**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

MARIANA PINCINATO QUADROS DE SOUZA

**UMA IMAGEM ENTRE DOIS MUNDOS: UM ESTUDO SOBRE O MOSAICO DO
JUÍZO FINAL DE TORCELLO (VENEZA – SÉCULO XI)**

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**UMA IMAGEM ENTRE DOIS MUNDOS: UM ESTUDO SOBRE O MOSAICO DO
JUÍZO FINAL DE TORCELLO (VENEZA – SÉCULO XI)**

Mariana Pincinato Quadros de Souza

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Correia
Leandro Pereira

São Paulo

2016

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S729i SOUZA, MARIANA PINCINATO QUADROS DE
UMA IMAGEM ENTRE DOIS MUNDOS: UM ESTUDO SOBRE O
MOSAICO DO JUÍZO FINAL DE TORCELLO (VENEZA - SÉCULO
XI) / MARIANA PINCINATO QUADROS DE SOUZA ;
orientadora MARIA CRISTINA CORREIA LEANDRO PEREIRA. -
São Paulo, 2016.
136 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. JUÍZO FINAL. 2. ARTE BIZANTINA. 3. ARTE
MEDIEVAL. 4. TORCELLO. 5. MODELO ICONOGRÁFICO. I.
PEREIRA, MARIA CRISTINA CORREIA LEANDRO, orient. II.
Título.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	iv
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I – IMAGENS DO JUÍZO FINAL	11
1.1 Origens	11
1.2 Primeiras representações	15
1.3 O “modelo bizantino clássico”	28
CAPÍTULO II – TORCELLO.....	41
2.1 A Basílica de Santa Maria Assunta e seu conjunto de mosaicos	42
2.2 O Juízo Final	50
CAPÍTULO III – O JUÍZO FINAL DE TORCELLO.....	85
3.1 A sociedade veneziana dos séculos XI – XII	85
3.2 As funções do Juízo Final em Torcello	92
3.3 Os mosaicos de Torcello e suas referências iconográficas	97
3.4 Análise comparativa do Juízo Final de Torcello	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
BIBLIOGRAFIA.....	127
LISTA DE IMAGENS.....	132

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais Marisa Imperato Pincinato e Valdir Pincinato, por sempre apoiarem incondicionalmente os meus sonhos e minhas escolhas. A vocês, todo o meu respeito, amor e admiração.

Ao meu irmão Leandro Pincinato, meu primeiro aluno-cobaia, que quando criança brincava comigo de escola, fazendo pacientemente as lições que eu escrevia em papel sulfite colado na porta do guarda-roupa.

A Juliano Prado Quadros de Souza, meu companheiro de aventuras, por cuidar de mim, pelo seu amor e seu apoio nas minhas escolhas profissionais. Sua paciência e incentivo durante toda a pesquisa e, sobretudo, durante a redação final dessa dissertação, foram fundamentais.

À Profa. Dra. Maria Cristina C. L. Pereira, por sua amizade, pela oportunidade e pela confiança depositada em meu trabalho, assim como por sua dedicada e extremamente generosa orientação.

À Profa. Dra. Ana Paula Tavares Magalhães Tacconi, pelas valiosas contribuições no momento da qualificação e durante todo o processo do mestrado, e pelos conselhos amigos durante as conversas no café da História.

À Profa. Dra. Tamara Quírico, pelos ricos direcionamentos em minha qualificação e por seu trabalho acerca das imagens do Juízo Final, que tanto contribuiu para nossa pesquisa.

À Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli, por aceitar gentilmente ser parte da banca no momento da defesa e pelas ideias trocadas nas reuniões do LATHIMM.

A Aline Benvegnú dos Santos, Débora Gomes Pereira do Amaral, Douglas Lubarino e todos os amigos do LATHIMM (Laboratório de Teoria e História da Imagem e da Música Medievais), pelas experiências compartilhadas durante as reuniões e pelo carinho com o qual me receberam no grupo.

Ao caríssimo amigo Wagner Ap. Stefani, por ter me trazido à USP e me mostrado o caminho das pedras, assim como pela ajuda com as traduções do latim. Sua paixão e dedicação à pesquisa sempre me foram muito inspiradoras.

A Marília Pugliese Branco e Patrícia Antunes Serieiro Silva, amigas que a História me deu e que vou levar para toda a vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

A Basílica de Santa Maria Assunta, localizada em Torcello, uma das ilhas que compõem a Laguna de Veneza, abriga um programa iconográfico de três painéis em mosaico, caracterizados como bizantinos. Em um deles, na contrafachada, está figurado o painel do Juízo Final, nosso objeto de estudo. Produzido na segunda metade do século XI, ele inaugura (juntamente com o afresco de Sant'Angelo in Formis, na cidade de Cápua) a tradição de representação monumental desse tema iconográfico na Itália, aproximando-se do chamado “modelo bizantino clássico”, encontrado em Constantinopla a partir do século XI.

Há, porém, algumas diferenças em relação aos exemplares conhecidos desse modelo bizantino, como o suporte e a localização em uma contrafachada de uma igreja. Assim, nossa preocupação nesta dissertação foi dupla: por um lado, analisar tais diferenças e, por outro, discutir o que levou à escolha deste tema ainda pouquíssimo comum para ornamentar uma igreja, buscando entender seus modos de funcionamento e as funções que desempenhava, tanto na igreja e em seu programa iconográfico quanto na própria sociedade veneziana da época de sua confecção.

Palavras-chave: Arte medieval. Arte bizantina. Juízo Final. Torcello. Mosaico. Modelo iconográfico.

ABSTRACT

The Basilica of Santa Maria Assunta, located in Torcello, one of the islands in the Venetian Lagoon, houses an iconographic program of three mosaic panels, characterized as Byzantine. In one of them, on the counter-façade, is figured the panel of the Last Judgment, our object of study. Produced on the second half of the eleventh century, it inaugurates (together with the fresco of Sant'Angelo in Formis, in the city of Capua) the tradition of monumental representation of this iconographic theme in Italy, approaching the so-called "classical Byzantine model", found in Constantinople from the 11th century.

There are, however, some differences from the known examples of this Byzantine model, such as the support and the location on a church's counter-façade. Thus, our concern in this dissertation was twofold: on the one hand, to analyze such differences and, on the other hand, to discuss what led to the choice of this very uncommon subject to decorate a church, trying to understand its modes of functioning and the functions it performed, both in the church and in its iconographic program, as well as in Venetian society itself at the time of its confection.

Keywords: Medieval art. Byzantine art. Last Judgment. Torcello. Mosaic. Iconographic model.

INTRODUÇÃO

As imagens medievais, que por muito tempo pertenceram exclusivamente aos domínios da História da Arte, há vários anos são também objetos privilegiados de estudo da História. Segundo Jean-Claude Schmitt¹, todas as imagens interessam também ao historiador, pois participam plenamente das sociedades em que foram produzidas. É importante, pois, analisar as imagens medievais em toda sua complexidade, e não apenas sua representação iconográfica – o que significa considerar seus usos, funções e modos de funcionamento.

Tomamos como objeto de estudo o mosaico do Juízo Final, da Basílica de Santa Maria Assunta, em Torcello, produzido no século XI. Assentado sobre a contrafachada da igreja, o painel possui cerca de oito metros de largura por quinze metros de altura e constitui uma das primeiras representações monumentais desse tema iconográfico em toda a Itália, tendo apenas uma produção contemporânea, o afresco de Sant’Angelo in Formis, na cidade de Cápua. Além de inaugurar o tema em terras italianas, essa é a única obra do Juízo Final em mosaico do século XI que se tem notícia, tanto no mundo bizantino quanto ocidental, o que torna essa obra um objeto de estudo singular.

Outra questão acerca dessa imagem é que, apesar de ter sido produzida no mundo ocidental, em uma ilha na República de Veneza, suas características iconográficas a conectam ao mundo bizantino, onde, no mesmo século, passou a circular um modelo de produção do Juízo Final chamado de “modelo bizantino clássico”, no qual certamente o autor veneziano se inspirou. Como explica Jérôme Baschet:

No mais, o Ocidente medieval caracteriza-se, diferentemente do mundo bizantino, por uma fraca intervenção normativa dos clérigos no domínio das imagens. (...). Constatase, então, uma fluidez figurativa que contrasta, de maneira surpreendente, com a estabilidade muito maior das fórmulas iconográficas da arte bizantina².

---

¹ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc, 2007.

² BASCHET, Jérôme. *A civilização Feudal: do ano mil à colonização da América*. Trad. Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006, p. 494.

Nosso principal objetivo nesse trabalho, portanto, é discutir as razões de produção de um mosaico bizantino monumental em Torcello, no século XI. Tal discussão nos permitirá, também, refletir sobre as funções dessa imagem em seu contexto, tanto como parte do edifício de culto cristão como na sociedade torcellana.

Apesar de se tratar de uma obra conhecida, justamente pela localização em um dos maiores pontos turísticos do mundo, Veneza e as ilhas adjacentes, não encontramos muitos estudos sobre o mosaico do Juízo Final da Basílica de Santa Maria Assunta. A seguir, apresentaremos alguns exemplos que compõem essa bibliografia.

Um dos livros mais relevantes a respeito da Basílica e suas obras é *La Cattedrale di Torcello*³, do historiador da arte italiano Renato Polacco. O autor, especializado em arquitetura e esculturas alto-medievais na região do Vêneto, efetuou, entre outros estudos, uma vasta catalogação das esculturas encontradas na ilha de Torcello, tanto presentes na basílica quanto em museus locais e distantes. Na obra citada, o autor apresenta um estudo sobre a basílica, incluindo pequenas análises – e sobretudo descrições – dos painéis em mosaico, e detalha as datas de produção e restauros, apontando em que partes do painel foram feitas as intervenções. Segundo o autor, a representação do Juízo Final foi pouco afetada pelas modificações. Uma breve discussão sobre a restauração dos mosaicos no século XIX, assim como sobre as influências orientais e ocidentais na obra, é encontrada no artigo “*La decorazione musiva di Torcello*”, escrito por Sergio Bettini, que compõe o livro *Torcello*⁴, de Ferdinando Forlati. Este último foi responsável pelo término da restauração arquitetônica do complexo em Torcello, nas primeiras décadas do século XX, envolvendo também a igreja de Santa Fosca, anexa à Basílica. Em seu livro, Forlati registra os fatos mais relevantes sobre a restauração do edifício. Também tratando desse tema, um estudo é apresentado por Irina Andreescu, historiadora da arte dedicada aos estudos dos mosaicos parietais bizantinos no Adriático Norte, em duas edições do periódico norte-americano *Dumbarton Oaks Papers*⁵, nas quais discute a originalidade das atuais cabeças de alguns anjos no mosaico, comparando com fragmentos expostos tanto no Museu de Torcello quanto no Museu do Louvre, em Paris.

Uma breve descrição do mosaico torcellano, principalmente da parte infernal, é feita por Jérôme Baschet, no livro *Les Justices de l’au-delà: Les représentations de l’enfer en France*

---

³ POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia: 1984.

⁴ BETTINI, Sergio. “La decorazione musiva di Torcello”. In: FORLATI, Ferdinando. *Torcello*. Venezia: 1940.

⁵ ANDREESCU, Irina. “Torcello I. Le Christ inconnu. II. Anastasis et Jugement dernier: têtes varies, têtes fausses”. In: *Dumbarton Oaks Papers*, 26, 1972, p. 183-223; e “Torcello III. La chronologie relative des fresques mariétales”. In: *Dumbarton Oaks Papers*, 30, 1976, p. 245-321.

*et en Italie (XIIe – XVe siècle)*⁶. O autor cita a obra, no capítulo sobre as representações do Juízo Final, como uma das primeiras manifestações do tema no Ocidente medieval. Porém, além de se tratar de uma referência meramente descritiva, vários aspectos são passíveis de discussão, como a leitura que o autor faz dos castigos infernais. Tal tema será mais longamente trabalhado em nossa pesquisa. O historiador da arte Valentino Pace apresenta um estudo detalhado acerca da iconografia do Juízo Final de Torcello em *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*⁷, classificando-o entre as primeiras manifestações do tema no período Românico, sob influência bizantina, e destacando as intervenções ocidentais nas organizações iconográficas, não só desta, mas de outras obras relacionadas. Do mesmo modo, Yves Christe, historiador da arte e especialista em iconografia cristã antiga e medieval, faz um estudo comparativo das representações do Juízo Final na arte bizantina em seu livro *Jugements Derniers*⁸. Nele, dedica um capítulo a apresentar as imagens desse tema desde suas origens, nas regiões da Grécia e da Capadócia, até a Itália, com o exemplo de Torcello.

Por fim, referências sobre a obra são encontradas na tese de doutorado da historiadora da arte Tamara Quírico, intitulada *Inferno e Paradiso: Dante, Giotto e as representações do Juízo final na pintura toscana do século XIV*⁹. Neste trabalho, são discutidas as mudanças nos modos de representação do tema do Juízo final na pintura toscana do século XIV. A autora utiliza o mosaico de Torcello como exemplo de representação anterior ao *Duocento*, embora fora da região da Toscana, que serviu de modelo para produções posteriores.

Como vimos, as obras que citam o mosaico do Juízo Final de Torcello sempre o fazem incluindo-o em um conjunto comparativo de imagens do mesmo tema iconográfico, enquadrando-o como exemplar do estilo bizantino ou simplesmente citando-o como parte do conjunto arquitetônico da Basílica. Desse modo, não há um trabalho que trate especificamente sobre a imagem, analisando-a detalhadamente e pensando nas razões de sua produção e nos seus modos de funcionamento na sociedade veneziana do século XI.

Aprofundaremos, portanto, em nosso trabalho, as reflexões sobre essa imagem levantando questões relevantes para sua compreensão, tais como as funções da obra, tanto no espaço em que se insere e nas suas relações com as outras imagens da basílica, quanto em seu

---

⁶ BASCHET, Jérôme. *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-Xve siècle)*. Rome: École française de Rome, 2014.

⁷ PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Editions du Cerf, 2007.

⁸ CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010.

⁹ QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e as representações do Juízo final na pintura toscana do século XIV*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2009.

contexto social, e as fontes buscadas como inspiração ou modelo pelos artífices, que readequaram variados temas iconográficos em toda a imagem, de acordo com a lógica de produção imagética medieval. Concordando com Jérôme Baschet, as imagens medievais faziam parte de um lugar que possuía funções específicas, de maneira que é necessário pensar em seu funcionamento em conjunto com o todo ritual e com seu entorno social¹⁰.

Para refletirmos sobre as questões apontadas, desenvolveremos um percurso investigativo partindo, no Capítulo I, das origens das representações do Juízo Final, tanto no mundo bizantino quanto no mundo ocidental, discutindo a existência de um modelo bizantino para esse tema iconográfico, que provavelmente tenha surgido em Constantinopla no século XI. No Capítulo II, estudaremos a história da Basílica de Santa Maria Assunta e de seu programa iconográfico, que contém três painéis em mosaico: a Virgem com o Menino na abside central, o Cristo Pantocrator e o *Agnus Dei* na abside direita e o Juízo Final no muro oeste, fazendo uma análise detalhada de cada componente iconográfico deste último painel. No Capítulo III, abordaremos o contexto de produção da imagem, a sociedade de Veneza do século XI, para tentar responder as questões acerca das funções da imagem torcellana do fim dos tempos.

---

¹⁰ BASCHET, Jérôme. *Lieu sacré, lieu d'images. Fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fontions*. Roma/Paris: École Française de Rome/La Découverte, 1991, p.8.

CAPÍTULO I

IMAGENS DO JUÍZO FINAL

1.1 Origens

A importância do tema do Juízo Final para a cultura cristã é refletida nas manifestações artísticas produzidas ao longo da história. Para o cristianismo, tratar-se-ia do julgamento derradeiro, momento em que os justos, os eleitos, seriam separados dos maus, os condenados, e seriam levados a gozar da vida eterna ao lado de Deus, no Paraíso. Os pecadores, por sua vez, seriam destinados a pagar por seus erros eternamente, no Inferno¹¹.

A concepção do retorno do Cristo ao fim dos tempos, com o objetivo de julgar a humanidade, remonta às origens do cristianismo. Sua fundamentação na tradição religiosa judaica herda a percepção de um tempo linear, que se inicia na criação do mundo, o *Gênesis*, e termina no fim dos tempos, com o *Juízo Final*. Georges Duby, em seu livro *L'an mil*, sintetiza tal crença:

Para o cristianismo, a História possui uma orientação. O mundo tem uma idade. Foi criado por Deus numa certa época. (...). Alguns textos, os da Sagrada Escritura, permitem o cálculo das datas, a da criação, a da encarnação, logo discernir os ritmos da História. Estes mesmos textos (...), os Evangelhos, o Apocalipse, anunciam que um dia virá o fim do mundo¹².

A *Parúsia*¹³, ou seja, a segunda vinda do Senhor para o dia do julgamento, é mencionada em diversos trechos da Bíblia¹⁴. Segundo essas passagens, não apenas os vivos

---

¹¹ Como é descrito no Apocalipse 21, 8: “Mas, quanto aos tímidos, e aos incrédulos, e aos abomináveis, e aos homicidas, e aos que se prostituem, e aos feiticeiros, e aos idólatras e a todos os mentirosos, a sua parte será no lago que arde com fogo e enxofre; o que é a segunda morte”.

¹² DUBY, Georges. *O ano mil*. Trad. Teresa Matos. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 41.

¹³ Parúsia, em grego clássico *parousia*, em latim *adventus*, significava “estar presente” ou “chegar”. A partir do século III a.C. passou a designar a chegada do Imperador romano a uma cidade ou província, implicando também o início de um novo período para aquela localidade. Os primeiros cristãos absorveram o termo, adaptando-o, porém, à sua própria doutrina: Parúsia será quando o Cristo retornar a esse mundo, no fim dos séculos, iniciando um novo tempo. Cf. QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e as representações do Juízo final na pintura toscana do século XIV* (tese de doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2009, p. 63.

¹⁴ Como em Mateus 16, 27: “Porque o Filho do Homem há de vir na glória de seu Pai com seus anjos, e então recompensará a cada um segundo suas obras”, em Salmos 9, 8-9: “O Senhor, porém, domina eternamente; num trono sólido, ele pronuncia seus julgamentos. Ele mesmo julgará o universo com justiça; com equidade pronunciará sentença sobre os povos” ou em Mc 13, 24-27: “Naqueles dias, depois dessa tribulação, o sol se escurecerá, a lua não dará o seu resplendor; cairão os astros do céu e as forças que estão no céu serão abaladas. Então, verá o Filho

teriam seu veredito, mas também os mortos, que ressuscitariam para serem julgados pelo Cristo juiz. Tal acontecimento também é citado no Credo de Niceia de 325, ao afirmar que Ele “*está sentado à direita do Pai, donde há de vir a julgar os vivos e os mortos*”¹⁵.

No entanto, apesar da importância do Juízo Final para o cristianismo, este não é de fato figurado antes do século IX. No máximo, encontramos algumas poucas obras nas quais há a ideia de separação entre os bons e os maus, mas muito distante ainda da concepção de fim dos tempos. A primeira representação desse tipo de julgamento, datada dos primeiros anos do século IV, faz parte da tampa de um sarcófago, hoje pertencente ao Metropolitan Museum of Art, em Nova York¹⁶ (Fig. 1). Nela, podemos ver Cristo como o Bom Pastor, que com sua mão direita acaricia a cabeça de uma das oito ovelhas e com a mão esquerda rejeita os bodes, que somam cinco¹⁷. Outro exemplo desse tipo iconográfico é o mosaico da Igreja de Sant’Apollinare Nuovo, em Ravena (Fig. 2), do século VI, que integra a decoração da nave. Nesse caso, Cristo estende apenas a mão direita, com a palma para cima, em direção às ovelhas, ignorando os bodes à sua esquerda.

Fig. 1. Parte da tampa de um sarcófago com a separação das cabras das ovelhas, mármore, séc. IV. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/466583>. Acesso em 05/10/2016.

---

do Homem voltar sobre as nuvens com grande poder e glória. Ele enviará os anjos, e reunirá os seus escolhidos dos quatro ventos, desde a extremidade da terra até a extremidade do céu”.

¹⁵ “*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*”. Cf. QUÍRICO, Tamara. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁶ *Part of a Sarcophagus Lid with the Separation of the Sheep from the Goats*. Dimensões: 40.6cm x 237.5cm x 6.6 cm. Credit Line: Rogers Fund, 1924. Número de acesso: 24.240.

¹⁷ Como em Mateus 25, 31 – 33: “E quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os santos anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória; E todas as nações serão reunidas diante dele, e apartará uns dos outros, como o pastor aparta dos bodes as ovelhas; E porá as ovelhas à sua direita, mas os bodes à esquerda.”

Fig. 2. *Cristo Bom Pastor*, mosaico, séc. VI. Igreja de San Apollinare Nuovo, Ravena, Itália.
Fonte: CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 34 (fig. 3).

Uma hipotética representação de julgamento, dessa vez com seres humanos no lugar de animais, encontra-se no relevo de uma das faces do sarcófago de Agilbert em Jouarre, a nordeste de Paris, datado do século VII (Fig. 3). Cristo, tronando ao centro, segura na mão esquerda um rolo de pergaminho aberto, como uma flâmula, enquanto a mão direita espalmada aponta para baixo. Acima dele, um anjo toca trombeta e voa em direção à sua direita, colocando uma das mãos sobre a cabeça de um personagem em pé, que tem suas mãos elevadas ao céu, na posição de orante. Essa última figura é representada repetidas vezes à direita e à esquerda do Cristo. Apesar de a imagem se encontrar bastante deteriorada, podemos ver que os dois personagens logo à esquerda do Cristo estão seminus, ao passo que o último personagem à sua direita porta uma túnica. Desse modo, uma das hipóteses apresentadas pelo historiador da arte Yves Christe¹⁸ seria classificar os personagens à esquerda como os condenados e à direita como os eleitos, assim como os bodes são representados à esquerda e as ovelhas à direita nas imagens anteriores. Porém, como discute o próprio autor, apenas a posição dos personagens não seria um argumento forte o suficiente para comprovar essa leitura. O autor reconhece os personagens à direita do Cristo como os eleitos da primeira ressurreição, os mártires sob o altar citados no Apocalipse 6, 9-11¹⁹, aos quais foi dado uma veste branca para que esperassem os companheiros que seriam mortos da mesma forma, nesse caso, à esquerda dele.

¹⁸ CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 16-17.

¹⁹ Ap 6, 9-11: “Quando ele abriu o quinto selo, vi debaixo do altar as almas daqueles que haviam sido mortos por causa da palavra de Deus e do testemunho que deram. Eles clamavam em alta voz: “Até quando, ó Soberano santo e verdadeiro, esperarás para julgar os habitantes da terra e vingar o nosso sangue?” Então cada um deles recebeu

Fig. 3. *Face do sarcófago de Agilbert*, relevo em pedra, séc. VII. Jouarre, nordeste de Paris.
 Fonte: <http://jalladeauj.fr/mortromane/styled-4/> . Acesso em 18/10/2016.

Uma miniatura de um manuscrito insular (Fig. 4), datado do século VIII e hoje conservado em Saint Gall (Cod. 51), na Suíça, também pode ser interpretada como uma das primeiras representações da Segunda Parúsia, ou a volta de Cristo ao fim dos tempos. A imagem mostra o busto de Cristo ao centro do registro superior, com uma cruz apoiada em seu ombro direito e a mão do mesmo lado em posição de bênção. Ele é flanqueado por dois anjos trombeteiros. No registro inferior, doze personagens, provavelmente os doze apóstolos, seguram livros e olham em direção ao Cristo.

Fig. 4. *Segunda Parúsia*. Ms. Cod. 51, fl. 267. Séc. VIII. Saint Gall, Suíça.
 Fonte: CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 34 (fig. 4).

---

uma veste branca, e foi-lhes dito que esperassem um pouco mais, até que se completasse o número dos seus conservos e irmãos, que deveriam ser mortos como eles.”

Esses quatro exemplos citados fazem parte do raro conjunto de imagens relacionadas ao tema do Juízo Final, seja pela separação dos bons e maus, ou pela imagem do retorno do Cristo. Porém, as representações desse tema *de fato*, com a figuração do Cristo Juiz e a clara divisão entre os eleitos e os condenados, mostrando a separação da humanidade²⁰, começarão a ser produzidas apenas a partir do século IX, como discutiremos mais adiante, e só conhecerão desenvolvimento pleno e popularidade a partir do século XIII.

1.2 Primeiras representações

Antes de abordarmos a questão das primeiras manifestações do Juízo Final, faz-se necessário um breve esclarecimento a respeito das terminologias com as quais optamos por trabalhar. Em toda a bibliografia consultada a respeito das origens das imagens desse tema iconográfico, encontramos a separação destas representações em dois espaços distintos: no Oriente e no Ocidente. Entendemos que essa separação seja por vezes necessária para explicar as diferentes formas em que o tema se desenvolveu nas duas regiões, como veremos um pouco adiante. No entanto, julgamos essa denominação problemática, visto que trabalhamos com recortes de tempo muito distantes (em geral, do século IX ao século XII), nos quais encontramos diferentes conformações geográficas do Oriente e do Ocidente. Deste modo, quando necessário, optamos por utilizar o termo “mundo bizantino” para tratar das regiões que correspondem às atuais Grécia, Turquia, Síria e Egito, e o termo “mundo ocidental” para as áreas das atuais Inglaterra, Irlanda, Espanha, França, Itália, Suíça e Alemanha. Da mesma forma, não trataremos as imagens dos dois “mundos” em subcapítulos distintos, mas de forma conjunta. Assim, não nos prendemos à ideia enrijecida da divisão territorial entre Oriente e Ocidente, mas lidaremos com diferentes modos de pensamento para a concepção das imagens por nós trabalhadas. Nosso próprio objeto de estudo, o mosaico de Torcello, é prova de que as barreiras entre Oriente e Ocidente eram muito mais flexíveis do que podem nos apontar os mapas.

O historiador francês Yves Christe classifica as imagens teofânicas, ou seja, imagens que representam a aparição de Deus ou Jesus Cristo como manifestação visível aos homens, em

---

²⁰ BASCHET, Jérôme. *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-Xve siècle)*. Rome: École française de Rome, 2014, p. 139.

duas categorias: as “teofanias escatológicas”, que representam a divindade em sua glória atemporal, e as “teofanias parúsicas”, que representam o retorno do Cristo ao mundo terrestre²¹ para definir o destino da humanidade. O autor situa o surgimento dessa segunda categoria de imagem no início do século IX, data de produção da representação monumental mais remota, e infelizmente muito malconservada, do Juízo Final: o afresco da igreja de São João, em Müstair, na atual Suíça.

Esta primeira imagem do Juízo Final ocupa quase inteiramente a contrafachada da igreja (Fig. 5). Grande parte do afresco encontra-se danificada devido a uma reforma no edifício, na qual foram abertas janelas na parte superior da parede, e à construção de uma tribuna no térreo²². A imagem é dividida em três registros horizontais. No registro superior, à direita, encontramos apenas fragmentos das tumbas na cena da ressurreição dos mortos, acompanhada por anjos trombeteiros. À esquerda desse primeiro registro, Cristo é figurado dentro de uma mandorla, carregada por anjos. Ao centro do segundo registro, o Cristo Juiz trona novamente em uma mandorla circular, rodeado por anjos (Fig. 6). De braços abertos, mostra a mão direita com a palma voltada para cima e a esquerda voltada para baixo, indicando o julgamento positivo e negativo, respectivamente. À sua esquerda e direita, os doze apóstolos estão divididos simetricamente, seis em cada lado. No registro inferior do afresco, o mais degradado, encontramos, à direita do Cristo, o grupo dos eleitos guiado por anjos e, à sua esquerda, fragmentos da representação do inferno²³.

Fig. 5. Esquema do Juízo Final. Séc. IX. Igreja de São João, Müstair, Suíça.
Fonte: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 44 (fig. 2)

²¹ CHRISTE, Yves. *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*. Genève: Droz, 1969, p. 105.

²² CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 152.

²³ KLEIN, Peter. “Les peintures carolingiennes de Saint Jean à Müstair”. In: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 43.

Fig. 6. *Cristo Juiz*. Detalhe do Juízo Final, afresco, séc. IX. Münstair, Suíça.
 Fonte: <http://www.muestair.ch/en/convent/convent-of-st-john>. Acesso em 13/10/2016.

