

## O Julgamento do Diabo: análise da figura demoníaca em Nardo Di Cione e Michelangelo, entre a Peste Bubônica e o *Inferno* de Dante (1350 - 1550)<sup>1</sup>

Jordana Eccel Schio,<sup>2</sup> UFSM

### Resumo

Este artigo apresenta alguns resultados de pesquisa que buscou analisar de que forma o Diabo foi representado em duas fontes pictóricas com temática escatológica, uma de meados do século XIV e outra de meados do século XVI. As fontes são analisadas através do método iconográfico e iconológico proposto por Erwin Panofsky (1892 – 1968), visto que os documentos são pinturas murais. Ademais, o estudo é perspectivado pela influência da Peste Bubônica na forma que a figura demoníaca é representada, além de estabelecer relações entre elas com outro tipo de expressão cultural do período, a obra literária *A Divina Comédia*, escrita por Dante Alighieri (1265 – 1321).

**Palavras-chave:** Diabo, Peste Bubônica, Idade Média, Renascimento.

### Abstract

This article presents some results from the study that sought to analyze how the Devil was represented in two pictorial sources with an eschatological theme, one from the middle of the 14th century and another from the middle of the 16th century. The sources were analyzed through the iconographic and iconological method proposed by Erwin Panofsky (1892 – 1968), since the documents are mural paintings. In addition, the study was projected by the influence of the Bubonic Plague in the form that the demonic figure is represented, besides establishing relations between them with another type of cultural expression of the period, the literary work *The Divine Comedy*, written by Dante Alighieri (1265 – 1321).

**Keywords:** Devil, Bubonic Plague, Middle Ages, Renaissance.

### Introdução

Esse artigo tem o intuito de responder se a Peste Bubônica, que atinge a Europa em meados do século XIV, influenciou na representação do Diabo em duas pinturas murais com temática sobre Último Julgamento, na região da *Península Itálica*, entre 1350 e 1550. As fontes deste estudo são o afresco<sup>3</sup> intitulado *O Último Julgamento* (Imagem 01), executado entre 1340

---

<sup>1</sup> Agradeço o apoio da Universidade Federal de Santa Maria e o programa de Iniciação Científica (FIPE JR) – Ano 2017, neste trabalho, através da concessão de bolsa de pesquisa, possibilitando assim, a realização e divulgação desse estudo.

<sup>2</sup> Jordana Eccel Schio, artista plástica, acadêmica do oitavo semestre do curso de História – Licenciatura/UFSM, integrante do Virtù – Grupo de História Medieval & Renascentista e bolsista Capes do programa Residência Pedagógica – História. E-mail: jordanaschio06@gmail.com

<sup>3</sup> Afresco é um método de pintura onde o pigmento puro ou dissolvido em água é aplicado sobre uma base de gesso ou de cal ainda úmida, as cores são absorvidas, penetrando no revestimento. A pintura sobre essa superfície tem uma grande durabilidade, desde que, a parede não tenha infiltrações ou sofra com umidades constantes. Em climas secos foi uma técnica muito difundida, por isso por toda região da *Península Itálica*, salvo Veneza, esse método de pintura foi muito usado pelos artistas. A prática na região italiana foi descrita em detalhe por Cennino Cennini (1370 – 1440), nos primeiros anos do século XV. Giotto di Bondone (1266 – 1337) foi o primeiro grande mestre do afresco, depois dele muitos outros mestres italianos usaram, como: Massaccio (1401 – 1428), Rafael Sanzio (1483 – 1520), Leonardo da Vinci (1452 – 1519), entre outros. “Antes do afresco, houve o estuque, o mosaico, as incrustações, e todas essas técnicas continuam a prosperar [...]” (CHASTEL, 1991, p. 07). O afresco foi uma

e 1363, pelo artista Nardo Di Cione (1320 – 1366), e localizado na parede do altar da Capela *Strozzi de Mantova*, na Basílica Santa Maria Novella, em Florença, e o afresco *Juízo Final* (Imagem 02), produzido entre 1535 e 1541, pelo artista Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564), localizado na parede do altar da Capela Sistina, Vaticano. Além do mais, as fontes dialogam com a obra literária *A Divina Comédia* escrita por Dante Alighieri (1265 – 1321) e publicada no início do século XIV.



Imagem 01: CIONE, Nardo di. *O Último Julgamento*, 1340 – 1363. Afresco, Capela de Strozzi de Mantova, Basílica Santa Maria Novella.



Imagem 02: BUONARROTI, Michelangelo. *Juízo Final*, 1535 – 1541. Afresco, Palácio Apostólico, Capela Sistina.

O método de análise aplicado às duas fontes foi o iconográfico e o iconológico. Ambos se baseiam em um ensaio publicado<sup>4</sup> em 1939, pelo historiador da arte Erwin Panofsky uma vez que são uma ferramenta importante para o (a) historiador (a) que pretende trabalhar com imagens. No ensaio são apresentados os três níveis de análise que devem ser aplicados em uma imagem com a intenção de “lê-la”. O primeiro é o *tema primário ou natural*, corresponde aos aspectos formais e estéticos da obra. O segundo nível é o *tema secundário ou convencional*, que trata de identificar os objetos, as figuras, os atributos, que tipo de evento é representado.

---

técnica muito usada durante o Renascimento, pois, nesse período, “a parede nunca é uma unidade distinta; ou é tratada como um jogo de divisórias, [...]: ela é suporte de mosaico, de pintura e de estuque, e cede à penetração da decoração; [...]” (CHASTEL, 1991, p. 08).

<sup>4</sup> Esse ensaio pode ser encontrado, em português, no livro *Significado nas Artes Visuais*, publicado pela editora Perspectiva, em 1991, com o título “*Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*”.

O terceiro nível de análise é o iconológico, também chamado de *significado intrínseco ou conteúdo*, “[...] é aprendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY, 1991, p. 52). Em vista disso, esta última etapa vai ao encontro do viés da *Nova História Cultural* uma vez que “[...] tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1988, p. 16 e 17). Ademais, o historiador inglês Peter Burke pontua que Panofsky,

[...] escreveu um ensaio clássico sobre a interpretação de imagens, uma hermenêutica visual que distinguia ‘iconografia’ (a interpretação do tema da Última Ceia, por exemplo) de ‘iconologia’, mais ampla, que desvela a visão de mundo de uma cultura ou grupo social ‘condensada em uma obra’ (BURKE, 2005, p. 23).

