

AS REPLICAÇÕES VISUAIS DO INFERNO DE DANTE: O Caso da Igreja de Santa Maria Novella

THE VISUAL REPLICATIONS OF DANTE'S HELL: The Case of The Church of Santa Maria Novella

LUANA BARBOSA MIRANDA SOUZA¹

RESUMO

Nada mais popular do que a expressão "vá para o inferno!". No entanto, embora seja fácil merecer tal destino, não o era chegar lá. Nosso trabalho versa, justamente, a respeito do processo de transformação do Inferno de um não-lugar (*utopos*) em uma localização precisa, detalhada e inteligível. Temos como objetivo demonstrar que esse processo de constituição do Inferno em um lugar detalhado, possível de ser visualizado nas pinturas, advém da formulação dantesca sobre o assunto. Para tanto, analisaremos a partir de uma perspectiva alinhada a Nova História Cultural, assim denominado, o Inferno, primeira parte da *Divina Comédia* de Dante Alighieri (século XIV) e o afresco de mesmo nome pintado na Capela de Strozze (século XIV). Empregando à fonte escrita uma Análise Categorical como proposto por Laurence Bardin (1977), e à fonte imagética o conceito de imagem-objeto do historiador Jérôme Baschet (2006), bem como a perspectiva de análise relacional dos significantes das imagens e seus respectivos significados do historiador Jean Claude Schmitt (2007).

Palavras-chave: Inferno Dantesco. Imagens do Inferno. Iconografia Medieval. Medievo Tardio.

ABSTRACT

Nothing is more popular than the expression "go to hell!". However, while it is easy to deserve such a fate, it was not to get there. Our work is precisely about the process of transformation of Hell from a non-place (*utopos*) into a precise, detailed and intelligible location. We aim to demonstrate that this process of constitution of Hell in a detailed place, possible to be visualized in the paintings, comes from the Dantesque formulation on the subject. In order to do so, we will analyze Hell from a perspective aligned with the, so called, New Cultural History, the first part of Dante Alighieri's *Divine Comedy* (14th century) and the fresco of the same name painted in the Strozze Chapel (14th century). Using as written source a Categorical Analysis, proposed by Laurence Bardin (1977), and as image source the concept of image-

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES/PPGH).

object of the historian Jérôme Baschet (2006), as well as the perspective of relational analysis of the signifiers of the images and their respective meanings of the historian Jean Claude Schmitt (2007).

Keywords: Dante's Hell. Images from Hell. Medieval Iconography. Late Medieval.

INTRODUÇÃO

Dos primórdios da teologia cristã até à denominada Idade Média Central pode-se constatar que seu pós-morte se dividia entre o Céu, destino dos eleitos e o Inferno, destino dos condenados. Além disso, como bem analisou Jacques Le Goff (1995), na Idade Média Central houve o acréscimo do Purgatório como estação intermediária para as almas. No entanto, devemos ressaltar que durante séculos o Inferno teve função definida, mas lhe faltavam formas específicas, mesmo que pela tradição cristã seja o local de destino eterno dos pecadores condenados após o Juízo Final. No correr do medievo, paulatinamente, o Inferno começou a ser formatado e sua iconografia também se tornou um importante suporte para a doutrinação dos fiéis durante o período. Todavia, o século XIV pode ser visto como um ponto de inflexão nesse processo devido à extraordinária complexificação que passa a estar presente nas representações iconográficas das plagas infernais. Assim, nosso trabalho pretende analisar como as representações imagéticas do Inferno elaboradas pós-Dante passaram a ter características oriundas das descrições encontradas em sua obra, como por exemplo, a organização do espaço em círculos, a ordem de classificação dos pecados, das punições, os personagens etc.

Para tanto, empregaremos uma Análise Categorical, como proposto por Laurence Bardin (1977), à nossa fonte escrita. Esse tipo de análise, segundo a autora, é o mais antigo e o mais utilizado até hoje, que permite criar categorias ou classificações dos elementos de significação constitutivas da mensagem. Para isso, ela criou um método que consiste em quatro etapas: organização da análise; codificação; categorização; inferência e; tratamento informático. Além de compreender os itens de sentido de texto, buscaremos também seus polos de

comunicação, para assim compreender como um texto foi pensando e recebido em determinado contexto.

E, no que tange a análise do afresco, faremos uso do conceito de imagem-objeto do historiador Jérôme Baschet (2006), um medievalista especialista em iconografia. Para esse autor, existe uma conexão indispensável entre imagem, lugar e ritual para entendermos as suas funções. Nesse sentido, devemos dar significativa atenção à norma, à intenção, aos usos e ao papel de cada imagem. Pois esta é um objeto que dá lugar a usos dos mais diversos, uma representação do mundo e da sociedade que está inserida e ligada a um objeto/lugar já possuidor de uma função própria. Alinhado ao Baschet, também buscaremos analisar os significantes e seus respectivos significados, tudo de forma relacional como propõe Jean Claude Schmitt:

Os elementos figurativos, os motivos ornamentais, formas e cores apenas adquirem pleno sentido em suas relações, suas posições relativas de oposição e de assimilação, a distância que as separa ou, ao contrário, as maneiras pelas quais se aproximam, justapõem-se e por vezes se fundem. Uma única figura pode ser compósita e condensar - como nas imagens oníricas - diversas imagens em princípio distintas, a fim de expressar, pela contradição nas posturas e nos movimentos, a dialética das intenções significantes (SCHMITT, 2007, p. 38-39).

O objetivo é identificar como o Inferno de Dante, conciliando o que já existia tanto na cultura eclesiástica quanto na cultura popular, conseguiu criar uma imagem mental dessa estação do Além cristão da qual os pintores e iluminadores pudessem utilizar seu texto como uma espécie de mapa. E para demonstrar como as representações imagéticas do Inferno passam por mudanças expressivas após o épico dantesco, analisaremos o afresco de Nardo di Cione paralelo ao texto, para assim confirmarmos a hipótese de que Dante foi capaz de influenciar o imaginário coletivo e contribuiu para que a configuração do Inferno cristão fosse definida.