Do mesmo período, cerca do ano 800, encontramos um relevo esculpido em uma placa de marfim no acervo do Victoria and Albert Museum, em Londres (Fig. 7). Segundo o próprio museu²⁴, o local de proveniência do objeto pode ser o sul da Alemanha ou o norte da Itália. No alto da imagem, Cristo trona em uma mandorla, flanqueado por dois grupos de três anjos trombeteiros. Em suas mãos, carrega duas flâmulas, porém só está parcialmente legível a da mão direita. Nela, lê-se uma passagem do evangelho de Mateus: *VENITE BEN[edicti] [p]ATR[is] / MEI P[er]CIPITE [Regnum] VO[bis]*²⁵. Aos pés do Cristo, um anjo, que tem os pés apoiados dentro de uma estrutura côncava, como uma meia-lua, preside a ressurreição dos mortos. Os corpos saem de sarcófagos à sua esquerda e direita. Na parte inferior da imagem, à direita do Cristo, um anjo acolhe os eleitos na cidade celeste. Do lado oposto, os condenados se aglomeram e um deles é engolido por um monstro, que tem apenas a cabeça representada no canto inferior.

²⁴ A ficha completa da placa esculpida em marfim pode ser encontrada no site do Victoria and Albert Museum, em <http://collections.vam.ac.uk/item/O90891/the-last-judgement-the-transfiguration-panel-unknown/>. Acesso em 13/10/2016.

²⁵ Como em Mt 25, 34: “Vinde, benditos de meu Pai / Recebei por herança o reino que meu Pai vos preparou”. Cf. CHRISTE, Y. *Op. cit.*, p. 174.

Fig. 7. *Juízo Final*. Escultura em relevo, marfim, cerca de 800. Medidas: 13,1 com x 8,1 cm.
Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O90891/the-last-judgement-the-transfiguration-panel-unknown/>. Acesso em 13/10/2016.

A terceira imagem do Juízo Final que encontramos, de meados do século IX, está figurada em um manuscrito, no fólio 68v do Paris Grego 923 (Fig. 8), da Biblioteca Nacional da França. Seu conteúdo é formado por uma coleção de textos que conformam a *Sacra Parallella*, de João Damasceno. Devido a recentes estudos paleográficos e codicológicos, a produção do manuscrito foi localizada na Itália, mais especificamente na região de Roma²⁶. Neste caso, a representação do Juízo Final não ocupa a parte central do fólio, mas sua margem esquerda. Dentro do espaço reduzido, a zona celestial preenche a parte superior e está completamente desconexa da zona infernal, na parte inferior. Acima, o Cristo Juiz mostra suas chagas, nas palmas das mãos e nos pés. Ele é figurado sentado no trono e inscrito em uma semimandorla, que faz papel de encosto ao trono. Abaixo dele estão dois anjos que se encontram frente a frente e fazem gesto de se darem as mãos. Abaixo dos anjos, um grupo de eleitos se encontra dentro de uma estrutura, que lembra um balcão. Com exceção dos rostos e membros dos personagens, todo o restante da cena é coberto de dourado. A zona infernal é representada por uma grande chama, dentro da qual um grupo de condenados sofre os tomentos.

---

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

Fig. 8. BNF, Ms Grego 923, folio 68v. Séc. IX.

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525013124/f140.image.r=grec%20923> . Acesso em 13/10/2016.

Ainda no início do século X, o Juízo Final também pode ser encontrado na Irlanda, sobre uma série de cruzeiras altas decoradas com relevos historiados. Dentre elas, a mais rica em detalhes e mais legível é a cruz de Muiredach (fig. 9), em Monasterboice, ruínas de um antigo mosteiro existente a norte da cidade de Drogheda, no Condado de Louth. O Cristo Juiz é representado ao centro da cruz e porta duas hastes nas mãos, à esquerda em forma de cruz e à direita em forma não-identificável. Os eleitos, agrupados à direita do Cristo, estão voltados ao centro da cruz, em direção ao Juiz, e são precedidos por um personagem sentado, que porta um livro aberto. À esquerda do Cristo estão os condenados que, ao contrário dos eleitos, se direcionam contra o Cristo, para o exterior da cruz. À frente deles também encontramos um personagem com um livro. Este é seguido por outro personagem, aparentemente um demônio, e por um ser com barba pontuda, que porta um tridente. A pesagem das almas é figurada aos pés do Cristo Juiz, com a balança pendurada em um anel. À direita da balança está São Miguel Arcanjo. Uma cruz em forma de tau, na sua mão direita, transpassa um demônio deitado de costas. Ele está sob a balança e tenta puxar um dos pratos para baixo com a ajuda de um gancho. No outro prato está a alma pesada, que se agarra na mão esquerda de São Miguel²⁷.

²⁷ *Ibid.*, p. 176.

Fig. 9. Cruz de Muiredach, séc. X. Monasterboice, Irlanda.
 Fonte: CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 166 (fig. 76).

No mundo bizantino, o início das representações do Juízo Final se deu um pouco mais tarde do que no mundo ocidental, cerca de um século depois. Contemporaneamente às produções irlandesas, três igrejas rupestres da Capadócia são ornamentadas com imagens do Juízo Final, nas regiões de Ürgüp e Aksaray, no centro da Turquia. Na mais antiga, a igreja de São João Batista de Güllüdere, composta por duas capelas paralelas que se comunicam entre si, os afrescos, em parte deteriorados, são datados entre os anos 913 e 920²⁸. A composição do Juízo Final faz parte do programa funerário, que se deposita na capela ao norte. O Cristo e a corte apostólica ocupam o arco da nave (Fig. 10), a *Deesis* e a ressurreição dos mortos estão figuradas, respectivamente, nos tímpanos leste e oeste. Acima do arco, o Cristo, circunscrito por uma mandorla, caminha a largos passos, de perfil, com o dedo apontado para uma inscrição que comenta o seu retorno ao fim dos tempos, segundo o Evangelho de Mateus: “O Senhor descerá através das nuvens para julgar toda tribo e toda língua. E a cruz aparecerá diante dele”²⁹. Em torno do Juiz, a Virgem e João Batista, em prece, formam a *Deesis* com Cristo. Um querubim à esquerda e um serafim à direita preenchem os tímpanos. A composição também teria a cena da ressurreição, porém só nos restam indícios dessa parte, com uma mulher em pé, encostada em um edifício repleto de cabeças. A iconografia é inabitual, mas uma inscrição, fragmentada, diz “a terra... a porta dos mortos”, sugerindo a ressurreição por terra. À direita, simetricamente, peixes indicam a ressurreição por mar³⁰.

²⁸ *Ibid.*, p. 21

²⁹ *Idem.*

³⁰ JOLIVET-LÉVY, Catherine. “Premières images du jugement dernier em Cappadoce Byzantine”. In: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 47 – 48.

Fig. 10. *Detalhe de Cristo e a corte apostólica*. Igreja de São João em Güllüdere, Capadócia. Afresco, Séc. X.
 Fonte: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 47 (fig. 1)

O segundo exemplo da Capadócia se encontra em uma câmara funerária, na necrópole de Göreme, decorada com o Juízo Final. Na pintura bastante deteriorada, datada da metade do século X, pode-se ver o Cristo Juiz, sentado entre a Virgem Maria e João Batista, com apenas dois apóstolos. Nas laterais da cena encontram-se os três patriarcas, Abraão, Isaac e Jacó, um anjo toca uma trombeta e ressuscita os mortos, e há a representação do Inferno e do Paraíso³¹.

A terceira representação, por sua vez, está no vale de Peristrema, a leste da cidade de Aksaray, na igreja de Yillanli Kilise, ou “igreja das serpentes”. A pintura foi produzida na metade do século X³². Desenvolvida em registros sobrepostos na parede ocidental da igreja (Fig. 11 e 12), essa imagem é caracterizada pela ausência do tribunal apostólico. A *Deesis* é substituída pela imagem de Cristo que porta um livro com a inscrição “A paz esteja convosco”. Tronando dentro de uma mandorla, ele é ladeado por dois anjos. No mesmo nível, estão

³¹ CHRISTE, Y. *Op. cit.*, p. 23.

³² JOLIVET-LÉVY, Catherine. *Op. cit.*, p. 49.

alinhados os vinte e quatro anciãos do Apocalipse. No registro seguinte, são figurados os quarenta mártires de Sebaste, como os eleitos exemplares³³. O último registro, quase ao nível do chão, é consagrado ao Paraíso, à pesagem das almas e às cenas infernais. Do Paraíso, só resta legível a imagem dos três patriarcas com alguns eleitos ao seu redor. A Psicostasia mostra o Arcanjo Miguel com a mão sobre um dos pratos da balança, enquanto um demônio tenta fazer pender o outro prato para seu lado, o qual contém uma cabeça. As cenas infernais são particularmente desenvolvidas, ocupando boa parte do registro. O diabo cavalga um monstro tricéfalo, do qual cada boca devora um danado. Há compartimentos coletivos, que abrigam os condenados, a na extrema direita do registro há quatro mulheres sendo castigadas, atacadas por longas serpentes (Fig. 13).

Fig. 11. *Juízo Final*. Muro oeste da igreja de Yillanli Kilise, Capadócia. Afresco, séc. X.
Fonte: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 49 (fig. 6)

³³ CHRISTE, Y. *Op. cit.*, p. 24.

Fig. 12. Esquema do Juízo Final. Muro oeste da igreja de Yillanli Kilise, Capadócia. Afresco, séc. X.
Fonte: CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 24

Fig. 13. Detalhe do inferno. Muro oeste da igreja de Yillanli Kilise, Capadócia. Afresco, séc. X.
Fonte: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 49
(fig. 10)

Assim como as igrejas rupestres da Capadócia, a pequena igreja de Santo Estêvão em Castória, ao norte da Grécia, também possui uma das primeiras representações do Juízo Final no mundo bizantino, igualmente deteriorada. Datada do início ou metade do século X³⁴, está localizada na parede oeste da igreja, acima da porta de entrada. Ao centro, o Cristo Juiz é rodeado da corte celeste, composta pelos doze apóstolos sentados em tronos individuais, que se intercalam com os anjos. À esquerda de Cristo é representada a cena da pesagem das ações, com um anjo e um demônio que se afasta da balança, decepcionado com o veredito. Também à esquerda, figura um anjo vermelho e uma série de condenados, dentre eles uma mulher mergulhada nas chamas do inferno, que é mordida no peito por uma serpente. As outras partes do afresco não são mais legíveis³⁵.

Esse conjunto de obras reúne as primeiras imagens do Juízo Final produzidas pela arte cristã, que ocorreram entre os séculos IX e X. Nos séculos XI e XII, ainda são muito pontuais as representações desse tema, que ganhará espaço e será amplamente difundido apenas a partir do século XIII.

No mundo ocidental, as poucas representações do Juízo Final do período entre os séculos XI e XII são geograficamente diluídas. Na Espanha, apenas um exemplar do tema pode ser encontrado: fragmentos da igreja de Santa Maria de Taüll, de cerca de 1123, que hoje estão no Museu de Arte da Catalunha, em Barcelona³⁶. Na Inglaterra, do início do século XII, estão as pinturas do arco absidal da igreja de São João Batista em Clayton³⁷. Já na Alemanha, de cerca do ano 1100, encontramos o afresco bastante deteriorado da contrafachada da igreja de São Jorge, em Reichenau-Oberzell³⁸.

Na França, anteriormente às grandes imagens do Juízo Final esculpidas nos tímpanos das igrejas românicas, encontramos esparsas representações em capitéis historiados, como do pórtico da Abadia de Saint-Benoît-sur-Loire, do antigo claustro de Notre-Dame de la Daurade, em Toulouse (atualmente no Museu dos Agostinhos), e do altar da igreja de Saint Nectaire, na região de Auvergne³⁹. Dentre as esculturas em relevo produzidas nos tímpanos das igrejas, destacam-se o de Saint-Vincent de Mâcon, da primeira metade do século XI (Fig. 14), de Saint-Lazare d'Autun, produzido entre 1130-1135 (Fig. 15) e de Sainte-Foy de Conques, da segunda

---

³⁴ CHRISTE, Y. *Op. cit.*, p. 24.

³⁵ PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 35.

³⁶ CHRISTE, Y. *Op. cit.*, p. 180.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Ibid.*, p. 179.

³⁹ *Ibid.*, p. 181.

metade do século XII (Fig. 16), onde se lê: *O peccatores transmutetis nisi mores durum iudicium scitote futurum*⁴⁰.

Fig. 14. Juízo Final. Tímpano de catedral de Saint-Vincent, séc. XI. Mâcon, França.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Macon_-_Cath%C3%A9drale_Vieux_Saint-Vincent_de_M%C3%A2con_5.JPG . Acesso em 17/10/2016.

Fig. 15. Juízo Final. Tímpano da catedral de Saint-Lazare, séc. XII. Autun, França.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escultura_do_rom%C3%A2nico . Acesso em 17/10/2016

⁴⁰ “Ó pecadores, mudem suas atitudes, senão conhecerão o severo juízo no futuro”. Tradução nossa.

Fig. 16. Juízo Final. Tímpano da abadia de Sainte-Foy, séc. XII. Conques, França.
 Fonte: <http://www.monestirs.cat/monst/annex/fran/migdp/cconque.htm> . Acesso em 17/10/2016.

Enquanto o Juízo Final francês se localiza nas fachadas das igrejas, na Itália ele será produzido principalmente em seu interior, no reverso das fachadas. O historiador Peter Klein explica que a localização frequente do Juízo Final no muro oeste pode estar relacionada ao simbolismo dos pontos cardeais: a associação do sol poente ao mal e à morte, e do sol nascente à vida e salvação. Assim, o altar mor era, via de regra, construído na direção leste, enquanto a porta de entrada do edifício situava-se na direção oeste⁴¹. Contudo, segundo Jérôme Baschet, no que diz respeito à localização do Juízo Final, sua presença no portal ou na contrafachada importa mais que sua localização a oeste. Assim, quando a cena é reproduzida na contrafachada, sua disposição se relaciona com a estrutura do edifício. Representando uma separação (entre o bem e o mal), a imagem do Juízo Final ressoa com a função da porta do edifício, que separa o interior (positivo) do exterior (negativo). Além disso, muitas vezes é figurada a porta do paraíso, sugerindo uma assimilação entre a entrada real do edifício e o acesso dos eleitos ao céu⁴². Desse modo, a imagem do julgamento é a lembrança que o fiel leva ao sair do edifício de culto, sendo

⁴¹ KLEIN, Peter. “L’emplacement du Jugement dernier et de la Seconde Parousie dans l’art monumentale du haut Moyen Âge”. In: *L’Emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*. Saint-Savin: 1993, p. 89 – 101.

⁴² BASCHET, Jérôme. *L’iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008, p. 83 – 84.

a última imagem que vê. Dentre os primeiros exemplares italianos, estão o afresco de Sant'Angelo in Formis (Fig. 17), na cidade de Cápua, datado entre 1072 e 1087⁴³, e o mosaico da basílica de Santa Maria Assunta, em Torcello, também da segunda metade do século XI⁴⁴, objeto de estudo dessa dissertação.

Fig. 17. Juízo Final. Igreja de Sant'Angelo in Formis, séc. XI. Cápua, Itália.
Fonte: CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 290 (fig. 169)

Este pequeno panorama nos mostra que a iconografia do Juízo Final desenvolveu de forma particular em cada região do mundo ocidental, desde suas origens até o século XII. No mundo bizantino, por outro lado, a partir do século XI, emerge um modo de pensar e construir essa iconografia que é bastante particular e que vai influenciar as reproduções do tema a partir dessa data, chegando, inclusive, até o mundo ocidental (caso do mosaico de Torcello, que discutiremos no Capítulo III). Esse modo de construção iconográfica do Juízo Final é conhecido por “modelo bizantino clássico”.

⁴³ CHRISTE, Y. *Op. cit.*, p. 277.

⁴⁴ Não há data precisa para a execução dos mosaicos de Torcello. A bibliografia, de modo geral, aponta a segunda metade do século XI. Cf. BETTINI, Sergio. *Torcello*. Venezia: Libreria Serenissima Editrice, 1940, p. 75 – 88; VECCHI, Maurizia. *Torcello. Ricerche e contributi*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1979; POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 110 - 112. Renato Polacco aponta ainda duas grandes restaurações no mosaico, ocorridas nos séculos XII e XIX.

1.3 O “modelo bizantino clássico”

A partir do século XI, emerge uma nova forma de representação do Juízo Final no mundo bizantino. Podemos constatar este fato devido às inúmeras imagens do fim dos tempos, produzidas entre os séculos XI e XII, que podem ser encontradas ainda hoje. Se comparadas entre si, a ideia de uma mesma referência para a construção iconográfica nos parece bastante evidente. Tal referência é conhecida como “modelo clássico”, como descrito por Angheben⁴⁵.

Tal modelo, segundo o autor, poderia ter sua origem no período anterior à crise iconoclasta, ou seja, anterior ao século VIII, pela suposta influência dos sermões de Éfrem da Síria (morto em 373) em sua composição. Como bem recorda o historiador da arte grego Miltiadis Garidis, especialista em arte pós-bizantina, ou seja, nas influências da arte bizantina no mundo moderno, os sermões de Éfrem da Síria são repletos de citações evangélicas e passagens retiradas do Apocalipse de São João, que de fato reforçam imagens presentes no modelo bizantino clássico do Juízo Final, como o lago de fogo, os anjos trombeteiros, o Cristo tronando, a ressurreição dos mortos, entre outras⁴⁶. Contudo, não há exemplos de imagens remanescentes da antiguidade tardia: como já vimos, os primeiros exemplos de Juízo Final bizantino conservados, ainda distantes desse presumido modelo, são datados do século X. Por essa razão, Yves Christe afirma que esse modelo bizantino do fim dos tempos seria fruto de uma compilação efetuada apenas no século XI, talvez no Mosteiro de Stoudios, em Constantinopla, de onde provém a primeira versão conservada⁴⁷: uma miniatura encontrada no Evangelário de Stoudios, hoje conhecido como Manuscrito Grego 74 da Biblioteca Nacional da França. Este é o mais remoto exemplar de Juízo Final bizantino que nos apresenta todos os componentes iconográficos desse modelo, que serão amplamente repetidos em obras posteriores, de forma semelhante.

Dizemos semelhante, e não idêntica, pois embora tenham sido produzidas a partir desse modelo, não há registro de obras exatamente iguais, como cópias literais. Essas imagens, por sua vez, apresentam um conjunto de componentes iconográficos e características em comum.

---

⁴⁵ ANGHEBEN, Marcello. “Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l’iconographie du jugement immédiat”. In: *Cahiers Archeologiques*. N° 50. Paris: Picard, 2002, p. 105. Outras referências sobre o “modelo clássico” podem ser encontradas em PACE, Valentino. *Op. cit.*, p. 53-60 e CHRISTE, Yves. *Op. cit.*, p. 26 e 27.

⁴⁶ GARIDIS, Miltiadis K. *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie. Esthétique*. Thessalonique: Hetaireia Makedonikōn Spoudōn, 1985, p. 23.

⁴⁷ CHRISTE, Yves. *Op. cit.*, p. 21 e 27.

Apresentaremos os componentes do “modelo clássico” individualmente, em forma de tópicos, para facilitar a compreensão:

- a) As obras são separadas em registros horizontais, que variam de três a cinco, de acordo com o espaço disponível;
- b) Nos registros superiores encontra-se a *Deesis* (do grego δέησις – oração, súplica), representação tradicional bizantina do Cristo Juiz, este flanqueado pela Virgem Maria e São João Batista, junto com os apóstolos e os anjos;
- c) Sob o Cristo, aparece a *Etimasia* (do grego ἐτοιμασία – preparação), representação do trono vazio, à espera da Segunda Vinda de Cristo, geralmente flanqueado por anjos e por Adão e Eva prosternados;
- d) À esquerda e à direita da imagem é representada a ressurreição dos mortos, feita por Terra e por Mar;
- e) À direita do Cristo Juiz se encontra o grupo dos eleitos, distribuídos em um ou dois registros;
- f) À esquerda do Cristo Juiz se encontra o grupo dos condenados, dentro de um lago de fogo, que é alimentado por um rio flamejante cuja fonte está sob os pés do Cristo;
- g) Nesse lago, encontram-se também dois anjos e Hades, sentado sobre uma criatura monstruosa e com uma criança no colo;
- h) O registro inferior, enfim, é ocupado à direita pelo paraíso, à esquerda pelos compartimentos infernais; em frente à porta do paraíso se encontram São Pedro e um anjo, e depois da porta estão a Virgem Maria, São Dimas e Abraão; nos compartimentos infernais, os condenados são submetidos a diferentes tipos de tormentos.
- i) A pesagem das ações, ou *Psicostasia*, situa-se entre o inferno e o paraíso e é feita por um anjo que porta uma balança, o qual é perturbado pela intervenção de um ou mais demônios.

Antes de entrarmos na exemplificação e comparação específica entre as imagens aqui estudadas, faz-se necessária uma reflexão sobre as noções de *modelo*, muito utilizadas na história da arte para pensar as produções imagéticas medievais. Tomaremos como base as ideias

de Daniel Russo e Eliana Magnani⁴⁸ sobre os usos de modelos e estilos que possuíam a capacidade de gerar outras imagens com variantes e derivações, ou que poderiam ser simplesmente retomados e reproduzidos.

Russo explica que a palavra modelo (*modèle*) é derivada do italiano *modello*, para a linguagem das artes, e designa uma “figura destinada a ser reproduzida”; o italiano viria, na primeira metade do século XVI, do latim tardio *modellus* que, por sua vez, descenderia da alteração do latim *modulus*, módulo, molde⁴⁹. A partir do sentido inicial de “figura a se reproduzir”, entende-se a expressão como toda forma provinda de uma construção, destinada a ser reproduzida outras vezes.

A expressão pode ser aplicada a diferentes campos. O período clássico insistiu na ideia da norma/padrão e, portanto, do que deveria ser imitado; no vocabulário artístico pode também indicar a pessoa que posa para um pintor ou escultor; no campo da moda, refere-se a alguém de tipo perfeito, que serve como exemplar; além disso, no domínio da manufatura ou da produção industrial em série, o modelo refere-se a um ou outro tipo de fabricação. Porém, o emprego do termo que mais nos interessa é o que Daniel Russo classifica como de ordem científica: “na matemática, o modelo é o que suporta a modalização”⁵⁰, ou seja, que comporta o conjunto de variações e derivações. Desse modo, a partir de um inicial, o modelo reproduzido se insere em um novo conjunto e se relaciona com as especificidades do novo contexto.

Ao levarmos em conta um conjunto imagético produzido segundo um modelo, precisamos lembrar que, na Idade Média, só poderia ser tomado como modelo algo que fosse considerado conveniente e digno de ser reproduzido e, sobretudo, adequado ao lugar onde se encontrava. O bom “artista” medieval é aquele que consegue, a partir dessa escolha, apreender esse modelo pela memória, atualizá-lo e adequá-lo, escolhendo dentro dele os elementos que mais convém à realidade do ambiente onde está trabalhando. Assim, como afirma Eliana Magnani, a relação entre os dois objetos é mal expressa pela atual noção de “cópia”, como imitação ou reprodução literal de uma matriz. O termo medieval *translatio*, em suas diversas acepções – tradução, transcrição, deslocamento, mudança, modificação, transplante, transposição, transferência – seria mais correto para determinar o processo histórico de

---

⁴⁸ MAGNANI, Eliana e RUSSO, Daniel. Histoire de l’art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de “modèle” em anthropologie, histoire et histoire de l’art. *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre. BUCEMA [online]* 14, 2010, P. 209 - 233. Disponibilizado em 14 de outubro de 2010. Disponível em: <http://cem.revues.org/11558>. Acesso em 23 de outubro de 2015.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁰ *Idem.*

produção social que intervém na retomada de um modelo, que pede por atualização, porém sem que o original seja perdido⁵¹.

Desse modo, reforçamos que a utilização do modelo clássico não restringe ou enrijece os artífices, pois esses possuem a liberdade de fazer alterações e adequar o modelo ao seu espaço, material e contexto. O modelo, portanto, segue muito mais a ideia de “tradição iconográfica” do que uma matriz a ser copiada.

Isto posto, apresentaremos agora três representações do Juízo Final bizantino baseadas no modelo clássico: duas miniaturas do Ms. Grego 74 da Biblioteca Nacional da França e o ícone 151 do Mosteiro de Santa Catarina, no Sinai.

O Evangelário de Stoudios (BNF ms. Grego 74)

Como vimos anteriormente, a miniatura do Juízo Final encontrada no fólio 51v (Fig. 18) corresponde à primeira imagem construída com a estrutura do modelo clássico, o que poderia indicar que a origem desse modelo tenha lugar no próprio Mosteiro de Stoudios, em Constantinopla, no século XI. Fundado em 462 e consagrado a São João Batista, esse foi o mais importante e influente mosteiro da capital bizantina e manteve seu funcionamento até 1453, quando Constantinopla foi tomada pelos turcos. Em 1480, a basílica do mosteiro foi convertida em mesquita e assim permaneceu até 1894. Hoje, o edifício se encontra em ruínas, devido a um terremoto ocorrido em 1894 e um incêndio, em 1920.

O Ms. Grego 74, escrito em grego na segunda metade do século XI, é formado pelos evangelhos sinóticos (Marcos, Lucas e Mateus) e o evangelho de São João. Nele, há imagens em quase todos os 215 fólhos, somando ao todo 372 miniaturas⁵². Não há indícios sobre as razões de produção do manuscrito, sua comitência ou práticas de uso, apenas sabemos que foi produzido em Stoudios. Diante da quantidade de imagens, no entanto, podemos afirmar que se trata de um precioso objeto, que possivelmente era utilizado pelos monges em ocasiões especiais, e não na rotina diária do mosteiro. A imagem do Juízo Final do f. 51v não é a única com esse tema iconográfico. Podemos encontrar outra representação no f. 93v, sobre o qual falaremos mais adiante.

---

⁵¹ *Ibid.*, p. 221 – 222.

⁵² VIOLETTE, Jean-Guy. “Étude des miniatures du manuscrit grec 74 (Paris B.N.)”. In: *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses*. Annuaire. Tome 84, 1975-1976. 1974. p. 489-490. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1974_num_88_84_20778>. Acesso em: 11/08/2016.

Fig. 18. Juízo Final. Fólio 51v do Manuscrito grego 74 da BNF, séc. XI.
 Fonte: CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 37 (fig. 8)

Ilustrando o Evangelho de Mateus⁵³, a imagem do fólio 51v, que ocupa pouco mais de dois terços da página, é dividida em quatro registros horizontais, atravessados por um eixo mediano. O registro superior é ocupado pelo tribunal divino. Os dois registros centrais articulam-se em torno do trono vazio e são ocupados pela ressurreição dos mortos, o coro dos eleitos e o lago de fogo. O registro inferior, por sua vez, corresponde ao paraíso e ao inferno, separados pela paisagem das ações.

⁵³ CHRISTE, Yves. *Op. cit.*, p. 27.

A corte celeste é composta por Cristo acompanhado dos doze apóstolos⁵⁴, e uma multidão de anjos, que se dividem em dois planos sucessivos. Porém, ao contrário do que sugere o Evangelho de Mateus, os apóstolos não ocupam doze tronos e sim duas partes de um longo banco, que pode ser comparado ao *synthronon*, destinado ao clero na abside das igrejas bizantinas⁵⁵. A Virgem e João Batista, voltados para Cristo, colocam-se de um lado e de outro do juiz, constituindo a *Deesis*. A representação do Juiz, além de elementos tirados do Evangelho de Mateus, tem também a influência de temas encontrados nos livros de Ezequiel e de Isaías. Sob o trono, de um lado e de outro do rio de fogo, identificamos dois serafins e dois querubins. Os serafins, reconhecíveis por seus três pares de asas, emanam de uma visão de Isaías⁵⁶, enquanto os querubins, dotados de dois pares de asas, provém de uma passagem de Ezequiel⁵⁷. Os dois pares de rodas, imbricadas e aladas, aparecem abaixo dos querubins e completam, assim, a visão de Ezequiel⁵⁸.

Ao centro do segundo registro encontramos o trono vazio, ao qual é dado o nome de *Etimasia*, um termo que remete ao trono preparado para o julgamento⁵⁹. Comumente, uma série de objetos acompanha o trono nas representações bizantinas. Esses objetos são os *Arma Christi*, instrumentos da Paixão de Cristo, como a lança, a esponja com vinagre, a coroa de espinhos e a cruz. Na imagem em questão, encontramos apenas a haste com a esponja e um livro, que pode fazer referência ao Livro da Vida, destinado a julgar os ressuscitados, como descrito no livro do Apocalipse⁶⁰.

Dividida entre o segundo e o terceiro registros, está representada a ressurreição dos mortos: à direita, um anjo toca a trombeta, enquanto corpos se levantam de dentro de um sarcófago, envolvidos em tecidos. Ao lado do sarcófago, três animais, um elefante, um leão e um grifo⁶¹, regurgitam corpos nus; à esquerda, um outro anjo porta um pergaminho e, abaixo dele, animais marinhos também são representados com corpos humanos saindo pela boca.

---

⁵⁴ Como em Mt 19, 28: “E Jesus disse-lhes: Em verdade vos digo que vós, que me seguistes, quando, na regeneração, o Filho do homem se assentar no trono da sua glória, também vos assentareis sobre doze tronos, para julgar as doze tribos de Israel”.