Desse modo, tal método foi aplicado nas fontes com a intenção de “ler”, isto é, interpretar de que forma as representações do Mal são exibidas pelos artistas, e qual a influência da Peste Bubônica nos afrescos escatológicos. Uma das fontes é de meados do século XIV, e foi pintada por Nardo Di Cione, que recebeu o convite, juntamente com seu irmão, conhecido por Orcagna.<sup>5</sup> Por mais de duas décadas ambos trabalharam para decorar o transepto esquerdo da Capela *Strozzi de Mantova*, na Basílica Santa Maria Novella, com cenas do Paraíso, do *Último Julgamento* e do Inferno.

A outra fonte, intitulada *Juízo Final*, foi pintada em meados do século XVI, quando Michelangelo retorna à Capela Sistina, a pedido do papa Clemente VII (1523 – 1534). No entanto, este último morreu antes do trabalho começar, todavia seu contrato foi ratificado pelo seu sucessor, papa Paulo III (1534 – 1549). Dessa maneira, entre os primeiros esboços em 1535 e o término em 18 de novembro de 1541, Michelangelo trabalhou sozinho em uma vasta composição escatológica, com 17 metros de altura por 13 metros de largura.

## O Julgamento do Diabo: a Peste Bubônica, os afrescos e a análise iconológica

---

<sup>5</sup> Orcagna, Andrea Orcagna ou Andrea Di Cione (c. 1308 – 1368/1369) foi pintor, escultor, arquiteto, administrador. O apelido Orcagna parece ter significado “arcanjo” no dialeto local. Entre 1343 e 1344 foi admitido na guilda dos pintores, e nove anos mais tarde na guilda dos pedreiros. Ficou doente e morreu entre 1368 ou 1369, enquanto pintava o retábulo São Mateus (Uffizi, em Florença). Ainda segundo o historiador André Chatel, Andrea Di Cione, foi “a figura mais completa da metade do século [...] ao mesmo tempo arquiteto, escultor, ourives e pintor” (CHASTEL, 1991, p. 185).

O momento bíblico representado figurativamente pelos artistas é narrado nas Sagradas Escrituras como o dia em que os anjos tocarão as trombetas (1 Coríntios 15:52), os corpos irão ressuscitar e se colocarão diante de Jesus (2 Coríntios 05:10). Os elementos que se repetem nos dois afrescos são aqueles da Paixão: o pilar usado durante o flagelo de Jesus, a cruz de madeira, a coroa de espinhos (João 19:02) e a lança usada pelo soldado (João 19:34). As *Arma Christi* são mencionadas no seguinte versículo: “então aparecerá no céu o sinal do Filho do homem; e todas as tribos da terra se lamentarão, e verão o Filho do homem, vindo sobre as nuvens do céu, com poder e grande glória” (Mateus 24:30). Também é possível identificar nas duas fontes figuras angelicais que tocam as trombetas, despertando os homens e as mulheres para o Julgamento.

No afresco de Di Cione observamos que um anjo leva dois pergaminhos, um com os nomes dos condenados e outro com os nomes dos eleitos (Apocalipse 20:12). Já na pintura de Michelangelo, dois anjos carregam livros, um aberto e voltado para os condenados, e outro aberto em direção aos escolhidos. Um detalhe importante dessa cena é que um dos volumes é maior em tamanho e em espessura, e está voltado para os condenados ao Inferno, sinal que o número de pessoas pecadoras é maior. Essa representação pode ser interpretada a partir de dois ângulos; em primeiro lugar, o número de cristãos danados é maior, pois é difícil ser um bom cristão, alcançar a virtude divina e a remissão de todos os pecados.

Em segundo lugar, a carne humana é mais tendenciosa aos pecados do que à busca pela salvação. Pois, desde Adão e Eva todos os homens, e principalmente as mulheres, carregam o peso do Pecado Original. Para mais, no texto apócrifo, há um versículo sobre o Diabo: “sejam sóbrios e fiquem de prontidão! Pois o diabo, que é inimigo de vocês, os rodeia como um leão que ruge, procurando a quem devorar” (1 Pedro 05:08). Isso reforça que o Adversário de Deus busca o tempo todo corromper a Humanidade, condenando os cristãos, para que no dia do Julgamento sejam lançados ao fogo do Inferno. Pois, o demônio, que caiu pelo pecado do orgulho, caminha entre a humanidade com suas legiões, seduzindo, provocando e incitando os cristãos ao sacrilégio, à profanação, à blasfêmia, à heresia. Além disso, no texto apócrifo está escrito: “[...] todos vocês revistam-se de humildade no relacionamento mútuo, porque Deus resiste aos soberbos, mas dá a graça aos humildes. Abaixem-se diante da poderosa mão de Deus, a fim de que no momento certo ele os levante” (1 Pedro 05:05,06). Desse modo, é necessário que os homens e as mulheres resistam ao Mal, pois quem vive sem orgulho garante a salvação no dia do Julgamento.

Na literatura de Dante em *A Divina Comédia*, o Inferno e os demônios ficam abaixo do solo em direção ao centro da Terra, onde está Lúcifer, e em cada círculo infernal os pecadores

são punidos. Por isso, o Inferno e os diabos nas duas fontes se localizam na base da pintura, mais próximos do olhar do espectador. Isso reforça a ideia de que o Orco está mais iminente aos homens e as mulheres do que o Paraíso, por exemplo, no mural de Di Cione, um pequeno diabo vermelho está mais perto das pessoas que observam o afresco, do que a figura de Jesus. A mesma forma composicional é vista na pintura de Michelangelo, pois na base do mural, na direita do observador, há pequena porção das trevas onde os condenados passarão à eternidade. De modo que, a proximidade do mundo inferior para os que observam o arranjo iconográfico tem a função pedagógica de mostrar aos devotos o destino dos que são seduzidos e corrompidos pelas figuras diabólicas. É também mais uma maneira de reforçar a dificuldade de se chegar aos céus e estar na companhia de Jesus e dos bem-aventurados.

Afastando um pouco o olhar dos afrescos e tomando o contexto histórico envolvido no período de decoração dos espaços, frisamos que transcorreram alguns eventos, como: o Grande Cisma, que divide a Igreja entre 1378 e 1417; a Guerra dos Cem Anos, em 1337 até 1453, entre França e Inglaterra; as fomes e as penúrias, em função de desequilíbrios climáticos e desgaste do solo, que afetaram diretamente a produção de alimentos; a volta da Peste Bubônica, principalmente a partir de 1348; a Reforma Protestante e a Contrarreforma da Igreja, durante o século XVI.