1. O INFERNO DE DANTE E SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Seguindo a ordem dos polos de comunicação de Laurence Bardin, devemos identificar primeiramente o emissor da mensagem, pois, esse “exprime com toda a sua ambivalência, os seus conflitos de base, a incoerência do seu inconsciente” (BARDIN, 1977, p. 170) e assim podemos identificar dentro de um discurso que

segue uma lógica socializada, elementos que expressam o objetivo do autor, onde “bem ou mal’ a sua fala torna-se necessariamente um discurso” (BARDIN, 1977, p. 170). Dante Alighieri nasceu em Florença em 1265, numa família da aristocracia local, estudou na escola dominicana do convento de Santa Maria Novella e no convento franciscano de Santa Croce. Conventos que tiveram importante atuação na cultura religiosa toscana de modo geral. E já adulto, estudou Direito na Universidade de Bolonha. No tempo de Dante:

Florença já era uma cidade-Estado organizada, com governo democrático independente, embora vez por outra submetida a intervenções das duas forças que concorriam em toda a região: o papado, que tinha um vasto poder temporal com sede em Roma, e os restos do Sacro Império Romano, que sucedera à queda do Império Romano (Mauro, 2014, p. 19-20).

Faz-se necessário retornar ao contexto da época, por estar inserido em um período de mudanças sociais que não deixam de impactar nas concepções religiosas, e porque a família de Dante pertencia a uma facção política que defendia umas dessas forças citadas acima, os guelfos (representado pela baixa nobreza e o clero). Além disso, Dante tinha participação ativa nas lutas partidárias, a ponto de disputar eleições para *priori* em Florença, conseguindo seu objetivo em 1300. Os guelfos tinham muita influência na cidade, mas por algumas divergências de ideias acabaram se subdividindo entre *bianchi* e *neri*². No mandato de Dante, ele ajudou a exilar muitos líderes dos dois partidos, e mesmo sendo um diplomata exímio, não conseguiu resolver seus impasses com o papa Bonifácio VIII. Mesmo depois do seu mandato de 2 meses, que era o tempo máximo para o cargo que exercia, ele continuou na vida pública como membro da embaixada de Florença. Em uma das ações como membro dessa embaixada, acabou caindo em um golpe e foi exilado. Para se livrar da acusação de corrupção que sofreu, deveria pagar uma multa e se abdicar todos os seus cargos públicos, o que ele recusou. Sendo assim, foi impedido de voltar a Florença e caso tentasse, seria acometido com pena de morte. Conforme Tamara Quírico (2014), em seu exílio conheceu várias cidades, estudou filosofia, teologia e física, conheceu vários pensadores dos quais trocou muitas experiências,

² Não é nosso objetivo tratar dos conflitos de Florença do século XIII, para mais informações sobre essas disputas, indicamos a leitura de duas teses de dissertação, uma de Paula Monteleone Robin intitulada: “Beatriz, musa de Dante Alighieri, com suas transfigurações na Vita Nova e incursões na Divina Comédia”. E a outra de Mariana Amorim Romero intitulada: “Dante Alighieri e a busca do Paraíso: de Florença à Ravena (1265-1321)”.

frequentou bibliotecas que guardavam livros importantes e pouco conhecidos, tudo isso influenciou na redação de seus livros, inclusive da *Comédia*³. E mesmo que não seja nosso foco neste trabalho, muito do seu texto é reflexo destes conflitos dos quais participou, evidenciado pelos personagens que escolheu punir, bem como as referências históricas aos confrontos entre guelfos e gibelinos em seu Inferno.

Conforme Bardin (1977) é fundamental para compreensão da mensagem, identificar a quem ela se destina. Acreditamos que Dante tinha como público-alvo os cidadãos de Florença. Seu texto foi escrito para ser lido em praça pública e ser ouvido pelo maior número de pessoas possível (informação verbal)⁴. Para isso, optou por escrevê-lo em toscano (dialetto local florentino) ao invés do *Latim*. Devemos levar em consideração também que, nas três subdivisões de seu Além, há personagens importantes da política florentina, sendo assim, causando uma familiaridade e assimilação mais fácil de sua mensagem.

Outro polo de comunicação importante é o canal por onde a mensagem será transmitida. A *Divina Comédia* de Dante foi iniciada entre 1306 e 1307. O poema é dividido em três livros: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. O primeiro com 34 cantos e os dois últimos com 33, “escritos em *tercentos* de decassílabos rimados de modo alternado e encadeado, segundo o esquema ABA BCB CDC DED, e assim por diante” (MAURO, 2014, p. 21). Ou seja, seu canal é um poema altamente técnico que rendeu para posteridade até cursos de como se ler a *Comédia*. Utilizaremos aqui o Livro I, provavelmente concluído em 1314, para exemplificar como Dante influenciou a construção da iconografia cristã do século XIV, especificamente no que tange o Inferno. Neste Livro, Dante faz uma viagem ao lado de seu guia, Virgílio⁵,

³ Dante deu à sua obra o nome de *Comédia*, uma vez que seu texto foi construído e estruturado conforme as comédias da Grécia Antiga. Com textos em versos, usando da paródia e da fantasia para tratar temas cotidianos, com humor e sarcasmo. E, acreditando que sua obra trata-se de uma metáfora sobre a monarquia, Dante convida seus leitores a sair da tragédia e ir para comédia, fazendo uma analogia com a história sacra da humanidade que começa no pecado original e termina com a redenção. O adjetivo “divina” foi atribuído ao título pelos seus posteriores comentadores e tradutores que reconheciam a grandiosidade da obra em seus vários aspectos.

⁴ Fala da Prof.^a Dra. Paula Ferreira Vermeersch na reunião do Grupo de Estudos em História Medieval da Unimontes (GEHM), intitulada "A influência dantesca na construção de representações imagéticas do inferno", que ocorreu no dia 06 de maio de 2020 às 15h na plataforma do Google Meet.

⁵ Segundo Lima (2018) Virgílio é considerado o maior poeta latino de todos os tempos. Natural da região de Mântua (70-19 a.C.), foi o responsável por escrever a epopeia erudita, a Eneida, que tem como objetivo dar aos romanos ascendência não-grega, formulando a cultura latina como original e não tributária da cultura helênica. No poema de Dante ele aparece como representação da razão humana que se propõe a ajudar o poeta florentino no percurso pelo Inferno e Purgatório.

pelos nove círculos do Inferno, relatando detalhadamente suas características, explicando os pecados e as penas que eram pagos em cada um deles.