⁵⁵ PACE, Valentino. *Op. cit.*, p. 54.

⁵⁶ Is 6, 2: “Serafins estavam por cima dele; cada um tinha seis asas; com duas cobriam os seus rostos, e com duas cobriam os seus pés, e com duas voavam”.

⁵⁷ Ez 1, 6: “E cada um tinha quatro rostos, como também cada um deles quatro asas”.

⁵⁸ Ez 1, 16: “O aspecto das rodas, e a obra delas, era como a cor de berilo; e as quatro tinham uma mesma semelhança; e o seu aspecto, e a sua obra, era como se estivesse uma roda no meio de outra roda”.

⁵⁹ GARIDIS, Miltiadis K. *Op. cit.*, p. 26.

⁶⁰ Ap 20, 12: “E vi os mortos, grandes e pequenos, que estavam diante de Deus, e abriram-se os livros; e abriu-se outro livro, que é o da vida. E os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras”.

⁶¹ Cf. PACE, Valentino. *Op. cit.*, p. 55.

Desse modo, a ressurreição ocorre por terra e por mar, como citado também no livro do Apocalipse⁶².

Assim como os ressuscitados, o grupo dos eleitos se divide entre o segundo e terceiro registros. São separados em quatro grupos: anciãos, reis, laicos e mulheres⁶³. As vestes identificam cada personagem com seu lugar na sociedade, seu status social.

Sob os pés do Cristo emerge um rio de fogo⁶⁴, que passa atrás do trono vazio e desemboca em um lago de fogo⁶⁵, no terceiro registro. Nesse lago, estão dois anjos que guiam o grupo dos condenados. Assim como os eleitos, eles também se encontram vestidos de acordo com seu status social. À extrema esquerda do lago de fogo, a figura de Epulon, o mau rico da parábola de Lázaro, identificável por colocar seu dedo indicador direito na boca, de acordo com a passagem do Evangelho de Lucas⁶⁶, destaca-se dos outros danados, não apenas por sua posição marginal, mas por se encontrar nu e não se posicionar de frente para Hades, como os outros. Ao contrário, ele se dirige ao grupo dos eleitos. Na outra extremidade do lago de fogo, Hades trona sobre um monstro, que devora um dos condenados, e tem em seu colo uma criança, provavelmente Judas. Podemos considerar esse último conjunto como a imagem invertida do seio de Abraão, que aparece no registro abaixo, na figuração do Paraíso.

No registro inferior, ao centro, é figurada a cena da pesagem das ações, ou *Psicostasia*. Nela, um anjo porta uma balança para pesar as ações das almas em julgamento, enquanto dois demônios tentam atrapalhar a pesagem. Ao lado dos demônios, encontramos seis

---

⁶² Ap 20, 13: “E deu o mar os mortos que nele havia; e a morte e o inferno deram os mortos que neles havia; e foram julgados cada um segundo as suas obras”.

⁶³ Cf. PACE, Valentino. *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁴ Como descrito em Dn 7, 10: “Um rio de fogo manava e saía de diante dele; milhares de milhares o serviam, e milhões de milhões assistiam diante dele; assentou-se o juízo, e abriram-se os livros”.

⁶⁵ Como citado no livro do Ap, 20, 14-15: “E a morte e o inferno foram lançados no lago de fogo. Esta é a segunda morte. E aquele que não foi achado escrito no livro da vida foi lançado no lago de fogo”.

⁶⁶ A parábola de Lázaro é contada em Lucas 16:19-31. Nesta parábola, havia um homem rico, chamado Epulon, que se vestia de púrpura e de linho fino e vivia no luxo todos os dias. Diante do seu portão ficava um mendigo chamado Lázaro, coberto de chagas; este ansiava comer o que caía da mesa do rico. Até os cães vinham lamber suas feridas. Chegou o dia em que o mendigo morreu, e os anjos o levaram para junto de Abraão. O rico também morreu e foi sepultado. No Hades, onde estava sendo atormentado, ele olhou para cima e viu Abraão de longe, com Lázaro ao seu lado. Então, chamou-o: “Pai Abraão, tem misericórdia de mim e manda que Lázaro molhe a ponta do dedo na água e refresque a minha língua, porque estou sofrendo muito neste fogo”. Mas Abraão respondeu: “Filho, lembre-se de que durante a sua vida você recebeu coisas boas, enquanto Lázaro recebeu coisas más. Agora, porém, ele está sendo consolado aqui e você está em sofrimento. E, além disso, entre vocês e nós há um grande abismo, de forma que os que desejam passar do nosso lado para o seu, ou do seu lado para o nosso, não conseguem”. Epulon respondeu: “Então eu te suplico, Pai: manda Lázaro ir à casa de meu pai, pois tenho cinco irmãos. Deixa que ele os avise, a fim de que eles não venham também para este lugar de tormento”. Abraão respondeu: “Eles têm Moisés e os Profetas; que os ouçam”.

compartimentos infernais, dentro dos quais os condenados aparecem nus ou há apenas a figuração de suas cabeças ou de seus crânios.

Por fim, ao lado do anjo com a balança, é representado o Paraíso. O jardim paradisíaco é fechado por uma porta, protegida por um querubim⁶⁷. São Pedro é figurado diante da porta, aparentemente abrindo-a com sua chave para permitir a entrada de um grupo de eleitos, que espera à sua frente. Além da porta, em um lugar arborizado, situa-se a Virgem sentada em um trono e Abraão, que porta o pobre Lázaro em seu colo, ladeado por dois grupos de crianças.

Todas as imagens do Juízo Final bizantino construídas, a partir do século XI, sobre o modelo clássico, apresentarão os componentes iconográficos descritos acima, sempre dispostos em registros horizontais, que ocuparão os espaços de acordo com a necessidade de cada obra.

Além do fólio 51v, o Juízo Final também é figurado no fólio 93v (Fig. 19) do Ms. Grego 74, ilustrando o Evangelho de Marcos⁶⁸. Construído de modo muito semelhante ao primeiro, consiste em uma versão “reduzida” do fólio 51v, na qual o espaço que ocupa é menor e não são inclusos todos os componentes iconográficos presentes na anterior. Não encontramos maiores referências sobre essa segunda imagem, além da indicação do livro no qual se insere. No entanto, duas incidências no mesmo manuscrito nos mostram a importância que o tema do Juízo Final vinha ganhando em meados do século XI.

---

⁶⁷ Como descrito em Gn 3, 24: “E havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden, e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida”.

⁶⁸ CHRISTE, Yves. *Op. cit.*, p. 27.

Fig. 19. *Juízo Final*. Fólio 93v do Manuscrito grego 74 da BNF, séc. XI.
 Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10722121j/f189.image.r=grec%2074> . Acesso em 17/10/2016.

A imagem é dividida em três registros. No registro superior, a corte celeste e a *Deesis* são feitas da mesma forma, sem alterações. Abaixo do Cristo Juiz, no lugar dos pares de querubins e serafins, são representados apenas dois querubins, não de corpo inteiro, mas somente pelos dois pares de asas de cada um, e as rodas estão ausentes. No registro central, o trono vazio é figurado com o livro e com a cruz, no lugar da haste com a esponja. Não há a representação da ressurreição dos mortos. À direita do trono, estão três grupos de eleitos, enquanto à esquerda está o lago de fogo, sem a presença de Epulon e de Hades. No registro inferior, a paisagem das ações acontece ao centro, como na versão anterior. À sua esquerda, são figurados apenas três compartimentos infernais, enquanto à direita a porta do Paraíso encontra-se fechada, com o querubim de guarda. São Pedro não está à sua frente, mas atrás estão a Virgem

Maria e Abraão, assim como na primeira versão, e mais três outros personagens, não identificados.

Os ícones do Sinai

O Mosteiro de Santa Catarina se localiza no meio do deserto do Sinai, ao pé da montanha onde, segundo a tradição, Moisés teria recebido as Tábuas da Lei. Devido à ocupação árabe, no século VII, ele foi definitivamente separado do Império Bizantino, o que não o impossibilitou de continuar sendo um importante centro artístico e cultural. Ao contrário, esse fato possibilitou a melhor conservação dos ícones bizantinos, distanciados das crises iconoclastas, ocorridas nos séculos VIII e IX. Desse modo, o Mosteiro de Santa Catarina tornou-se, entre os séculos VI e XII, o maior conservatório de ícones bizantinos. Ele abriga, em particular, os mais antigos ícones dedicados ao Juízo Final: o primeiro, nº 150, datado do século XI e o segundo, nº 151, datado da metade do século XII (Fig. 20). Os dois são exemplos da difusão do modelo clássico, e nos esclarecem o significado de alguns temas, por trazerem consigo inscrições nas imagens⁶⁹. No entanto, não encontramos reproduções fotográficas do ícone nº 150 para podermos incluí-lo em nosso conjunto comparativo, encontramos apenas descrições suas na bibliografia, a qual indica que a obra possui danos significativos, principalmente nos registros do Paraíso. Desse modo, nos limitaremos a estudar o segundo.

O ícone nº 151 apresenta todos os componentes iconográficos referentes ao modelo clássico, readequados à sua realidade. Separado em cinco registros horizontais, abriga a corte celeste no registro superior, como no modelo clássico. A diferença que se nota aqui, em relação ao manuscrito, é que a corte ocupa um espaço semicircular, sendo o plano dos anjos ajustado a essa forma. Além disso, os apóstolos estão sentados em doze tronos.

---

⁶⁹ PACE, Valentino. *Op. cit.*, p. 58.

Fig. 20. *Juízo Final*. Ícone nº 151 do Mosteiro de Santa Catarina, Sinai, séc. XII.
 Fonte: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 59.

Abaixo do Cristo Juiz são representadas as rodas, de um lado e de outro do rio de fogo que brota dos pés do Cristo, porém os serafins e querubins são ausentes. À direita do rio, o cortejo dos eleitos está dividido em seis grupos, ocupando dois registros. À esquerda do rio, um anjo porta um grande pergaminho e é ladeado pelo grupo dos condenados, que se situa logo acima do lago de fogo. Este, por sua vez, apresenta as mesmas características do manuscrito, exceto pela ausência de Epulon, que está presente dentro de um dos seis compartimentos infernais, logo abaixo do lago de fogo. No centro desse mesmo terceiro registro, encontra-se o trono vazio. Aqui, a diferença se dá na presença de dois anjos atrás do trono e de Adão e Eva, prosternados à direita do mesmo.

À direita dos dois últimos registros é figurado o Paraíso. Sua porta ocupa os dois registros, é colorida em vermelho e possui um querubim à sua frente, da mesma cor. Mais adiante, na parte exterior, encontramos São Pedro com um grupo de eleitos. No interior, o registro inferior abriga Abraão e o superior abriga a Virgem Maria. A grande diferença dessa obra para as demais é o lugar de representação da ressurreição dos mortos. Aqui, ela ocupa o registro inferior na parte central e esquerda, sendo a ressurreição por terra e por mar figuradas lado a lado.

As obras aqui apresentadas, juntamente com outras obras, serão utilizadas como conjunto comparativo mais adiante, quando discutiremos a construção iconográfica do mosaico de Torcello. Abaixo, apresento um esquema para melhor visualização da construção das duas imagens:

Fig. 21. Esquemas do Fólio 51v do Ms. Grego 74 e do Ícone 151 do Sinai

O sucesso desse modelo bizantino clássico parece ter sido imediato, como nos mostra o grande conjunto de imagens produzidas, entre o século XI e XII, conforme essa tradição iconográfica. Dentre elas, podemos destacar o Cód. grego 752, um saltério constantinopolitano da Biblioteca Apostólica Vaticana, do século XI. Da mesma biblioteca, o Cód. Grego 394, um

manuscrito da Escada Celeste de João Clímaco, também do século XI, apresenta uma miniatura desse modelo do Juízo Final⁷⁰. Para além das fronteiras do mundo bizantino, vestígios conservados do modelo em pintura monumental podem ser encontrados na atual Rússia, nas regiões de Novgorod, Pskov, Staroja-Ladoga, Kiev, Vladimir e Neredica, datadas do início ao fim do século XII⁷¹.

Também há indícios do modelo bizantino clássico na Itália, principalmente na região do Vêneto. Duas obras se destacam: uma placa esculpida em marfim encontrada no Victoria and Albert Museum⁷² (Fig. 22) e o mosaico da Basílica de Santa Maria Assunta em Torcello, cuja construção iconográfica discutiremos no Capítulo III.

Fig. 22. Juízo Final. Marfim, séc. XI. Victoria and Albert Museum, Londres.

Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O94171/the-last-judgement-panel-unknown/>. Acesso em 18/11/2016.

⁷⁰ CHRISTE, Yves. *Op. cit.*, p. 43.

⁷¹ PACE, Valentino. *Op. cit.*, p. 85 – 98.

⁷² Marfim sob registro nº 24-1926. As especificações da obra no catálogo do museu indicam que a produção tenha ocorrido em Constantinopla. Porém, Yves Christe considera o marfim como uma produção vêneto-bizantina, devido a características ocidentais na iconografia, como o monstro serpentiforme com boca de dragão no inferno ou a ressurreição representada apenas com dois corpos saindo do sarcófago ao som da buzina do anjo. Cf. CHRISTE, Yves. *Op. cit.*, p. 45.

CAPÍTULO II

TORCELLO

“Paz e silêncio; o imenso céu paira sobre as tranquilas águas da lagoa; homens dedicados às mais antigas atividades da vida: agricultura e pesca; eis a Torcello de hoje e a Torcello - ou melhor, a terra que ainda não tinha nome – de mil e trezentos anos atrás.”⁷³ Essas são as palavras de Ferdinando Forlati, em 1940, para descrever a ilha de Torcello. Sua descrição permanece válida atualmente, com exceção das atividades: além da agricultura e pesca, o comércio movimenta a maior parte dos poucos habitantes da ilha, que se dividem entre charmosos restaurantes e lojas de presentes para receberem os numerosos turistas que lá desembarcam todo ano, principalmente no verão.

Torcello, que de todas as ilhas da Laguna de Veneza é a que se localiza mais ao norte, foi uma das primeiras a serem povoadas, a partir do século V, pelos fugitivos das terras continentais, que procuravam refúgio das recorrentes invasões bárbaras, especialmente depois de Átila, o Huno, destruir a cidade de Altinum⁷⁴. Nesta época, a ilha era habitada principalmente por salineiros, pescadores e barqueiros, que praticavam modesta atividade comercial na região da Laguna. Desse período, pouco se sabe sobre a história da ilha, por falta de registros. Documentos começaram a ser redigidos a partir da fundação da Basílica de Santa Maria Assunta, em 639⁷⁵, conforme inscrição existente na parede esquerda da abside. Este fato está diretamente ligado à tomada da cidade de Altinum pelos lombardos e à transferência de seu bispado da cidade para a ilha, junto com as relíquias de Santo Heliodoro, que se tornou padroeiro do lugar. No século XII, o santo ganhará um busto em mosaico logo abaixo da imagem da Virgem com o Menino, figurada na abside central. Sobre o programa iconográfico da Basílica e a história do edifício, falaremos a seguir.

---

⁷³ FORLATI, Ferdinando. *Torcello*. Venezia: Libreria Serenissima Editrice, 1940, p. 23. Tradução nossa.

⁷⁴ Cidade antiga romana situada às margens da Laguna, próxima à atual Treviso. Em 452 a cidade foi dominada por Átila, o Huno, que destruiu parcialmente o local e fez com que boa parte da população se refugiasse nas ilhas lagunares. Em 568, a cidade foi tomada pelos lombardos, o que resultou em uma maior emigração dos habitantes locais, principalmente para a ilha de Torcello. Cf. POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia: Canova, 1984, p. 10.

⁷⁵ FORLATI, F. *Op. cit.*, p. 26.

2.1 A Basílica de Santa Maria Assunta e seu conjunto de mosaicos

A Basílica de Santa Maria Assunta passou por algumas intervenções em sua estrutura arquitetônica, no decorrer de sua história. Do edifício original, de 639, construído sob supervisão do bispo Mauro e de Isaac, exarco de Ravena na época, pouco resta: apenas a parte inferior da fachada, o altar e o batistério, que se encontra em ruínas. Entre os anos 864 e 867, o bispo Adeodato II conduziu uma reforma que ampliou a abside central e as duas absides laterais, a cripta e o pórtico da fachada. Por volta de 1008, o bispo Orso Orseolo liderou uma nova reforma no edifício, ampliando a nave central, abrindo janelas na parede lateral direita, elevando o pavimento e deixando-o muito próximo do que temos hoje (Fig. 23 e 24). A ele também é atribuída a construção da torre do campanário⁷⁶.

Fig. 23. Vista aérea da Basílica de Santa Maria Assunta e Igreja de Santa Fosca, em Torcello.
Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 9.

⁷⁶ NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 5-6.

Fig. 24. Planta baixa da Basílica de Santa Maria Assunta, em Torcello.

Fonte: <http://viajarconelarte.blogspot.com.br/2014/04/la-basilica-de-la-assunta-y-su-entorno.html> (imagem).

Acesso em 22/10/2106. Legendas nossas.

O conjunto iconográfico da basílica de Santa Maria Assunta é formado por três grandes painéis de mosaico, que se encontram na abside central, na abside sul e na contrafachada, cujos temas são, respectivamente, a Virgem com o Menino, o Cristo Pantocrator e o Juízo Final. Além dos mosaicos, há imagens – ícones pintados sobre madeira – na iconóstase, ou seja, na divisória que separa a nave do altar, além de esculturas em relevo nos capitéis e nos plúteos.

Os painéis de mosaico da basílica – as imagens que nos interessam especificamente nesta dissertação – foram produzidos entre a segunda metade do século XI e a segunda metade do século XII. No entanto, é provável que sua execução já estivesse prevista na grande reforma de 1008⁷⁷, empreitada pelo bispo Orseolo, devido às modificações nos espaços que receberam os mosaicos, como a ampliação da abside do altar e o fechamento das janelas da contrafachada.

Acima do altar, no hemicíclio da abside, o painel de mosaico mostra, sobre um verde gramado repleto de plantas e flores, frente a um fundo dourado, os doze apóstolos vestidos com túnicas e mantos. Podemos reconhecer cada um devido às inscrições de seus nomes, ao lado de suas cabeças. Ao centro, abaixo da janela que divide a corte apostólica ao meio, está figurado o busto de Santo Heliodoro, em mosaico. Acima da janela, ao centro, está a Virgem com o Menino, também em mosaico. Qual um ícone, com sólido fundo dourado que reveste todo o

⁷⁷ POLACCO, R. *Op. cit.*, p. 47 – 50. Essa hipótese também é levantada em BETTINI, Sergio. *Torcello*. Venezia: 1940, p. 48-50.

côncavo da abside, a imagem apresenta a Virgem vestida em uma túnica azul da cabeça aos pés, detalhada com finos drapeados e acabamentos em dourado. Sua mão direita encosta em seu peito, enquanto a esquerda segura o Menino Jesus, envolto em túnica dourada. Este porta em sua mão esquerda um rolo de pergaminho, enquanto a direita está em posição de bênção. Ladeando a Virgem estão as abreviações gregas MP ΘΥ – Μήτηρ Θεοῦ -, que significam “Mãe de Deus” (Fig. 25).

Fig. 25. *Virgem com o Menino*. Mosaico, séc. XII. Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/images/immagini_scheda/to_sma_006_ICON_-med.jpg.
 Acesso em 24/10/2016.

Estre as linhas horizontais que separam os espaços ocupados pela Virgem e pelos apóstolos, lê-se a inscrição: *FORMVLA VIRTVTIS MARIS ASTRVM PORTA SALVTIS PROLE MARIA LEVAT QVOS CONIVGE SVBDIDIT EVA* (“Símbolo da virtude, estrela do mar, o porto de salvação, Maria, através do Filho, eleva aqueles que Eva reduziu ao pecado junto com o esposo”)⁷⁸. Reforçando essa imagem materna, à frente do arco da abside estão, à esquerda, o anjo Gabriel e, à direita, a Virgem, com olhar desviado para seu ombro direito e com as mãos cruzadas à frente do corpo, formando a cena da Anunciação (Fig. 26). Na volta do arco, lê-se a

⁷⁸ Tradução nossa a partir da transcrição de NIERO, Antonio. *Op. cit.*, p. 18.

inscrição: *SVM DEVS ATQVE CARO PATRIS ET SVM MATRIS IMAGO NON PIGER AD LAPSVM SET FLENTI PROXIMVS ADSVM* (“Sou Deus e homem, a imagem do Pai e da Mãe, os culpados não estão longe, mas os arrependidos são os primeiros a estar próximos”⁷⁹).

Fig. 26. Abside central da Basílica de Santa Maria Assunta. Mosaico, séc. XII. Torcello.
Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 17 (fig. 11)

Sobre o tímpano que separa o teto do arco da abside, estava representada uma cena da Ascensão de Cristo, produzida também no século XII, na qual quatro anjos transportavam aos céus o busto de Cristo, representado em um medalhão. Podemos confirmar essa afirmação através de desenhos referentes à restauração do edifício do século XIX, por ocasião da qual, provavelmente, foi retirado o mosaico do tímpano⁸⁰. Atualmente, o espaço está coberto com o mesmo revestimento do restante da basílica, ou seja, com tijolos à vista, uma pequena janela foi aberta ao centro e algumas peças originais do mosaico se encontram no Museu de Torcello (Fig. 27). Desse modo, os temas iconográficos desenvolvidos em torno do altar-mor exaltavam a figura da *Theotókos*, a mãe de Deus, à qual é dedicada a basílica, assim como os mistérios da encarnação e da ascensão de Cristo.

⁷⁹ Tradução nossa a partir da transcrição de NIERO, Antonio. *Op. cit.*, p. 20.

⁸⁰ POLACCO, R. *Op. cit.*, p. 49.

Fig. 27. Fragmentos das cabeças do anjo (à esquerda) e de Cristo (à direita), da cena da Assunção. Mosaico, séc. XII. Museu de Torcello.

Fonte: POLACCO, Renato. *La catedrale di Torcello*. Veneza: Canova, 1984, p. 106 (fig. 101 e 102)

Sobre a pequena abside da capela do Santíssimo Sacramento, onde culmina a nave direita da basílica, está figurado o Cristo Pantocrator, ou o Cristo em Majestade (Fig. 28), produzido no século XI⁸¹. Flanqueado pelos arcanjos Miguel e Gabriel, identificados por inscrições no mosaico, Cristo está sentado em seu trono. Em sua mão esquerda segura um livro, enquanto a direita faz o sinal de bênção. Sua túnica é dourada, como todo o fundo do espaço no qual é figurado, e seu manto é azul, como o da Virgem na abside central.

Abaixo do Cristo, sobre o mesmo jardim em que são figurados os apóstolos na abside central, estão quatro doutores da Igreja: Gregório, Martinho, Agostinho e Ambrósio, identificados pelas inscrições com seus nomes. Todos seguram seus livros com a mão esquerda e fazem o sinal de bênção com a mão direita. Entre as linhas que separam o espaço do Cristo e dos doutores, lê-se a inscrição: *PERSONIS TRIPLEX DEVS EST ET NVMINE SIMPLEX HERBIDAT HIC TERRAM MARE FVNDIT LVMINAT AETHRAM* (“Deus é trino, mas com única essência. Ele reveste de plantas a terra, expande os mares, ilumina o céu”⁸²).

Sobre o arco da abóboda em frente à pequena abside, é representado o mosaico do Cordeiro Místico (Fig. 29). O *Agnus Dei* é uma expressão do cristianismo utilizada para simbolizar Jesus Cristo como o salvador da humanidade. Relacionada à sua crucificação e

⁸¹ *Ibid.*, p. 56.

⁸² Tradução nossa a partir da transcrição de NIERO, Antonio. *Op. cit.*, p. 20.

sacrifício, na iconografia cristã é tradicionalmente representada por um cordeiro portando uma cruz. Desse modo, em Torcello, encontramos o cordeiro dentro de um medalhão-guirlanda sustentado por quatro anjos, suportando a cruz na pata dianteira direita, com a cabeça virada para trás e com sangue jorrando de seu peito. Os anjos estão dispostos em forma de cruz, e os espaços em que se encontram são preenchidos por ramos de acanto com animais, dois com o fundo verde e dois com o fundo dourado. Esta imagem, dentre os mosaicos da basílica, é a mais expressiva em cores, contrastando com o fundo sólido dourado do Cristo Pantocrator logo atrás e, ao mesmo tempo, fazendo eco ao tema do Cristo salvador da humanidade.

Fig. 28. Cristo Pantocrator. Mosaico, século XI. Santa Maria Assunta, Torcello.
Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 25 (fig. 16)

Fig. 29. Cristo Pantocrator e Agnus Dei. Mosaico, século XI. Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: <http://viajarconelarte.blogspot.com.br/2014/04/la-basilica-de-la-assunta-y-su-entorno.html>. Acesso em 24/10/2016.

Se no espaço da abside é exaltado o mistério da encarnação, na parede ocidental do edifício é exibida a morte e ressurreição de Cristo: o terceiro painel em mosaico da Basílica de Santa Maria Assunta ocupa toda a contrafachada, desde o tímpano até a porta de entrada, em uma área de cerca de 15 metros de altura por 8 de largura. De modo mais específico, o muro oeste contém três temas iconográficos distintos, sendo eles, de cima para baixo: a Crucificação, a Descida ao Limbo e o Juízo Final (Fig. 30).

Fig. 30. *Contrafachada da Basílica de Santa Maria Assunta*. Mosaico, séc. XI. Torcello.
Fotografia da autora.

No tímpano, em um espaço triangular rente ao teto, encontramos a cena da Crucificação. Sobre o sólido fundo dourado – que ocupa todas as cenas – Cristo está de olhos abertos, crucificado ao centro da imagem, ladeado pela Virgem e São João Evangelista. Acima de sua cabeça, está a inscrição *HC NAZARENO REX IVDEORV[M]* (Jesus Nazareno Rei dos Judeus). Das feridas em suas mãos, em seus pés e na lateral do tórax, jorra sangue.

Logo abaixo da Crucificação, encontra-se a *Anastasis*⁸³ (do grego Ανάσταση, ressurreição), ou a descida de Cristo ao Limbo⁸⁴. No centro, o Cristo Salvador atravessa a porta do Inferno e ressuscita os reis Davi e Salomão, além de Eva e Adão – este último erguido pelo braço por ele. João Batista, logo à esquerda de Cristo, seguido pelos antigos patriarcas, aponta

⁸³ Em latim: *resurrectio*, em grego: *anastasis*. Significa literalmente "levantar; erguer". Além disso, existe uma conotação escatológica para esse termo, que é a ressurreição dos mortos no dia do Juízo Final.

⁸⁴ Referência a esta cena é encontrada no evangelho apócrifo de Nicodemus. Cf. LAVATORI, Renzo. *Satana, un caso serio. Studio di demonologia cristiana*. Bolonha: Edizioni Dehoniane, 1996, p. 97-100.

com as mãos o resgate de Adão. À esquerda e à direita da cena, na parte inferior, há duas grutas, nas quais estão seis almas, aguardando a libertação. Sob os pés do Cristo está Lúcifer, derrotado, entre partes da porta quebrada. À extrema direita do registro está o Arcanjo Miguel e, à extrema esquerda, o Arcanjo Gabriel.

Dividida entre os registros inferiores, está figurada a imagem do Juízo Final. Devido a sua enorme quantidade de detalhes e a sua importância em nossa pesquisa, sendo nosso objeto de estudo, dedicaremos a ela o próximo sub-tópico, detalhando cada componente iconográfico individualmente.

2.2 O Juízo Final

O Juízo Final de Torcello, segundo o historiador da arte italiano Renato Polacco, foi feito na segunda metade do século XI. A fatura não é atribuída a um artista apenas, mas a vários mosaístas venezianos da época. Em decorrência de um grande terremoto na laguna de Veneza, ocorrido em 1117, parte do mosaico teve que ser restaurada no século XII. Outras duas restaurações foram realizadas durante o século XIX ⁸⁵. Apesar das intervenções, a estética original e a iconografia foram mantidas pelos restauradores, segundo o autor. O esquema a seguir, feito por Polacco, apresenta as partes do painel restauradas e as respectivas épocas (Fig. 31 e 32):

---

⁸⁵ POLACCO, R. *Op. cit.*, p. 110 – 112.

Fig. 31. Esquema das restaurações da contrafachada da Basílica de Santa Maria Assunta, em Torcello.
 Fonte: POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 112.

Área destacada em azul: restauro do séc. XII.

Área destacada em verde: restauro da metade do séc. XIX.

Área destacada em vermelho: restauro da segunda metade do séc. XIX.

Fig. 32. Contrafachada da Basílica de Santa Maria Assunta. Mosaico, século XI e restauros. Torcello.
 Fonte: POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 66.