Tais eventos das últimas décadas da Idade Média já foram discutidos por muitos pesquisadores, e segundo o historiador holandês Johan Huizinga o século XIV<sup>6</sup> é “Outono da Idade Média”, um momento de grandes crises por todo o continente europeu. Todavia, não queremos entrar nesse debate sobre as transformações do século XIV, pois não é nosso foco agora. Mas sim, entender se a Peste Bubônica, que retorna à Europa depois de surtos da doença

---

<sup>6</sup> Durante o século XIV a Europa ocidental sofreu com ondas de epidemia de Peste Negra, endêmica no Oriente. Essa doença chega na Europa a partir da Península Itálica, pelo porto de Gênova (WOLFF, 1988, p. 15). A primeira onda da Peste aconteceu em 1348 e os resultados disso foram sentidos demograficamente, algumas aldeias desapareceram. Isso afetou a mão de obra, diminuída pela morte ou pela fuga, com a intenção de não serem infectados. Os que sobreviveram e não deixaram seu lugar puderam negociar melhores condições e preços, o historiador Philippe Wolff cita que alguns homens que sobraram enriqueceram com os bens recebidos por heranças e sucessões, “esquecendo os acontecimentos passados como se não tivessem acontecido, entregaram-se a uma vida mais escandalosa [...]” (WOLFF, 1988, p. 26). Além da Peste Negra, guerras, fomes e penúria estavam espalhadas pela Europa ao longo do século XIV. No entanto, além do flagelo e medo da morte, as fontes mostram que nem tudo foi caos e desespero, algumas regiões não foram afetadas, pois os estragos e as perdas seriam localizados. Por exemplo, “Florença é uma capital econômica e monetária da Europa” (WOLFF, 1988, p. 180), mas quando é atingida pela primeira onda de Peste Negra já se encontra em declínio. Durante o século XIV, algumas famílias italianas conquistam influência e poder, como a família Médici, que como outras famílias com prestígio e que acumulam fortunas consideráveis, se tornam mecenas de vários artistas, proporcionando um reflorescimento da arte – pintura e escultura, e da literatura. Outro autor que aborda esse período é o historiador Jérôme Baschet que escreve, “se considerarmos globalmente os séculos XIV e XV, e, apesar das baixas brutais provocadas pelas sucessivas passagens da peste, a população das cidades ocidentais aumenta” (BASCHET, 2006, p. 258). As atividades comerciais ganham amplitude e se fortalecem, assim com a atividade dos banqueiros é reforçada e adquire destaque.

entre o século VI e o século VIII, influenciou na forma de representação iconográfica e iconológica do Diabo nas duas fontes analisadas. Pois, segundo o professor e historiador Mário Jorge da Motta Bastos:

[...] a peste irrompeu na Europa em meados do século XIV. Inaugurava-se, com a segunda pandemia histórica – a da Grande Mortandade – um novo ciclo epidêmico que só iria arrefecer a partir de fins dos Quinhentos, quando sobretudo o tifo, a varíola e a sífilis passam a disputar com a peste a primazia na destruição de vidas humanas (BASTOS, 2009, p. 28).

O número estimado de mortos varia muito, entre 2/3 até 1/8 da população. E no momento em que a peste manifestava os primeiros indícios, a morte, geralmente, ocorria em poucos dias ou em até 24 horas. Seu sintoma principal era os bubões, que apareciam na virilha ou nas axilas, e seu vetor de transmissão era a pulga, que vivia nos ratos.<sup>7</sup> Sobre essa doença é importante destacar, que, “[...] a Peste Negra de 1348 associou duas formas de epidemia: a peste bubônica e a peste pulmonar. Esta última é contagiosa de homem para homem, sua incubação dura pouco, a evolução do mal é rápida” (WOLFF, 1988, p. 19). A inalação do ar contaminado, pela peste pulmonar, podia levar o infectado ao óbito em um dia.

Os contemporâneos tinham noção do caráter contagioso dela, logo o isolamento ou fuga eram o melhor remédio. Espalhando-se por cidades e por aldeias, a disseminação foi geral, e até locais mais isolados foram infectados. “Na Itália, em 1348, quando a epidemia se espalha a partir dos portos – Gênova, Veneza e Pisa –, Florença é a única cidade do interior que tenta proteger-se contra o ataque que se aproxima” (DELUMEAU, 1989, p. 170). Mas, segundo o que escreve o historiador francês Jérôme Baschet, muitas cidades italianas sofreram com a epidemia, todavia, “[...] passado o momento de pânico, as autoridades têm o cuidado de fazer prevalecer a continuidade, e o esforço de reorganização logo mobiliza um otimismo reencontrado” (BASCHET, 2006, p. 248).

Quando a primeira onda da peste atingiu a *Península Itálica*, em 1348, Di Cione estava trabalhando na capela da família Strozzi, desde 1340. Não encontramos registros sobre alguma pausa durante as epidemias, mas que “[...] em Santa Maria Novella de Florença, 72 em 150” (WOLFF, 1988, p. 22) são dizimados pela peste, assim, os dominicanos, responsáveis pela basílica, além do clero em geral, também sofreram com a doença e não estavam imunes à cólera

---

<sup>7</sup> Em artigo recente, publicado no periódico científico Proceedings of the National Academy of Science, intitulado, “*Human ectoparasites and the spread of plague in Europe during the Second Pandemic*”, os cientistas que assinam o texto pontuam que, embora seja comum assumir que os ratos e as pulgas espalharam a peste pela Europa, há pouco apoio histórico e arqueológico. Segundo o estudo, os piolhos e as pulgas humanas, podem ser os mais prováveis transmissores da Peste Bubônica. Assim, a alta mortalidade e velocidade de disseminação por todo continente estão associadas aos vetores ectoparasito humano. Disponível em: <http://www.pnas.org/content/early/2018/01/09/1715640115>. 2018. Acesso em: 29 jan. 2018.

de Deus, como ela ficou conhecida. Logo, é possível que a decoração da capela tenha sido afetada ou paralisada, mas seu trabalho foi concluído pelo artista e seu irmão, em 1363. Ademais, a construção e decoração da capela, “[...] englobou várias gerações de banqueiros Strozzi, políticos e comerciantes de lã que se mostraram afortunados em acumular grandes riquezas, mas [que] também sofreram na primeira peste em 1340”<sup>8</sup> (ARTHUR, 2012, p. 50).