Georges Minois (1991), em sua obra, discute sobre os vários infernos coexistentes desde o que convencionamos chamar de Antiguidade até a Modernidade, e ao falar de Dante, mostra que ele não trouxe nenhuma novidade sobre o assunto, pois tudo que poderia ser discutido sobre, já tinha sido. Tamara Quírico (2014) também lembra as diversas influências que Dante teve antes de compor sua obra, principalmente visuais como o afresco do *Juízo Final* do Bastitério de San Giovanni, que a autora cita como exemplo. Entretanto, acreditamos que ele foi importante por unir e dar coesão a todas essas informações existentes. Para nós, Dante resolveu o problema de séculos. Minois fala:

A visão infernal de Dante pode ser interpretada literal ou alegoricamente. É um amálgama do inferno popular e do inferno teológico e a união do inferno mitológico e cristão; isto é, é uma síntese de todos os infernos de tormentos encontrados até agora e isso é inspirado tanto na Eneida como no Apocalipse de São Paulo. O guia é o mesmo Virgílio, que, sem dúvida, encontrará um inferno bem diferente de quando contou a descida de Enéias (MINOIS, 1991, p. 217)⁶.

Enquanto Quírico, em seu trabalho, ao analisar a mudança na composição do *Juízo Final*, elenca algumas hipóteses, entre elas, a redação da *Comédia*. Em suas palavras:

Dante oferece uma descrição do Além quase visual, tão rica em detalhes é: não é difícil, por meio da leitura do poema, criar imagens mentais das cenas narradas. Deste modo, a *Commedia* não somente parece ter atingido o ponto máximo de desenvolvimento dessas descrições de viagens ao outro mundo, como também pode ter fornecido os elementos necessários para ampliação iconográfica do Inferno especialmente, mas também do Paraíso (QUIRICO, 2014, p. 94).

Para os cristãos, o Inferno nunca foi uma dúvida, como aponta os autores citados, existiam várias especulações sobre o assunto, mas a sua localização era incerta. Segundo Daniel Lula Costa e Solange Ramos de Andrade (2012), mesmo que já existisse na tradição cristã a noção de que o Inferno era um buraco na Terra

⁶ Tradução do trecho original: “La visión infernal de Dante puede interpretarse de manera literal o alegórica. Es una amalgama del infierno popular y del infierno teológico y la unión del infierno mitológico y del cristiano; es decir, ES una síntesis de todos los infiernos de tormentos encontrados hasta ahora y que se inspira tanto en *La Eneida* como em el *Apocalipsis de San Pablo*. El guía es el mismo Virgilio, quien, sin lugar a dudas, encontrará un infierno bien distinto de cuando él contó el descenso de Eneas.”

em forma de cone causado pelo impacto da queda de Lúcifer do céu após seu conflito celestial com o Criador, foi Dante que determinou suas coordenadas: “e agora embaixo estás do oposto céu/ a que o chão seco cobre e o seu sagrado/ centro, onde o Homem foi morto que nasceu,” (Canto XXXIV, 112-114). Diferentemente do que aconteceu com a *Visão de Túndulo*⁷, o épico dantesco foi capaz de influenciar o imaginário coletivo, oportunizando a criação de um verdadeiro mapa do Inferno, como parte de sua detalhada geografia do Além, na qual pode-se perceber todas as segmentações também do Purgatório e do Paraíso. Como exemplifica a imagem na página seguinte.

Antes de discorrer sobre nosso exemplo, se faz necessária uma breve apresentação do artista responsável pela representação do Inferno de Dante, pintada numa capela da Igreja de Santa Maria Novella em Florença em 1357. Nardo di Cione (1320-1366) era um pintor florentino bastante conhecido em sua época, “deve ter sido treinado sob a influência de pintores como Maso e Stefano” (BOSKOVITS, 2016, p.15). Ele e sua irmã foram contratados pela família Strozzi para decorarem a já referida capela. Boa parte do programa dos afrescos foi ideia do estudioso Pietro Strozzi, que havia visitado em 1350 o convento de Santa Maria Novella, do qual retirou parte da sua inspiração. Prokopp (s.d.) argumenta que mesmo Nardo não sendo muito conhecido hoje, ele pode ser comparado a Giotto da segunda metade do *Trecento* e mesmo que havia um plano pré-estabelecido sobre os afrescos, é perceptível no trabalho a sua vontade expressiva. Nas palavras da autora:

Ele criou uma nova iconografia do inferno, ele inventou novas composições e formas, tanto como um todo quanto nos detalhes. Ele foi o primeiro intérprete do príncipe dos poetas, vinte anos antes dos primeiros comentários literários de Boccaccio em 1372. Então, sua representação foi o primeiro reconhecimento, a primeira homenagem à Comédia pelos pais dominicanos que, 20 anos antes, em 1335, eles proibiram os monges e seus alunos de lerem a Comédia (PROKOPP, s.d., p. 67)⁸.

⁷ Visão do além-túmulo proveniente do século XII, muito popular no Ocidente medieval até meados do século XVI. É considerada a visão mais completa e consistente do Além cristão desenvolvida antes da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Para saber mais orientamos a leitura: SOUZA, L. B. M.. A recepção do Inferno na Visão de Túndalo pela iconografia medieval. *Revista Tempo, Espaço e Linguagem*, v. 11, p. 99-124, 2021.

⁸ Tradução nossa do trecho original: “Lui era il primo interprete del principe dei poeti, venti anni prima dei primi commentari letterari di Boccaccio nel 1372. Allora, la sua rappresentazione era il primo riconoscimento, il primo omaggio alla Commedia da parte dei padri domenicani che 20 anni prima, nel 1335, hanno proibito la lettura della commedia ai monaci e loro studenti.”

LEONI, 2015, p. 65)⁹, antes de apresentar a imagem propriamente dita, devemos entender como ela foi pensada e como interage com a igreja.