A imagem do Juízo Final é dividida em quatro registros. Em nossas descrições, tomaremos por referência a figura do Cristo Juiz para convencionar o que qualificaremos como “esquerda” e “direita”. Desse modo, os elementos à esquerda serão os que estiverem à esquerda de Cristo, da mesma forma com o lado direito. A seguir, detalharemos cada registro separadamente:

- 1) Iniciando o conjunto iconográfico do Juízo Final, o primeiro registro abriga a *Deesis*⁸⁶. Ao centro, o Cristo Juiz (representado em tamanho muito menor em comparação ao Crucificado e ao Salvador) trona dentro de uma mandorla, ladeado por São João Batista e pela Virgem Maria. Os doze apóstolos dividem-se simetricamente entre a direita e a esquerda, seguidos por uma legião de anjos⁸⁷. Dois serafins, cujas asas são encrustadas com olhos, estão posicionados logo abaixo da mandorla. Do meio deles sai um rio de fogo, que atravessa o registro seguinte e desemboca no inferno.
- 2) No registro abaixo se encontra a *Etimasia*⁸⁸. Centralizado, o trono de Cristo é representado vazio, apenas com um livro sobre ele. Na parte de trás do trono ergue-se uma cruz, sobre a qual está depositada uma coroa de espinhos. A cruz é ladeada por uma lança e uma haste com uma esponja na ponta (os *Arma Christi*). Ajoelhados em posição de súplica, Adão e Eva flanqueiam o trono, acompanhados de dois grandes anjos e dois serafins. Ainda nesse registro, à extrema esquerda e direita, a ressurreição é representada por terra e por mar.
- 3) No centro do penúltimo registro, bem acima da porta de entrada da igreja, a Virgem Maria é representada em posição de oração. A *Psicostasia* está logo acima dela. Na cena da pesagem das almas, à esquerda, um anjo segura uma balança com uma das mãos. À direita, dois demônios alados carregam recipientes consigo e apontam duas varas em direção à balança. À extrema direita do registro encontram-se quatro grupos de eleitos⁸⁹, todos com as mãos

---

⁸⁶ Representação tradicional bizantina de Cristo em Majestade, flanqueado pela Virgem Maria e por São João Batista, ambos suplicando em nome da humanidade.

⁸⁷ Como descrito no livro do Apocalipse 4, 2-4: “E logo fui arrebatado em espírito, e eis que um trono estava posto no céu, e um assentado sobre o trono. E o que estava assentado era, na aparência, semelhante à pedra jaspe e sardônica; e o arco celeste estava ao redor do trono, e parecia semelhante à esmeralda”.

⁸⁸ Motivo iconográfico específico da representação do Juízo Final no Oriente, consiste em um trono encimado por uma cruz, sobre o qual pode aparecer a sagrada Escritura. O trono espera pela volta de Jesus, que sentará sobre ele no dia do julgamento final. Cf. PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Cerf, 2007, p. 54.

⁸⁹ Como mencionado em Mateus 25, 31-34: “E quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os santos e anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória; e todas as nações serão reunidas diante dele, e apartará uns dos outros, como o pastor aparta dos bodes as ovelhas; e porá as ovelhas à sua direita, mas os bodes à esquerda.

e os olhos voltados ao Cristo Juiz. Em oposição, o lado esquerdo do registro abriga a representação do inferno. Nela, dois grandes anjos, portando grandes lanças, encurralam os condenados (representados apenas por suas cabeças), que são envolvidos por pequenos demônios alados. Lúcifer está tronando, com um ser humano de tamanho reduzido sentado sobre seu colo.

- 4) O último registro é dividido pela porta de entrada da basílica. À direita, abaixo dos eleitos, estão São Pedro e um anjo, que guardam a porta do Paraíso, além da Virgem Maria, São Dimas (o Bom Ladrão) e Abraão sentado, que sustenta um ser humano em seu colo, representado de forma semelhante a Lúcifer no registro infernal. À esquerda da porta, abaixo dos condenados, o registro é dividido em seis partes, cada uma representando diferentes castigos infernais.

A partir dessa breve apresentação, seguiremos com estudo detalhado a respeito de cada componente iconográfico presente nos registros acima, os quais integram essa complexa construção que é o Juízo Final. Jean-Claude Schmitt destaca a necessidade de os historiadores interessados em uma história social e cultural elaborarem métodos próprios para a análise e interpretação das imagens medievais⁹⁰. A metodologia que ele propõe – e que adotamos – se baseia em uma análise minuciosa que procura levar em consideração todos os elementos de cada imagem: a estrutura, a disposição relativa dos elementos figurados, os personagens e suas relações, ou seja, uma análise que chamamos de “interna” a cada imagem. Após feita essa análise, só podemos chegar a pressupostos mais conclusivos através de uma comparação desta com outras imagens que possam pertencer a um mesmo conjunto. Assim, a seguir, procederemos à “análise interna” dos componentes iconográficos do Juízo Final de Torcello, enquanto que a comparação em conjunto será feita mais à frente, no Capítulo III.

Então dirá o Rei aos que estiverem à sua direita: ‘Vinde, benditos de meu Pai, possuí por herança o reino que vos está preparado desde a fundação do mundo’; e em Mateus 25, 41: “Então dirá também aos que estiverem à sua esquerda: ‘Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos’”.

⁹⁰ SCHMITT, Jean-Claude. “Le miroir Du canoniste. Les images et le texte dans um manuscrit medieval”. In: *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, N.6, 1993, pp. 1471-1495, p. 1471. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279226. Acesso em 10/08/2016.

Se existe um componente iconográfico obrigatório nas representações do Juízo Final, independentemente da época, é a figura do Cristo Juiz, pois, segundo a doutrina cristã, não existiria o fim dos tempos sem o retorno do Cristo para julgar a humanidade. Na tradição iconográfica bizantina do tema, Cristo é figurado frontalmente, tronando, de braços abertos e com as mãos espalmadas, mostrando seus estigmas. As feridas, segundo Yves Christe, “após serem expostas a São Tomé, o são a todos os homens, como prova da identidade do Filho do Homem vitorioso e de Jesus, crucificado e ressuscitado”⁹¹. Desse modo, elas legitimam o papel de juiz do Cristo, o qual, por ter sofrido e morrido pela humanidade, seria o único a ter o direito de julgá-la. Outra alternativa, mais presente no mundo ocidental, para a representação das mãos do Cristo seria com a direita espalmada e a esquerda em movimento oposto. Desse modo, o julgamento se mostra sutilmente através dos gestos, elevando os eleitos à sua direita e rejeitando os condenados à sua esquerda.

No mosaico de Torcello, o Cristo Juiz mostra as palmas das mãos com os estigmas, que também são figurados nos pés. Circundado por uma mandorla oval de cor azul, com fundo branco, ele trona vestido com uma túnica dourada e azul. Sua cabeça é figurada de frente, porém seus olhos se dirigem para sua direita, em direção à Virgem, que se encontra a seu lado. Ela, com o corpo de semiperfil e as mãos voltadas para o Cristo, possui as mesmas vestes azuis, com detalhes em dourado, da Virgem do altar-mor, mencionada no início desse capítulo. À esquerda do Cristo está São João Batista⁹², também de semiperfil e com as mãos voltadas para o juiz. Ele possui longa barba e cabelos castanhos, veste uma túnica marrom claro e um manto verde escuro (Fig. 33).

---

⁹¹ CHRISTE, Yves. *La vision de Matthieu. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*. Paris: Klincksieck, 1973, p. 39. Tradução nossa.

⁹² POLACCO, Renato. *Op. cit.*, p. 49.

Fig. 33. Juízo Final. Detalhe da *Deesis*. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 34 (fig. 25)

Sobre a composição da *Deesis* no mundo bizantino, Yves Christe questiona:

Por quais razões a Virgem e o Precursor foram designados como os intercessores privilegiados da Segunda Parúsia bizantina? Em virtude de quais prerrogativas e baseados em quais textos? A resposta, aparentemente simples, se encontra nos Evangelhos da Infância e no prólogo do Evangelho de São João. A Virgem, enquanto mãe de Deus, e João Batista são com efeito as primeiras pessoas a terem reconhecido e saudado a vinda do Verbo encarnado, Deus Emanuel, a primeira na ocasião da concepção; o segundo, na ocasião da Visitação, no ventre de sua mãe (Lc 1, 41-45). Seria natural que, após terem sido as primeiras testemunhas da Primeira Parúsia, eles fossem designados como os principais intercessores da Segunda, este papel sendo apenas uma especialização momentânea do papel que tiveram como instrumento e testemunhas da Encarnação⁹³.

Esse conjunto formado pelo Cristo Juiz, a Virgem e João Batista, é chamado de *Deesis* (em grego: δέησις, oração ou súplica). Esse termo, e sobretudo a significação da imagem a qual se refere, surge relativamente tarde, em meados do século XI, no contexto do Juízo Final bizantino⁹⁴. Desse modo, Cristo, no momento do julgamento, possui duas forças ao seu lado, que lhe suplicam pela salvação das almas dos homens.

⁹³ CHRISTE, Yves. *Op. cit.*, p. 87. Tradução nossa.

⁹⁴ *Idem*.

Etimasia

No registro abaixo da *Deesis*, ao centro, está figurada a *Etimasia* (do grego έτοιμασία, preparação), ou seja, a representação do trono vazio preparado para o julgamento (Fig. 34). Esse trono representa a espera da vinda de Cristo no fim dos tempos, que se sentará sobre ele para julgar a humanidade⁹⁵. Atrás do trono, sobre o qual se estende um manto marrom e está apoiado, possivelmente, o Livro da Vida⁹⁶, encontramos a cruz e os *Arma Christi*, neste caso, a lança, a esponja e a coroa de espinhos. Esses elementos têm como função rememorar o sofrimento de Cristo, proclamar sua humanidade e reafirmar, por conseguinte, as suas funções judiciárias e sua legitimidade enquanto juiz⁹⁷. Guardando a cruz, estão dois pequenos serafins e dois grandes anjos, que vestem túnicas brancas com adornos em dourado e capas azuis. Aos pés do trono estão Adão e Eva prostrados, em gesto de súplica. A presença do casal na *Etimasia* simbolizaria toda a humanidade no julgamento, como descrito no Evangelho de Mateus⁹⁸.

Anteriormente às representações do Juízo Final, o tema iconográfico do trono vazio já havia sido integrado em diversas composições, como, por exemplo, ponto de convergência da corte apostólica no Batistério dos Arianos, em Ravena (Fig. 35), como eixo central de uma visão do Apocalipse em Santa Maria Maggiore, em Roma, ou ainda como fonte das línguas de fogo nas figurações de pentecostes⁹⁹. Nesses diferentes programas, o tema constitui uma metáfora do Cristo e não se relaciona com o fim dos tempos. Nas representações do Juízo Final, ele faz eco ao trono do Cristo Juiz, reafirmando a constante espera da humanidade pela sua vinda.

---

⁹⁵ Como em Mt 25, 31: “Quando o Filho do Homem voltar na sua glória e todos os anjos com ele, se sentará sem eu trono glorioso.” Ou no livro dos Salmos 9, 8-9: “O Senhor, porém, domina eternamente; num trono sólido, ele pronuncia seus julgamentos. Ele mesmo julgará o universo com justiça; com equidade pronunciará sentença sobre os povos.”

⁹⁶ Como descrito no livro do Apocalipse, já citado no Capítulo I.

⁹⁷ Como em Jo 5, 26-27: “Pois como o Pai tem a vida em si mesmo, assim também deu ao Filho o ter a vida em si mesmo, e lhe conferiu o poder de julgar, porque é o Filho do Homem.”

⁹⁸ Mt 25, 32: “Todas as nações se reunirão diante dele e ele separará uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos bodes.”

⁹⁹ PACE, Valentino. *Op. cit.*, p. 54-55.

Fig. 34. Juízo Final. Detalhe da *Etimasia*. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 36 (fig. 28)

Fig. 35. Teto do Batistério dos Arianos. Mosaico, séc. V. Ravena.
 Fotografia da autora.

Ressurreição dos mortos

Embora não seja um tema de constante recorrência nas imagens do Juízo Final, sobretudo na Itália¹⁰⁰, a figuração da ressurreição dos mortos foi tradicionalmente produzida nas imagens do Juízo Final no mundo bizantino. Este componente iconográfico é, na maioria dos casos, separado em duas partes, não necessariamente no mesmo registro. É figurada a ressurreição por mar (Fig. 36) e por terra (Fig. 37)¹⁰¹. Em Torcello, as duas cenas estão no mesmo registro da *Etimasia*, logo abaixo da corte apostólica. Tomando a imagem de Cristo como referência, a ressurreição por mar figurada à sua extrema esquerda e, por terra, à extrema direita. Na parte marítima, um anjo segura uma flâmula enquanto dois outros anjos, vestidos com túnicas azuis e brancas, tocam as trombetas para chamar os ressuscitados. Dentro do mar, representado por listras brancas e azuis em linhas sinuosas, peixes e animais marinhos regurgitam os corpos, que estão nus. Ao centro, uma figura feminina é representada sentada sobre um monstro marinho, que também solta um corpo pela boca. Renato Polacco identifica essa figura como Anfitrite¹⁰², a alegoria que representa o mar, personagem presente em algumas imagens bizantinas do Juízo Final. Segundo a mitologia grega, Anfitrite era uma nereida, que se tornou a deusa dos mares ao se casar com Poseidon.

---

¹⁰⁰ Ao menos nas representações do tema na Toscana, desde o século XIII, onde a separação entre eleitos e condenados possui uma proeminência sensivelmente maior do que a ressurreição dos corpos: Cf. QUÍRICO, Tamara. *Op. cit.*, p. 132.

¹⁰¹ Originalmente descrito no Apocalipse: “O mar devolveu os mortos que nele jaziam, a Morte e o Hades entregaram os mortos que neles estavam, e cada um foi julgado conforme sua conduta”. Cf. BASCHET, Jérôme. *Les justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XIIe-Xve siècle)*. Rome: École française de Rome, 2014, p. 191. Tradução nossa.

¹⁰² POLACCO, Renato. *Op. cit.*, p. 67.

Fig. 36. Juízo Final. Detalhe da ressurreição dos mortos. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 36 (fig.29)

A ressurreição por terra ocorre de forma semelhante. Dois anjos, do mesmo modo, tocam trombetas para chamar os mortos. Ao fundo, estão dois pássaros e quatro figuras humanas, envoltas em faixas de tecido com e os braços para o alto, que se levantam das tumbas. Frente aos anjos, quatro animais, sendo eles um leão, um elefante, uma hiena, um leopardo, um lobo e um grifo¹⁰³, regurgitam os corpos, todos nus. Enquanto os tons de azul predominam na ressurreição por mar, os tons terrosos predominam na ressurreição por terra.

¹⁰³ *Idem.*

Fig. 37. Juízo Final. Detalhe da ressurreição dos mortos. Mosaico, séc. XI. Torcello.
 Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 37 (fig.30)

Psicostasia e Virgem orante

A Psicostasia cristã consiste na pesagem das almas, uma avaliação das ações da pessoa em vida, para a definição de seu lugar de destino no Além. Podemos encontrar, ainda que em poucas passagens, menções ao julgamento dos homens em forma de pesagem no Antigo Testamento, como em Daniel (5, 27): “Foste pesado na balança e considerado leve demais” e em Jó (31, 6): “Que Deus me pese na balança da justiça e reconheça minha integridade”.

Nas representações iconográficas, a balança na qual é feita a pesagem é portata por um anjo, geralmente posicionado no lado direito da cena (lado igualmente destinado ao Paraíso nas imagens de Juízo Final), enquanto um ou mais demônios se encontram do lado oposto (esquerdo, destinado ao Inferno). Em geral, os demônios tentam atrapalhar a pesagem, fazendo a balança pender para seu lado.

Representações da realização de um julgamento pós-morte, utilizando uma balança, podem ser encontradas ainda na Antiguidade, como em produções do Egito antigo (Fig. 38).

Imagens da paisagem já existiriam no *Livro dos mortos* desde antes de 1400 a.C. – coletânea de textos, escritos em rolos de papiro, colocados nos túmulos com as múmias para auxiliar o morto na viagem para o outro mundo. Segundo a mitologia egípcia, após a morte, a pessoa seria julgada pelo Tribunal de Osíris (ou Tribunal das Duas Verdades). O coração do homem morto seria pesado por Anúbis contra a pena de Maat, deusa da verdade e da justiça¹⁰⁴. Se o coração pesasse mais do que a pena, o morto seria condenado e devorado pela deusa Ammit, a devoradora dos mortos, que possuía cabeça de crocodilo. Em caso contrário, o morto seria conduzido à presença de Osíris.

Fig. 38. *Livro dos mortos de Hunefer*, 19ª dinastia, pintura sobre papiro (40cm x 87cm). The British Museum, Londres. Fonte: www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=114851&partId=1&searchText=hunefer&page=1. Acesso em: 20/06/2016

A representação alegórica da justiça com uma balança em suas mãos também era bastante familiar aos gregos e romanos. Nas composições gregas, a figura de Hermes (cuja função, entre outras, era guiar as almas dos mortos ao reino de Hades) geralmente aparece portando a balança. Como explica Mary Phillips Perry, “se a Justiça decidia uma questão em uma balança, então poderia certamente ser um modo adequado de expressar o ato da justiça divina, ao designar à alma sua posição no grande julgamento”¹⁰⁵. A autora ressalta, porém, que

¹⁰⁴ PERRY, Marry Philips. “On the Psychostasis in Christian art”. *Burlington Magazine* XXII/116, 1912, p. 94-105, p. 94.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 101.

na concepção grega a palavra destino deve ser entendida em um sentido temporal, tratando-se do destino terrestre, como resultado dos eventos que ocorrem naquele momento, e não de um destino futuro, pós-morte¹⁰⁶. Os romanos, conseqüentemente, teriam absorvido também tal concepção.

As vias da assimilação desse tema pela cultura cristã ainda são uma questão em aberto. Que ela tenha ocorrido por vias gregas e romanas pode parecer, a princípio, o caminho mais óbvio. Porém, existe uma hipótese de que a Psicostasia poderia ter sido transmitida à cristandade pelos cristãos egípcios, que migraram para o norte da Europa. Desse modo, teria sido adaptada e difundida pelos monges irlandeses durante o século VII¹⁰⁷. Há controvérsias, também, em relação ao surgimento efetivo na arte cristã ocidental, se teria sido no próprio Ocidente ou proveniente do mundo bizantino. Alguns autores atribuem a origem à cruz de Muiredach (c. 923), a qual já mencionamos no Capítulo I, o que daria a preponderância ao mundo ocidental e reforçaria a hipótese da difusão do tema a partir da atuação dos monges irlandeses. Por outro lado, outros autores acreditam que o tema possa ter sido transmitido ao Ocidente por meio dos afrescos coptas e capadóci¹⁰⁸.

A Psicostasia cristã apresenta, comumente, três principais elementos em sua composição: o anjo, os demônios e a balança. A figura do anjo portando a balança pode ter sua origem em algumas imagens gregas nas quais, no lugar de Hermes, é possível encontrar a figura de Eros, como ocorre em um relevo atualmente no Museu de Belas-Artes de Boston (Fig.39). Na cena, Eros estaria pesando a continuação da linhagem masculina de uma família para duas mulheres. Uma delas se alegra, porque seria a escolhida para gerar essa linhagem segundo o julgamento do deus, enquanto a outra demonstra se lamentar¹⁰⁹.

---

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁷ QUÍRICO, Tamara. “A Psicostasia nas representações visuais do Juízo Final”. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da, SILVA, Leila Rodrigues da (Org.). *Atas da VII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ*. Rio de Janeiro, 2008, p. 191-200 p. 191.

¹⁰⁸ GIORGI, Rosa. *Angeli e demoni*. Electa: Milão, 2003, p. 217.

¹⁰⁹ PERRY, Marry Philips. *Op. Cit.*, p. 96.

Fig. 39. *Psicostasia com Eros*, c. 450 - 440 a.C., mármore (82cm x 161 cm).

Museum of Fine Arts, Boston.

Fonte: www.mfa.org/collections/object/three-sided-relief-151033. Acesso em: 08/03/2016.

No Ocidente medieval, o anjo que segura a balança é geralmente identificado como São Miguel. O arcanjo, na cultura cristã, teria sido o líder do combate contra Lúcifer e seus seguidores, expulsando-os do Paraíso¹¹⁰. Na Psicostasia, trava outro embate com os demônios, em busca da salvação da alma em julgamento. Ele também seria o responsável por conduzir a alma ao Paraíso, como descrito no Apocalipse de Paulo¹¹¹. Em virtude da grande evidência de associações do Arcanjo Miguel com a pesagem das almas, a balança – além da armadura e da lança – tornou-se um de seus atributos iconográficos, mesmo em representações isoladas, destacadas do contexto do Juízo final.

No mosaico de Torcello (Fig. 40), o anjo que porta a balança não traz consigo a armadura ou a lança. Tampouco há inscrições identificando o personagem. No entanto, a tradição iconográfica nos permite afirmar que se trata de São Miguel Arcanjo. De longos e encaracolados cabelos amarelos, ele porta vestes brancas, longas, com ricos detalhes de claro e escuro no mosaico, ressaltando o volume do tecido. Seus sapatos são fechados e adornados com pontos brancos. Ele segura a balança com a mão esquerda, enquanto a direita aponta para o prato em seu lado e olha diretamente para os dois demônios à sua frente.

¹¹⁰ ANGHEBEN, Marcello. “L’iconographie du portail de l’ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchronique du Jugement individuel et du Jugement dernier”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* XXXII, 2001, p. 73-87, p. 76.

¹¹¹ ANGHEBEN, Marcello. “Les jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l’iconographie du jugement immédiat”. *Cahiers archéologiques* 50, 2002, p. 105-134, p.113.

Fig. 40. *Psicostasia*. Mosaico, séc. XII. Santa Maria Assunta, Torcello.

Fonte: http://www.bisanzioit.blogspot.com.br/2014/03/la-basilica-di-smaria-dellassunta_30.html. Acesso em 20/06/2016.

O segundo elemento da Psicostasia cristã, a balança, é figurada de diversas formas, principalmente no que se refere ao conteúdo dos pratos, ou seja, aos elementos pesados. Podemos encontrar figuras humanas em ambos os lados, o que nos leva a pensar na comparação entre pecadores e justos (os bons do lado direito e os maus do lado esquerdo). Ou então, seguindo a concepção de pesagem das *ações* na hora do julgamento, esses seres humanos poderiam representar os vícios e as virtudes da alma em avaliação.

Podemos encontrar também, figurado no prato esquerdo da balança, um demônio que faz a balança pender para seu lado. Esta é uma outra questão importante, o lado para o qual deve pender a balança. Há variações nas representações: às vezes, o lado mais elevado é o vencedor (o que ressalta a ideia de contraposição entre alto e baixo, superior e inferior, logo, bem e mal); outras vezes, quem ganha é o lado pendente para baixo, o mais pesado, o prato mais “cheio”. Este último é o caso mais frequente, talvez por ser o de mais fácil compreensão para o observador da cena. Quanto mais boas ações praticadas em vida, mais penderá a balança para o lado do anjo na hora do julgamento, ou vice-versa.

Novamente, o mosaico de Torcello se diferencia: os pratos da balança são representados sem nenhuma figura em seu interior. Além disso, encontram-se alinhados, sem pender para nenhum dos lados, caso bastante incomum na cena da pesagem, na qual geralmente se apresenta um veredito. Uma das funções da imagem aqui é justamente indicar um julgamento, o qual a balança por si só, como elemento simbólico, já o faz. Porém, a opção feita pelo artífice em alinhar os pratos não pode ser ignorada e deve-se refletir a respeito dela, como faremos logo a seguir.

Por fim, há a presença de um ou mais demônios na cena de Psicostasia. Eles são sempre figurados do lado esquerdo nas imagens do Juízo Final, prontos para enviar ao Inferno as almas condenadas. Em Torcello, os dois demônios que fazem parte da cena da pesagem são representados na cor azul e marrom. Vestindo apenas um tecido na cintura, seus corpos apresentam musculatura definida, com linhas traçadas em cor escura, que marcam o volume na anatomia dos corpos. Além das asas nas costas, possuem pequenas asas na parte traseira das pernas, acima dos calcanhares (o que lembra a figuração do deus Hermes, que aparece nas cenas de pesagem gregas). Na mão esquerda, e pendurados pelo corpo, eles trazem objetos como sacos brancos, e, na mão direita, seguram dois objetos longos, finos e pontiagudos, como uma lança e um garfo, que tentam encostar no prato da balança que está no lado deles.

No caso específico da Psicostasia de Torcello, outro ponto nos chama a atenção, além das características peculiares do anjo, da balança e dos demônios. A imagem se encontra centralizada bem acima da porta de entrada, onde, logo abaixo, é representada a figura da Virgem em oração. Neste caso, a presença da Virgem orante não pode ser ignorada ou destacada da cena da pesagem. Apesar de ser circunscrita por um arco, ela se insere na composição e intercede pelas almas julgadas. A última imagem que o cristão medieval veria, ao se retirar do culto na Basílica, seria todo o Juízo Final, mas sobretudo a imagem da pesagem com a Virgem intercessora. Não teria sido aleatoriamente, então, a escolha do mosaísta em alocar a Psicostasia sobre a porta de saída. Do mesmo modo, talvez seja esse o motivo de as balanças se encontrarem alinhadas. Não estariam, aqui, representando o momento da decisão sobre o destino da alma em julgamento, mas aguardando a intercessão da Virgem, que no momento roga pelos pecadores, segundo a oração circunscrita no arco: *VIRGO D[E]I NATVM PRECE PVLSA TERGE REATVM* (“Virgem, roga ao Deus nascido, purifica os pecados”), que confirma seu papel de advogada na tradição cristã.

À direita da porta de entrada, figurado no penúltimo registro, encontramos o cortejo dos eleitos (Fig. 41). Este é formado por quatro grupos distintos de pessoas, alocados de forma hierárquica, que são os bispos, os mártires, os monges, as mulheres piedosas¹¹². Cada grupo possui as características físicas e as vestimentas específicas de seu status social, de seus ofícios. Porém, o que é comum aos quatro grupos é a gestualidade dos personagens. Todos possuem as cabeças viradas em direção ao Cristo Juiz e, com as mãos estendidas a ele, fazem gesto de súplica. Seguindo a tradição bizantina, não há a figuração de um cortejo de condenados, os quais já sofrem as penas no fogo do inferno. Os eleitos, em Torcello, fazem oposição ao lago de fogo, na outra extremidade do mesmo registro, sendo separados pela cena da Psicostasia e pela Virgem orante.

Fig. 41. Juízo Final. Detalhe do cortejo dos eleitos. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.

Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 40 (fig.33)

Logo abaixo da corte dos eleitos, está figurado o Paraíso (Fig. 42). Este é representado pelo Jardim do Éden, o qual contém árvores de folhas verdes e alongadas, como das palmeiras, e uma porta que separa e protege o lugar. Essa porta, de borda listrada em preto e branco e de

¹¹² POLACCO, Renato. *Op. cit.*, p. 67.

interior na cor vermelha, tem à sua frente um querubim, conforme narrado no livro do Gênesis¹¹³. Aos pés dos personagens figurados estende-se um gramado verde, com plantas e flores, semelhante ao chão que sustenta os apóstolos na abside central da Basílica. À esquerda da porta, onde seria o “lado de fora”, encontramos São Pedro, que estende a mão direita em direção ao querubim e segura as chaves com a mão esquerda. Junto dele, está um anjo. No lado oposto da porta estão São Dimas¹¹⁴, a Virgem, em pé¹¹⁵ e com as mesmas vestes da Virgem em Oração sobre a porta de entrada, e Abraão, que traz o pobre Lázaro em seu colo¹¹⁶. As vestes de Lázaro são longas, como de um adulto. No entanto, o personagem é figurado no tamanho de uma criança – para mostrar que se trata de sua alma. Abraão também é rodeado por dois grupos de crianças (almas), que portam vestes curtas, na altura dos joelhos. O Seio de Abraão foi incorporado à tradição iconográfica do Juízo final em meados do século X, no mundo bizantino. No mundo ocidental, isso ocorre no fim do século XI e torna-se a principal forma de figuração do Paraíso ao menos até o início do século XIV¹¹⁷.

No caso de Torcello e da tradição bizantina, o Seio de Abraão se relaciona com dois elementos que participam do inferno: o próprio Hades, como veremos mais detalhadamente adiante, e o mau rico, que se encontra nos compartimentos infernais, enquanto Lázaro repousa no Paraíso, no Seio de Abraão.

