

“(…) *in omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in aeternum non peccabis*”
Ecl 7: 40

O Cristianismo é uma religião profundamente ligada a imagens¹. Já nos primeiros séculos os cristãos superaram as interdições judaicas com relação ao uso de imagens em contextos religiosos², passando a fazer largo uso delas na consolidação de suas crenças e de seus dogmas. Desde as primeiras *domus ecclesiae* e catacumbas, portanto, os cristãos se habituaram à presença de representações visuais que se relacionavam à nascente religião³.

Deve-se ter em conta que há, sem dúvida, razões muito importantes para a difusão de imagens dentro do contexto religioso cristão ao longo da Idade Média. Já Jean-Claude Bonne ressaltou sua relevância como *ornamento*, termo compreendido não segundo sua acepção moderna de decoração, de “complemento agradável”, mas a partir do sentido “que o latim clássico e medieval dá a este termo, quer dizer, como um equipamento *indispensável* à realização de uma função, como as armas de um soldado ou a vela de um navio” (BASCHET, 2006: 496). As imagens cristãs, desse modo, tornaram-se parte fundamental e inseparável da liturgia, dos ritos e dos cultos, da vida cotidiana, em suma, da Igreja e de seus fiéis.

Essas imagens cumpriam funções específicas dentro do contexto religioso em que se desenvolveram. Segundo o *locus classicus* das teorias medievais sobre o tema (que derivariam, em última instância, das ideias de Gregório Magno expressas nas duas cartas que

* Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS/UFRJ) e mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp). Professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ (DTHA/ART/UERJ).

¹ Seguindo uma tendência defendida por medievalistas como Jean-Claude Schmitt e Jérôme Baschet, utiliza-se o termo *imagem* em detrimento de *arte* pois, conforme esclarece Schmitt, até o século XV teriam predominado concepções e práticas “não essencialmente estéticas, mas primeiramente cultuais e rituais das ‘imagens’” (SCHMITT e LE GOFF, 2002: 592) – justificando a definição dada por Hans Belting de que a Idade Média seria o tempo das imagens e do culto: à *era da imagem* Belting contrapõe a *era da arte*. De fato, a partir do século XV desenvolveu-se uma discussão sobre o conceito mesmo de *arte* que, segundo o autor, inseriu “um novo nível de significado entre a aparência visual da imagem e a compreensão do observador”, que não existia no Medievo (BELTING 2010: p. 17). Para uma análise sobre o conceito de *imagem* para o Ocidente medieval, ver o verbete “Imagens”, em SCHMITT e LE GOFF, 2002: p. 591-605.

² Uma das passagens mais conhecidas do Antigo Testamento a fundamentar o aniconismo dos judeus é o seguinte trecho do Livro do Êxodo (20: 4-5): “tu não farás nenhuma imagem esculpida, nada que pareça ao que está lá no alto nos céus ou aqui embaixo na terra, ou nas águas embaixo da terra. Tu não te prosternarás diante destas imagens nem as servirás, porque eu, Iahweh, teu Deus, sou um Deus zeloso”.

³ Para uma discussão acerca do debate sobre as imagens cristãs, e também da consolidação de seus usos, tanto no Ocidente como no Oriente, ver, dentre outros, BELTING, 2010; SCHMITT, 2007, particularmente o capítulo “De Niceia II a Tomás de Aquino: a emancipação da imagem religiosa no Ocidente”; BASCHET, 2006, em especial o capítulo “A expansão ocidental das imagens”.

escreveu a Sereno de Marselha na virada do século VI para o VII⁴), as imagens deveriam representar as histórias sagradas – retiradas de fontes tão variadas como as Sagradas Escrituras, evangelhos apócrifos e sermões, assim como de uma tradição oral que remonta aos primórdios do Cristianismo –, de modo a auxiliar o aprendizado e a memorização dos fatos sagrados, instruindo e emocionando os fiéis, especialmente os leigos. Mas não somente: como recorda Jérôme Baschet, “as imagens medievais estão longe de ser destinadas apenas aos laicos, e elas são, de resto, com frequência postas em lugares reservados aos clérigos ou em livros que só eles utilizam” (BASCHET, 2006: 495).