O afresco faz parte de um programa tríptico que ocupa três paredes. Em relação ao expectador, a parede do centro está a representação do Juízo Final, a da esquerda, do Paraíso e de frente para esta, na direita, do Inferno. Porém, é importante lembrar que “as imagens do Juízo Final constituem o paradigma: a direita e a esquerda não são definidas de acordo com o espectador, mas com Cristo colocado no centro” (MÉHU, 2015, p. 277)¹⁰. Logo, os condenados ficaram a esquerda de Cristo. “A polaridade positiva associada ao direito em detrimento da esquerda é uma construção cultural que não é específica do Ocidente medieval, mas que se tornou profundamente enraizada nas relações sociais” (MÉHU, 2015, p. 276-277)¹¹. Essa noção hierárquica também se aplica aos outros espaços da igreja, o altar, por exemplo, é onde a presença de Deus se materializa, logo sua arquitetura e as imagens que o ornamentam serão pensadas de formas diferentes dos demais pontos. Como afirmar Baschet, desde o século VIII se discutia a dinâmica e disposição dos fiéis dentro da nave, no século XII de forma ainda mais rigorosa, deixando frequentemente os fiéis “leigos” em lugares onde sua visão do altar era violada. Pois é “o edifício cultural e sua indispensável decoração, que o transforma em lugar fora do comum, constituem então, a forma privilegiada assumida pelos polos sagrados que ordenam e hierarquizam o espaço social” (BASCHET, 2006, p. 509). No caso desse afresco, por ficar numa capela particular, quem tinha acesso a ele de forma integral eram os membros da família e clérigos, o que não impedia os demais fiéis de se aproximarem do transepto, mas confirmando a teoria de Baschet, ainda assim conseguiram visualizar apenas parte do Inferno representado.

Como dito por Bardin, a parte mais importante da comunicação é a mensagem pela qual todos os outros polos passam a fazer sentido. Vamos buscá-la a partir da coincidência ou não do texto com a imagem. Extraíndo as categorias:

⁹ Tradução nossa do trecho original: “Lorsque Ton étudie un decor peint, il ne faut jamais oublier la dialectique entre l’édifice - le monument construit - et le lieu, institué symboliquement.”

¹⁰ Tradução nossa do trecho original: “Les images du Jugement dernier en constituent le paradigme : la droite et la gauche ne sont pas définies en fonction du « spectateur » mais du Christ placé au centre.”

¹¹ Tradução nossa do trecho original: “La polarité positive associée à la droite au détriment de la gauche est une construction culturelle qui n’est pas propre à l’Occident médiéval, mais qui s’est alors inscrite profondément dans les rapports sociaux.”

geografia, pecados, pecadores e punições. Lembrando, como afirmam Hye-Min Lee e Maud Perez- Simon (2015), mesmo uma imagem que se pretende sincrônica ao texto, são fontes de natureza distintas, e a imagem tem limitadores que dificultam a representação total de elementos apenas narrados.

2. ANÁLISE DO AFRESCO DE NARDO DI CIONE

Partindo para a análise imagética e textual, a imagem está representando em arcos sobrepostos dando a impressão de círculos onde os condenados estão sendo punidos pelos seus respectivos pecados. A sensação que as almas representadas passam é de muita dor e sofrimentos e em cada subseção desse Inferno há um demônio de chifres e asas; estão coloridos de amarelo ou marrom com pouquíssimas variações de tons, cores que, segundo Michel Pastoureau (2005) representam covardia, brutalidade e traição dando um aspecto mais pejorativo à cena.¹² Como podemos ver na página seguinte.

No topo da pintura, assim como mostra a figura 3¹³, há uma inscrição indicando o Vestíbulo, local onde, segundo o poema, se encontram as almas desprezadas por Deus e pelo Diabo, almas essas que não praticaram o Mal, porém, foram relaxadas na escolha do Bem, sendo assim serão atormentadas por vespas pela eternidade. Além dos preguiçosos que tem como pena carregar uma bandeira de sua nação sem descanso. O pintor escolheu a extremidade esquerda para assim representar, por ser uma imagem retirada de um domínio digital, talvez não fique evidente as pessoas sendo perseguidas pelas vespas, mas podemos visualizar bem a bandeira, que inclusive é amarela a balançar.

¹² Michel Pastoureau em seu livro *Breve historia de los colores* descreve os significados e os simbolismos de algumas cores chaves ao longo do tempo, entre elas o amarelo. O amarelo em outras culturas não européias e na Antiguidade tinha uma conotação positiva, ligado a riqueza, poder e sabedoria, diferentemente do Ocidente, onde a cor assumia uma ligação com a tristeza, faz menção ao outono, a decadência, a doença e etc. Foi na Idade Média que a cor perdeu prestígio e se tornou um símbolo de traição, engano e mentira. Bem como o marrom, que não chega nem a ser considerado uma cor, mas uma semi-cor. Não era muito apreciada pelos homens do medievo e ainda carregava conotações negativas como pobreza e brutalidade.

¹³ Para melhor análise das cenas eu mesma elaborei recortes, provendo assim uma melhor visualização dos elementos descritos.

Figura 2 – Inferno



Fonte: <http://libraryexhibits.uvm.edu/omeka/items/show/1560>. Acesso dia 08 out. 2021.

Figura 3 – Vestíbulo



Bem como descrito por Dante no Canto III do Inferno, (31-69):

E eu, co' a cabeça já de horror tomada: / “Que gente essa é”, indaguei,
“nesse clamor,/ que parece em sua dor tão derrotada?”.
E ele: “As almas que vês nesse amargor,/ são dos que têm no mundo – e
ora deploram –/ vivido sem infâmia e sem louvor.
Co' aqueles anjos vis agora moram/ que a Deus não opuseram rebeldia/
nem lhe foram fiéis, mas por si foram.
O Céu exclui-os porque o aviltaria,/ e o fundo Inferno também os proscrive,/
que tê-los certa glória aos réus traria”.
E eu: “Mas que pena têm, que tanto deve/ pesar-lhes que clamar os faz tão
forte?”./ Respondeu ele: “Escuta, serei breve:
Eles não têm esperança de morte,/ e essa cega sua vida é-lhes tão crassa/
que inveja têm de qualquer outra sorte.
Lembranças deles o mundo rechaça;/ misericórdia, e justiça, os ignora./
Deles não cuides mais, mas olha e passa”.
E eu que olhei vi, em disparada agora,/ um lábaro que parecia sujeito/ a
rodear sem pouso e sem demora;
imensa turba o seguia, que o conceito/ deu-me, numa visão medonha e
abstrusa,/ de quantos tinha a morte já desfeito.
Alguns reconheci nessa confusa/multidão, e eis que aquele apareceu/que
fez por covardia a grã recusa.
Certo então fui, no entendimento meu, /que o objeto grupo aquele era da
gente/que a Deus despraz e ao inimigo seu.
Esses, de quem foi sempre a vida ausente, /estavam nus, às picadas
expostos./de uma nuvem de vespas renitente,
que lhes fazia riscar de sangue os rostos,/ que, às lágrimas mesclado, a
seus pés/colhiam molestos vermes ali postos (ALIGHIERI, 2014, p. 47-48).