Acredita-se que a origem da peste foi o planalto central da Ásia, uma área onde ela era endêmica, se espalhando por rotas terrestres e marítimas até chegar aos portos europeus. Segundo Bastos, o porto de Gênova foi o principal pólo difusor dessa doença na *Península Itálica*. O primeiro surto aconteceu em 1348, “[...] atacando de novo, de modo generalizado, em 1360-61, 1374-75, 1400, 1412, até que os ataques se tornem mais localizados em menos mortíferos” (BASCHET, 2006, p. 248), a última ocorrência no solo da Europa Ocidental aconteceu em 1720.

Segundo o historiador francês Jean Delumeau, os contemporâneos buscaram por culpados, pois seria tranquilizador saber de quem é a culpa. Dessa forma, ele pontua três explicações dadas à época:

[...] uma pelos eruditos, a outra pela multidão anônima, a terceira ao mesmo tempo pela multidão e pela Igreja. A primeira atribuía a epidemia a uma corrupção do ar, ela própria provocada por fenômenos celestes [...]. A segunda era uma acusação: semeadores de contágio espalhavam voluntariamente a doença; era preciso procurá-los e puni-los. A terceira assegurava que Deus, irritado com os pecados de uma população inteira, decidira vingar-se; portanto, convinha apaziguá-lo fazendo penitência (DELUMEAU, 1989, p. 201).

Dessa maneira, muitos buscavam por culpados para tal sofrimento e desgraça, visto que a epidemia era interpretada como uma punição divina para todos. De modo que “[...] era preciso procurar por bodes expiatórios que seriam acusados inconscientemente dos pecados da coletividade” (DELUMEAU, 1989, p. 204). Os primeiros acusados foram os estrangeiros, os viajantes e as pessoas estranhas à comunidade. Os judeus também receberam acusações de espalhar a peste, “[...] em toda a Catalunha, os judeus, considerados semeadores de peste, foram massacrados aos gritos de *Muyren los traydors*” (WOLFF, 1988, p. 25, grifo do autor). No entanto, a questão não se resumia somente a achar os culpados, essa não era a única solução. De tal maneira que, “[...] sendo uma cidade inteira considerada culpada, sentia-se a necessidade de implorações coletivas e de penitências públicas cuja unanimidade e o aspecto, se ousar dizer, quantitativo, poderiam talvez impressionar o Altíssimo” (DELUMEAU, 1989, p. 214).

---

<sup>8</sup> Livre tradução.

Para a Igreja, a peste não era o fim, o Juízo Final, mas sim era interpretada como “[...] punições divinas: flechas aceradas enviadas do Céu sobre uma humanidade pecadora” (DELUMEAU, 1989, p. 235). O historiador Philippe Wolff também pontua que “[...] a cólera divina em geral é a explicação última que se dá da epidemia” (WOLFF, 1988, p. 27). Assim, percebemos durante a pesquisa que as ondas de Peste Bubônica que atacaram as pessoas não foram associadas a Lúcifer e as suas legiões. O que explicou as epidemias de peste e os eventos ao longo do século XIV e do século XVI foi o pecado cometido pelos homens e pelas mulheres.

Desse modo, a Peste não foi associada à figura do Mal, mas aos pecados, e “[...] mais ainda que o juízo final e o inferno, a morte é o grande tema da iconografia da Idade Média a findar” (DELUMEAU, 1989, p. 62). Talvez a principal consequência artística associada a Peste foi “[...] o tema da Dança Macabra, em que homens e mulheres de todas as condições são arrastados numa ronda infernal por esqueletos careteiros” (WOLFF, 1988, p. 28), a partir da epidemia de 1348. E “[...] no XV, se multiplicam as danças macabras, primeiramente dança dos mortos, depois danças da Morte” (DELUMEAU, 1989, p. 62). Dessa maneira, percebemos que o Diabo e as suas legiões, não são culpados pela disseminação da Peste, e sua representação formal parece não ter sofrido alterações em virtude dela. O que perturba e condena os cristãos é o pecado, e este sim é infringido e provocado pelas figuras demoníacas.

Para mais, durante e logo após as ondas de epidemia, algumas pessoas procuravam amparo nas figuras da Igreja, para não pecar novamente, ou buscavam nela a remissão dos pecados. Assim, “[...] os santos não protegiam apenas contra a doença e a morte, davam também garantias para o além. Venerar as relíquias deles, e com maior razão as de Jesus e da virgem, davam direito a indulgências” (DELUMEAU, 1989, p. 65). E as indulgências, muito usadas no findar da Idade Média, são, posteriormente, criticadas pela Reforma Protestante. Mas o acolhimento pela Igreja e pelos santos passa a ser insuficiente e, ao longo do século XV e início do século XVI, muitos fiéis não se sentem amparados e protegidos por estes.

Além disso, nesse período o desenvolvimento das cidades ganha um novo impulso, juntamente com a expansão do comércio, a ascensão do individualismo e do espírito laico, “[...] a geral confusão dos espíritos num clima de insegurança, em suma os defeitos da Igreja engendraram, no final da Idade Média, uma espécie de anarquismo cristão” (DELUMEAU, 1989, p. 70). Para mais, “[...] em face ao enfraquecimento da Igreja, e numa época em que papas se comportavam muitas vezes como príncipes” (DELUMEAU, 1989, p. 74), o baixo clero, em algumas regiões da Europa viveu de forma miserável, principalmente no fim do século XV. Desse modo, da própria Igreja, nesse período, não vinham bons exemplos, ao mesmo tempo em que desde o Grande Cisma ela vinha perdendo seu poder e influência.

Nesse contexto, a Bíblia se tornou um recurso de fé, e diminuiu ainda mais a necessidade de se ouvir um padre, pois, além de ela estar impressa e traduzida em língua vulgar, era mais acessível. De modo que, através dela se ficava mais próximo de Deus. Portanto, com “[...] o padre menos necessário, permitia-se uma meditação pessoal. Quando esse livro era a Bíblia, cada um podia ouvir Deus falar-lhe e se afoitava a interpretar à sua maneira a mensagem divina” (DELUMEAU, 1989, p. 78). Martinho Lutero surge nesse contexto, em que o fiel se volta diretamente para Deus na intenção de se confessar e de se redimir dos pecados. E em um momento que o poder do alto Clero era material, e pouco espiritual. Isso tem reflexo na obra de Michelangelo, que entre a pintura do teto e o altar da capela, viveu a Reforma Protestante. A Contrarreforma da Igreja aconteceu paralelamente ao período em que o artista volta para pintar *Juízo Final*, no altar da Capela Sistina.