---

¹¹³ Gn 3, 23-24: “O Senhor Deus expulsou-o (Adão) do jardim do Éden, para que ele cultivasse a terra donde tinha sido tirado. E expulsou-o; e colocou ao oriente do jardim do Éden querubins armados de uma espada flamejante, para guardar o caminho da árvore da vida. ”

¹¹⁴ São Dimas, o bom ladrão, que fora crucificado junto com Jesus e teria se redimido dos pecados. Como em Lc 23, 42-43: “E (Dimas) acrescentou: “Jesus, lembra-te de mim, quando estiveres entrando no teu Reino! ”. Jesus respondeu-lhe: Em verdade te digo: hoje estarás comigo no paraíso. ” Essa passagem também é citada no evangelho apócrifo de Nicodemus. Cf. LAVATORI, Renzo. *Op. cit.*, p. 99.

¹¹⁵ Nas representações bizantinas do Paraíso, a Virgem geralmente é representada tronando.

¹¹⁶ Conforme a parábola de Lázaro e o mau rico, descrita no Capítulo I.

¹¹⁷ QUÍRICO, Tamara. *Op. cit.*, p. 252-253.

Fig. 42. Juízo Final. Detalhe do Paraíso. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 43 (fig. 36)

O Inferno

O inferno de Torcello segue a tradição de representação infernal bizantina que, na maioria das vezes, é constituída por duas partes: o lago de fogo e os compartimentos infernais (Fig. 43). Em relação à primeira, não nos restam dúvidas de que se trata do local destinado aos condenados no dia do último julgamento. No entanto, no que diz respeito aos compartimentos infernais, há mais de uma forma de interpretação do lugar, como veremos logo adiante.

Fig. 43. Juízo Final. Detalhe do inferno. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 41 (fig. 34)

É conveniente, a princípio, destacarmos as diferentes localidades infernais contidas na documentação escrita. Esta contém, muito provavelmente, as fontes nas quais os iluminadores, pintores, escultores e mosaístas bizantinos se inspiraram para conceber as imagens do Além cristão.

O mais antigo comentário grego patrístico sobre o livro bíblico do Apocalipse conservado foi escrito por André de Cesareia, teólogo grego do século VI e bispo de Cesareia,

atual cidade de Kayseri, na Capadócia. Ele já afirmava a existência de vários locais de tormento, cuja intensidade era proporcional à gravidade da infração. Ao serem enviadas para o inferno, as almas dos réprobos, após o primeiro julgamento pós-morte, não sofriam fisicamente as sanções que lhes eram impostas. Apenas se reencontrariam com seus corpos e sofreriam os castigos, então, na própria carne, após a ressurreição e o Juízo Final¹¹⁸. Não está claro, no entanto, nos textos de André de Cesareia, se a existência de dois tipos de pena implicaria na existência de dois lugares infernais distintos. O autor ainda afirma, em seus comentários, que a morte e o inferno serão lançados num lago de fogo ao fim dos tempos. Éfrem da Síria¹¹⁹, em seus sermões sobre o Juízo Final, vai um pouco mais longe ao afirmar que, após a ressurreição dos mortos, as moradas infernais serão completamente esvaziadas e que o fogo inextinguível, que fluirá em frente ao Juiz, cobrirá toda a terra, como no dilúvio¹²⁰.

A imagem do dilúvio de fogo já estava presente na tradição apocalíptica judaica. Entre os séculos II a.C. e o século III de nossa era, textos produzidos no Oriente Médio, principalmente nas regiões da Palestina e do Egito, influenciaram diretamente as concepções e representações do além. A maioria deles faz parte do conjunto de textos chamados apócrifos pela Igreja cristã latina, ou seja, não estão entre os documentos oficiais, ditos autênticos da doutrina, com exceção do livro atribuído a São João. Esse caráter apócrifo só lhes seria atribuído pelo Concílio de Cartago, em 397, e também pelo Concílio de Trento, já no século XVI. Assim, muitos deles tiveram alguma influência durante a Idade Média, seja por não serem considerados apócrifos ainda, seja por sua circulação clandestina, afastados dos textos canônicos¹²¹. Aqui, citaremos o Livro de Henoch e os Apocalipses de Pedro e Paulo.

O Livro de Henoch é um dos mais antigos testemunhos desse estilo literário, composto provavelmente entre os séculos II e I a.C. Nele, encontramos referências à imagem do lago de fogo. Mais precisamente na primeira parte, no Livro da Assunção, Henoch descreve: “E cheguei a um rio de fogo do qual o fogo corre como água e se derrama no alto mar...” (Cap. XVII)¹²².

---

¹¹⁸ CESAREIA, André de. “*Commentarius in Apocalypsin*”. In: MIGNE, J.P. *Patrologiae Graeca*. V. 106. Imprimerie Catholique, 1866, p. 423 B. Desde muito cedo, a doutrina da Igreja afirma que, com a morte, a alma deixa o corpo e só volta a encontrá-lo no fim dos tempos. No entanto, a questão da incorporalidade da alma não impediu que se criasse uma tradição de tormentos corporais *post-mortem*, muito antes da instituição do Purgatório. As almas separadas foram dotadas de uma materialidade *sui generis* e puderam, desse modo, ser castigadas como que corporalmente. Cf. LE GOFF, Jacques. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995, p. 19-20.

¹¹⁹ Teólogo do século IV, nascido em Nísibis e autor de uma grande variedade de hinos, poemas e sermões. Por suas obras, foi declarado Doutor da Igreja pelo papa Bento XV, em 1920. É considerado um dos mais importantes padres da Igreja na tradição siríaca.

¹²⁰ NISIBE, Éphrem de. “*De judicio et resurrectione*”. In: P. Mobarak et É.-É. Assemani (ed.). *Ephraemus Syrus opera omnia*. Sermons grecs, III, 1737-1743, p. 148 D e 149 B-C.

¹²¹ LE GOFF, Jacques. *Op. cit.*, p. 49.

¹²² *Idem*.

Além da imagem do fogo, a ideia de lugares distintos no além e das diversas categorias de mortos também são descritas pelo autor. Ao perguntar ao anjo Rafael onde é a morada das almas dos mortos antes do julgamento, Henoch é levado até uma montanha. Havia nela cavidades profundas. O anjo lhe explica:

Estas cavidades são feitas para nelas se reunirem os filhos das almas dos mortos.... Para deixá-los lá morar até o dia do seu julgamento e até o momento que lhes foi fixado; e esse longo tempo durará até o grande julgamento¹²³.

Havia quatro cavidades, uma para cada categoria de mortos. A primeira, junto a uma fonte de água luminosa, acolhia os mártires e justos. A segunda abrigava outros justos que ficavam à sombra, mas que receberiam as recompensas eternas no julgamento final. A terceira recebia os pecadores que seriam condenados no fim dos tempos. A quarta era destinada aos pecadores que sofreram algum tipo de provação em vida ou foram assassinados por outros pecadores. Estes seriam menos castigados no Juízo Final¹²⁴.

O Apocalipse de Pedro, composto no final do século I e influenciado pelos apocalipses judaicos e pela escatologia popular grega, apresenta o fogo: “E alguns estavam pendurados pela língua, eram os caluniadores, e por baixo deles havia fogo que flamejava e os torturava” (Cap. XXII); “E outros homens e mulheres estavam em pé, com chamas até o meio do corpo” (Cap. XXVII)¹²⁵.

O Apocalipse de Paulo, elaborado no Egito em meados do século III, é a primeira versão a diferenciar um inferno superior de um inferno inferior. Ao alcançar o inferno superior, São Paulo diz que “lá viu as almas daqueles que aguardavam a misericórdia de Deus”¹²⁶. A parte mais longa do relato é dedicada à descrição das penas do inferno, fornecendo informações mais precisas, identificando e classificando os condenados. São Paulo descreve árvores de fogo de onde pendem os pecadores e um forno ardente com chamas de sete cores, onde outros são torturados. Vê os sete castigos para as almas dos condenados: o frio, o calor, a fome, a sede, os vermes, o mau cheiro e o fumo, além da roda de fogo onde ardem ao mesmo tempo mil almas, entre muitos outros¹²⁷.

---

¹²³ *Idem*. Não encontramos referências que fundamentem a expressão de Henoch “filhos das almas dos mortos”. No entanto, é certo que o autor se refere às almas dos homens, logo após a morte.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 49 - 50.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 52 – 53.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁷ *Idem*.

Retomando a construção iconográfica do inferno de Torcello, o componente do lago de fogo, alimentado por um rio flamejante que brota dos pés do Cristo Juiz, é ocupado por um personagem, cuja identidade é frequentemente relacionada a Satã, o que pode ser justificado na medida em que ele está condenado a ser lançado no lago de fogo, como descrito no Apocalipse de São João¹²⁸. No entanto, inscrições encontradas em várias imagens bizantinas o identificam como Hades, como veremos mais adiante. Junto dele, encontramos um grupo de condenados, que são lançados no lago por dois anjos e atormentados por pequenos demônios alados de cor azul, mesma cor de Hades.

Abaixo do lago de fogo, encontramos a segunda parte infernal, composta por seis compartimentos. Nos três compartimentos de cima, os condenados são figurados de corpo inteiro, nus. No primeiro, eles se encontram entre chamas. No segundo, estão inseridos em um lugar escuro, como as trevas. No terceiro, de difícil identificação, os condenados parecem submersos por ondas. Nos três compartimentos de baixo, os corpos estão desmembrados. No primeiro, de fundo preto, crânios são vistos com vermes que entram e saem pelos olhos. No segundo, são representadas as cabeças dos danados, que olham para diferentes ângulos, imersos em chamas. No último compartimento, novamente encontramos crânios, mas, dessa vez, acompanhados de pés, mãos e ossos soltos. Desse modo, os condenados sofrem abusos diferenciados, alocados em compartimentos que se assemelham a cavernas. No ícone nº 151 do Mosteiro de Santa Catarina, no Sinai, apresentado no Capítulo I, as inscrições permitem uma melhor compreensão desses compartimentos infernais específicos (Fig. 44). Neles encontramos: “o ganancioso”, “os esqueletos”, “o tártaro”, “o ranger de dentes” e “a escuridão do inferno”¹²⁹. Entre as denominações, há duas que se encaixam bem às imagens: aos “esqueletos” correspondem os crânios habitados pelos vermes; quanto ao “avarento”, é evocado pela figura do mau rico, da parábola de Lázaro.

---

¹²⁸ Ap 20, 9-10: “(...) e de Deus desceu fogo, do céu, e os devorou. E o diabo, que os enganava, foi lançado no lago de fogo e enxofre...”.

¹²⁹ LE GOFF, Jacques. *Op. cit.*, p. 123.

Fig. 44. *Juízo Final* (compartimentos infernais). Ícone nº 151, séc. XII. Mosteiro de Santa Catarina, Sinai.
 Fonte: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Cerf, 2007, p. 59.

Essa segunda parte do inferno de Torcello (Fig. 45), assim como as outras imagens infernais tradicionalmente bizantinas, é passível de duas interpretações. A primeira delas defende que esses compartimentos sejam diferentes locais de tormento, cada espaço destinado a um tipo específico de pena. Desse modo, os compartimentos pertenceriam ao mesmo “tempo infernal” do lago de fogo, sendo uma continuidade dele, ou seja, o destino das almas condenadas após o Juízo Final. Jérôme Baschet afirma que essas punições não se relacionariam com o grau de infração dos condenados ou com os pecados capitais. Para o autor, essa imagem seria uma representação das principais penas sofridas pelo grupo dos danados. Desse modo, ele descreve os seis compartimentos de Torcello da seguinte forma¹³⁰:

- 1) Três condenados são vítimas do fogo; o mau rico, que sofre a tortura do fogo segundo o Evangelho de Lucas¹³¹, figura entre eles;
- 2) As posturas dos quatro danados indicam seus sofrimentos (morder as mãos, dobrar os joelhos). Pela ausência de agentes visíveis de tortura e tendo em conta o fundo preto, pode-se considerar que as trevas são a principal causa do sacrifício. Provavelmente,

¹³⁰ BASCHET, Jérôme. *Op. cit.*, p. 193-194.

¹³¹ Lc 16, 24: “E, clamando, (o mau rico) disse: Pai Abraão, tem misericórdia de mim, e manda a Lázaro, que molhe na água a ponta do seu dedo e me refresque a língua, porque estou atormentado nesta chama.”

também se representa na cena a ideia de trevas morais (um danado ergue os olhos e a mão em direção a Cristo, para sugerir seu arrependimento da luz perdida) e de mau cheiro (um danado coloca as mãos contra o nariz);

- 3) Dois condenados são cobertos por ondas: trata-se, provavelmente, da água gelada¹³².
- 4) As cabeças dos mortos, presas aos vermes, evocam a composição dos corpos. Os vermes parecem ser tratados mais em um sentido material do que espiritual (o peso da consciência);
- 5) Várias cabeças, conservadas com seus traços humanos, estão entre as chamas (porém, nada distingue essa cena das penas do primeiro caso);
- 6) As cabeças, as mãos e os pés separados evocam o desmembramento corporal.

Fig. 45. Juízo Final. Compartimentos infernais. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo, 1970, p. 41 (fig. 35)

Os primeiros compartimentos ilustram, segundo Baschet, as principais penas mencionadas pelos teólogos, ou que podem ser fundamentadas pelas Escrituras. No entanto, a interpretação dos últimos é mais delicada e, talvez, fosse conveniente propor uma leitura global do caso, já que as imagens evocam, com os cadáveres e corpos desmembrados, tanto a ideia da morte corporal quanto da “segunda morte”, em que consiste a danação. Desse modo, o autor afirma que, em Torcello, os compartimentos não representam uma classificação dos pecadores

¹³² Jó 24, 19: “A secura e o calor desfazem as águas da neve; assim desfará a sepultura aos que pecaram”.

em categorias, tampouco são representações de lugares distintos, mas contribuem para traduzir a natureza infinita do inferno¹³³.

A segunda interpretação possível para os compartimentos infernais seria identificá-los como local de destino das almas logo após a morte, ou seja, em seguida ao julgamento imediato. Diferentemente do lago de fogo, que se destina às almas condenadas pelo Juízo Final, esse lugar seria um “inferno de espera”, um local onde as almas sofreriam tormentos até o fim dos tempos, quando ressuscitariam para serem novamente julgadas. Essa ideia se assemelha muito à concepção de Purgatório, o qual será institucionalizado pela Igreja apenas no final do século XII.

Um dos autores que corroboram com essa hipótese é Marcello Angheben¹³⁴. O autor busca, em registros escritos, indícios que comprovariam essa teoria. No Apocalipse de Paulo (16), as almas separadas no julgamento imediato são submetidas a tormentos no inferno de espera. O autor transcreve as palavras de Deus sobre a alma de um reprovado:

Que ela seja entregue ao anjo Tartarouchos, nomeado para os tormentos, e que ele a envie para as trevas exteriores, onde há choro e ranger de dentes: que ela permaneça lá até o grande dia do julgamento¹³⁵.

Do mesmo modo, no Apocalipse da Virgem, os diferentes lugares infernais são descritos. Conduzida por São Miguel Arcanjo, ela cruza sucessivamente as trevas, o rio de fogo, os vermes devoradores, o lago de fogo, etc. Nessa geografia infernal, encontramos uma parte dos lugares enumerados também por Éfrem da Síria, com a diferença que aqui esses lugares são habitados pelas almas em espera. Nesse apocalipse, o arcanjo descreve igualmente um rio negro, que chama de “fogo exterior”, no qual queimam os judeus. Em Torcello, um dos compartimentos infernais é preto e atravessado por ondulações. Existe, então, a possibilidade de essa imagem ser uma transposição desta descrição¹³⁶.

Em relação à iconografia, Angheben aponta alguns aspectos para sustentar sua teoria. Primeiramente, a presença do mau rico em destaque entre os condenados nesse inferno de

---

¹³³ BASCHET, Jérôme. *Op. cit.*, p. 194.

¹³⁴ ANGHEBEN, Marcello. *Op. cit.*, p. 122 – 127.

¹³⁵ “Qu’elle soit remise à l’ange Tartarouchos, celui qui est préposé aux tourments, et qu’il l’envoie dans les ténèbres du dehors, là où sont les pleurs et les grincements de dents: qu’elle y demeure jusqu’au grand jour du jugement”. *Ibid.*, p. 125-126. Tradução nossa.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 126.

espera, o que nos revelaria um paralelo com a presença do pobre Lázaro, entre os eleitos, no seio de Abraão¹³⁷. Da mesma maneira que Lázaro teria sido enviado a um paraíso de espera, o mau rico teria sido colocado em um inferno temporário. Outro aspecto seriam as naturezas dos tormentos, os quais diferem substancialmente entre um registro e outro. No lago de fogo, as almas pecadoras são maltratadas pelos demônios, enquanto nos compartimentos eles não estão presentes.

Finalmente, e seguramente a característica mais evidente, diz respeito à aparência física dos condenados. Nos compartimentos infernais, eles são muito diferentes dos ressuscitados. São reduzidos à forma esquelética, como diz igualmente a inscrição do Sinai e, sobretudo, seus ossos parecem ter sido separados. Os outros condenados nos compartimentos, que não aparecem desmembrados, estão inteiramente nus. No lago de fogo, ao contrário, os condenados apresentam integridade corporal, que seria consequência da ressurreição no fim dos tempos. Encontram-se vestidos e, assim como os eleitos, eles reencontraram seu lugar na sociedade, seus status sociais, entre os quais reconhecemos os reis, os bispos, os monges, etc.¹³⁸.

A possibilidade de salvação no fim dos tempos, mesmo a alma sendo condenada em primeira instância, ou seja, logo após a morte, já existia muito tempo antes da institucionalização do Purgatório. Assim, era possível para o cristão a remissão de alguns tipos de pecado e os sufrágios tinham papel muito importante nesse processo¹³⁹. A própria noção de Juízo Final perderia o sentido se não houvesse a possibilidade de modificação da sentença entre a morte e o fim dos tempos. Contudo, isso não nos basta para afirmarmos com certeza que a representação do inferno compartimentado seja esse lugar de espera. Preferimos, deste modo, apenas apontar a existência dessas duas interpretações, deixando a questão em aberto para futuras reflexões.

---

¹³⁷ Como em Lc 16, 22 – 24: “E aconteceu que o mendigo morreu, e foi levado pelos anjos para o seio de Abraão; e morreu também o rico, e foi sepultado. E no inferno, ergueu os olhos, estando em tormentos, e viu ao longe Abraão, e Lázaro no seu seio. E, clamando, disse: Pai Abraão, tem misericórdia de mim, e manda a Lázaro, que molhe na água a ponta do seu dedo e me refresque a língua, porque estou atormentado nesta chama.”

¹³⁸ ANGHEBEN, Marcello. *Op. cit.*, p. 127.

¹³⁹ Como em 1 João 5, 16 – 17: “Se alguém vir pecar seu irmão, pecado que não é para morte, orará, e Deus dará a vida àqueles que não pecarem para morte. Há pecado para morte, e por esse não digo que ore. Toda a iniquidade é pecado, e há pecado que não é para morte.”

Hades: uma divindade pagã no papel do Demônio

Nos infernos bizantinos, a representação do demônio como uma divindade pagã nos leva a refletir sobre os modos de conversão cristãos. Com o advento do cristianismo, no seio do judaísmo, inicia-se um longo processo onde diferentes tradições chocam-se, interpenetram-se, amoldam-se, para repelir ou para receber a nova religião e revesti-la de toda uma bagagem mística que convive paralelamente ao corpo doutrinário oficial¹⁴⁰.

Neste complexo processo de expansão da religiosidade cristã, em certos momentos, ocorreram adaptações necessárias para que o discurso se tornasse verossímil, reformulando e ressignificando imagens pré-existentes.

A compreensão de como se estrutura a figura do Demônio cristão leva-nos necessariamente à tradição religiosa hebraica, responsável pela gestação do cristianismo, que reuniu, sistematizou e determinou a figura, as atitudes e a esfera de ação do Demônio. Foi a religiosidade hebraica que imprimiu no imaginário cristão posterior o arquétipo do Grande Inimigo (o opositor de Deus), constituído através de sua evolução histórica¹⁴¹. Fundamentada no monoteísmo, sublinhará a onipotência e onipresença de Deus, não enfatizando a existência de qualquer figura ou força oposta.

Contudo, em nível popular, coexistem tradições antiquíssimas, práticas mágicas, temores supersticiosos, sobrevivências das tradições orais que foram enriquecidas por novos acréscimos, oriundos do contato com outros povos. Essa superposição de crenças encontra-se claramente expressa na opinião que tinham os hebreus sobre os deuses estrangeiros. Uns, seguindo a orientação monoteísta, não viam neles senão ídolos vãos que buscavam substituir a noção do verdadeiro Deus – o Deus de Israel. Outros, presos ainda a uma ideia tribal e primitiva, relacionavam esses deuses estrangeiros a espíritos das trevas. Esta última ideia, em virtude dos sucessivos conflitos e invasões da Palestina, acabou por prevalecer, e todos os deuses potencialmente adversários foram inclusos numa ideia de corte demoníaca; “pois todos os deuses das nações são os demônios, mas o Senhor é o criador dos céus” (Salmos 95:5). A ideia de oposição entre o Bem e o Mal se fundamentou no contato dos judeus com o masdeísmo persa, durante e após o Cativo de Babilônia (século VI a.C.), influência determinante para a corporificação de uma demonologia futura¹⁴².

---

¹⁴⁰ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 25.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴² *Ibid.*, p. 13-18.

A demonologia cristã constitui-se, portanto, em um delicado e complexo processo que tem suas raízes na tradição hebraica. Ela é fundamentada principalmente sobre os dados contidos nos livros canonicamente reconhecidos pela Igreja. Assim, para determinar a identidade do demônio devemos ter em mente a evolução e complexidade da sua configuração, a partir do Antigo Testamento, e passando pelo Novo Testamento: os evangelhos canônicos, os Atos dos Apóstolos, as cartas de São Paulo e, por fim, o Apocalipse de São João¹⁴³, incluindo também a literatura apócrifa.

Contudo, não existem descrições claras ou explicações objetivas sobre a identidade do demônio nestes documentos, assim como são várias as denominações atribuídas a ele, como Diabo, Lúcifer, Satanás e Belzebu. A ideia que prevalece na tradição cristã é a de anjo caído, presente já no Antigo Testamento: Lúcifer (do latim *Lux fero*, portador da luz) teria sido um querubim (Ezequiel 28, 14), o qual teria sido expulso dos Céus por ter criado uma rebelião de anjos contra Deus com o intuito de tomar-lhe o trono (Isaías 14, 12-15).

Essa concepção da queda do anjo rebelde foi retomada pelos Padres da Igreja nos séculos II e III e formalizada pela Igreja grega; um pouco mais tarde, Jerônimo (340 – 420) e Agostinho de Hipona (354 - 430) desenvolveram a mesma ideia na Igreja latina. Desse modo, no fim do século IV, tanto no Oriente como no Ocidente, os cristãos concordavam com um grande combate cósmico, quando uma parte das falanges celestiais havia se revoltado contra Deus, sendo precipitada dos Céus. Quanto ao lugar de residência dos demônios após a queda, havia um consenso entre os Padres da Igreja: na medida em que os anjos habitavam o mais alto dos céus, ao lado do trono de Deus, o Demônio e seus sequazes, em oposição, eram confinados às trevas¹⁴⁴. Desse modo, Lúcifer reinaria no Inferno, ao lado dos outros anjos caídos, e seria a representação oposta de Deus.

Em Torcello, o personagem que reina no lago de fogo é figurado na cor azul (Fig. 46). Possui longos cabelos desgrenhados e brancos, assim como o bigode e a barba. Os pés e as mãos possuem longas unhas. Ele está sentado em um trono animalesco com duas cabeças, uma em cada lado, que engolem corpos humanos. Seu corpo é revestido apenas com uma túnica verde, na região da cintura. Em seu colo, sobre a perna esquerda, está sentada uma figura humana de cabelos louros, que veste uma túnica. Ela tem a cabeça virada para a sua direita e, com a mão desse lado, repete o mesmo movimento de Hades.

---

¹⁴³ LAVATORI, Renzo. *Op. cit.*, p. 60.

¹⁴⁴ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Op. cit.*, p. 29.

Fig. 46. Juízo Final. Detalhe do inferno. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: POLACCO, Renato. *La catedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 97.

Apesar de não haver inscrições em Torcello, outras obras do Juízo Final bizantino identificam essa figura que reina no inferno como sendo Hades¹⁴⁵, ou seja, como a divindade pagã que, na mitologia grega, governa o submundo e as almas para lá encaminhadas. O personagem que, na maioria das vezes, cavalga ou trona sobre um monstro é, com efeito, desprovido de asas, enquanto todos os outros demônios, na qualidade de anjos caídos, são alados. Ele possui, ao contrário, a barba e os cabelos densos e longos, muito comuns nas representações do deus na antiguidade clássica (Fig. 47 e 48).

¹⁴⁵ ANGHEBEN, Marcello. *Op. cit.*, p. 123.

Fig. 47. *Cabeça de Hades*. Morgantina, Sicília – Itália. Cerca de 400 a 300 a.C.
 Fonte: <http://illicitculturalproperty.com/tag/sicily/>. Acesso em 31/10/2016.

Fig. 48. *O Rapto de Prosérpina*. Mármore. Gian Lorenzo Bernini (1621-1622). Galleria Borghese, Roma.
 Fotografia da autora.

Na concepção dessa iconografia de Hades no mundo bizantino, outro elemento forte é o paralelo invertido com a representação do seio de Abraão, que aparece figurado no Paraíso, como visto anteriormente. Dessa forma, Hades, que na maioria das vezes também vem acompanhado de um ser humano sentado em seu colo (identificada tanto como Judas quanto como o Anticristo), faz oposição ao seio de Abraão (Fig. 49).

Fig. 49. Juízo Final. Detalhe de Hades no inferno e de Abraão no Paraíso. Santa Maria Assunta, Torcello. Fonte: POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 70 e 71.

Outro lugar em que podemos encontrar a figura de Hades, além do lago de fogo, é na iconografia da *Anastasis*. Hades situa-se habitualmente sob os pés de Cristo e muitas vezes suas mãos são atadas. Os Atos de Pilatos, um dos livros apócrifos do Novo Testamento, descrevem que após ter quebrado as portas do limbo, Cristo ordenou aos anjos que prendessem Satã¹⁴⁶. Porém, na iconografia da *Anastasis* bizantina, inscrições nas imagens confirmam que o personagem pisoteado é Hades. Um exemplo se encontra na Igreja de Santa Bárbara em Soganli, na Capadócia, do ano 1006¹⁴⁷ (Fig. 50).

¹⁴⁶ ANGHEBEN, Marcello. *Op. cit.*, p. 123.

¹⁴⁷ THIERRY, Nicole. *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*. Turnhout: Brepols, 2002 (Bibliothèque de l'Antiquité tardive, 4), p. 37.

Fig. 50. Anastasis. Afresco, 1006. Igreja de Santa Bárbara em Soganli, Capadócia.
 Fonte: <https://siamoarivati.wordpress.com/2014/03/08/capadocia-13/>. Acesso em 31/10/2016.

Assim como o personagem que trona no lago de fogo, ele é representado barbudo, com os cabelos desgrenhados, com a pele escura e o corpo vestido com um simples pano. Encontramos esse exemplo em Torcello, onde a *Anastasis* é figurada bem acima do Juízo Final. Apesar de também não haver inscrições nessa imagem, a semelhança entre o Hades da Anastasis e o personagem tronando no lago de fogo é muito clara (Fig. 51).

Fig. 51. Juízo Final. Catedral de Santa Maria Assunta, Torcello. Séc. XI. Mosaico.
 Detalhe de Hades no Inferno e na Anastasis.

Fonte: POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 69 e 70.

A utilização e a integração de imagens pagãs pelos cristãos remontam, de fato, aos primórdios da era cristã. Nos afrescos das catacumbas romanas estão os primeiros exemplos dessas apropriações. Nos conjuntos pictóricos das catacumbas e nos relevos das sepulturas evidencia-se um sincretismo entre os motivos de origem pagã e os de matriz cristã, retirados do Antigo e do Novo Testamento, assim como de sermões, tradições orais e dos livros apócrifos.

Diante dos exemplos citados, constatamos que a estruturação do cristianismo não representou uma verdadeira ruptura com a cultura e a arte greco-romanas. Contrariamente, verificou-se a apropriação de símbolos e imagens pagãs, que vão ser integradas em novos esquemas compositivos e dotadas de um significado distinto em correspondência com os novos princípios doutrinários. Neste quadro, evidenciamos no mundo bizantino a imagem de Hades, o qual, por estar imerso no lago de fogo descrito no Apocalipse, pode atuar tanto como o Demônio cristão (Ap. 20:10) quanto como a representação do próprio inferno (Ap. 20:14).

Finalizamos, desse modo, a análise interna de cada componente iconográfico que compõe o Juízo Final de Torcello. Suas semelhanças e disparidades com as produções iconográficas bizantinas do tema e sua localização no mundo ocidental fazem desse painel de mosaico uma obra única, sem antecessores. No Capítulo seguinte, faremos comparações com outras imagens, discutiremos as razões pelas quais os comitentes e artífices de Torcello projetaram a imagem do Juízo Final, quais foram as suas referências, a importância do tema no contexto geral do século XI e, especificamente, da Veneza do mesmo período e, por fim, as funcionalidades dessa imagem dentro do edifício de culto cristão.