Ainda na figura 3, é possível perceber o demônio azul fazendo o papel de quem na *Comédia* seria Caronte¹⁴, indo transportar as almas para o outro lado do rio Aqueronte, como descrito também no poema: “Chegava agora um barco e, em seu governo,/ um velho, branco por antigo pelo,/ gritando: “Almas ruins! Castigo eterno” (Canto III, 82-84). Ao lado direito do Vestíbulo está o Limbo, ou primeiro círculo, lugar das almas virtuosas que por não terem sido batizadas, não podem pertencer ao Paraíso, seguindo a sequência do poema. Como podemos ver a seguir:

¹⁴ Segundo Brandão (2000) Caronte (Charon) é o clássico barqueiro dos mortos na mitologia grega. Transportava almas cujos corpos houvessem recebido sepultura, para além dos rios do Hades, mediante o pagamento de um óbolo. Parece que ele apenas dirige a barca, mas não rema, sendo isso tarefa das próprias almas que estão sendo transportadas. Representado como um velho feio, magro, vigoroso, barba hirsuta e grisalha, coberto com um manto sujo e roto, chapéu redondo.

Figura 4 – Limbo



A figura 4 busca demonstrar o “nobre castelo,/ de altos muros em sétupla clausura, também cercado de um arroio belo,” (Canto IV, 106-108) que abriga as almas que “não pecaram, mas não têm validez,/ sem batismo, seus méritos, e isto/ faz parte dessa fé na qual tu crês;/ e os que tenham vivido antes de Cristo/ não adoraram Deus devidamente” (Canto IV, 34-38), como dito por Virgílio a Dante.

No Canto V, Dante descreve o segundo círculo do Inferno. Nele se encontra Minós, criatura da mitologia grega, que no poema assume o papel de ouvir as confissões dos pecadores e os distribuir pelos diversos círculos da “instituição” usando sua cauda. Na imagem a seguir vemos um grupo de pessoas com as mãos prostradas a confessar seus pecados a Minós. Aqui já podemos observar que diferentemente de Dante, que optou por desenvolver suas criaturas híbridas e próximas de suas mitologias, Nardo di Cione, propõem características comuns a todos eles, mantendo um elemento ou outro do texto, como por exemplo, a cauda. E para não gerar dúvidas sobre quais criaturas estavam sendo representadas, ele fez a opção de legendar seus demônios conforme a sequência do poema.

Ainda no mesmo círculo, tanto do poema quanto no afresco, vemos “a procela infernal, que nunca assenta,/ essas almas arrasta em sua rapina,/ volteando e percutindo a atormenta” (Canto V, 31-33). Aqui são punidos os luxuriosos que transgrediram a razão e se deixaram levar pelos prazeres da carne, agora são arrastados por essa densa e escura ventania.

Figura 5 – O círculo dos luxuriosos



No Canto VI, Dante descreve o terceiro círculo, lugar onde penam os glutões sob uma chuva gélida e pesada. Ele é guardado por uma criatura, Cérbero¹⁵, “fera monstruosa e perversa,/ caninamente co’ as três goelas late/ para a gente que está na lama imersa” (Canto VI, 13-15). Nardo di Cione em sua pintura segue a sequência do poema, porém, a figura que está indicada como Cérbero é um demônio de apenas uma cabeça, e a pena que está sendo paga também é diferente. Na pintura as almas são condenadas a comerem mesmo sem vontade por toda eternidade. Como é possível ver na figura seguinte:

¹⁵ Segundo Brandão (2000) Cérbero (Kerberos), na mitologia grega, cão do Hades, um dos monstros que guarda o império dos mortos. De acordo com Hesíodo, ele possui cinquenta cabeças e voz de bronze. Na maioria das versões, entretanto, ele é apresentado com três cabeças, cauda de dragão, pescoço e dorso eriçados de serpentes. Ele representa o terror da morte, e simboliza o próprio Hades e o inferno interior de cada um. Cabe ao Cérbero interditar a entrada dos vivos no Inferno, mas acima de tudo, impedir a saída de quem ali entrou. Poucos heróis conseguiram sair de lá, entre eles, Hércules e Orfeu.

Figura 6 – O círculo dos glutões



Na sequência da pintura, bem como na sequência do poema encontram-se figuras de padres, clérigos, cardeais condenados por terem sido avaros e pródigos a empurrarem grandes pedras pelo círculo entrando em confronto umas com as outras e que após colidirem tem de retornar ao ponto oposto, num movimento ininterrupto, numa alusão ao mito de Sísifo¹⁶. Aqui, as almas são guardadas por Plutão, demônio que desafiou São Miguel, mostrando que assim como Lúcifer, as demais criaturas que compõem o Inferno também são punidas por suas ações. Dante aqui faz uma crítica aos religiosos que em suas vidas terrenas não comediram seus gastos e foram injustos: “Deles o duplo berro isso declara/ nesses dois encontrões que os acaroa/ e por opostas culpas os separa;/ clérigos foram esses de coroa/ pelada e também papas e cardeais,/ que os que mais são que a avareza acorçoa” (Canto VII, 43-48). Como mostra a figura a seguir:

Figura 7 – O círculo dos avaros e pródigos



¹⁶ Segundo Camus (2018) Sísifo, considerado pela mitologia grega, um dos mortais mais ardilosos, tenta enganar os deuses e acabar por despertar suas iras só para satisfazer seu desejo humano de eternidade, de vencer a morte. Sendo assim, é condenado a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Pois concluíram, com as suas razões, que não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança realizado pela eternidade.

Continuando os Cantos VII e VIII, Dante acompanhado por Virgílio adentra ao quinto círculo do Inferno. Ele começa por uma vala que ferve em banha, que se faz borbulhar pelo suspiro dos que nela estão submersos, no caso, os rancorosos; na parte visível estão as almas que se contorcem tomadas pela ira. Dante nesse canto trabalha mais a descrição do rio e dos pecadores, e não descreve guardião. Nardo, seguindo sua própria lógica representativa, inclui em seu afresco um demônio azul, a atravessar esse rio, como mostra a figura 8. Essa vala desaguará no rio Estige que leva até a cidade de Dite, ou Lúcifer.