Isso influenciou essa composição escatológica e, segundo o historiador da arte Horst W. Janson, há uma mudança de atitude do artista:

Quando Michelangelo voltou à Capela Sistina cerca de vinte anos mais tarde, o mundo ocidental estava tomado pela crise espiritual e política da Reforma. Ficamos imediatamente chocados ao constatar a mudança de atitude, tão logo passamos da vitalidade radiante dos afrescos do teto para a visão sombria de *O Juízo Final*. A humanidade, igualmente abençoada e condenada, amontoa-se em grupos compactos, implorando por misericórdia perante um Deus irado. Sentado em uma nuvem abaixo do Senhor está o Apóstolo Bartolomeu, que segura uma pele humana para representar o seu martírio (ele fora esfolado). No entanto, o rosto dessa pele não é o rosto do santo; trata-se do rosto de Michelangelo. Nesse auto-retrato terrivelmente sarcástico o artista deixou sua confissão pessoal de culpa e indignidade (JANSON, 1996, p. 215).

Dessa maneira, é possível traçar uma diagonal sobre a composição de Michelangelo. Tendo como ponto inicial um grupo de anjos, no topo do afresco, que carregam a cruz e a coroa de espinhos, objetos do martírio do filho de Deus. O traço passa pelo corpo jovem de Jesus que julga as almas que se levantam de seus túmulos, e segue em direção à figura de São Bartolomeu. O santo segura em uma das mãos uma faca, instrumento de seu sofrimento, e na outra, uma pele inteira, onde o rosto representado é um autorretrato de Michelangelo, uma vez que, ao aproximar a imagem notamos que há uma cicatriz no nariz, o mesmo sinal que o artista adquiriu durante a vida, depois de se envolver em uma luta.

A linha continua passando em seguida por um homem que se percebe condenado ao sofrimento eterno, pois é carregado por dois demônios. Por fim, o traço chega ao Inferno, lugar de eterna dor, caos, desespero e sofrimento (Imagem 03). O homem condenado fica entre o autorretrato do artista e as trevas, logo, acreditamos ser uma representação dos sentimentos de Michelangelo, que pinta esse mural no fim de sua vida.

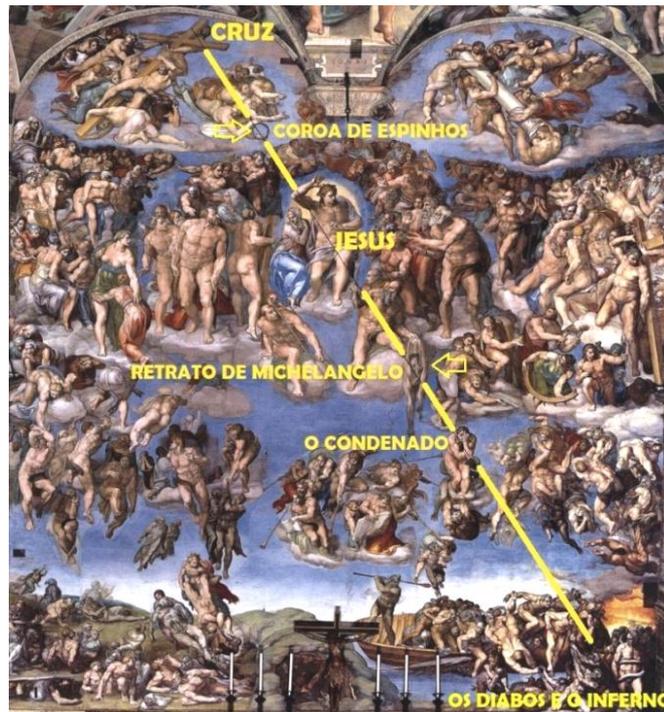


Imagem 03: BUONARROTI, Michelangelo. Marcações da autora no afresco *Juízo Final*, 1535 – 1541. Afresco, Palácio Apostólico, Capela Sistina.

O Condenado aparenta estar em desespero e sem esperança, da mesma forma que esses sentimentos parecem fazer parte das últimas décadas da vida de Michelangelo. Pois, ao longo de sua carreira foi reconhecido pela sua glória e genialidade, mas também pela cólera e frustração. Dessa maneira, essa linha diagonal termina no canto inferior do afresco onde se encontra a figura de Minos, que julga e condena as almas carregadas no barco de Caronte. Assim, “[...] as almas se colocam diante dele e confessam seus pecados. Chicoteando o rabo várias vezes em volta do corpo, ele indica o círculo para o qual as almas devem cair” (REINOLDS, 2011, p. 192). Michelangelo pintou a cauda do demônio Minos dando duas voltas ao redor de seu torso. Tal composição, posta em perspectiva com *A Divina Comédia*, a qual o artista conhecia muito bem (NÉRET, 2006, p. 72), concluímos que representa o seu julgamento e a sua condenação. Ele se via como um pecador que depois do Julgamento seria lançado ao segundo círculo do Inferno, onde ficam os que cometeram o pecado da luxúria e os pecados da carne, isso segundo a cosmovisão do pós-morte de Dante e de sua obra.

Além disso, segundo Delumeau, aconteceu um revigoramento das obsessões escatológicas, e no momento que o artista retornou a Roma, existiam muitas previsões sobre o fim dos tempos, e “[...] o nascimento da Reforma Protestante será mal compreendida se não situarmos na atmosfera de fim do mundo que reinava então na Europa” (DELUMEAU, 1989, p. 329). Assim, tanto a Reforma Protestante como a Contrarreforma foram consequências das

inquietações da consciência cristã, da falta de fé nos representantes de Deus, da preocupação com os pecados e da eminência do fim do Mundo.