As histórias sagradas e suas personagens, portanto, eram apresentadas visualmente nos espaços religiosos, principalmente, mas também em edifícios civis, em suportes tão diversos como muros, painéis de madeira, marfim e pergaminhos, dentre vários outros. É nesse amplo contexto, então, que devem ser analisadas também as inúmeras representações do julgamento final que comparecem na arte cristã ocidental.

Deve-se considerar que o Juízo Final é um dos temas mais importantes e relevantes para a teologia cristã, uma vez que, ao marcar o fim da história, recapitula, sintetiza e ratifica todos os dogmas e conceitos estabelecidos pelo Cristianismo. Nele confirmam-se as palavras recitadas no Credo instituído pelo Concílio de Niceia em 325 d.C., segundo o qual Cristo “ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras; e subiu aos Céus, onde está sentado à direita de Deus Pai Onipotente, donde há de vir a julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja católica, na comunhão dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, e na vida eterna”⁵. Julgar “os vivos e os mortos” implica “a ressurreição da carne”, de modo que todos se coloquem diante do Cristo juiz para a proclamação de sua sentença eterna. A ideia de um julgamento sugere, portanto, a divisão da humanidade em dois grupos – aqueles que serão salvos e conduzidos ao Paraíso, para a visão beatífica de Deus por toda a eternidade, e os condenados que, por sua vez, serão arremessados para o Inferno e para suas punições *ad aeternum*, conforme é narrado no Evangelho de São Mateus (25: 31-34, 41 e 46):

Quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória. E serão reunidas em sua presença todas as nações

⁴ Para uma análise da importância de Gregório Magno na defesa das imagens religiosas no Ocidente, ver DUGGAN, 1989; CHAZELLE, 1990. O artigo de Duggan também oferece uma visão sobre a permanência, ao longo dos séculos, da máxima gregoriana que afirmava ser a pintura a escrita dos iletrados.

⁵ “*Tertia die resurrexit a mortuis, ascendit ad coelos, sedet ad dextram Dei Patris omnipotentis, inde venturus est iudicare vivos et mortuos, Credo in Spiritum Sanctum, sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem, remissionem peccatorum, carnis resurrectionem, et vitam aeternam*”.

e ele separará os homens uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos bodes, e porá as ovelhas à sua direita e os bodes à sua esquerda. Então dirá o rei aos que estiverem à sua direita: “Vinde, benditos do meu Pai, recebei por herança o Reino preparado para vós desde a fundação do mundo (...)”. Em seguida, dirá aos que estiverem à sua esquerda: “Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o diabo e para os seus anjos (...)”. E irão estes para o castigo eterno enquanto os justos irão para a vida eterna.

Devido à sua dimensão teológica, compreende-se o destaque que o tema do Juízo Final possui também nas representações visuais cristãs, em que ele foi evocado de forma indireta ao menos desde o século IV⁶, e claramente representado desde o século IX no Ocidente, tornando-se extremamente popular a partir do século XIII⁷.

⁶ As primeiras alusões visuais ao Juízo final mostram Cristo não como juiz, mas como o Bom Pastor, que vem separar os bodes das ovelhas – presumivelmente, os pagãos dos cristãos; uma imagem inspirada, com toda probabilidade, pela passagem do Evangelho de Mateus citada anteriormente. Uma das primeiras obras conhecidas que evocam o tema é precisamente a representação do Cristo pastor que separa o rebanho, de fins do século III e início do IV, eloquentemente localizada em um sarcófago romano, atualmente no Metropolitan Museum of Art, em Nova York.

⁷ O exemplo ocidental mais antigo seria um pequeno relevo em marfim executado por volta do ano 800, atualmente no Victoria & Albert Museum, em Londres. Na arte monumental, a primeira representação conhecida teria sido o afresco no Convento de Saint Gall, na Suíça, pintado talvez entre os séculos IX e X, enquanto os exemplos mais antigos que sobreviveram à passagem dos séculos e chegaram aos dias atuais são os afrescos na Abadia de Saint Johann, em Münstair (Suíça), e na Igreja de Saint Georg em Oberzell, na ilha de Reichenau (Alemanha), executados no início do século XII. Sobre os motivos para esse lapso de tempo – conforme escreve Baschet, “a história da representação do Juízo final se abre por uma longa ausência” (BASCHET, 1993: 137) – ver, além do próprio livro de Baschet, QUÍRICO, 2014a: 36-37.