CAPÍTULO III

O JUÍZO FINAL DE TORCELLO

Feitas as exposições sobre a Basílica de Santa Maria Assunta, apresentaremos no presente Capítulo reflexões mais aprofundadas sobre a produção do seu conjunto iconográfico, atentando-nos particularmente ao painel de mosaico do Juízo Final. Diversas questões acerca dessa imagem nos levaram a escolhê-la como objeto de estudo de nossa pesquisa, e são elas que fundamentarão nossas análises daqui em diante.

O primeiro ponto toca na evidente escolha de referências bizantinas para a confecção dessa obra, e também das obras que decoram a abside central e direita da igreja. Como já vimos anteriormente, é muito provável que a reforma do ano 1008 já previsse a acomodação dos mosaicos e tenha sido direcionada a modificar os espaços para recebê-los. Assim, é necessário que conheçamos o contexto no qual as imagens foram projetadas e produzidas: a sociedade veneziana dos séculos XI e XII.

3.1 A sociedade veneziana dos séculos XI – XII

Em primeiro lugar, há que se destacar a prosperidade econômica da sociedade veneziana e das ilhas da Laguna durante os séculos XI e XII, que deve ser relacionada, antes de tudo, a uma determinada questão: a importância da relação que, ao longo de sua história, Veneza manteve com o mundo bizantino¹⁴⁸. Nas primeiras épocas de sua existência, e durante muito tempo, Veneza foi dependente de Bizâncio: submissa politicamente aos imperadores desde o século VI até a metade do século IX, ela passou pelos papéis de subordinada, aliada e, por fim, sua “herdeira”. Essas relações estreitas e constantes marcaram uma particular impressão em sua história, em todo o período que vai das origens ao século XI, durante o qual se estabelece e se fundamenta o rico futuro da cidade¹⁴⁹.

---

¹⁴⁸ DIEHL, Charles. *La République de Venise*. Lagny-sur-Marne: Flammarion, 1967, p. 35.

¹⁴⁹ *Idem*.

A província imperial de Veneza e Ístria, ao norte do Mar Adriático, foi a décima das onze regiões da Itália demarcadas pelo primeiro imperador, Augusto (63 a.C. – 14 d.C.). Constituíam uma província continental, cujas principais cidades eram Pádua e Aquileia (Fig. 52).

Veneza permaneceu como província romana continental até o ano de 403, quando o Império Romano já havia sido dividido entre Ocidente e Oriente. Nesse ano, foi dominada pelos godos e Aquileia foi destruída, obrigando muitos venezianos a se refugiarem nas ilhas da laguna, até então inabitadas. A estadia dos refugiados nas ilhas ainda não foi permanente. Aquileia foi repovoada, porém destruída novamente pelos hunos em 452, tendo sua população novamente fugido para as ilhas¹⁵⁰.

Fig. 52. Mapa das províncias de Ístria e Veneza

Fonte: NICOL, Donald M. *Byzantium and Venice: a study in diplomatic and cultural relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. xiii.

¹⁵⁰ NICOL, Donald M. *Byzantium and Venice: a study in diplomatic and cultural relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 1-2.

João, o Diácono¹⁵¹, em suas crônicas compiladas em 1008, as quais reconstroem o passado veneziano, nos apresenta um relato de como ocorreu a ocupação das ilhas. Esse texto foi utilizado como referência, nos séculos posteriores, para a escrita da história veneziana, por isso a sua importância. Nele, o autor relata que os habitantes da província continental, indispostos a se submeterem às dominações bárbaras, fugiram para as ilhas levando consigo as relíquias e tesouros de suas igrejas – já que a província havia sido cristianizada desde o século IV, quando do estabelecimento de um bispado em Aquileia.

Esse relato da migração também criou certa imagem das águas em torno de Veneza que permaneceu inviolável durante séculos. Como os inóspitos pântanos e lamaçais da laguna não foram incluídos na descrição de João, o Diácono, nem as dificuldades de assentamento dos refugiados nas ilhas e sobre o início precário de adaptação, a área acabou sendo vista como um abrigo favorável, um tranquilo lugar onde uma nova história estava livre para recomeçar. Segundo João, o Diácono, a laguna era já então dotada de cidades e fortificações, como igrejas e casas, compondo um admirável conjunto, como se tudo tivesse surgido espontaneamente. O repetido uso das palavras *urbs* e *civitas* cria a imagem de uma paisagem que, desde o início, é marcada como uma cidade. No entanto, nas mais antigas descrições da laguna, deixadas por Cassiodoro¹⁵², em 537¹⁵³, o lugar é descrito de forma mais realista, com abrigos pavimentados sobre palafitas, em decorrência do risco constante de inundação das marés.

Poucos anos passados do início da migração para as ilhas, em 476, após o último imperador romano do Ocidente ter sido destituído pelo rei dos hérulos Odoacro, não só Veneza, mas toda a Itália passou a ser governada por ele, que reconhecia o Imperador Bizantino como único imperador romano. Seu sucessor, o ostrogodo Teodorico, que também reconhecia sua posição inferior em relação ao imperador bizantino, fez sua capital na cidade de Ravena. No entanto, em 527, o novo imperador bizantino Justiniano subiu ao trono com outras intenções em relação às terras em torno do Mar Mediterrâneo. Seu objetivo de reunir e restaurar o Império Romano gerou anos de guerras, as quais, em cerca do ano 555, resultaram na tomada do norte da África dos vândalos, de parte da Espanha dos visigodos e da Itália dos ostrogodos. Em

---

¹⁵¹ João, o Diácono, foi um diácono veneziano, cronista e secretário do doge, morto em 1009.

¹⁵² Cassiodoro (490 – 581) foi um escritor romano e conselheiro do rei ostrogodo Teodorico, o Grande, ocupando importantes cargos no reino ostrogodo na Itália.

¹⁵³ FERRARO, Joanne M. *Venice: History of the Floating City*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. xxiii.

comemoração às suas conquistas, Justiniano enriqueceu as igrejas de Ravena com decorações em mosaico¹⁵⁴.

Assim, em meados do século VI, as províncias de Veneza e Ístria, assim como as províncias vizinhas, foram rapidamente reincorporadas na administração imperial com seus próprios governantes provinciais, os quais passaram a ser eleitos pelos bispos e cidadãos locais, e não mais por decreto imperial. Porém, em 568, iniciaram-se as invasões lombardas na Itália e a maior parte da província continental de Veneza foi dominada por eles. Nesse momento, houve novamente um movimento migratório para as ilhas, que foram sendo novamente povoadas pelos habitantes das mais diversas cidades da região. Dessa vez, a migração ocorreu de forma permanente, na qual os refugiados levaram consigo, além de todos os seus pertences, o próprio nome de sua província¹⁵⁵.

As origens da Veneza insular, então, pertencem aos pescadores do século VI, que ergueram cabanas sobre palafitas nos lamaçais, nas beiras lodosas de rios e nos pântanos salgados da laguna, espalhados pelas ilhas de Caorle, Jesolo, Torcello, Chioggia, Malamocco e Rivo Alto¹⁵⁶. A ilha com maiores condições de habitação era Rivo Alto, que significa “banco alto”, também conhecida como Rialto. Trabalhando sob o ritmo das marés e das inundações de água salobra da laguna, os novos habitantes consolidaram o solo das ilhas com esteiras feitas da trama de junco e terra seca. Eles eram acompanhados por militares e administradores imperiais, assim como clérigos, carpinteiros, ferreiros e vidraceiros, vindos, principalmente, das cidades de Oderzo, Pádua, Altino e Aquileia¹⁵⁷.

Veneza, em sua nova forma, permanecia uma província do Império Bizantino. Era governada por um *magister militum*¹⁵⁸, um oficial militar que respondia ao prefeito de Ravena, o qual, a essa altura, sustentava o que havia restado da autoridade romana em seu posto avançado.

Após uma vitoriosa campanha contra os persas, em 582, subiu ao trono bizantino o Imperador Maurício. Soldado de formação, utilizou sua visão militar para salvar suas províncias no Oeste, colocando-as sob leis marciais. Cartago, no norte da África, e Ravena, no norte da Itália, passaram a ser governadas, a partir de então, por representantes imperiais que levavam o título de Exarcos. Os Exarcos de Ravena tinham sua autoridade estendida à província de

---

¹⁵⁴ NICOL, Donald M. *Op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵⁶ FERRARO, Joanne M. *Op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵⁸ NICOL, Donald M. *Op. cit.*, p. 5.

Veneza, combinando suas funções de generais e magistrados. O oficial no comando dos venezianos manteve seu título de *magister militum* e parece ter, em princípio, se instalado na ilha de Torcello, a qual já havia se estabelecido como mercado e centro de comércio entre as ilhas da Laguna¹⁵⁹.

No decorrer do século VII, os assentamentos se tornaram permanentes e algumas famílias passaram a participar das instituições políticas e administrativas – sobretudo na qualidade de *tribune*¹⁶⁰, oficiais subordinados ao *magister militum*. Na teoria, eles não passavam de oficiais distritais sujeitos à administração bizantina em Ravena e, conseqüentemente, à Constantinopla. No entanto, eles exerciam, de fato, uma grande autoridade política em suas localidades.

Na segunda década do século VIII, os venezianos se encontravam divididos em relação à subordinação a Bizâncio. Alguns viam, em sua conexão com o Exarcado, uma garantia contra um possível ataque dos lombardos. Por outro lado, muitos cidadãos esperavam pelo dia em que não seriam mais dependentes provinciais de um império tão distante.

À distância física, somou-se outra distância quando, em 726, o imperador bizantino Leão III, o Isáurio, declarou ser contrário à veneração de ídolos, proibindo oficialmente sua produção e veneração quatro anos depois, ordenando a destruição das imagens existentes. Tal ato gerou muitas revoltas contra Bizâncio no mundo ocidental, sobretudo na Itália, com incentivo dos lombardos. Em 727, o Exarco de Ravena, Paulicius, foi assassinado. Os venezianos se uniram à revolta contra Bizâncio e seus soldados se voltaram contra o *magister militum*. Os *tribune* e o clero elegeram Orso como seu novo líder, que adotou o título de *dux*. Após dura repressão contra a revolta, o imperador Leão III acabou por conceder à Veneza uma autonomia local, reconhecendo Orso como o primeiro governante nativo, ou como o *dux* de Veneza, e concedendo-lhe o título bizantino de *hypatos*, ou cônsul¹⁶¹.

Esse foi o primeiro passo em direção à emancipação da província do Exarcado de Ravena e à fundação da República de Veneza, que ocorre em 810, embora alguns *magistri militum* tenham sido nomeados, alternadamente com os duques, ou também chamados doges, durante alguns anos. No entanto, nenhuma concessão foi feita em relação à obediência da

---

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

província à autoridade bizantina, e o doge não deixou de ser “o sujeito e o homem do imperador bizantino”¹⁶².

Mesmo em meados do século IX, quando essa estreita relação relaxou um pouco, a marca bizantina permaneceu em torno do chefe de Estado veneziano, nos títulos que lhe pertenciam, no cerimonial no qual ele se ambientava, nas próprias características do poder que ele exercia. As vestimentas ducais se pareciam com as dos exarcos e dos imperadores de Constantinopla; orava-se pelo duque nas igrejas segundo os padrões gregos; com a sua morte, os funerais eram conduzidos segundo os ritos tradicionais de Bizâncio. Era comum, também, que os filhos dos duques passassem temporadas em Constantinopla, e que se aliassem, através de casamentos, a famílias que reinaram em Bizâncio. Os duques de Veneza buscavam, portanto, referências de poder, de força e de duração no mundo bizantino¹⁶³.

Por sua estreita afinidade com Bizâncio, a República de Veneza colocava à disposição suas embarcações para o que fosse preciso, como ajudá-los no combate contra os árabes, contra os piratas no Mar Adriático e na reconquista da Itália meridional. Em contrapartida, além da garantia de sua independência, essa aliança propiciava aberturas para o comércio e boas relações com o Oriente¹⁶⁴.

Ainda no século IX, deu-se início à circulação da moeda veneziana. Alan M. Stahl explica que as primeiras moedas de prata produzidas em Veneza tinham estampado o nome de Luís, o Piedoso (814-840), e a palavra *Venecias* no verso. Nesse período, como vimos, Veneza mantinha forte aliança com Bizâncio e não fazia, de modo algum, parte do império franco. No entanto, segundo o autor, nas crônicas de João, o Diácono, há a notícia de uma temporária ascendência de uma facção pró-francos na primeira metade do século IX, o que teria dado oportunidade a Veneza de produzir as próprias moedas seguindo o modelo carolíngio. Progressivamente, os venezianos foram trocando as inscrições cunhadas nas moedas. Na segunda metade do século IX, havia moedas nas quais se lia “Deus salve o Imperador Romano” e, no verso, “Cristo salve Veneza”. Desse modo, a moeda veneziana poderia ser aceita tanto pelos carolíngios quanto pelos bizantinos¹⁶⁵.

Também nessa época, a marina veneziana se desenvolveu com embarcações mais fortes e pesadas, criando uma frota de guerra e de segurança para o comércio. No século X, traziam

---

¹⁶² DIEHL, Charles. *Op. cit.*, p. 36.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶⁵ STAHL, Alan M. *Zecca: the mint of Venice in the Middle Ages*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000, p. 3.

de Constantinopla os tecidos preciosos que produziam os bizantinos. O tratado de comércio assinado em 992 pelo imperador Basílio II acordava com os comerciantes venezianos os direitos de aduana pertencentes à entrada e saída de Dardanelos¹⁶⁶ e a proteção de uma jurisdição especial nos portos do Império. Esses fatores colocaram a República de Veneza em uma larga vantagem econômica em relação a seus concorrentes, que eram Amalfi e Bari, deixando a disputa praticamente impossível e tornando Veneza a maior intermediária entre o Oriente e o Ocidente. Ela detinha o monopólio do transporte de cartas entre as atuais Itália e Alemanha e o Império Bizantino, por exemplo, o que lhe gerava poder de vigilância sobre as correspondências políticas. Ao mesmo tempo, levava ao Oriente o trigo e o vinho da Itália do Sul, o ferro, a madeira, o sal e também os escravos, cujo comércio, proibido, não deixou de ser praticado durante toda a Idade Média. O mercado veneziano era, portanto, um dos centros de troca mais ativos da Europa ocidental, e a República de Veneza mantinha estreitas relações com Bizâncio. Tal relação pode ser confirmada em documentos venezianos do século XI, os quais relatam transações internas feitas tanto em moedas locais quanto em moedas bizantinas, chamadas de *byzantini* e *mancosi*¹⁶⁷.

Em suma, essa era o contexto da sociedade veneziana no século XI, que se manteve com essa mesma configuração durante todo o século XII. Nesse período, e desde muito cedo, a ilha de Torcello era um dos grandes pontos de comércio da laguna. Possuía palácios, igrejas e um grande canal como o de Veneza¹⁶⁸. Não foi por acaso, portanto, a contemplação da Basílica de Santa Maria Assunta com um suntuoso conjunto de mosaicos, produzidos à maneira bizantina. Citando o historiador da arte austríaco Otto Demus,

a ascensão de um grande poder no Mediterrâneo – Veneza – criou uma demanda no campo da arte: o mosaico, como a arte imperial por excelência, era visto como a única arte à altura da grandeza de seu poder.¹⁶⁹

Devido às suas raízes culturais no mundo bizantino, tanto econômica e politicamente quanto culturalmente, o modo mais adequado de produção das imagens da Basílica, que tinham por função tanto decorar o edifício e participar ativamente do culto religioso quanto demonstrar

---

¹⁶⁶ Antigo Helesponto, é um estreito no noroeste da Turquia que liga o mar Egeu ao mar de Mármara. Assim como o estreito de Bósforo, ele separa a Europa da Ásia.

¹⁶⁷ STAHL, Alan M. *Op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁸ DIEHL, Charles. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁹ DEMUS, Otto. *Byzantine art and the West*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1970, p. 121.

o poder, seria reproduzir as imagens mais prestigiosas de Bizâncio, sua principal referência. Além disso, apesar de ser uma produção dispendiosa, o mosaico tem grande durabilidade e brilha mais, o que o torna mais impressionante aos olhos dos espectadores. Como explica Jean-Claude Schmitt, discorrendo a respeito da importância da materialidade nas obras medievais:

o preço dos materiais e do trabalho, o brilho dos dourados, das gemas e das cores, a afirmação da beleza da obra concorriam simultaneamente para engrandecer a obra de Deus e o prestígio de um rico e poderoso financiador: todas essas qualidades realçavam o valor estético da obra, que era considerado inseparável de suas funções religiosas e sociais.¹⁷⁰

Desse modo, a busca de modelos em Bizâncio para a produção dos mosaicos em Torcello nos parece ter sido um processo compreensível. No entanto, a realização de uma obra monumental do Juízo Final em mosaico, inédita tanto na Itália quanto no mundo bizantino, nos leva a questionar os motivos que levaram à escolha do tema e quais seriam as funções dessa imagem na sociedade veneziana do século XI.

3.2 As funções do Juízo Final em Torcello

Entre as várias particularidades do mosaico do Juízo Final em Torcello, um dos pontos é o ineditismo do tema em obras monumentais na Itália, considerando o fato de que não havia semelhantes produções anteriores¹⁷¹. Portanto, faz-se necessário refletir sobre os porquês da importância do tema nesse momento.

A primeira possível relação do tema com o período seria a proximidade da virada do milênio. Ou os “terrores do ano mil”. A hipótese do medo das previsões apocalípticas na virada do milênio poderia ter trazido à tona as imagens do Juízo Final no imaginário cristão entre os

---

¹⁷⁰ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Trad. José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007, p. 44.

¹⁷¹ Como visto no Capítulo I, o mosaico de Torcello inaugura esse tema iconográfico na Itália, juntamente com o afresco de Sant’Angelo in Formis, produzido em Cápuia, no sul do país, na segunda metade do século XI.

séculos X e XI. Mais precisamente, entre os anos 980 e 1040¹⁷², que se aproximam do ano 1000 (milênário da Encarnação) e 1033 (milênário da Paixão).

Os meados do século X nos apontam, através de uma série de documentos, um movimento de ideias apocalípticas. Como aponta o historiador Richard Landes, no ano 954, por exemplo, o abade lotaríngio Adso, de Montier-en-Der, escreveu um tratado sobre o Anticristo, um tipo de *vita Antichristi*, que se tornaria um dos livros mais influentes no próximo meio milênio. Contemporaneamente, uma carta redigida pelo bispo de Auxerre, dirigida ao bispo de Verdun, lamentava a resposta milenarista das massas, que viram forças apocalípticas nas invasões dos Húngaros e Vikings¹⁷³. Os dois documentos apresentam a dicotomia que existia por então nas visões anti-apocalípticas do clero. O bispo de Auxerre escolheu o adiamento cronológico, típico do milênio sabático, para justificar-se: enfatizando o ano de 1033 como o ano em que o Anticristo seria libertado, ele assegurava às pessoas que o apocalipse ainda levaria cerca de oitenta anos para acontecer. O abade Adso, por outro lado, escolheu a abordagem política. Tendo como referência a segunda carta de São Paulo aos Tessalonicenses¹⁷⁴, afirmava que, enquanto existisse o Império, o Anticristo não poderia surgir. Contudo, o momento não era dos melhores para evocar o Império contra as forças do mal: com invasões desenfreadas durante cerca de um século, o Império Carolíngio não dava sinais de muita força e resistência¹⁷⁵.

Por outro lado, as crenças populares demonstravam expectativas em relação à virada do milênio. Os escritos do abade Abbo, de Saint-Benoît-sur-Loire, nos dão a oportunidade de explorar a relação entre o discurso anti-apocalíptico que encontramos nos escritos e a tradição oral por trás deles. Em uma carta enviada aos reis da França, datada entre 994 e 996, Abbo relembra alguns incidentes de rumores apocalípticos nos últimos anos:

A propósito do fim do mundo, ouvi pregar ao povo numa igreja de Paris que, assim que se completassem os mil anos, o Anticristo chegaria e, pouco tempo depois, se seguiria o Juízo Final. Combati vigorosamente esta opinião, citando os Evangelhos, o Apocalipse e o Livro de Daniel. Então, meu abade Richard, de abençoada memória e

---

¹⁷² DUBY, Georges. *O ano mil*. Trad. Teresa Matos. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 12.

¹⁷³ LANDES, Richard. "The Fear of an Apocalyptic Year 1000: Augustinian Historiography, Medieval and Modern". *Speculum*, Vol. 75, No. 1 (Jan., 2000), p. 97-145, p. 118.

¹⁷⁴ 2 Ts 2, 3 – 7: "Ninguém, de modo algum, vos engane. Porque primeiro deve vir a apostasia, e deve manifestar-se o homem da iniquidade, o filho da perdição, o adversário, aquele que se levanta contra tudo o que é digno e sagrado, a ponto de tomar lugar no Templo de Deus, e apresentar-se como se fosse Deus. Não vos lembrais de que vos dizia essas coisas, quando ainda estava convosco? Agora, sabeis perfeitamente que algo o detém, de modo que ele só se manifestará a seu tempo. Porque o mistério da iniquidade já está em ação, apenas esperando o desaparecimento daquele que o detém."

¹⁷⁵ LANDES, Richard. *Op. cit.*, p. 118.

mente afiada, recusou outro erro que surgiu sobre o fim do mundo e, após receber uma correspondência dos lotaríngios, ordenou-me que respondesse. Um rumor tinha tomado quase o mundo todo de que, quando a festa da Anunciação caísse em uma Sexta-feira da Paixão, certamente o mundo acabaria. Em relação ao início do Advento, que todo ano acontece antes do Natal, também havia graves erros, alguns iniciando após 27 de novembro, outros antes, enquanto o Advento nunca dura mais do que quatro semanas. Assim, devido ao crescimento dessas várias divergências na igreja, um conselho deveria ser chamado, para que todos que nela vivem soubessem o que garante sua diligência. Deus queira que tenhamos unanimidade em sua casa¹⁷⁶.

Não pretendemos, nesse momento, realizar um estudo detalhado sobre as ideias apocalípticas em torno da virada do milênio. Essa questão, como nos mostram esses poucos exemplos, é muito complexa e controversa, e necessita de uma vasta pesquisa documental para ser bem compreendida. Adotando as palavras do historiador brasileiro Hilário Franco Jr., “poucos fenômenos históricos tiveram sua existência tão afirmada e tão negada quanto o medo coletivo que teria tomado conta dos cristãos ocidentais nas proximidades do ano 1000”¹⁷⁷. Segundo o autor, vários historiadores adotaram o fato como verdadeiro e reforçaram sua existência em uma documentação produzida entre os séculos XVI e XIX. Em contrapartida, a partir do final do século XIX, diversos estudiosos reagiram e procuraram demonstrar a falsidade das teses anteriores. Em resumo, são interpretações baseadas em duas visões extremas sobre a Idade Média – a que deprecia, caso dos renascentistas e iluministas, e a que idealiza, caso dos românticos. Ainda, segundo o autor, a dificuldade dos atuais historiadores em tratar adequadamente o assunto se baseia em três quesitos: uma deficiência documental, pois as poucas fontes do período, escritas ou iconográficas, sobre o assunto são eclesiásticas, as quais expressam apenas o seu próprio ponto de vista cultural e social; uma deficiência conceitual, resultado da aceitação de uma rígida oposição entre a produção erudita, letrada e racional dos clérigos às manifestações orais e instintivas do povo laico; e uma deficiência metodológica, que chega a questionáveis conclusões a partir de leituras restritivas dos documentos, fazendo interpretações de trechos escritos de forma descontextualizada¹⁷⁸.

Concordando com Hilário Franco Jr., não podemos negar completamente o medo do ano 1000, mas também não devemos apostar na sua grande intensidade. A sociedade medieval

---

¹⁷⁶ Tradução nossa a partir da transcrição de LANDES, Richard. *Op. cit.*, p. 123.

¹⁷⁷ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *O ano 1000*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 15.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

dos séculos X e XI, globalmente, passava por fortes dinâmicas de profunda reestruturação e, possivelmente, essas dinâmicas tenham influenciado muito mais a escolha de produção das imagens do Juízo Final do que os terrores da virada do milênio. Assim, voltando novamente nosso olhar para o mosaico de Torcello, não podemos afirmar que a virada do milênio tenha influenciado de fato a escolha do tema para a contrafachada da Basílica. Porém, talvez possamos encontrar as respostas se nos voltarmos para o interior do edifício.

O Juízo Final de Torcello, assim como a maioria das representações monumentais do tema na Itália, faz parte de um programa iconográfico maior, do conjunto de mosaicos que decoram a Basílica de Santa Maria Assunta. Obviamente, cada imagem possui certa autonomia, mas é fundamental considerar o conjunto das imagens e sua disposição no espaço para se compreender seu sentido mais global, e as funções que pode desempenhar. Uma imagem do fim dos tempos, ocupando toda a contrafachada da igreja, coloca o cristão em contato com o temor do julgamento e com a própria morte toda vez que ele sai do edifício religioso. Assim, uma função simples e direta dessa imagem seria a de alertar o fiel a se preparar da melhor forma para a morte e para o posterior juízo, fazê-lo refletir sobre sua conduta em vida e sobre os possíveis destinos após a morte e também após o fim dos tempos.

Mas se voltarmos o olhar para todo o espaço interno da Basílica, vemos que o Juízo Final se relaciona com os outros painéis de mosaico exercendo também função dentro de uma narrativa. Seguindo a concepção de Jérôme Baschet do edifício religioso como “lugar de imagens”¹⁷⁹, devemos considerar as igrejas objetos complexos em sua totalidade, nos quais as imagens se conectam e se fundem com o lugar, participando ativamente da celebração e do culto cristãos.

Afinal, como lembra esse autor, não se pode analisar a relação da igreja e sua decoração sem levar em conta a liturgia, a razão de ser do edifício de culto. As imagens representam, de diversas maneiras, os mesmos personagens que a liturgia celebra, como Cristo, a Virgem e os santos, ou os eventos que ela invoca. A liturgia e as imagens, então, cada uma em sua natureza, colocam os homens em contato com a presença divina. A decoração da igreja participa, desse modo, da “transferência de realidade” realizada pela liturgia, promovendo um “deslocamento da esfera terrestre para a esfera celeste, da *ecclesia materialis* para a *ecclesia spiritualis*”¹⁸⁰.

---

¹⁷⁹ BASCHET, Jérôme. *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzo, 1263): thème, parcours, fonctions*. Roma: École Française de Rome, 1991, p. 05.

¹⁸⁰ BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: Do Ano Mil À Colonização da América*. Trad. Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006, p. 508.

O ciclo narrativo composto pela decoração de Torcello se inicia, então, no altar mor, acima do arco, com a Virgem Maria recebendo a visita do Anjo. Ao centro da abside, o Menino Jesus é apresentado por Maria, que o carrega em seus braços e tem, abaixo de si, os doze apóstolos que seguirão Jesus e darão continuidade a seus ensinamentos. No tímpano, a antiga cena da Assunção marca o final de vida terrena do Cristo, que sobe aos céus acompanhado pelos anjos.

A presença da Virgem com o Menino na abside central não é comum nas decorações em mosaico das igrejas no mundo bizantino que, via de regra, apresentam o Cristo Pantocrator como personagem central. O fato da Basílica de Torcello ser dedicada à Santa Maria Assunta pode esclarecer o motivo da troca dos temas nesse caso. No entanto, apesar da imagem da Virgem no altar mor, o verdadeiro protagonista desse ciclo narrativo é Cristo, cuja história segue adiante na abside lateral ao altar.

À frente da abside, na abóbada, a figuração do *Agnus Dei* reforça o sacrifício de Cristo pela humanidade. Figurado ao centro da abside, o Cristo Pantocrator (do grego “onipotente”) é a representação da glória de Cristo. Em sua mão esquerda, o livro faz referência ao Verbo encarnado, enquanto a mão direita abençoa o espectador. O Pantocrator vem de uma tradição bizantina, que no mundo ocidental será conhecido como *Maiestas Domini*, ou Cristo em Majestade. Esse não deve ser confundido com o Cristo Juiz, presente nas imagens do Juízo Final. Diferentemente do Juiz, que de braços abertos mostra as chagas ou indica com as mãos o destino dos julgados, o Cristo Pantocrator é uma visão de Cristo tronando triunfante.

Fechando o ciclo histórico da tradição cristã, representado pela Encarnação, Sacrifício, Assunção e Glória de Cristo na face leste da Basílica, o muro oeste apresenta a última tarefa de Cristo e o destino da humanidade: o Juízo Final. Precedido pela Crucificação, no tímpano, que relembra a Paixão e reforça a legitimidade de Cristo como Juiz, e pela *Anastasis*, que destaca a benevolência do Cristo Salvador, que desce ao limbo para libertação dos justos, a história da humanidade encontra seu fim.