Já no afresco pintado por Di Cione há uma rigidez na composição e nas formas, no entanto, o que pode ser salientado é a sua habilidade em pintar as indumentárias do período. Por elas é possível distinguir algumas personagens como papas, cardeais, reis, franciscanos, dominicanos. Essa competência é notável, por exemplo, na representação das mulheres, pois é possível reconhecer algo da moda feminina do século XIV, na qual “[...] as mulheres usam cabelos longos com tranças ornadas de pérolas e flores, vestidos decotados que se alargam abaixo da cintura e fluem até o chão, prolongados pela cauda” (CALANCA, 2008, p. 35). Mas o que deve ser frisado nesse mural é a figura do Diabo de pele vermelha que se encontra no canto inferior direito do afresco.

Depois de ouvir o som das trombetas, tocadas pelos anjos, um homem desperta de seu túmulo e pela sua roupa é possível reconhecê-lo como um comerciante ou mercador florentino (ARTHUR, 2012, p. 52). Com uma corda presa no pescoço ele é puxado por um demônio de pele vermelha, magro e de pequena estatura (Imagem 04). Essa figura tem a parte superior do corpo pouco nítida, em virtude da ação do tempo sobre o afresco. Seus membros inferiores e superiores são franzinos, não apresenta sexo definido e o torso é semelhante ao humano. Entretanto, mesmo que visualmente o seu físico seja franzino, ele aparenta ter a força necessária para puxar o homem de seu túmulo. O demônio também possui um par de asas vermelhas semelhantes ao formato das asas de um morcego e, apesar do desgaste do afresco, ele parece ter um par de chifres pontiagudos de cor vermelha no topo da cabeça.



Imagem 04: CIONE, Nardo di. Detalhe do afresco *O Último Julgamento*, 1340 - 1363. Afresco, Capela de *Strozzi de Mantova*, Basílica Santa Maria Novella, Florença.

O comerciante representado por Di Cione era uma figura ambígua, importante para a sociedade medieval, porém mal visto pelo clero e pelos laicos. Segundo o historiador russo Aron Gurevic, o clero fazia questão de destacar que “[...] ‘o ofício do mercador não é grato de Deus’, até porque, segundo os padres da Igreja, é difícil que nas relações de compra e venda, não se insinue o pecado” (GUREVIC, 1989, p. 167). Essa foi a posição da Igreja até o século XIII, e a *posteriori* ela se torna mais amena, principalmente depois que as ordens mendicantes começaram a atuar nas cidades e a profissão do comerciante se tornou mais presente, contudo, isso não impediu a manutenção de alguns preconceitos. Além disso, a pregação de algumas ordens condenava a riqueza e o lucro que era um dos pecados mais graves praticados pelos cristãos. Pois, a Igreja visava salvar os cristãos do pecado, “[...] protegê-los do mal e mantê-los no correto caminho que leva à salvação” (BASCHET, 2006, p. 376). Para mais, havia na Idade Média um desejo de seguir e praticar uma vida espiritual intensa, homens e mulheres estavam o tempo todo “[...] à procura de milagres e dispostos a vê-los em qualquer fenômeno extraordinário” (VAUCHEZ, 1995, p. 161), e simultaneamente, os demônios provocavam essas pessoas para que cometessem algum tipo de pecado.

O comerciante pintado por Di Cione foi condenado por Jesus, e é puxado ao Inferno por esse pequeno demônio. Isto posto, o recurso figurativo passa uma mensagem que visava à manutenção das ideologias políticas e religiosas do período. Pois, segundo o historiador Baschet, “[...] a condenação da avareza torna-se cada vez mais um ataque contra a usura, pecado profissional dos mercadores e dos banqueiros. Ela é fundamentalmente uma manifestação de amor excessivo aos bens materiais” (BASCHET, 2006, p. 380). A Igreja se opõe ao apego aos bens materiais, e a partir do século XIII as ordens mendicantes também se uniram a esse discurso. Ao mesmo tempo em que as cidades e o comércio se desenvolviam ambos intensificam o discurso sobre o pecado, pois, “[...] ele confere uma atenção crescente ao universo dos laicos, não para reconhecer positivamente os valores específicos, mas para denunciar mais eficazmente seus defeitos e para ordená-los conforme os valores da Igreja” (BASCHET, 2006, p. 380).

Dessa forma, essa representação do Diabo e do comerciante durante o Julgamento pode servir como ferramenta, demonstrando que a Igreja conhece quem é o Diabo e qual é a sua forma física, oferecendo aos laicos a salvação e a remissão dos seus pecados. Outro aspecto que se deve destacar desse afresco é que ele foi patrocinado por um rico banqueiro de Florença, Tomasso Strozzi. Logo, acreditamos que essa decoração pudesse ser uma forma de remissão dos seus pecados e a possibilidade de ficar mais próximo da salvação, diferente do destino do comerciante representado no afresco. Assim, talvez Tomasso tentasse através da arte alcançar

a virtude e no dia do Julgamento ser salvo pelos exércitos celestes, pois apesar de pecador buscou pela remissão dos seus pecados. Porque, “[...] o medo da danação que a contemplação do inferno deve suscitar jamais é um fim em si. Ele se inscreve sempre em uma tensão com o pensamento da salvação e a procura de meios que permitam chegar a ela” (BASCHET, 2006, p. 399).

Enquanto a Europa se organiza politicamente, a Igreja também se mobiliza contra o inimigo, que ganha poder de seu trono no submundo. A intensificação das características negativas e maléficas dos demônios se percebe a partir do século XIV, segundo Robert Muchembled. Então, a iconografia do diabo pintado por Di Cione pode estar inserida no tempo e indiretamente servir, “como uma arma para reformar em profundidade a sociedade cristã, a ameaça do inferno e do diabo serve como um instrumento de controle social e vigilância das consciências, encorajando a correção do comportamento individual” (MUCHEMBLED, 2002, p. 37).<sup>9</sup> Logo, o comércio era condenado pelo lucro e a profissão de comerciante era classificada como desonesta e pecaminosa (Ezequiel 18:08). Além do mais, Nardo Di Cione foi influenciado pela obra literária de Dante, uma vez que o poeta frequentou no período entre 1291 e 1295 a escola dominicana na basílica, que era aberta aos laicos (BRITO, 2015, p. 31). Pois nessa época “não havia universidades em Florença” (REYNOLDS, 2011, p. 29), logo, muito do que Dante aprendeu na escola dominicana tem reflexo na *Commedia*.