Figura 1 – *Juízo Final*, ca. 1080. Basílica de San Michele Arcangelo, Sant'Angelo in Formis. Procedência da imagem: CHRISTE: 2000

Cenas que buscassem representar o julgamento de modo mais amplo deveriam necessariamente incluir diversos tipos iconográficos, retirados de fontes textuais e orais variadas⁸. E devido a esse grande número de elementos (que deveriam ser inseridos de forma coerente em uma única cena), pinturas com o tema, com frequência, foram elaboradas a partir de uma escala monumental, de modo a se enfatizar “a amplitude própria do tema do Juízo final” (OFFNER, 2001: 546). Essa necessidade de uma ampla área para a realização da cena explicaria a opção preferencial, a partir do século XI, de pintar o tema na face interna da fachada das igrejas (ao menos na Península Itálica, embora essa solução também tenha sido adotada em regiões ao norte dos Alpes) – a “maior área disponível na nave, no fim contra o sol poente” (OFFNER, 2001: 541)⁹. É o que ocorre com o afresco na Basílica de San Michele,

⁸ Para uma referência a esses tipos iconográficos e suas fontes, ver QUÍRICO, 2014a: 36-37.

⁹ Uma breve discussão sobre os possíveis motivos para a realização do tema do Juízo Final nessa área da igreja (na fachada interna ou na externa, como será mais comum, por exemplo, em regiões da atual França), e que pode se relacionar ao sol poente, conforme escreveu Offner, pode ser encontrada em QUÍRICO, 2014a: 148-149; BASCHET, 2008: 83.

em Sant'Angelo in Formis (ca.1080), um dos mais antigos exemplos de pintura monumental em afresco com a representação do julgamento a chegar à atualidade (Figura 1).

A escolha da fachada interna para a elaboração do tema do Juízo Final no interior do edifício religioso foi uma importante solução para o desenvolvimento iconográfico e compositivo da cena. No entanto, é preciso destacar que esse era um tema bastante comum não somente na arte monumental, em que, geralmente, era executado em afresco; a cena do julgamento também comparecia com frequência em painéis de madeira pintados a têmpera que, em função das menores dimensões e facilidades técnicas para sua execução – quando comparados a afrescos –, tiveram grande popularidade na Europa ao menos até o século XVI.

Deve-se considerar que, ao transferir o tema do Juízo Final de uma ampla superfície mural para um painel, o que foi comum não somente na Península Itálica, como também em outras regiões da Europa, a composição da cena precisou ser condensada, implicando no sacrifício da monumentalidade característica do Juízo final (com relação ao grande número de personagens e ações secundárias) em prol dos elementos mais distintivos e fundamentais para a compreensão da imagem¹⁰. Dentre esses painéis, há aqueles que seguramente se destinavam a altares localizados em edifícios religiosos (como a célebre pintura de Fra Angelico executada por volta de 1431, feita originalmente para a Igreja de Santa Maria degli Angeli, em Florença, e atualmente parte do acervo do Museo di San Marco, na mesma cidade – Figura 3), ou em hospitais (sendo o exemplo mais famoso, sem dúvida, o grande políptico pintado possivelmente entre 1445 e 1450 por Rogier Van der Weyden para o Hôtel-Dieu, em Beaune – Figura 2).

¹⁰ Sobre esses elementos, ver QUÍRICO, 2014a, particularmente o capítulo “A iconografia do Juízo Final”, e QUÍRICO, 2013, que trata especificamente das representações do Cristo juiz na pintura italiana desde o século XIII até o XVI.



Figura 2 – Rogier Van der Weyden. *Juízo Final*, ca. 1445-1450. Hôtel-Dieu, Beaune. Procedência da imagem: Wikimedia Commons. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Rogier_van_der_Weyden_001.jpg>

Se as funções religiosas de imagens com o tema do Juízo Final devem ser pensadas a partir dos fundamentos desenvolvidos por Gregório Magno e outros teólogos medievais, e que serão análogas, portanto, às funções de outras imagens cristãs, é imprescindível que se tenha em mente outro ponto: representações visuais do Juízo Final diferem de outras imagens religiosas em alguns aspectos. De fato, essas figuram histórias e eventos passados – retirados, como visto, de fontes textuais ou de tradições orais diversas; a maior parte dessas imagens poderia também ser classificada como imagem devocional, seja representando o Cristo, a Virgem ou santos, e mesmo cenas religiosas variadas que de algum modo se relacionassem a essas figuras. O Juízo Final, por outro lado, é um tema diverso, uma vez que se refere a um episódio futuro, portanto que ainda não ocorreu (e como tal ele não poderia, *a priori*, ser classificado como *historia*); o evento, ademais, sobrepõe-se, em uma escala de importância, às figuras santas representadas, muitas das quais não podem mesmo ser identificadas (desse modo, a cena também não poderia ser considerada *imago*).

