inferno na Arte: a Paisagem. In: **Revista Estética E Semiótica**. Brasília, Jul/Dez 2013. V.3. N.2. P. 01-38.
- ROMAG, Dagoberto. **Compêndio da História da Igreja** - v.1. Rio de Janeiro: Vozes, 1949.
- SANTOS, Armando Alexandre dos; COSTA, Ricardo da. **A Inveja na Arte medieval e Renascentista**, 2015. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/inveja-na-arte-medieval-e-renascentista> Acesso: 06/11/2017
- SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P. 193-196.
- SARDAR, Ziauddin. **Em que acreditam os Muçulmanos?** Lisboa: Publicações Don Quixote, 2007.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru/SP: EDUSC, 2007.

_____. Deus. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol. I. Bauru/ SP: EDUSC, 2002. P. 301-317.

WOLFF, Philippe. **Outono da Idade Média ou Primavera dos Novos Tempos**. São Paulo: Edições 70, 1988.

YATES, Frances. A Memória Medieval e a Formação de um Sistema de Imagens. In: **A Arte da Memória**. Campinas: editora UNICAMP, 2010. P. 111-132.

VILLAS-BOAS, Márcia. **Olimpo: A Saga dos Deuses**. São Paulo: Editora Siciliano, 1995.