Portanto, o que há em ambos os artistas é a influência d’A *Divina Comédia*, do início do século XIV. Dante e sua obra estão presentes na pintura *O Último Julgamento* de Di Cione, pois quando ele pinta o pequeno demônio com asas de morcego, essa mesma característica foi descrita na caminhada de Dante pelos círculos infernais. O mural intitulado *Inferno*, que decora a Capela, também de autoria de Di Cione e seu irmão, se destaca como uma das primeiras representações visuais da história escrita por Dante. No mural de Michelangelo, é ainda mais explícita a referência ao trabalho do poeta florentino, principalmente em dois demônios representados no canto inferior direito do afresco, a seguir esses aspectos serão ampliados ao leitor.

### ***A Divina Comédia e o Julgamento dos demônios de Michelangelo***

No momento que Di Cione pinta o altar da capela, o poema épico de Dante começa a ser mais difundido na cultura popular, e depois que Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) leu a *Commedia*, acrescentou um adjetivo ao título. Assim, desde a edição veneziana de 1555, o

---

<sup>9</sup> Livre Tradução

poema de Dante sobre sua caminhada pelo *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* passou a se chamar *A Divina Comédia*. E, no mural de Michelangelo, alguns aspectos da obra do poeta florentino podem ser identificados, isso porque ele sabia os seus versos de cor (NÉRET, 2006, p. 72).

Na caminhada de Dante pelo Inferno, acompanhado de Virgílio, eles passam pelos nove círculos infernais, e em cada um as almas condenadas sofrem algum tipo de castigo pelos pecados que cometeram em vida. Nos primeiros passos de sua jornada pelo mundo infernal eles se encontram com dois diabos, Caronte (Imagem 05), o barqueiro do Inferno, e Minos (Imagem 06), o juiz do Inferno. Ambos estão presentes no mural, pois Michelangelo pinta Caronte com características físicas semelhantes às narradas na *Commedia* de Dante, como, por exemplo, o aspecto velho e colérico, que com um remo ameaça bater nos condenados que se amontoam em seu barco. Seu físico é forte, os olhos estão arregalados, diferente da cena narrada por Dante, na qual ele aparece com os olhos em brasa.



Imagem 05 e Imagem 06: BUONARROTI, Michelangelo. Detalhes do afresco *Juízo Final*, 1535 – 1541. Afresco, Palácio Apostólico, Capela Sistina.

Outro aspecto sobre Caronte é a sua pele em tom de verde escuro. Sobre isso, o historiador estadunidense Jeffrey Russel diz que, “às vezes, é verde, devido à sua associação com a caça. A imagem do diabo como um caçador que procura almas era uma metáfora popular entre enciclopedistas medievais, e o verde é a cor tradicional da roupa do caçador” (RUSSEL, 1984, p. 75).<sup>10</sup> Michelangelo também pinta no canto inferior direito, Minos, com quem Dante conversa no segundo círculo. No afresco ele é representado com um corpo forte e volumoso, uma serpente de cor verde se enrola em suas pernas e morde seus genitais, ao mesmo tempo em que a cauda do demônio envolve seu torso, dando duas voltas. Ao seu redor e da fenda do solo

<sup>10</sup> Livre Tradução

saem vários demônios com características humanas e animais, principalmente as orelhas e os traços do rosto, reforçando a bestialidade dessas figuras malignas. Alguns se esforçam para puxar os condenados para o Inferno, a fim de que sejam julgados por Minos e condenadas a algum sofrimento eterno. Da mesma forma que Dante narra no Canto V, entre o quarto e o décimo segundo verso:

Minos lá era horrível que rangia:  
a examinar as culpas logo à entrada;  
conforme julga e manda, a cauda o estria  
Digo que a alma à desventura nada,  
Ante ele surge e toda se confessa;  
sabedor dos pecados a degrada  
e a um lugar no inferno a arremessa;  
tantas voltas da cauda em si gravitam  
quantos graus mais baixo a endereça.  
(Inf., Canto V, v. 4 – 12, p. 63)

Assim, no segundo círculo Minos julga e atribui o sofrimento que cada condenado merece. E ainda sobre esse diabo é importante destacar que, a fisionomia de seu rosto parece ser fruto de uma desavença entre Michelangelo e Biagio da Cesena, mestre de cerimônia da igreja. A hipótese é que Biagio “[...] declarou publicamente ‘que era coisa muito desonesta num lugar tão respeitável ter pintado tantos nus a mostrarem sem pudor as partes pudentas, que não era obra para uma capela papal mas para termas ou lugar mal afamado’ ” (NÉRET, 1998, p. 77). Logo, o artista se vingou representando seu rosto no juiz do Inferno, ao mesmo tempo em que aparece cercado por outros demônios menores.

Outro aspecto que deve ser mencionado sobre os diabos representados no mural de Michelangelo é que eles são fortes e com uma musculatura definida, não possuem asas ou cauda, e o que os diferencia dos demais corpos da composição são as orelhas pontiagudas, o par de chifres e os pés com dedos semelhantes aos das aves, cilíndricos e com garras afiadas. Para mais, deve ser destacado que as figuras celestes e demoníacas estão praticamente despidas de seus atributos tradicionais como: par de asas, auréolas ou cauda. Os anjos e os demônios possuem um corpo semelhante aos das pessoas, por exemplo, os anjos não possuem asas brancas, como os representados no mural de Di Cione.

Os diabos possuem uma aparência feia, mas não possuem pelos, cauda, cascos ou asas semelhantes às de um morcego. Há uma proximidade física entre todos os corpos, o que pode ser respondido a partir de uma abordagem sociológica, proposta pelo historiador francês Pierre Francastel, que indica uma nova forma de ver o mundo durante o Renascimento. E isso se reflete na teologia, no teatro e também nas representações artísticas dos mundos celestiais e infernais,

assim, “[...] é na presença simultânea em nós das forças do Bem e do Mal, na presença do Outro, do Adversário em cada um de nós, [...]. [que] O conflito passa do quadro exterior da sociedade humana ao da consciência” (FRANCASTEL, 1982, p. 370). O homem e a mulher nesse momento carregam em si os conflitos, os pecados, as tentações. À vista disso, tanto os anjos e santos, como os demônios, são humanizados no afresco da Capela Sistina. Logo:

O fato fundamental que explica a renovação do diabolismo no início dos tempos modernos resulta do fato de que o homem deixa de se considerar relativamente ao conjunto imutável da criação eternamente renovada através de cada época não nos indivíduos, mas através dos grupos sociais representativos dos estados do destino humano. Daí em diante cada indivíduo se considera como um microcosmo e é no mais profundo de cada consciência individual que se desenrola o drama do destino, que se situa o conflito das forças do Bem e do Mal. Cada homem deixa assim de ser considerado como a completa encarnação de um aspecto do drama coletivo da humanidade. O conflito das forças é interior, o homem luta contra si mesmo e o demônio está dentro dele (FRANCASTEL, 1982, p. 370).