Não se nega a possibilidade de identificação de algumas figuras santas, especialmente as mais importantes – no painel de Fra Angelico (Figura 3), por exemplo, claramente se distinguem, além da Virgem e de São João Batista (que ladeiam o Cristo juiz formando o conhecido grupo da *Deesis*¹¹), os apóstolos com seus atributos e, em ambas as extremidades da corte celeste, Domingos e Francisco, membros fundadores das mais importantes ordens mendicantes criadas no fim do Medievo, e que possuem grande

¹¹ Sobre o tipo iconográfico da *Deesis*, ver VELMANS, 1980-1981.

importância para a discussão que será desenvolvida a seguir. Decerto é preciso ter em conta as dimensões do painel (105 x 210 cm), que permitem uma maior elaboração dos detalhes. No entanto, percebe-se claramente nessa imagem que, diferentemente de outros temas cristãos, o evento *per se* é o elemento fundamental, e as figuras representadas comparecem como complemento a ele (à exceção de alguns painéis em que o destaque recai sobre o Cristo, certamente a figura mais importante de todo o conjunto. Ver, a esse respeito, QUÍRICO, 2013). Ainda que elas não pudessem ser individualizadas (como muitas não o são), a compreensão da cena não seria prejudicada. Representações do Juízo Final, portanto, não poderiam ser consideradas propriamente imagens devocionais.



Figura 3 – Fra Angelico. *Juízo Final*, ca. 1431. Museo di San Marco, Florença. Procedência da imagem: Wikimedia Commons. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Fra_Angelico_009.jpg>

Pode-se perceber, no entanto, especialmente a partir do século XIII, uma crescente ênfase no tema do julgamento final em painéis pintados que, por suas dimensões em geral reduzidas, dificilmente teriam sido feitos para colocação em um lugar público, como retábulo de um altar de uma igreja (como no caso da pintura de Fra Angelico já mencionada). Além das dimensões, a simplicidade compositiva dessas pinturas¹² indica que muitas delas teriam sido concebidas desde o início como pinturas privadas, realizadas visando a satisfazer especificamente as necessidades devocionais de seus comitentes.

¹² Muitas dessas obras incluem somente o Cristo juiz e outro elemento complementar que evidencie tratar-se do Juízo Final, e não uma representação do *Maiestas Domini* (QUÍRICO, 2013: p. 23-24).

O termo *devoção*, deve-se esclarecer, é compreendido como “uma dimensão particular” do Cristianismo, que remete “a uma orientação pessoal do fiel, a um movimento interior matizado por afetividade e a práticas privilegiadas que se juntam às observâncias prescritas” pela Igreja (LAMY in GAUVARD, LIBERA e ZINK, 2002: 408). Se nos primeiros séculos a devoção se pautava, sobretudo, na celebração do culto eucarístico e na participação dos fiéis nele, com os séculos passou-se a relacioná-la cada vez mais também a orações privadas, buscando “a afirmação progressiva de uma interioridade e de uma subjetividade do fiel” (LAMY in GAUVARD, LIBERA e ZINK, 2002: 408). É, portanto, um modelo de piedade que pode e deve se desenvolver fora dos edifícios religiosos, na intimidade dos lares. Devoção para os cristãos, por conseguinte, também se relaciona, ao menos desde a virada do primeiro milênio, a um diálogo religioso que se pode estabelecer entre o fiel e um santo. Se esse diálogo é feito com o auxílio de uma imagem, esta pode ser compreendida como uma imagem de devoção (BELTING, 1981: 3).