Desse modo, percebemos que a imagem do Juízo Final em Torcello possui outra função, mais ampla, além da imagem isolada, recortada do contexto. Ela fecha um imponente programa iconográfico projetado para o edifício.

Tal era a importância desse conjunto de imagens, e consequentemente, da Basílica e da ilha de Torcello no contexto, que os comitentes e realizadores do projeto buscaram referências para a produção dessas obras em imagens muito prestigiosas no mundo bizantino. Não há

registros sobre a identidade dos mosaístas de Torcello, mas a estreita aproximação estilística com outras obras no mundo bizantino nos leva a supor que eles possam ter vindo diretamente de Bizâncio, ou lá aprenderam. A seguir, faremos um breve estudo comparativo entre as imagens que compõem o programa iconográfico torcellano e do mundo bizantino, observando de perto os detalhes que as aproximam.

3.3 Os mosaicos de Torcello e suas referências iconográficas

A *Theotókos* da abside central de Torcello (Fig. 53), sobre um sólido fundo dourado, é figurada de modo semelhante em outras igrejas do mundo bizantino e da própria laguna de Veneza (Fig. 54 e 55), todas datadas do século XII. As características em comum entre elas são sua posição frontal, a cor azul de seu manto com os acabamentos em dourado, a auréola circunscrita, na maioria das vezes, em vermelho, e a cruz dourada sobre a fronte são motivos que se repetem sistematicamente. A posição da Virgem pode variar, às vezes trazendo o Menino em seu colo, às vezes com o Menino ausente e as mãos em posição de oração. Escolhemos, a partir das semelhanças na construção iconográfica, alguns exemplos de mosaicos para construir o conjunto comparativo. Entre eles, uma das três *Theotókos* encontradas na Basílica de Santa Sofia, em Constantinopla. Duas delas, datadas do século IX, apresentam a Virgem sentada, tronando, com o menino no colo. A terceira, produzida em cerca de 1118¹⁸¹, encontra-se em pé e segura o menino à sua frente, como nos outros casos contemporâneos (Fig. 56). Dentre os casos no mundo bizantino, com semelhante iconografia, podemos destacar também a Virgem do Mosteiro de Ghélati, localizado na Geórgia, ao norte da Turquia (Fig. 57).

A *Theotókos* de Torcello não é exemplar único na Laguna de Veneza. Encontramo-la também representada na abside central da Basílica de Santa Maria e São Donato em Murano, ilha próxima a Torcello, e na própria Veneza, na cúpula da Basílica de San Marco. A maior diferença entre elas e a de Torcello é a ausência do Menino. Ambas são figuradas em posição de oração, mas a inscrição MP ΘY as identifica como a Mãe de Deus. Desse modo, observamos que os mosaístas venezianos buscaram inspirações para a confecção das imagens em um modelo de muito prestígio no mundo bizantino. Tal reprodutibilidade, principalmente da

---

¹⁸¹ POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Veneza: Canova, 1984, p. 146.

imagem da Virgem, além das obras monumentais, também era encontrada nos ícones bizantinos.

Fig. 53. *Theotókos*. Mosaico, séc. XII. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
Fonte: http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/images/immagini_scheda/to_sma_006_ICON_-med.jpg. Acesso em 14/11/2016.

Fig. 54. *Theotókos*. Mosaico, séc. XII. Basílica de Santa Maria e São Donato, Murano.
Fonte: <https://jmfriedrich.com/category/art-and-religion/>. Acesso em 14/11/2016.

Fig. 55. *Theotókos*. Mosaico, séc. XII. Basílica de San Marco, Veneza.

Fonte: <http://www.viajarentreviagens.pt/italia/um-percurso-pelas-igrejas-de-veneza/> . Acesso em 14/11/2016.

Fig. 56. *Theotókos*. Mosaico, séc. XII. Basílica de Santa Sofia, Constantinopla.

Fonte: <http://mikestravelguide.com/things-to-do-in-istanbul-visit-hagia-sophia-ayasofya/> . Acesso em 14/11/2016.

Fig. 57. *Theotókos*. Mosaico, séc. XII. Mosteiro de Ghélati, Georgia.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gelati_Theotokos.jpg. Acesso em 14/11/2016.

O mesmo ocorre com a imagem do Cristo Pantocrator, figurado na abside da capela do Santíssimo Sacramento (Fig. 58). Encontramos imagem semelhante em Santa Sofia, também do século XI (Fig. 59). Cristo porta vestes da mesma cor, que apresenta rebuscado trabalho de claro-escuro com os mais variados tons de azul que evidenciam o drapeado do tecido, está sentado sobre um trono ricamente ornamentado à maneira bizantina, segura o livro com a mão esquerda e faz o mesmo gesto de bênção com a mão direita. A cruz circunscrita pela auréola também é figurada de forma semelhante. O que difere as cenas são os personagens que ladeiam o Cristo: em Torcello, encontramos os Arcanjos Miguel e Gabriel. Em Constantinopla, foram figurados o imperador bizantino Constantino IX Monômaco e sua esposa Zoé Porfirogênita¹⁸².

Na Basílica de San Marco, em Veneza, o Cristo Pantocrator figurado no portal principal também é produzido de maneira semelhante (Fig. 60), mas sua datação é posterior, já do século XIII, e ele encontra-se ladeado pela Virgem e por São Marcos. Nesse caso, o que há em comum com Torcello é a iconografia, pois já notamos significantes diferenças entre eles, como o estilo e a posição do rosto, a posição das pernas e dos pés, o tipo de vestimenta e o livro, que se encontra fechado em uma e aberto em outra.

---

¹⁸² POLACCO, Renato. *Op. cit.*, p. 127. Escolhido por Zoé para reinar ao seu lado, Constantino IX Monômaco governou Bizâncio de 1042 a 1055.

Fig. 58. *Cristo Pantocrator*. Mosaico, século XI. Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo/Edizioni d'Arte, 1970, p. 25 (fig. 16)

Fig. 59. *Cristo Pantocrator*. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Sofia, Constantinopla.
 Fonte: http://christus-pantocrator.blogspot.com.br/2007/11/gold-mosaic-christ-pantocrator-hagia_07.html.
 Acesso em 14/11/2016.

Fig. 60. *Cristo Pantocrator*. Mosaico, séc. XIII. Basílica de San Marco, Veneza.
 Fonte: http://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/6sanmarc/. Acesso em 16/11/2016.

Na abóboda à frente do Cristo Pantocrator em Torcello encontramos o *Agnus Dei*. Nesse caso, podemos fazer uma comparação com o mesmo tema iconográfico produzido na cidade de Ravena, território ocidental também dominado pelo Império Bizantino. O mosaico do Cordeiro Místico da Basílica de San Vitale remonta à segunda metade do século VI e está figurado na parte central da abóbada sobre o presbitério.

O *Agnus Dei* de Ravena (Fig. 61) é representado em meio perfil, porém com a cabeça virada para frente, de modo que o animal olha diretamente para o espectador. Ele é envolvido por uma espécie de guirlanda, formada por folhagens e frutos. No fundo há um preenchimento em azul, com detalhes em branco e dourado que remetem ao formato de estrelas. A guirlanda é sustentada por quatro anjos, dispostos simetricamente em torno do círculo, que formam uma cruz com o cordeiro ao centro. Cada anjo ocupa um espaço distinto, cuja separação é feita com motivos semelhantes a uma guirlanda, com folhagens, frutos e flores. O fundo de cada espaço ocupado pelos anjos é preenchido também com motivos vegetais, além de animais, sendo aves e quadrúpedes.

Fig. 61. *Agnus Dei*. Mosaico, séc. VI. Basílica de San Vitale, Ravena.
Fotografia da autora.

Em Torcello, o *Agnus Dei* (Fig. 62), no interior de um medalhão, sustentado por quatro anjos dispostos em forma de cruz, invadido por ramos de acanto com animais, dois com o fundo verde e dois com o fundo dourado, é bastante semelhante ao tema decorativo da abóbada sobre o presbitério de San Vitale.

Fig. 62. *Agnus Dei*. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo/Edizioni d'Arte, 1970, p. 20 (fig. 21)

Esta identidade iconográfica foi pretexto para que estudiosos como Giovanni Galassi¹⁸³ e Sergio Bettini¹⁸⁴ formassem a hipótese de que o mosaico torcellano, um trabalho que eles datam então do século VII, testemunharia a extensão e a transferência da arte de Ravena para a Laguna de Veneza. No entanto, apenas a analogia iconográfica com a abside de Ravenna não justificaria uma antecipação de quatro séculos de produção em relação ao restante da decoração em Torcello.

Comparado com a grande abóbada de San Vitale, o mosaico torcellano apresenta simplificações na esfera decorativa, determinadas tanto pela diversidade das dimensões espaciais, muito menor em Torcello, quanto pela forma da própria abóbada. Em San Vitale, a imagem ocupa todo o teto, em formato côncavo, sobre o presbitério. O cordeiro é representado ao centro, e o espaço restante proporcionou o amplo desenvolvimento dos temas por parte do mosaísta. Em Torcello, por sua vez, a imagem ocupa o interior do arco, relativamente estreito, que antecede a abside lateral da Basílica. Logo, ao desenvolver o mesmo tema, o mosaísta veneziano teve de se adequar às dimensões reduzidas.

¹⁸³ GALASSI, Giovanni. *Roma o Bisanzio*. Roma: 1929, p. 189-191.

¹⁸⁴ BETTINI, Sergio. *Torcello*. Venezia: 1940, p. 76-80.

Nos quatro anjos torcellanos encontramos características análogas aos apóstolos figurados na abside central da basílica, com certa ênfase na tendência linear em destacar os músculos dos antebraços, que resultam em muito menos claro-escuro, prevalecendo neles a técnica do desenho.

As espirais de acanto, enquanto ágeis e flexíveis, apresentam um trato mais rígido e cromatismo menos variado do que em Ravena, assim como as guirlandas de flores, que dividem os quatro espaços ocupados pelos anjos, a convergirem para o medalhão que contém o cordeiro.

Por outro lado, é necessário enfatizar que a analogia figurativa à San Vitale é inegável, principalmente se considerarmos os quatro festões que separam entre si os espaços da abside, partindo do medalhão-guirlanda que rodeia o Cordeiro Místico. Notamos, apesar de simplificadas, as mesmas flores, as mesmas folhas, os mesmos pássaros emparelhados e, finalmente, os mesmos pavões elegantes com asas abertas. Do mesmo modo, a moldura de toda a cena em Torcello repete a ornamentação dos painéis do Presbitério de San Vitale.

A hipótese mais provável, portanto, seria o contato direto do mosaísta veneziano com os mosaicos paleocristãos de Ravena e a repetição desse tema em Torcello. O mosaico do *Agnus Dei* de San Vitale, aliás, já seria uma repetição, se considerarmos o cruzeiro da Capela do Arcebispo, em Ravena, do ano 495, que apresenta a variante do Crisma no lugar do Cordeiro Místico dentro do medalhão e a presença dos símbolos dos Evangelistas dentro dos quatro espaços (Fig. 63).

Fig. 63. Cruzeiro. Mosaico, séc. V. Capela do Arcebispo, Ravena.
Fonte: <https://delightfullyitaly.com/2013/09/25/ravenna-mosaics/>. Acesso em 15/11/2016.

A convivência do mosaísta de Torcello com a abóbada de San Vitale e a adoção do tema em escala menor e com variantes não pressupõem, todavia, uma continuação ou extensão da arte de mosaicos de Ravena na Laguna veneziana, ou provam a contemporaneidade das duas produções. Indicam, por outro lado, o claro uso de um modelo pelo artífice veneziano, que desenvolve o tema por considerá-lo prestigioso e digno de ser reproduzido.

Por fim, completando o programa iconográfico, estão os temas figurados no muro oeste do edifício: a Crucificação, a *Anastasis* e o Juízo Final.

A cena da Crucificação (Fig. 64), segundo Renato Polacco¹⁸⁵, baseando-se em documentação da igreja, foi inteiramente refeita no século XIX. Ao que tudo indica, todos os restauros da Basílica foram feitos mantendo a forma original dos séculos XI e XII. Embora não tenhamos absoluta certeza disso, encontramos semelhanças na construção iconográfica de imagens do século XI, como o Crucificado produzido na igreja de Hosios Lukas, na cidade de Distomo, Grécia (Fig. 65). A obra apresenta características formais semelhantes à imagem em Torcello: a Virgem, com o corpo em meio perfil, faz o mesmo gesto com as mãos, a esquerda voltada a seu peito e a direita voltada para Cristo. A diferença que se nota é em seu manto, que em Torcello possui tonalidades de marrom, enquanto na Grécia é todo azul, como sua túnica. Os detalhes em dourado seguem o mesmo padrão nas duas imagens, assim como a auréola circunscrita em vermelho. Do outro lado de Cristo, São João Evangelista, também com o corpo em meio perfil, repete o mesmo gesto nas duas imagens, segurando a face do rosto com a mão direita. Em Torcello, ele mostra a mão esquerda espalmada em direção a Cristo. Na Grécia, a mão esquerda segura o manto rosado, que cobre a túnica esverdeada. No mosaico torcellano, suas roupas são feitas em tons de azul e branco. O Crucificado, com exceção da cor de sua veste, é figurado de forma bastante semelhante nos dois casos. Sua auréola é contornada em vermelho, assim como a cruz em seu interior. As linhas que delineiam a anatomia do tórax e das pernas são as mesmas. Seu corpo está com o quadril projetado para o lado direito e, de seu pés, mãos e lateral do tórax, jorra sangue por pequenos orifícios. Abaixo da cruz, encontramos um crânio, também presente nas duas obras. Produzida também com as mesmas características, encontramos o mosaico da Crucificação na Basílica de San Marco, em Veneza, datado do final do século XII (Fig. 66).

---

¹⁸⁵ POLACCO, Renato. *Op. cit.*, p. 133.

Fig. 64. *Crucificação*. Mosaico, restauro do séc. XIX. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/images/immagini_scheda/to_sma_013_ICON_-med.jpg. Acesso em 15/11/2016.

Fig. 65. *Crucificação*. Mosaico, séc. XI. Mosteiro de Hosios Lukas, Grécia.
 Fonte: <http://aliso.pntic.mec.es/agalle17/Ariadne/lectura/lectcap10.html>. Acesso em 15/11/2016.

Fig. 66. Crucificação. Mosaico, séc. XII. Basílica de San Marco, Veneza.
 Fonte: http://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/6sanmarc/. Acesso em 16/11/2016.

Figurada abaixo da Crucificação, encontramos a cena da *Anastasis* (Fig. 67). O primeiro fator que nos chama a atenção nessa imagem é o tamanho do Cristo Ressuscitado, figurado bem ao centro da cena. Sua proporção é maior tanto em relação aos demais personagens à sua volta quanto em relação aos outros Cristos presentes na contrafachada, o Crucificado e o Juiz. A princípio, podemos supor que isso seja uma particularidade do mosaico torcellano. Porém, se compararmos a outras imagens da *Anastasis* no mundo bizantino, notaremos que o Cristo é sempre representado em maior escala que o restante dos personagens. Utilizaremos como exemplos comparativos o Mosteiro de Dafni, na Grécia (Fig. 68), e novamente a Basílica de San Marco, em Veneza (Fig. 69).

Entre os elementos em comum entre os três casos, há a presença de três personagens: Adão ajoelhado, que é puxado pelo Cristo pelo seu braço direito e é sempre representado com longos cabelos e barbas brancas; Eva, que sempre está atrás de Adão e usa vestes vermelhas, ergue as mãos em direção a Cristo em gesto de súplica; e João Batista, sempre à esquerda de Cristo, que o aponta com a mão direita. Outro aspecto em comum são pequenos objetos encontrados aos pés do Cristo, como chaves e restos de uma porta quebrada, a porta que Cristo quebra ao invadir o Limbo. Junto a esses destroços, está a figura de Hades, ou o Demônio,

pisoteado por Cristo. Tanto em Veneza quanto na Grécia, Hades possui o tamanho e as características de um homem maduro, com barbas e cabelos longos e brancos, quase tão grande quanto Cristo. Já em Torcello, ele é representado em tamanho reduzido e é colorido em azul, fazendo eco ao Hades que habita o lago de fogo, na região infernal do mosaico.

Fig. 67. Anastasis. Mosaico, séc. XI e restauros. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
Fonte: POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Veneza: Canova, 1984, p. 135 (fig. 128)

Fig. 68. Anastasis. Mosaico, séc. XI. Mosteiro de Dafni, Grécia.
Fonte:

<http://www.artericerca.com/Arte%20Documento/Le%20influenze%20mediobizantine%20nei%20mosaici.htm>.
Acesso em 15/11/2016

Fig. 69. *Anastasis*. Mosaico, séc. XII. Basílica de San Marco, Veneza.
 Fonte: http://www.wga.hu/html_m/zothic/mosaics/6sanmarc/. Acesso em 16/11/2016.

Assim, após essa breve análise, podemos constatar que a busca de referências prestigiosas para a produção dos mosaicos de Torcello foi evidente. Além da técnica dos mosaicos, os artífices torcellanos buscaram referências estilísticas e iconográficas muito difundidas no mundo bizantino, reproduzindo-as quase que fielmente. Levando-se em consideração o peso simbólico que tinha Bizâncio para os venezianos, tal atitude demonstra a importância e prestígio da Basílica de Santa Maria Assunta nos séculos XI e XII, assim como a força e poder da ilha de Torcello como um todo.

Seguindo o mesmo caminho, a busca de referências no mundo bizantino para a produção do Juízo Final torcellano não se restringiu apenas à técnica dos mosaicos, mas também se deu em relação ao modo de representação desse tema iconográfico. Claramente, a imagem foi produzida a partir da tradição bizantina de representação do Juízo Final, ou seja, a partir do “modelo bizantino clássico”, previamente visto no Capítulo I. O que nos chama a atenção é que, apesar do modelo ter sido largamente difundido pelo mundo bizantino, não há indícios de produções monumentais do tema em mosaico, tornando a obra de Torcello um exemplar único. Quando produzido na contrafachada das igrejas em Bizâncio, a técnica utilizada era, via de regra, o afresco. Portanto, apesar do seu modelo de referência, o lugar da obra faz com que

mudanças na organização iconográfica sejam necessárias para adequar o tema ao espaço que lhe foi reservado e ao contexto em que foi produzido.

No Capítulo II, fizemos uma “análise interna” do Juízo Final de Torcello, estudando cada componente iconográfico separadamente, conforme a metodologia de Jean-Claude Schmitt¹⁸⁶. Segundo a ideia do autor, após a análise interna, só podemos chegar a pressupostos mais conclusivos com uma comparação desta com outras imagens que possam pertencer a um mesmo conjunto. Assim, nesse segundo momento, faremos uma análise comparativa, destacando alguns pontos entre o Juízo Final torcellano e imagens do mesmo tema contemporâneas à sua produção, que fazem parte do conjunto de imagens produzidas a partir do modelo bizantino, previamente apresentadas no Capítulo I.

3.4 Análise comparativa do Juízo Final de Torcello

A primeira particularidade que se nota em Torcello é sua organização no espaço. Apesar de todas as imagens do Juízo Final, baseadas na tradição bizantina, serem divididas em registros horizontais, aqui a divisão é claramente marcada por uma linha, uma forma de enquadramento geométrico, que fecha os registros. Segundo Yves Christe, essa é uma característica jamais encontrada no mundo bizantino, mas muito frequente no mundo ocidental¹⁸⁷. O único elemento que ultrapassa essa linha é o rio de fogo que brota dos pés do Cristo Juiz, atravessa o registro logo abaixo e desemboca no lago de fogo, no penúltimo registro. Quando observamos tanto o Manuscrito Grego 74 quanto no ícone 151 do Sinai, por exemplo, percebemos que os registros não possuem uma divisão formal, linear. Há horizontalidade na organização dos componentes iconográficos, mas sem uma divisão clara entre os registros (Fig. 70 a 72).

---

¹⁸⁶ SCHMITT, Jean-Claude. “Le miroir Du canoniste. Les images et le texte dans um manuscrit medieval”. In: *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, N.6, 1993, pp. 1471-1495, p. 1471. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279226. Acesso em 10/08/2016.

¹⁸⁷ CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 46.

Fig. 70. Ms. grego 74 da BNF, fl. 51v, séc. XI.
Fonte: CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*.
Paris: Zodiaque, 2010, p. 37 (fig. 8)

Fig. 71. Ícone nº 151 do Mosteiro Sta. Catarina
Sinai, séc. XII Fonte: PACE, Valentino.
Le Jugement Dernier entre Orient et Occident.
Paris: Du Cerf, 2007, p. 59

Fig. 72. Detalhe da separação dos registros. Mosaico, século XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
Fonte: POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 66.

Para a organização espacial, deve-se levar em conta o espaço destinado à produção da obra. A contrafachada que abriga o mosaico de Torcello é retangular e possui medidas de aproximadamente quinze metros de altura por oito de largura. Apesar da grande extensão espacial, os registros são completamente e simetricamente preenchidos, aproveitando todo o espaço disponível, ficando nítida a prévia organização e distribuição dos componentes pelos registros. Já no manuscrito e no ícone, toda a composição do Juízo Final teve de ser adequada

ao espaço reduzido, sobre o pergaminho e a tábua de madeira. Desse modo, percebemos claramente a readequação das imagens que, apesar de conter os mesmos temas iconográficos, foram dispostos da forma mais adequada em relação às dimensões dos espaços e ao lugar de produção, neste caso, referindo-nos especificamente à Basílica de Torcello, onde a localização da imagem na contrafachada ocorre de acordo com suas funções no edifício de culto cristão¹⁸⁸.

Voltando-nos à iconografia, dividiremos as comparações de acordo com os componentes iconográficos. Escolheremos alguns deles e trataremos um a um separadamente, atentando-nos aos detalhes de cada imagem. Basearemos nossa análise nas ideias do historiador da arte Daniel Arasse¹⁸⁹. Em decorrência da necessidade da criação de categorias mais refinadas, que permitam uma análise da complexidade de estruturas singulares de cada imagem, o estudo dos *detalhes* da obra torna-se imprescindível. Para o autor, a observação paciente da obra dá ao leitor (ou o contemplador) algumas “recompensas”, quando consegue identificar e isolar certos detalhes, que passam despercebidos aos olhos apressados. Essas recompensas causam efeito não só sobre a relação que o espectador tem com a obra, mas sobre a compreensão que o mesmo pode ter.

Ainda, segundo ao autor, os detalhes de uma imagem, recortados do conjunto, colocam em questão as categorias estabelecidas pela história da arte. Dessa forma, a análise dos detalhes nos permitirá definir as diferenças ou adaptações iconográficas feitas nas imagens da série, fazendo-nos questionar as razões de tais escolhas e fundamentar as suas funcionalidades. Segundo Arasse, quando o historiador leva o detalhe em consideração e lhe dá a devida importância, pode renovar toda uma problemática histórica já estabelecida, pois “o detalhe alerta e dispara o historiador”¹⁹⁰.

O primeiro detalhe do Juízo Final de Torcello que nos chama a atenção está na composição do Cristo Juiz. Seu tamanho, relativamente pequeno, faz eco ao modelo bizantino do Juízo Final. Porém, nesse caso, analisaremos particularmente sua face (Fig. 73). Comparado com outros Cristos produzidos em mosaico à maneira bizantina (Cristo Pantocrator, pois o único Cristo Juiz em mosaico é o de Torcello), no século XI, percebemos que a construção é a mesma: a cabeça e os cabelos são contornados por uma linha formada por tesselas pretas, assim como a barba. A diferença em Torcello se encontra na rica gradação de tons das tésseras que compõem o rosto, principalmente, criando contrastes de claro e escuro que sugerem, se não um

---

¹⁸⁸ As funções da representação do Juízo Final na contrafachada das igrejas já foram discutidas no Capítulo I dessa dissertação.

¹⁸⁹ ARASSE, Daniel. *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 2008.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

maior realismo no personagem, uma imagem menos estática do que as encontradas na Basílica de Santa Sofia (Fig. 74), em Constantinopla, e na igreja também de Santa Sofia, em Kiev (Fig. 75), por exemplo, ambas datadas do século XI. Aqui, temos um nítido exemplo de que, apesar do artista torcellano ter se mantido fiel à sua referência iconográfica bizantina, não havia uma rigidez na produção que o obrigasse a “copiar” o modelo tal como era. Havia, dentro do modelo iconográfico em que ele optou por se inspirar, certa liberdade estilística que o permitia trabalhar conforme suas escolhas ou habilidades.

Fig. 73. Cristo Juiz (detalhe). Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
Fonte: POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 136 (fig. 129).

Fig. 74. *Cristo Pantocrator (detalhe)*. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Sofia, Constantinopla.

Fonte: http://christus-pantocrator.blogspot.com.br/2007/11/gold-mosaic-christ-pantocrator-hagia_07.html. Acesso em 14/11/2016.

Fig. 75. *Cristo Pantocrator (detalhe)*. Mosaico, séc. XI. Igreja de Santa Sofia, Kiev.

Fonte: POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984, p. 137 (fig. 130).

Outro componente rico em particularidades é o inferno (Fig. 76). Em Torcello, o inferno é representado nos dois últimos registros, à esquerda do Cristo Juiz. O lago de fogo (Fig. 77) preenche um retângulo no penúltimo registro, enquanto o último é dividido entre seis compartimentos, três acima e três abaixo. Reinando no lago de fogo sobre um trono animalesco, Hades é figurado com pele azul, assim como os pequenos demônios alados ao seu redor. Diferentemente do Ms. Grego 74 ou do ícone 151 do Sinai, por exemplo, nos quais os personagens são representados em marrom. A cor azul representando os anjos caídos foi uma característica recorrente das imagens na Alta Idade Média, segundo Yves Christe¹⁹¹. As cabeças e bustos dos condenados nos revelam seus status sociais, de acordo com suas vestimentas e adereços. Reconhecemos, desse modo, bispos, reis, monges e árabes, ou turcos, os inimigos dos bizantinos naquele momento¹⁹². Nas outras imagens do Juízo Final bizantino não conseguimos identificar os condenados no lago de fogo, pelo tamanho reduzido e deterioração das obras.

Fig. 76. Inferno. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo/Edizioni d'Arte, 1970, p. 41 (fig. 34)

¹⁹¹ CHRISTE, Yves. *Op. cit.*, p. 46.

¹⁹² *Idem.*

Fig. 77. Lago de fogo. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
 Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo/Edizioni d'Arte, 1970, p. 41 (fig. 34)

No manuscrito Grego 74 (Fig. 78), o lago de fogo ocupa boa parte da lateral esquerda da imagem, como uma mancha vermelha sólida que se destaca do restante da composição. Mas são os compartimentos que se diferenciam mais do mosaico torcellano, neste caso. Na miniatura, os condenados ocupam espaços dentro de uma espécie de edifício, um conjunto arquitetônico, construído por arcos semicirculares. É possível perceber que as três cavidades abaixo encontram-se à frente das três acima, que por sua vez são sustentadas por um tipo de base construída. Já no ícone do Sinai (Fig. 79), apesar de também estarem na lateral esquerda, os infernos não ocupam o inferior da cena, e sim a parte central. O lago de fogo é representado de forma bastante semelhante ao manuscrito, porém os compartimentos são produzidos de outra forma. Aqui, as seis cavidades encontram-se também abaixo do lago de fogo, porém não há uma separação formal entre elas. Não é feito nenhum tipo de contorno ou construção para agrupar os compartimentos. São apenas retângulos, não regulares, dispostos lado a lado, três acima e três abaixo, com cores de fundo sólidas e distintas. Na placa em marfim do Victoria and Albert Museum (Fig. 80), os compartimentos também respeitam uma divisão geométrica, como em Torcello, mas são figurados apenas quatro cavidades, muito provavelmente devido ao espaço restrito de produção.

Novamente, presenciamos a mesma fonte na construção iconográfica das imagens, a partir de um mesmo modelo, que separa o inferno em duas partes e as aloca na parte esquerda da cena (à esquerda do Cristo Juiz), mas com variações, rearranjos e adequações em cada um dos contextos. Em Torcello, o componente que mais se destaca em toda a imagem do Juízo Final é o inferno. É difícil observar esse fato através de registro fotográfico, pois vemos a imagem como um todo. Porém, quando nos posicionamos frente a ela, perto da porta de saída do edifício, a imagem que fica na altura dos olhos, ou mais próxima a eles, é a imagem infernal. E, devido à altura que o mosaico alcança, a ilusão que se tem é que o inferno, na parte mais baixa, possui tamanho maior que o restante da imagem, certamente sendo destacado.

Fig. 78. Inferno. Miniatura, séc. XI. Ms. Grego 74, BNF.
Fonte: CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 37 (fig. 8)

Fig. 79. Inferno. Ícone nº 151 do Mosteiro de Santa Catarina, Sinai, séc. XII.
 Fonte: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 59.