Ainda segundo o historiador Gilles Néret, “[...] aos olhos de Miguel Ângelo, no dia da ‘ressurreição da carne’, a beleza dos corpos nus era sinal de glória dos eleitos” (NÉRET, 2006, p. 69), por isso há uma exaltação dos corpos em toda a composição. Entretanto, na base do mural dos condenados e dos demônios, ambos se misturam e se sufocam, produzindo um mal-estar ao observador, mostrando o caos e uma movimentação selvagem. Em contraposição as figuras que cercam Jesus, a corte celestial, que estão revestidas de glória e santidade.

## Conclusão

Por fim, se buscou mostrar ao longo do texto que a Peste Bubônica não influenciou Nardo Di Cione e Michelangelo, e as suas obras escatológicas. A Peste foi vista como consequência dos pecados, não um mal espalhado pelas criaturas demoníacas. O que há nos afrescos analisados é a influência da obra literária de Dante, *A Divina Comédia*. No caso de Di Cione mesmo a decoração da capela acontecendo ao mesmo momento que as primeiras ondas de peste na *Península Itálica*, tanto o artista quanto os patrocinadores não foram afetados, ou isso não teve reflexo na obra. A decoração seguiu as leituras do Evangelho, os conselhos dos dois dominicanos, Pietro di Ulbertino Strozzi e Jacopo Passavanti, e também os escritos de São Tomás de Aquino. De modo que, Tomasso convida Di Cione para representar o Céu e o Inferno, na intenção de se redimir dos seus pecados, pois ele era um rico banqueiro florentino, e seu principal pecado era a usura. Na expectativa de gozar da vida eterna entre os eleitos, ele oferece à Casa de Deus a representação de um dos mistérios do Novo Testamento, com o triunfo dos bons e a condenação dos pecadores.

No afresco de Michelangelo também não é visível a influência da Peste Bubônica, a escatologia durante o Renascimento está associada ao desgaste da Igreja, a depreciação do alto e baixo Clero, o desenvolvimento do Luteranismo e do Calvinismo, e de uma inquietação da consciência cristã. Os demônios que compõem *Juízo Final* são humanizados, os anjos e a corte celestial também, isso é um reflexo do Renascimento, onde cabe as pessoas alcançar o Paraíso ou o Inferno. Não há mais intermediários entre Deus e a Humanidade, não é preciso ajuda de um anjo, para buscar a remissão dos pecados, com a Bíblia é possível a meditação pessoal e a interpretação da mensagem divina. Assim, os cristãos carregam em si os conflitos da alma, cabendo a cada um buscar sua salvação ou condenação. Logo, não é significativo o papel do Diabo nessa escolha. A representação de Minos e Caronte é influenciada pela *Commedia* de Dante, não pelas ondas de epidemia que atingem a Europa até o início do século XVIII.

Enfim, o método de análise iconográfica e iconologia, aliado a *Nova História Cultural*, foi fundamental para entender a época em que essas duas fontes foram produzidas, e a partir dele é possível ver um conjunto de ações e eventos históricos condensados em uma pintura. Portanto, a partir de um trabalho interdisciplinar foi possível usar uma obra de arte como fonte histórica para entender quais são os costumes de um grupo em um determinado período de tempo e espaço, quais são suas representações e seus discursos.

## Fontes

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. Edição bilíngue: italiano/português. São Paulo: Editora Landmark, 2005.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. Português. 37ª ed (fevereiro de 2000). São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e PAULUS, 2000.

BUONARROTI, Michelangelo. **Juízo Final**, 1535 – 1541. Afresco, 1700cm x 1330cm, Palácio Apostólico, Capela Sistina, Vaticano.

CIONE, Nardo di. **O Último Julgamento**, 1340 - 1363. Afresco, Capela de Strozzi de Mantova, Basílica Santa Maria Novella, Florença, Itália.

## Referências Bibliográficas

ARTHUR, Kathleen Giles. Descent, Elevation and Ascent: Oppositional Forces in the Strozzi di Mantova Chapel. In: EDWARDS, Mary D.. BAILEY, Elizabeth. **Gravity in Art. Essays on Weight and Weightlrsness in Painting, Sculpture and Photography**. Mcfarland, 2012, p 50-71.

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

BASTOS, Mário Jorge da Motta. **O poder nos tempos da peste:** Portugal, séculos XIV - XVI. Niterói: EdUFF, 2009.

BRITTO, Emanuel França de. **O nobre poeta por si mesmo:** Dante e o Convívio. 31 de agosto de 2015. 399 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia:** a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações.** Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988.

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda.** Tradução Renato Ambrosio. São Paulo; Editora SENAC São Paulo, 2008.

CHASTEL, André. **A Arte Italiana.** Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1991.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente:** uma cidade sitiada. Tradução Maria Lucia Machado. Brasil: Companhia de Bolso, 1989.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa:** Elementos estruturais de sociologia da arte. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva S.A., 1982.

GUREVIC, Aron. O Mercador. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **O Homem Medieval.** Lisboa: Editora Presença, 1989, p. 165 - 189.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte.** São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.

JANSON, H. W.. **Iniciação a História da Arte.** 2 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JANSON, H. W.. **História Geral da Arte:** Renascimento e Barroco. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUCHEMBLED, Robert. **Historia del diablo. Siglos XII – XX.** Tradução Federico Villegas. México: FCE, 2002.

NÉRET, Gilles. **Michelangelo:** 1475 – 1564. Tradução Fernando Tomás, Köln, Alemanha: Taschen, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

REYNOLDS, Bárbara. **Dante:** O Poeta, o Pensador, o Político e o Homem. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RUSSEL, Jeffrey B.. **Lucifer:** el diablo en Edad Media. Barcelona: editorial Laertes, 1984.

VAUCHEZ, André. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental – Século VIII e XIII.** Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

WOLFF, Philippe. **Outono da Idade Média ou Primavera dos Tempos Modernos?** Tradução Edison Darci Heldt. São Paulo: Martins Fontes, 1988.