É já fato bem estabelecido pela historiografia que um grande estímulo para essas devoções privadas e populares veio com as ordens mendicantes, particularmente com franciscanos e dominicanos. Estes, desde o século XIII, buscavam a conversão dos leigos através de seus sermões, em que exortavam, com uma linguagem simples e facilmente compreendida pelo povo (tendo em vista o fato de serem pregados em vernáculo, e não no latim da teologia oficial), uma relação mais próxima e íntima com o divino. Não por acaso, é também esse um período de grande desenvolvimento das confrarias religiosas que, se de início haviam sido criadas para o combate de heresias no seio da Igreja, rapidamente se voltaram especialmente à devoção leiga (RONCIÈRE in BAGLIANI, 1987: 297-298).

Sabe-se também que, com frequência, muitos desses frades, seguindo as recomendações de Gregório Magno sobre a importância das imagens religiosas nos processos de ensinamento e doutrinação dos fiéis, desenvolviam seus sermões relacionando-os de algum modo a imagens bem conhecidas de seu público – não imagens mentais, mas sim objetos físicos, reais, como pinturas e esculturas, que ornavam igrejas e outros edifícios públicos. Levando ao extremo as possibilidades de associação entre imagens e exegese cristã indicadas pelos escritos gregorianos, os mendicantes, dessa forma, desenvolveram ao fim do Medievo uma relação quase de simbiose entre imagens e textos (orais e escritos, tendo em vista que

alguns desses sermões eram compilados e publicados em seguida¹³). Notório, nesse aspecto, é o exemplo do franciscano Bernardino da Siena no século XV que, conforme explica Lina Bolzoni:

Faz várias vezes referência às pinturas que seus ouvintes podiam ver nas estradas, nas igrejas, nos palácios de sua cidade. A cada vez o faz segundo uma estratégia precisa: o olhar do espectador é guiado de modo a obrigá-lo a perceber a imagem segundo a ótica que Bernardino constrói. Neste ponto a imagem vem associada com algum dos conteúdos da pregação, ou mesmo com toda sua estrutura. Uma conotação emotiva (em geral o sublinhar de um gesto, associado a um sentimento) pode fazer a mediação, ou então uma interpretação moral, que transforma a imagem em um *exemplum*, ou ainda uma complexa leitura alegórica. Com instrumentos diversos Bernardino se propõe um único objetivo: guiar a recepção das imagens e conjuntamente condicioná-la também no futuro, criar uma espécie de automatismo na resposta do observador. Deste modo a pregação poderá durar e agir para além do tempo efêmero da pregação: os percursos citadinos, as pinturas que assinalam os lugares mais significativos, se transformarão de fato em um teatro da memória dos ensinamentos que Bernardino transmitiu (BOLZONI, 2002: XXIV e XXV).

Para esses pregadores, que tão bem conheciam os preceitos da *ars memoria*¹⁴, as imagens religiosas se tornariam o instrumento por excelência através do qual os ensinamentos cristãos seriam adequadamente compreendidos pelo homem comum. É nesse contexto, portanto, de efervescência religiosa e de profundas mudanças nas múltiplas relações entre Igreja, ordens religiosas, imagens e fiéis, que devem ser considerados esses pequenos painéis representando o julgamento final.

Fato poucas vezes observado por historiadores ou historiadores da arte é a explícita relação que se pode estabelecer entre esses painéis específicos e as ordens mendicantes, particularmente dominicanos e franciscanos. Como ocorre no exemplo do tríptico do Anônimo de Lucca (Figura 4), em vários exemplos há menção a elas através da inclusão de figuras santas reconhecíveis como integrantes dessas ordens: na pintura supracitada, percebe-se claramente São Francisco no canto inferior esquerdo, abaixo da cena da Crucificação de Santo André. Há que se destacar, ainda, outro ponto: essas pequenas pinturas em geral não se compõem por um único painel. De fato, com frequência a cena do Juízo Final está associada à representação da Crucificação de Cristo e, também, a imagens da Virgem com o Menino. Não se discutirá aqui as relações teológicas que existem entre a Paixão de Cristo (de que a Crucificação é o ápice) e o Juízo Final, questão já abordada em outros momentos (QUÍRICO,

¹³ Um dos exemplos mais famosos é, possivelmente, o *Quaresimale Fiorentino*, compilação dos sermões proferidos pelo dominicano Giordano da Pisa em 1305 e 1306 (GIORDANO DA PISA, 1974)

¹⁴ Especificamente sobre questões referentes à arte da memória, em particular no Medievo, ver YATES, 2007; CARRUTHERS, 2008 e BOLZONI, 2002.