Figura 8 – O círculo dos iracundos e rancorosos



A cidade de Dite é guarnecida por uma muralha e anjos rebeldes caídos dos céus. Entre esses guardiões da cidade estão as três Fúrias infernais que como descritas no poema pareciam “Hidras verdíssimas cingidas,/ traziam por cabeleira, serpes bravas/ envolvendo suas têmporas infidas.” (Canto IX, 40-43). Dante explica que são Megera, Tesífone e Medusa¹⁷ e elas também foram representadas na pintura de Nardo di Cione, mais especificadamente na guarnição do meio:

Figura 9 – Cidade de Dite



¹⁷ Segundo Luker (1993), essas três figuras são as górgonas, filhas do deus marítimo Fórcis. Eram criaturas aladas, de línguas proeminentes e cabelos de serpente. O gorgonaion, uma representação da aterrorizante cabeça das gorgó, era usado em templos e sepulturas para afastar os poderes malignos. Dentre as três irmãs, apenas Medusa era mortal.

O épico dantesco descreve no Canto X o sexto círculo do Inferno, lugar dos heréticos em geral, como os seguidores da doutrina de Epicuro¹⁸, que negava a sobrevivência da alma após a morte corpórea. Neste círculo, as almas ficam em túmulos abertos, porém em chamas, fazendo lembrar a sentença dada aos condenados por heresia pela Igreja, que eram queimados em fogueiras. Interessante notar, que Nardo opta por destacar esse círculo em relação a todos os outros. Triplicando seu tamanho em relação aos supracitados, mesmo sem a exigência de personagens. O que pode caracterizar de sua parte, um alerta maior para as heresias, um julgamento maior das mesmas, ou ambas.

Figura 10 – O círculo dos heréticos



O sétimo círculo do poema é subdividido em valas, e assim o fez o autor da pintura em questão. Pintou um rio de sangue fervente guardado por centauros onde se encontram os tiranos ou almas que em vida praticaram a violência contra o próximo, como por exemplo, homicidas e assaltantes, representando a primeira vala do sétimo círculo do Inferno de Dante. Ainda seguindo a sequência do poema, pintou a segunda vala onde estão os que cometeram violência contra si próprios ou contra seus bens, como os suicidas e perdulários, bem como um denso arvoredo composto pelas próprias almas que são atormentadas por harpias monstruosas que “têm asas amplas e rostos “humanos,/ garras nos pés e emplumados os ventres;/ lançam dos cimos lamentos arcanos.” (Canto XIII, 13-15). A terceira e última vala padecem os blasfemos, os usuários e os sodomitas, que cometeram violência contra

¹⁸ Segundo Lima (2018) Epicuro foi um filósofo grego que ensinou em Samos e Atenas. Sua filosofia materialista defende que todas as coisas são formadas por átomos cujas combinações dão ao mundo sua estrutura particular. A moral de Epicuro – diferentemente da reputação que adquiriu junto à igreja – recomenda gozar os bens materiais e espirituais com ponderação e medida, de forma que seja possível perceber o que neles há de melhor. O Epicurismo na opinião da Igreja era uma heresia, pois considerando todas as coisas materiais, negava a existência da alma e da vida após a morte.

Deus, contra a natureza e contra a arte, descrito da seguinte maneira no Canto XIV, (13-42):

O lugar era um árido areão/ semelhante à planura percorrida/ pelos pés,
noutros tempos, de Catão.
Ó vingança de Deus, como temida/ debes ser por quem, lendo-me, a
reporte/ a essa cena que me era oferecida!
De almas nuas havia várias coorte:/ todas choravam miseravelmente,/ e era
aparente a sua diversa sorte:
Supina, ao chão jazia alguma gente,/ outra sentava, toda reunida,/
caminhava outra continuamente.
Mais numerosa era essa turma erguida,/ menos a que jazia para o
tormento,/ mas tinha à dor a língua irreprimida.
Sobre todo areal, em jorro lento,/ chovia chispas de fogo dilatadas,/ como
de neve em montanha sem vento.
Como Alexandre viu, nas abrasadas/ terras d'Índia, por sobre a sua legião,/
chispas caindo até o chão inflamadas,
pelo que ele as mandou calcar no chão,/ por suas tropas, para que o seu
calor/ fosse extinto antes de sua difusão;
aqui tombava esse eterno fulgor,/ do qual a areia se acendia, como isca/
sob o fuzil, nelas dobrando a dor.
Sem descanso, uma dança barbarisca/ faziam co'as mãos, pra cá pra lá a
estendê-las,/ pra sacudir de si nova fásca (ALIGHIERI, 2014, p. 115-116).

Assim, segue o recorte da pintura, inclusive, mostrando o riacho de águas vermelhas que corre entre margens de pedras:

Figura 11 – O círculo dos violentos e bestializados



O oitavo círculo, Dante inicia descrevendo a organização, lugar dos fraudulentos – sedutores, rufiões, adutores, lisonjeiros, simoníacos, magos, adivinhos, traficantes, hipócritas, ladrões, maus conselheiros, cismáticos, intrigantes, falsários -, da seguinte forma no Canto XVIII, (1-18):

O lugar que no Inferno se nomeia/ Melebolge é de pedra de ferrenha/ cor,
como a encosta que todo o rodeia.
E, bem no meio da maligna penha,/ abre-se a cava muito larga e funda/ de
que em próprio local farei resenha.
Portanto, a faixa que resta é rotunda/ e dez valas a sulcam, desde a dura/
encosta, até esse vão que ela circunda.
Qual aos castelos pra guardar segura/ fossos mais fossos cingem os
bastiões,/ aqui aparentam a mesma figura

essas valas, co' as mesmas formações./ E como em tais castelos, da soleira/ até o limite externo, há pontilhões, aqui há pontes que desde a penhasqueira./ atravessam as ribas e os valados,/ até à cava onde os liga a última beira (ALIGHIERI, 2014, p. 139-140).