Fig. 80. Inferno. Marfim, séc. XI. Victoria and Albert Museum, Londres.
 Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O94171/the-last-judgement-panel-unknown/>. Acesso em 18/11/2016.

Podemos destacar variações, também, na representação da Psicostasia. No ícone do Sinai e no painel de Marfim do Victoria and Albert Museum, por exemplo, não há a representação da paisagem das ações, que são encontradas em Torcello e no manuscrito (Fig. 81). Elas estão presentes, nos dois casos, no eixo central da imagem, entre o Paraíso e o Inferno, conectando-se verticalmente com o trono vazio e o Cristo Juiz. Em Torcello, ela é situada bem acima da porta, sobre a imagem da Virgem em oração, destacando-se para quem se encaminha para a saída. Assim como o inferno, a posição da imagem em relação ao espectador revela o seu grau de importância, ainda mais quando há, ainda, a presença da Virgem intercessora das almas, para reforçar a fé dos que se encaminham para fora do edifício.

Fig. 81. Psicostasia, eixo central. Ms grego 74 e mosaico de Torcello.
Fonte: CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010, p. 37 (fig. 8) e p. 39 (fig. 11)

Enquanto a paisagem das almas não se repete em todas as imagens do modelo bizantino, a ressurreição dos mortos faz presença em todas elas (ou quase todas, só não encontramos a cena na repetição do Juízo Final no Ms. Grego 74, cuja imagem tem seus componentes reduzidos). Em geral, a cena é separada em duas partes, a ressurreição por terra e por mar. A única exceção, em nosso conjunto, está na placa em marfim, na qual a ressurreição se distancia consideravelmente do modelo clássico. No ícone, a ressurreição dos mortos ocupa um espaço significativo na parte inferior central e direita da obra, sendo a ressurreição por terra e a por mar apresentadas lado a lado. No mosaico torcellano a ressurreição aparece no segundo registro, por terra à extrema direita e por mar à extrema esquerda. No manuscrito, por sua vez, ocorre o oposto do mosaico: por terra à esquerda e por mar à direita, e as duas cenas não fazem parte do mesmo registro. Além disso, o mar é representado dentro de um elemento formal, como se “fechasse” a água e os animais marinhos nesse espaço.

A figuração de Anfítrite como alegoria do mar, em Torcello (Fig. 82), também é encontrada no ícone do Sinai, embora a imagem esteja deteriorada. Ela pode ser reconhecida pois, da mesma forma, monta sobre um monstro marinho que devolve um dos ressuscitados pela boca (fig. 83). Uma das diferenças entre o mosaico de Torcello e as outras imagens bizantinas, como lembra Yves Christe, é a quantidade de anjos que chamam os ressuscitados em ambos os lados: nesse caso, encontramos um par de anjos buzinaadores em cada lado, contra a presença de apenas um anjo em terra e um anjo no mar nos exemplares bizantinos. O autor afirma que os quatro anjos na cena da ressurreição é uma característica que se difundirá pelo mundo ocidental, nas imagens de Juízo Final.

Fig. 82. Detalhe da ressurreição dos mortos. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
Fonte: NIERO, Antonio. *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia: Ardo/Edizioni d'Arte, 1970, p. 36 (fig.29)

Fig. 83. Ressurreição dos mortos. Ícone nº 151 do Mosteiro de Santa Catarina, Sinai, séc. XII.
Fonte: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 59.

Assim, considerando o exposto, parece-nos provável que os componentes iconográficos de cada Juízo Final em questão não sejam apenas uma tentativa de cópia de um modelo, pois são evidentes as modificações e variações. Se consideramos que todas as imagens, aqui, fazem parte de um processo de difusão de um modelo, temos que pensar que, primeiramente, esse modelo era considerado digno de ser reproduzido e conveniente nos diferentes contextos, seja para a produção de um mural em mosaico de grande extensão ou de um pequeno painel em marfim em Veneza, seja para a ilustração de um manuscrito em Constantinopla ou a pintura de um ícone no Sinai. Adaptando-se a cada contexto, esse modelo não é reproduzido como uma simples cópia do original, mas pode sofrer rearranjos em sua figuração, de acordo com as necessidades de cada lugar. Dessa forma, acreditamos que todas essas questões precisam ser pensadas nos termos propostos por Eliana Magnani e Daniel Russo¹⁹³: o modelo como algo que suporta a modalização, reunindo em si o conjunto de variações e derivações e relacionando-se com as especificidades de cada contexto.

Vimos que, do mesmo modo como os outros mosaicos que compõem o programa iconográfico da Basílica de Santa Maria Assunta buscaram referências de muito prestígio no mundo bizantino, também o fez o mosaico do Juízo Final de Torcello. Sua construção foi

¹⁹³ MAGNANI, Eliana e RUSSO, Daniel. Histoire de l'art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de "modèle" en anthropologie, histoire et histoire de l'art. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre. BUCEMA [online]* 14, 2010, P. 209 - 233. Disponibilizado em 14 de outubro de 2010. Disponível em: <http://cem.revues.org/11558>. Acesso em 23 de outubro de 2015. Essa questão sobre modelos já foi previamente discutida no Capítulo I.

baseada em um modelo de sucesso no mundo bizantino: o modelo clássico. Sendo a primeira obra monumental em mosaico sobre o tema e habitando o mundo ocidental, sofreu rearranjos e modificações para se adequar a seu contexto, a tão prestigiosa República de Veneza nos meados do século XI.

Desse modo, mais do que responder aos anseios da virada do milênio, o Juízo Final de Torcello parece-nos cumprir outras funções, para os indivíduos ou para a comunidade: no primeiro caso, servindo como confirmação da volta de Cristo ao fim dos tempos e alarme aos cristãos para que permanecessem no caminho certo e preparassem, da melhor forma, a sua morte. Mas também há que se destacar sua função dentro do programa iconográfico da Basílica, ao encerrar o ciclo narrativo da história de Cristo que percorre todos os painéis em mosaico; e sua função na sociedade torcellana, confirmando e colocando em destaque, com o auxílio das outras imagens, a riqueza e o poder da ilha que compunha a República de Veneza no século XI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como finalidade a análise do mosaico do Juízo Final que se encontra na contrafachada da Basílica de Santa Maria Assunta, na ilha de Torcello, Laguna de Veneza. A escolha de tal objeto se justificou pelo conjunto de características particulares à obra, que nos instigaram a aprofundarmos nossas reflexões a respeito de sua produção.

Primeiramente, essa obra, contemporânea a um painel em afresco na cidade de Cápua, inaugurou a reprodução monumental do Juízo Final na Itália, o que nos levou a questionar as razões da escolha do tema nesse momento, a segunda metade do século XI. Além disso, ela consiste no único exemplar do tema feito em mosaico, sendo que todas as reproduções monumentais posteriores foram produzidas em afresco. Ademais, habitando o mundo ocidental, suas características iconográficas se relacionam diretamente a um modelo de produções do Juízo Final originado e difundido no mundo bizantino.

Para nortear nossas reflexões, partimos da concepção do tema do Juízo Final e da origem de suas produções imagéticas. Trata-se de um tema de alta complexidade, pois não há um único texto que narre, literal e cronologicamente, como ocorreria o fim dos tempos. Sua construção no imaginário cristão se deu pela junção e exegese de variadas fontes, da tradição escrita e oral, e as representações figurativas do tema são testemunhos dessa diversidade. Assim, fizemos um breve panorama das primeiras imagens relacionadas a um julgamento de Cristo ou à Segunda Parúsia, produzidas entre os séculos IV e VIII. Ainda não caracterizadas como Juízo Final, essas imagens nos apresentam a ideia da separação dos bons e maus, por vezes representados na forma de ovelhas e bodes, e a imagem de Cristo como juiz, na companhia dos anjos e apóstolos.

A partir da busca dessas imagens originárias, verificamos que o tema *de fato*, com a figuração do Cristo Juiz e a clara divisão entre os eleitos e os condenados mostrando a separação da humanidade, só começou a ser representado a partir do século IX, no mundo ocidental, e a partir do século X no mundo bizantino. As produções ocorreram nas mais variadas formas: pintura monumental em afresco, escultura em relevo em placa de marfim, miniatura em manuscrito e relevo esculpido em pedra nas cruzes altas ou nos tímpanos das igrejas. Apesar da

variedade de suportes, localidades e técnicas, são raras as produções no período, entre os séculos IX e XII.

Buscamos analisar, também, as imagens no mundo bizantino produzidas a partir de um mesmo modelo iconográfico de Juízo Final, o chamado “modelo bizantino clássico”, que teria surgido em Constantinopla no século XI. Discutimos, tratando desse conjunto de imagens, o uso de modelos e estilos que possuem a capacidade de gerar outras imagens com variantes e derivações, a partir das ideias de Daniel Russo e Eliana Magnani. Desse modo, constatamos que o modelo medieval segue muito mais a ideia de “tradição iconográfica” do que uma matriz a ser copiada *ipsis litteris*.

Seguindo nossas discussões, tratamos especificamente da Basílica de Santa Maria Assunta. Iniciamos as reflexões partindo da história de sua construção e fundação, ocorrida no século VI, e reformas, entre as quais a do ano 1008, que deu à Basílica a sua forma atual. A partir da análise do programa iconográfico do edifício, vimos que na abside central está a representação da Virgem com o Menino e Anunciação; na abside lateral, o Cristo Pantocrator e o *Agnus Dei*. Se na face leste é exaltado o mistério da Encarnação e Glória, na parede ocidental do edifício é exibida a morte e ressurreição de Cristo. O terceiro painel em mosaico da Basílica de Santa Maria Assunta contém três temas iconográficos distintos, sendo eles, de cima para baixo: a Crucificação, a Descida ao Limbo e o Juízo Final, cujos componentes iconográficos analisamos individualmente.

Para tentar responder nossas indagações a respeito do Juízo Final de Torcello, nos aprofundamos em reflexões sobre a produção do conjunto iconográfico da basílica. Partimos da compreensão do contexto, a sociedade veneziana do século XI. Para tanto, voltamos às suas origens, desde quando Veneza era uma província continental do Império Bizantino. Mesmo após sua população ter migrado para as ilhas, em decorrência das dominações bárbaras, ou após ter sua emancipação declarada pelo imperador, tronando-se uma República independente, constatamos que Veneza nunca rompeu os estreitos laços com o mundo bizantino, tanto cultural quanto politicamente. Tal fato, portanto, explica a busca de referências em Bizâncio para a produção dos mosaicos de Santa Maria Assunta, no século XI. Nesse período, e desde muito anteriormente, Veneza era um grande centro de comércio e trocas entre o mundo ocidental e bizantino, e Torcello constituía-se em um grande centro comercial na Laguna. A fim de celebrar o poder e riqueza da ilha, a Basílica foi decorada com que havia de mais prestigioso na visão dos venezianos: os caros, dourados e brilhantes mosaicos bizantinos.

Tendo compreendido as fontes buscadas pelos comitentes e artífices, procuramos discutir a respeito da escolha do tema do Juízo Final para a contrafachada do edifício. Uma primeira hipótese que levantamos seria a proximidade da virada do milênio, a partir do medo apocalíptico que poderia ter assombrado a população medieval por volta do ano 1000 e estimulado o seu imaginário para a produção de temas escatológicos. No entanto, após uma breve discussão documental, a qual certamente abre precedentes para futuras pesquisas, constatamos que, se os terrores do ano 1000 realmente existiram, não tiveram influência na escolha do tema em Torcello.

Desse modo, voltamos nosso olhar para o interior do edifício e estabelecemos as relações do Juízo Final com os outros painéis em mosaico do programa iconográfico da Basílica. Comparando cada imagem de Torcello com outras imagens de semelhante construção iconográfica e de origem bizantina, constatamos que os lugares em que os autores buscaram inspiração são muito importantes para o mundo bizantino, como a Basílica de Santa Sofia, em Constantinopla, ou a Basílica de San Vitale, em Ravena. Ao mesmo tempo, vimos que o Juízo Final de Torcello encerra um programa narrativo, fechando o ciclo histórico da tradição cristã. A história é contada pela Encarnação, Sacrifício, Assunção e Glória de Cristo na face leste da Basílica, enquanto o muro oeste apresenta a última tarefa de Cristo e onde a humanidade encontra seu fim: o Juízo Final.

Assim, além de cumprir sua função isoladamente, como aviso aos cristãos de que o fim dos tempos um dia chegará e que eles devem, portanto, agir de forma adequada, segundo os ensinamentos cristãos, para estarem bem preparados para a morte, o Juízo Final de Torcello também exerce uma função dentro do programa iconográfico, encerrando a história de Cristo, e na sociedade torcellana, exaltando a importância e poder do lugar.

Acreditamos, finalmente, ter cumprido o objetivo inicial de nossa pesquisa, que foi analisar o mosaico do Juízo Final de Torcello. O século XI marcou apenas o início das representações do Juízo Final no mundo medieval. Esse tema, tão caro às tradições cristãs, vai conhecer sucesso, principalmente, a partir do século XIII. A partir desse momento, passa a ser largamente produzido, tanto no mundo bizantino como ocidental e consiste, sem dúvidas, em uma pouco explorada e riquíssima fonte de pesquisa no campo das imagens medievais.

BIBLIOGRAFIA

ANDREESCU, Irina. “Torcello I. Le Christ inconnu. II. Anastasis et Jugement dernier: têtes varies, têtes fausses”. In: *Dumbarton Oaks Papers*, 26, 1972, p. 183-223.

_____. “Torcello III. La chronologie relative des fresques mariétales”. In: *Dumbarton Oaks Papers*, 30, 1976, p. 245-321.

ANGHEBEN, Marcello. “Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l’iconographie du jugement immédiat”. In: *Cahiers Archeologiques*. N° 50. Paris: Picard, 2002, p. 105-134.

ARASSE, Daniel. *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 2008.

_____. *Le portrait du Diable*. Paris: Arkhe, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: Da Antiguidade a Duccio – v.1*. Tradução: Vilma de Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

_____. *Les justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XIIe-Xve siècle)*. Rome: École française de Rome, 2014.

_____. *Lieu sacré, lieu d’images. Fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fontions*. Roma/Paris: École Française de Rome/La Découverte, 1991.

_____. *La Chrétienté médiévale. Représentations et pratiques sociales*. Paris: La Documentation française, 2005.

_____. *L’iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008, p. 83 – 84.

BAYARD, J.P. *Le Diable dans l’art roman*. Paris: La Maisnie, 1982.

BELTING, H. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Tradução Gisch Vasconcelos. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BETTINI, Sergio. *Torcello*. Venezia: 1940.

BLOCH, M. *A sociedade feudal*. Tradução Liz Silva. Lisboa: Edições 70, 1998.

BONNE, Jean-Claude. "À la recherche des images médiévales". *Annales. ESC* 46/2, 1991, p. 353 – 373.

_____. "De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome". In: *L'ornement dans la peinture murale*. Colloque Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers : Université de Poitiers, 1997, p. 103 – 119.

_____. *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*. Paris: Le Sycomore, 1984.

BURKE, P. *Testemunha ocular*. História e imagem. Tradução Vera M. dos Santos. Bauru: EDUSC, 2005.

CESAREIA, André de. "Commentarius in Apocalypsin". In: MIGNE, J.P. *Patrologiae Graeca*. V. 106. Imprimerie Catholique, 1866, p. 423 B.

CHRISTE, Y. *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque, 2010.

_____. *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*. Genève: Droz, 1969.

_____. *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*. Paris: Picard, 1996.

_____. (org.) "L'Apocalypse de Jean: traditions exégétiques et iconographiques, IIIe - XIIIe siècles". *Actes du colloque de la Fondation Hardt*. Genève: Droz, 1979.

_____. *La vision de Matthieu*. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie. Paris: Klincksieck, 1973.

COCAGNAC, A.M., O.P. *Le Jugement dernier dans l'art*. Paris: Du Cerf, 1955.

DELUMEAU, J. *O pecado e o medo*. A culpabilização no Ocidente (séculos 13-18), 2 volumes. Tradução Álvaro Lorencini. Bauru: EDUSC, 2003.

DEMUS, Otto. *Byzantine art and the West*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1970.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imágenes*. Tradução Oscar A. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Diante da imagem*. Tradução Paulo Neves. São Paulo, Ed. 34, 2013.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIEHL, Charles. *La République de Venise*. Lagny-sur-Marne: Flammarion, 1967.

DUBY, Georges. *O ano mil*. Trad. Teresa Matos. Lisboa: Edições 70, 1980.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1989.

_____. *História da Beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *História da Feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FERRARO, Joanne M. *Venice: History of the Floating City*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *O ano 1000*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GALASSI, Giovanni. *Roma o Bisanzio*. Roma: 1929.

GARDINER, E. *Visions of Heaven and Hell before Dante*. Nova York: Italica, 1989.

GARIDIS, Miltiadis K. *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie. Esthétique*. Thessalonique: Hetaireia Makedonikōn Spoudōn, 1985, p. 23.

GIORGI, R. *Angeli e demoni*. Milão: Electa, 2003.

JOLIVET-LÉVY, Catherine. “Premières images du jugement dernier em Cappadoce Byzantine”. In: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 47 – 48.

KLEIN, Peter. “Les peintures carolingiennes de Saint Jean à Müstair”. In: PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Du Cerf, 2007, p. 43.

_____. “L’emplacement du Jugement dernier et de la Seconde Parousie dans l’art monumentale du haut Moyen Âge”. In: *L’Emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*. Saint-Savin: 1993, p. 89 – 101.

LANDES, Richard. “The Fear of an Apocalyptic Year 1000: Augustinian Historiography, Medieval and Modern”. *Speculum*, Vol. 75, No. 1 (Jan., 2000), p. 97-145.

LAVATORI, Renzo. *Satana, um caso serio. Studio di demonologia cristiana*. Bolonha: Dehoniane Bologna, 1996.

LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *A civilização do Ocidente medieval* (trad. José R. de Macedo). Bauru: EDUSC, 2005.

_____. *O nascimento do purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

_____. *O Deus da Idade Média*. Conversas com Jean-Luc Pouthier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MAGNANI, Eliana e RUSSO, Daniel. “Histoire de l’art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de “modèle” em anthropologie, histoire et histoire de l’art”. *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre. BUCEMA [online]* 14, 2010.

_____. “Histoire de l’art et anthropologie” 5. Actualisation, appropriation, appréhension. *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre - BUCEMA [online]* 15, 2011.

MUSOLINO, Giovanni. *Torcello*. Venezia: Tip. San Marco, 1964.

MUZZARELLI, M. G. *Penitenze nel medioevo*. Uomini e modelli a confronto. Bolonha: Patron, 1994.

NICOL, Donald M. *Byzantium and Venice: a study in diplomatic and cultural relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

NISIBE, Éphrem de. “De judicio et resurrectione”. In: P. Mobarak et É.-É. Assemani (ed.). *Ephraemus Syrus opera omnia. Sermons grecs, III, 1737-1743*, p. 148 D e 149 B-C.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru: EDUSC, 2002.

PACE, Valentino. *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*. Paris: Editions du Cerf, 2007.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. “Imagem e pensamento na Idade Média ocidental”. In: GUIMARÃES, Aissa (Org.). *Filosofia da arte*. Vitória: EdUFES-Nead, 2011, p. 64-82.

PERRY, Marry Philips. “On the Psychostasis in Christian art”. *Burlington Magazine* XXII/116, 1912, p. 94-105.

POLACCO, Renato. *La cattedrale di Torcello*. Venezia: 1984.

QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e as representações do Juízo final na pintura toscana do século XIV*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2009.

_____. “A Psicostasia nas representações visuais do Juízo Final”. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da, SILVA, Leila Rodrigues da (Org.). *Atas da VII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ*. Rio de Janeiro, 2008, p. 191-200.

SCHAPIRO, Meyer. *Style, Artiste et Société*. trad. Blaise Allan et. a. Paris: Gallimard, 1982.

SCHILLER, G. *Iconography of Christian art*, 4 volumes. Greenwich: New York Graphic Society, 1972.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc, 2007.

_____. “Le miroir Du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit medieval”. In: *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, N.6, 1993, pp. 1471-1495.

_____. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

_____. *Medioevo superstizioso*. Roma: Laterza, 2005.

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

STAHL, Alan M. *Zecca: the mint of Venice in the Middle Ages*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

THIERRY, Nicole. *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*. Turnhout: Brepols, 2002 (Bibliothèque de l'Antiquité tardive, 4).

VECCHI, Maurizia. *Torcello. Ricerche e contributi*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1979.

VIOLETTE, Jean-Guy. “Étude des miniatures du manuscrit grec 74 (Paris B.N.) ”. In: *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses*. Annuaire. Tome 84, 1975-1976. 1974. p. 489-490. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1974_num_88_84_20778>. Acesso em: 11/08/2016.

LISTA DE IMAGENS

- Fig. 1. Tapa de um sarcófago, mármore, séc. IV. The Metropolitan Museum of Art.
- Fig. 2. Cristo Bom Pastor, mosaico, séc. VI. Ravena, Itália.
- Fig. 3. Face do sarcófago de Agilbert, relevo em pedra, séc. VII. Jouarre.
- Fig. 4. Segunda Parúsia. Ms. Cod. 51, fl. 267. Séc. VIII. Saint Gall, Suíça.
- Fig. 5. Esquema do Juízo Final. Séc. IX. Igreja de São João, Müstair, Suíça.
- Fig. 6. Cristo Juiz. Detalhe do Juízo Final, afresco, séc. IX. Müstair, Suíça.
- Fig. 7. Juízo Final. Escultura em relevo, marfim, cerca de 800.
- Fig. 8. BNF, Ms Grego 923, fólho 68v. Séc. IX.
- Fig. 9. Cruz de Muiredach, séc. X. Monasterboice, Irlanda.
- Fig. 10. Cristo e a corte apostólica. Igreja de São João em Güllüdere, Capadócia.
- Fig. 11. Juízo Final. Muro oeste da igreja de Yillanli Kilise, Capadócia. Afresco, séc. X.
- Fig. 12. Esquema do Juízo Final. Igreja de Yillanli Kilise, Capadócia.
- Fig. 13. Detalhe do inferno. Igreja de Yillanli Kilise, Capadócia. Afresco, séc. X.
- Fig. 14. Juízo Final. Tímpano de catedral de Saint-Vincent, séc. XI. Mâcon, França.
- Fig. 15. Juízo Final. Tímpano da catedral de Saint-Lazare, séc. XII. Autun, França.
- Fig. 16. Juízo Final. Tímpano da abadia de Sainte-Foy, séc. XII. Conques, França.
- Fig. 17. Juízo Final. Igreja de Sant'Angelo in Formis, séc. XI. Cápuia, Itália.
- Fig. 18. Juízo Final. Fólho 51v do Manuscrito grego 74 da BNF, séc. XI.
- Fig. 19. Juízo Final. Fólho 93v do Manuscrito grego 74 da BNF, séc. XI.
- Fig. 20. Juízo Final. Ícone nº 151 do Mosteiro de Santa Catarina, Sinai, séc. XII.
- Fig. 21. Esquemas do Fólho 51v do Ms. Grego 74 e do Ícone 151 do Sinai
- Fig. 22. Juízo Final. Marfim, séc. XI. Victoria and Albert Museum, Londres.
- Fig. 23. Vista aérea da Basílica de Santa Maria Assunta e Igreja de Santa Fosca.
- Fig. 24. Planta baixa da Basílica de Santa Maria Assunta, em Torcello.
- Fig. 25. Virgem com o Menino. Mosaico, séc. XII. Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 26. Abside central da Basílica de Santa Maria Assunta. Mosaico, séc. XII. Torcello.
- Fig. 27. Fragmentos das cabeças do anjo (à esquerda) e de Cristo (à direita).
- Fig. 28. Cristo Pantocrator. Mosaico, século XI. Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 29. Cristo Pantocrator e Agnus Dei. Mosaico, século XI. Santa Maria Assunta.
- Fig. 30. Contrafachada da Basílica de Santa Maria Assunta. Mosaico, séc. XI. Torcello.

- Fig. 31. Esquema das restaurações da contrafachada da Basílica de Santa Maria Assunta.
- Fig. 32. Contrafachada da Basílica de Santa Maria Assunta. Mosaico, século XI.
- Fig. 33. Detalhe da Deesis. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello
- Fig. 34. Juízo Final. Detalhe da Etimasia. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 35. Teto do Batistério dos Arianos. Mosaico, séc. V. Ravena.
- Fig. 36. Detalhe da ressurreição dos mortos. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 37. Juízo Final. Detalhe da ressurreição dos mortos. Mosaico, séc. XI. Torcello
- Fig. 38. Livro dos mortos de Hunefer, 19ª dinastia, pintura sobre papiro (40cm x 87cm).
- Fig. 39. Psicostasia com Eros, c. 450 - 440 a.C., mármore (82cm x 161 cm).
- Fig. 40. Psicostasia. Mosaico, séc. XII. Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 41. Detalhe do cortejo dos eleitos. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta.
- Fig. 42. Juízo Final. Detalhe do Paraíso. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta
- Fig. 43. Juízo Final. Detalhe do inferno. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta.
- Fig. 44. Compartimentos infernais. Ícone nº 151, séc. XII. Mosteiro de Santa Catarina, Sinai.
- Fig. 45. Compartimentos infernais. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta.
- Fig. 46. Juízo Final. Detalhe do inferno. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 47. Cabeça de Hades. Morgantina, Sicília – Itália. Cerca de 400 a 300 a.C.
- Fig. 48. O Rapto de Prosérpina. Mármore. Gian Lorenzo Bernini (1621-1622).
- Fig. 49. Detalhe de Hades no inferno e de Abraão no Paraíso. Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 50. Anastasis. Afresco, 1006. Igreja de Santa Bárbara em Soganli, Capadócia.
- Fig. 51. Juízo Final. Catedral de Santa Maria Assunta, Torcello. Séc. XI. Mosaico.
- Fig. 52. Mapa das províncias de Ístria e Veneza
- Fig. 53. Theotókos. Mosaico, séc. XII. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 54. Theotókos. Mosaico, séc. XII. Basílica de Santa Maria e São Donato, Murano.
- Fig. 55. Theotókos. Mosaico, séc. XII. Basílica de San Marco, Veneza.
- Fig. 56. Theotókos. Mosaico, séc. XII. Basílica de Santa Sofia, Constantinopla.
- Fig. 57. Theotókos. Mosaico, séc. XII. Mosteiro de Ghélati, Georgia.
- Fig. 58. Cristo Pantocrator. Mosaico, século XI. Santa Maria Assunta, Torcello
- Fig. 59. Cristo Pantocrator. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Sofia, Constantinopla.
- Fig. 60. Cristo Pantocrator. Mosaico, séc. XIII. Basílica de San Marco, Veneza.
- Fig. 61. Agnus Dei. Mosaico, séc. VI. Basílica de San Vitale, Ravena.
- Fig. 62. Agnus Dei. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 63. Cruzeiro. Mosaico, séc. V. Capela do Arcebispo, Ravena.

- Fig. 64. Crucificação. Mosaico, restauro do séc. XIX. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello
- Fig. 65. Crucificação. Mosaico, séc. XI. Mosteiro de Hosios Lukas, Grécia.
- Fig. 66. Crucificação. Mosaico, séc. XII. Basílica de San Marco, Veneza.
- Fig. 67. Anastasis. Mosaico, séc. XI e restauros. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello
- Fig. 68. Anastasis. Mosaico, séc. XI. Mosteiro de Dafni, Grécia.
- Fig. 69. Anastasis. Mosaico, séc. XII. Basílica de San Marco, Veneza.
- Fig. 70. Ms. grego 74 da BNF, fl. 51v, séc. XI
- Fig. 71. Ícone nº 151 do Mosteiro Sta. Catarina
- Fig. 72. Detalhe da separação dos registros. Mosaico, século XI. Torcello.
- Fig. 73. Cristo Juiz (detalhe). Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 74. Cristo Pantocrator (detalhe). Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Sofia, Constantinopla.
- Fig. 75. Cristo Pantocrator (detalhe). Mosaico, séc. XI. Igreja de Santa Sofia, Kiev.
- Fig. 76. Inferno. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 77. Lago de fogo. Mosaico, séc. XI. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 78. Inferno. Miniatura, séc. XI. Ms. Grego 74, BNF.
- Fig. 79. Inferno. Ícone nº 151 do Mosteiro de Santa Catarina, Sinai, séc. XII.
- Fig. 80. Inferno. Marfim, séc. XI. Victoria and Albert Museum, Londres.
- Fig. 81. Psicostasia, eixo central. Ms grego 74 e mosaico de Torcello.
- Fig. 82. Detalhe da ressurreição dos mortos. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello.
- Fig. 83. Ressurreição dos mortos. Ícone nº 151 do Mosteiro de Santa Catarina, Sinai, séc. XII.