2014a: 57-65)¹⁵. Basta recordar que, se a Encarnação de Cristo (evidenciada nesses painéis pela cena da Virgem com o Menino) é o ponto fundamental da teologia cristã, ela ganha dimensão plena somente com o sacrifício de Cristo na cruz. A Paixão, por sua vez, é o evento que legitima o papel de Cristo como o juiz de toda a humanidade no último dia, conforme é mostrado nas representações do Juízo Final.



Figura 4 – Anônimo de Lucca. *Tríptico com Virgem com Menino, Crucificação de Santo André, Juízo Final e santos*, século XIII. Museum of art, Cleveland. Procedência da imagem: Cleveland Museum of Art. Disponível em: <<http://www.clevelandart.org/>>. Acesso em 10.06.2015

Possivelmente não é coincidência o fato de que muitos dos painéis privados com o tema do julgamento final possam, de algum modo, ser relacionados às ordens mendicantes. Esses frades mencionavam, com frequência, o Juízo Final em seus sermões proferidos

¹⁵ Esse ponto também é discutido no artigo “A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, Juízo Final e Triunfo da Morte no fim da Idade Média”, a ser publicado proximamente.

especialmente ao longo da Quaresma¹⁶, enfatizando constantemente a necessidade de arrependimento porque o fim dos dias estaria se aproximando. Os dominicanos Giordano da Pisa, Jacopo Passavanti e Vicente Ferrer, por exemplo, todos mencionaram o momento do julgamento final em diversos de seus sermões; Passavanti descreveu em detalhes, em seu *Specchio della vera penitenza*, não somente o Juízo Final, mas especialmente as punições infernais (JACOPO PASSAVANTI in VARANINI e BALDASSARI, 1993). Afinal, ao enfatizar questões relacionadas aos pecados e como o fiel deveria tentar evitá-los a todo custo, buscava-se a salvação do homem comum. E, relacionando-se especificamente ao tema do presente artigo, não se pode esquecer o caso particular do também dominicano Girolamo Savonarola que, na Florença de fins do século XV, associava especificamente esse tema às devoções privadas: Savonarola defendia que todo cristão deveria ter em suas residências uma representação do Juízo Final – o que significaria, com toda probabilidade, um painel pintado. Desse modo, os fiéis seriam continuamente recordados, desde o amanhecer até o momento de dormir, do fim do mundo e do julgamento que a ele se seguirá¹⁷.

Para se pensar na importância desses painéis devocionais, é fundamental considerar as funções religiosas esperadas de cenas do Juízo Final. Não é o momento de se aprofundar nesse tema, também já anteriormente discutido (QUÍRICO, 2014a: p. 127-178). Vale, porém, mencionar que, segundo um pensamento corrente da Igreja no Medievo, o fiel seria levado à conversão especialmente pelo medo; é o que afirma Giordano da Pisa em um de seus sermões quaresmais, quando escreve que “parece que os pecadores se arrependem do mal somente pelo medo”¹⁸. Medo, sem dúvida dos castigos eternos a que poderiam ser submetidos. Essa ênfase no medo da condenação é, certamente, um dos principais motivos para o grande desenvolvimento das representações do Inferno a partir de fins do século XIII¹⁹, levando, em meados do século XIV, ao surgimento de composições tripartidas com o tema do Juízo Final, em que Inferno e Paraíso se tornam composições autônomas, representadas ao lado da cena do julgamento propriamente dito²⁰.

¹⁶ Vale recordar que o Juízo Final é o tema das celebrações litúrgicas realizadas na primeira segunda-feira da Quaresma.

¹⁷ Para uma discussão acerca das relações entre os mendicantes e representações visuais de Paraíso e Inferno, ver QUÍRICO, 2014b.

¹⁸ “(...) imperò che i peccatori non pare che ‘ssi rimangano dal male se non per paura” (GIORDANO DA PISA, 1974: 57).

¹⁹ Sobre os modos de representação de Paraíso e Inferno, especialmente deste último, ver DAVIDSON e SEILER, 1992; QUÍRICO, 2011; QUÍRICO, 2014a; QUÍRICO, 2014b.

²⁰ Uma ampla discussão sobre essas questões é desenvolvida em QUÍRICO, 2014a.