Sendo assim, o afresco do pintor italiano, em sua representação do oitavo círculo, também apresenta uma divisão em dez valas concêntricas separadas por diques que rodeiam o que já adiante, é o nono círculo. As valas aqui seguem uma lógica DIREITA- ESQUERDA, DIREITA-ESQUERDA, assim, não será possível promover recortes, mas tentarei sinalizar onde cada uma se localiza. Essa estratégia de Nardo di Cione pode ser utilizada para economizar espaço, mas acabou por deixar todas as valas de número ímpar ao lado esquerdo e as de número par ao lado direito do nono círculo, promovendo organização para o Inferno. Como dito por Dante, na primeira vala as almas de sedutores e rufiões estão agrupadas em filas que se movimentam em sentidos opostos, assim como no ano do primeiro Jubileu em Roma, enquanto são surradas com “fereza abjeta” por demônios chifrudos. E assim são representados na pintura, onde é possível perceber homens nus enfileirados e um dos demônios com um chicote nas mãos. Na segunda, a punição é ficar submerso num limo asqueroso “que de comuns cloacas parecia” (Canto XVIII, 114) que representa a sujeira que aduladores e lisonjeadores fizeram no mundo. Essa representação está do lado direito da primeira vala. Na terceira, ao lado esquerdo da primeira vala, é possível ver os simoníacos de cabeças para baixo em estreitos buracos redondos, só com as pernas para fora e com fogo ardendo sobre as plantas dos pés, bem como na descrição do poema, onde Dante visualiza inclusive papas e outros líderes religiosos. Em seguida, a vala dos magos e adivinhos que “vê como peito e dorso foi trocado;/ porque demais quis ver para adiante: pra trás ele olha, e anda recuando.” (Canto XX, 37-39). A pintura está muito gasta nesta parte, não é possível dizer se há ou não correspondência. A quinta vala, ao lado direito terceira, os traficantes estão transbordando a ferver num pegajoso pez como descrito no poema, o diabo que deveria estar carregando as almas nos ombros para jogá-las no pez, na pintura aparece de cócoras, como se vigiasse as almas.

Figura 12 – O círculo dos fraudulentos



Ainda na figura 12 podemos ver a sexta vala como descrito na *Comédia*. Onde, seguindo a lógica direita-esquerda, as almas condenadas por hipocrisia “muito arriada usavam o capelo,/ frente aos olhos, das capas que vestiam,/ que lembravam das de Cluny o modelo. De ouro brilhante, fora, o olhar feriam;/ dentro de chumbo que, pesadas tanto,/ palha as de Frederico se creiam” (Canto XXIII, 61-66). No afresco, essa vala é a única onde os condenados estão vestidos, justamente para criar essa correspondência com a vestimenta dos membros do convento de Cluny como propôs Dante. A sétima vala no poema é cheia de serpentes de todas as espécies que atacam os ladrões e os submetem a profundas transformações. Na pintura, infelizmente é a vala mais desgastada do lado esquerdo, logo também, não podemos confirmar a correspondência.

No épico dantesco, a oitava vala é a dos maus conselheiros, eles ficam presos em chamas que se movem continuamente e os envolvem por inteiro. Na pintura, há uma incidência de vermelho, que pode ser sim chamas, mas a qualidade não permite certeza. A bem como a nona vala da *Comédia*, a dos cismáticos-intrigantes, a pintura tem representada um arco que a corta e “há um diabo que aqui nos atavia/ assim, cruelmente, ao gume de sua espada:/ todos golpeia desta companhia” (Canto XXVIII, 37-39). A última vala do oitavo círculo são punidos os falsários, seus corpos estão cobertos de sarnas e estão quase incapazes de se movimentarem. Na pintura, encontra-se um grupo de pessoas, mas não há nada que indique sua pena.

A partir do Canto XXX, Dante começa a descrever o círculo mais cruel e tenebroso da *Comédia*. O nono e último círculo do Inferno dantesco é onde se encontram os traidores. O lugar é o centro da “instituição”, guardado por três

gigantes que se assemelham a torres. Efilalte, Briareu titãs que tentaram, desafiando Júpiter, sobrepor duas montanhas para alcançar o Olimpo. E por fim, Anteu, titã que não participou da Titanomaquia contra Júpiter com os outros filhos da terra, e por isso não está acorrentado na descrição de Dante. Vivia em Zama, na África, onde Cipião derrotou Aníbal, e se alimentava de carne dos leões que caçava. Na pintura, Nardo di Cione representa os três titãs soltos e armados.

Figura 13 – O círculo dos traidores



A figura não está nítida, porém, ainda é possível perceber que a figura de Lúcifer foi a maior representada, mas designar o seu poder. Suas asas e seus chifres ainda são perceptíveis. Não dá para perceber se possui três cabeças como na *Comédia*, mas parece ter três almas suspensas na altura da face, que seriam como Dante propôs: Judas Iscariotes, Bruto e Cássio, os traidores dos benfeitores. A imagem não tem representada a subdivisão que existe no poema, e mesmo que não

tenha representado o gelo, entende-se que aqui seja a Judeca, uma das subdivisões do nono círculo, onde Bruto e Cássio, por terem traído e matado César, o primeiro imperador romano, recebem a mesma punição que Judas Iscariotes: serem mastigados pela eternidade por uma das cabeças de Lúcifer. Dante deixando claro seu saudosismo romano ao equivaler um imperador a um representante direto de Deus na Terra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esse detalhamento, fica nítido que o artista de Nardo di Cione utilizou em seu afresco elementos do texto de Dante, mas teve liberdade artística para representar alguns personagens a sua maneira e incluir ou retirar elementos da forma que lhe foi mais conveniente. Lembrando que essa liberdade comunga com a tradição cristã, é sim uma abertura inventiva, mas como lembra Baschet (2015), dentro de um espaço social e ideológico dominado pela instituição eclesial. A imagem em questão cumpriu sua função de repressão a vários vícios humanos, postulando uma conduta padrão de comportamento, e deu início a utilização do esquema geográfico que Dante propôs nas artes, que foi muito utilizado por outros artistas, principalmente na Itália, onde inclusive vão passar a ser figurados Dante e Virgílio.

Mesmo em representações que não pretendem ilustrar o poema, algumas alusões ainda são feitas. Ora pela estrutura do Inferno – círculos concêntricos em forma de espiral-, a representação de Satanás – com três cabeças e três pares de asas e geralmente no centro do Inferno -, de personagens como Maomé – que antes não eram figurando e depois do poema passou a ser com certa frequência-. Além de muitas outras possibilidades. Concluimos assim, que a partir do épico dantesco o Inferno não tinha apenas função, mas localização detalhada e precisa. Alguns autores, como a já citada Gardiner, acreditam, inclusive, que o texto de Dante encerra as especulações sobre o Além cristão. “Certamente existem outros fatores, intelectuais e religiosos, responsáveis pelo fim do gênero, mas com Dante ele não

choraminga, mas goza de uma apoteose final gloriosa” (GARDINER, 1989, p. 12)¹⁹. O que não significa que o interesse no assunto desapareceu, mas poucas novidades foram incorporadas, e quando sim, com pouca interferência no modelo proposto por Dante.

Quírico (2014) nos apresenta uma argumentação pertinente sobre como esse tipo de pesquisa pode configurar uma primazia da literatura sobre as artes visuais, como se necessariamente o eixo fosse exclusivamente texto-imagem. E para que esse tipo de confusão não ocorra, concordando com a autora, se faz necessário lembrar que bem como Dante influenciou no desenvolvimento das imagens infernais, seu texto também foi resultado de influências de outras fontes imagéticas. E devemos considerar também o grande papel das imagens mentais compartilhadas pelo imaginário do homem medieval. Como argumenta Schmitt (2007), toda sociedade produz um imaginário que garante a sua coesão e sua identidade, do qual tanto a literatura e as artes visuais irão se beneficiar.

Nossa abordagem, no entanto, foi focada em mostrar a coincidência ou não entre texto e imagem, levando em consideração as categorias de análise como geografia, pecados, pecadores e punições. Com o objetivo de confirmar nossa hipótese de que a estrutura do poema por possuir uma descrição muito detalhada, não só dos pecados e punições, mas principalmente do espaço, viabilizou sua replicação visual mais frequente e quase que imediata.

Sendo assim, podemos confirmar a influência dantesca nas mudanças das representações imagéticas do Inferno, principalmente porque, seu texto estava alinhado com a ortodoxia latina. Porém, a recepção da concepção de Inferno que Dante criou na Literatura se estendeu para além do domínio religioso, tornou-se uma imagem mental comungada na retórica política, na cultura popular e na mídia até os dias atuais. Mesmo depois de vários processos que o Ocidente passou, a ideia amadurecida no século XIV ainda não se esvaziou. A concepção de Inferno permanece e ao que tudo indica permanecerá por muito tempo ainda presente no imaginário do homem ocidental, religioso ou não.

REFERÊNCIAS

¹⁹ Tradução nossa do trecho original: “here are certainly other factors, intellectual and religious, responsible for the end of the genre, but with Dante it does not whimper away but enjoys a final, glorious apotheosis.”

- ALIGHIERI, Dante. "Inferno". In: **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 29- 253.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução: Luís Antero Reta e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. Tradução: Marcelo Rede; prefácio de Jacques Le Goff. São Paulo: Globo, 2006.
- BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, JeanClaude. **L'image. Fonctions et usages dès images dans l'Occident médiéval**. Tradução: Maria Cristina C. L. Pereira Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.
- BASCHET, Jérôme. Introdução: Pensé e figurative et analys e dès images. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (Orgs.). **Les images dans l'occident medieval**. Turnhout: BrepolsPublishers, 2015. p. 195-197.
- BOSKOVITS, Miklós. "**Nardo di Cione,**" **Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries**. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art. Washington, 2016. Disponível em: <https://purl.org/nga/collection/constituent/1745>. Acesso dia 15 nov. 2020.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. vol. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 4ª Edição, 2000.
- CAMUS, Albert. O mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo. Disponível em: <<http://sanderlei.com.br/PDF/Albert-Camus/Albert-Camus-O-Mito-de-Sisifo.pdf>>. Acesso dia 17 jun. 2018.
- COSTA, Daniel L.; ANDRADE, Solange R. Algumas considerações sobre o Diabo na Divina Comédia. In: MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. **O demoníaco na literatura** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 149-160. ISBN 978-85-7879-188-9.
- DI CIONE, Nardo. **Inferno**. Disponível em: <http://libraryexhibits.uvm.edu/omeka/items/show/1560>. Acesso dia 08 out. 2021.
- Divina Comedia Estructura**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/244399488/DivinaComedia-estructura-pdf>. Acesso dia 1 mar. 2018.
- GARDINER, Eileen. **Visions of Heaven & Hell before Dante**. New York: Italica Press, 1989.
- LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- LEE; PÉREZ-SIMON. Relations texte/image. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier 81 (Orgs.). **Les images dans l'occident medieval**. Turnhout: Brepols Publishers, 2015. p. 291- 303.
- LIMA, José Carlos. **A Divina Comédia – Inferno – Personagens, Símbolos e Notas**. Disponível em: <http://advivo.com.br/blog/jose-carlos-lima/a-divina-comedia-%E2%80%93-inferno-%E2%80%93-personagens-simbolos-e-notas>. Acesso dia 18 jun. 2018.

- LURKER, Manfred. **Dicionário de deuses e demônios**. Tradução: Cécilia Camargo Bartalotti, Marcelo Brandão Cipolla. – São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MAURO, Italo Eugenio. Dante, sua obra e eu tempo. In: **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- MÉHU, Didier. Lesrapports dans l'image. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (Orgs.). **Les images dans l'occident medieval**. Turnhout: BrepolsPublishers, 2015. p. 275-290.
- MINOIS, Georges. **Historia de lós infiernos**. Tradução: Godofredo González. Paris:Librairie Arthcme Fayard, 1991.
- PASTOUREAU, Michael. El color. In: **Una historia simbólica de la Edad Media occidental**. Buenos Aires: Katz, 2006. p. 122-234.
- PASTOUREAU, Michael. La couleur. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (Orgs.). **Les images dans l'occident medieval**. Turnhout: Brepols Publishers, 2015. p. 227- 237.
- PASTOUREAU, Michael; SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores**. Barcelona: Paidós, 2005.
- PROKOPP, Mária. **Dante e la pittura del trecento. Nardo di Cione: Gli affreschi della Cappella Strozzi Santa Maria Novella, Firenze, 1352-57**. Disponível em: <http://www.verbumanalectaneolatina.hu/pdf/3-1-05.pdf>. Acesso dia 29 jul. 2020.
- QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e As Representações do Juízo Final Na Pintura Toscana do Século XIV**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso: As representações do juízo Final nas pinturas toscanas do século XIV**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Tradução: José Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.
- VOYER, Cécile; LEONI, Simona Boscani. La peinture murale: l'image ET Le lieu rituel. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (Orgs.). **Les images dans l'occident medieval**. Turnhout: BrepolsPublishers, 2015. p. 65-82.

Recebido em 13 de outubro de 2021.

Aprovado para publicação em 08 de junho de 2022.