Mesmo considerando que nos painéis devocionais as cenas do Juízo Final estão muito simplificadas – muitas vezes apenas indicando a separação entre condenados e eleitos, enquanto o Cristo juiz domina a composição (QUÍRICO, 2013, p. 29), conforme se vê no painel do Anônimo de Lucca –, há que se ter em conta, uma vez mais, a complexa relação entre textos, exegese e imagens. Ao contemplar em seu lar a representação do Juízo Final, o fiel sem dúvida se recordaria dos sermões anteriormente ouvidos que tratavam do julgamento final – “acima de todas as coisas dessa vida é útil a memória do juízo e das penas”, escreveu uma vez mais Giordano da Pisa no início do século XIV²¹; lembraria igualmente das representações monumentais do tema nos edifícios religiosos, onde a vasta área coberta pela imagem propiciaria um detalhamento de todos os elementos da cena, incluindo Paraíso, Inferno e suas eternas recompensas ou punições infinitas, respectivamente. O Juízo Final, portanto, e meditações privadas ligadas à contemplação de suas representações visuais, tornaram-se poderosos instrumentos de conversão dos leigos e dos simples nos últimos séculos do Medievo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHRISTE, Y. *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo* (trad. M.G. Balzarini). Milão: Jaca Book, 2000
- BASCHET, J. *L'iconographie médiévale*. Paris, Gallimard, 2008
- _____. “A expansão ocidental das imagens”. In: *A civilização feudal* (trad. M. Rede). São Paulo: Globo, 2006
- _____. *Les justices de l'au-delà: Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*. Roma: École Française de Rome, 1993
- BELTING, H. *Semelhança e presença. A história da imagem antes da era da arte* (trad. G. Vasconcellos). Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010
- _____. *The image and its public in the Middle Ages. Form and function of early paintings of the Passion*. Nova York: Aristide D. Caratzas, 1981
- BOLZONI, L. *La rete delle immagini. Predicazione volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Turim: Einaudi, 2002
- CARRUTHERS, M. *The book of memory. A study of memory in medieval culture*.

²¹ “Sopra tutte le cose di questa vita è utile la memoria del giudizio e de le pene (...)” (GIORDANO DA PISA, 1974: 57).

Cambridge: Cambridge University, 2008

CHAZELLE, C.M. “Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I’s letters to Serenus of Marseilles”. *Word and Image*, vol. 6, n.º 2, 1990

DAVIDSON C. e SEILER T.H. (org.). *The iconography of Hell*. Kalamazoo: Western Michigan University, 1992

DUGGAN, L.G. “Was art really the ‘book of the illiterate’?”. *Word and Image*, vol. 5, n.º 3, 1989

GAUVARD, C.; LIBERA, A.; ZINK, M. *Dictionnaire du Moyen Âge*. Paris: PUF, 2002

GIORDANO DA PISA. *Quaresimale fiorentino 1305-1306* (org. Carlo Delcorno). Florença: Sansoni, 1974

JACOPO PASSAVANTI. “Specchio della vera penitenza”. In: VARANINI, G. E BALDASSARI, G. (org.). *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, volume 4, tomo II. Roma: Salerno, 1993

OFFNER, R. *Bernardo Daddi and his circle*. Florença: Giunti, 2001

QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso*. As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV. Campinas: Unicamp, 2014 (2014a)

_____. “The representation of Heaven and Hell in Last Judgement scenes”. In: PICCAT, M.; RAMELLO, L. (Org.). *Memento Mori*. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi. 1ed. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2014, volume 1 (2014b)

_____. “A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do *Trecento* ao *Cinquecento*”. *Concinnitas*, vol. 2, 2013

_____. “A iconografia do Inferno na tradição artística medieval”. *Mirabilia*, vol. 12, 2011

RONCIÈRE, C.M. “Les confréries à Florence et dans son contado aux XIV^e et XV^e siècles”. In: BAGLIANI, A.P. (org.). *Le mouvement confraternel au Moyen Âge: France, Italie, Suisse*. Roma: École Française de Rome, 1987

SCHMITT, J.C. *O corpo das imagens*. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média (trad. J.R. Macedo). Bauru: EDUSC, 2007

SCHMITT, J.C. e LE GOFF, J. (org.) *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Bauru: EDUSC, 2002

VELMANS, T. “L’image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d’autres régions du monde byzantin”. *Cahiers archéologiques*, XXIX, 1980-1981

YATES, F.A. *A arte da memória* (trad. F Bancher). Campinas: Unicamp, 2007