

Os sons do Além: evocações musicais em representações visuais do Juízo Final

Tamara Quírico

Como citar:
QUÍRICO, Tamara. Os sons do Além: evocações musicais em representações visuais do Juízo Final. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 3, p. 149-175, set.2025. DOI: 10.20396/modos.v9i3.8681102. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8681102.

Imagem [modificada]: Lorenzo Monaco. Juízo Final em inicial C, ca. 1406-07. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Os sons do Além: evocações musicais em representações visuais do Juízo Final

The Sounds of the Beyond: Musical Evocations in Visual Representations of the Last Judgment

Los sonidos del más allá: evocaciones musicales en representaciones visuales del Juicio Final

Tamara Quírico*

RESUMO

O Juízo Final é um dos temas mais importantes para a tradição cristã, concluindo a história que se iniciou com a criação do mundo. Sua dimensão teológica justifica representações do tema desde os primeiros séculos do cristianismo, de forma mais sintética ou desenvolvida. A tradição iconográfica do Juízo Final inclui um grande número de elementos, dentre os quais encontramos instrumentos sonoros ou outras formas de evocação musical. Pretendemos nesse artigo, assim, revisitar um tema já longamente pesquisado, analisando-o agora a partir da perspectiva da iconografia musical, em algumas pinturas executadas especialmente entre o fim do Medievo e a Primeira Época Moderna.

PALAVRAS-CHAVE

Juízo Final. Iconografia musical. Trombetas. Inferno e Paraíso. Dante Alighieri.

ABSTRACT

The Last Judgment is one of the most important themes in Christian tradition, concluding the story that began with the creation of the world. Its theological dimension justifies representations of the theme since the first centuries of Christianity, in both concise and developed forms. The iconographic tradition of the Last Judgment includes a large number of elements, among which are musical instruments or other forms of musical evocation. In this paper, we intend to revisit a topic that has been extensively researched, analyzing it from the perspective of musical iconography, in some paintings executed especially between the late Middle Ages and the Early Modern Period.

KEYWORDS

Last Judgment. Musical iconography. Trumpets. Hell and Paradise. Dante Alighieri.

RESUMEN

El Juicio Final es uno de los temas más importantes de la tradición cristiana, y concluye la historia que comenzó con la creación del mundo. Su dimensión teológica ha justificado representaciones del tema desde los primeros siglos del cristianismo, tanto de forma concisa como elaborada. La tradición iconográfica del Juicio Final incluye numerosos elementos, entre los que encontramos instrumentos sonoros u otras formas de evocación musical. En este artículo, pretendemos retomar un tema ampliamente investigado, analizándolo desde la perspectiva de la iconografía musical, en algunas pinturas realizadas especialmente entre finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna.

PALABRAS CLAVE

Juicio Final. Iconografía musical. Trompetas. Infierno y Paraíso. Dante Alighieri.

Ecce mysterium vobis dico omnes quidem resurgemus sed non omnes inmutabimur
in momento in ictu oculi in novissima tuba canet enim et mortui resurgent
incorrupti et nos inmutabimur oportet enim corruptibile hoc induere incorruptelam
et mortale hoc induere inmortalitatem.
1Cor 15, 51-53.[1]

A história do mundo, conforme as crenças cristãs, é desdobrada em diversos episódios, alguns dos quais fundamentais para a humanidade. Seu início é descrito no Gênesis, quando "Deus criou os céus e a terra" (Gn 1, 1). A Encarnação, ou seja, Deus que se fez homem e nasceu a partir do ventre de Maria, é elemento chave dessa história, necessário para que a humanidade pudesse ser resgatada do pecado original cometido por Adão e Eva. A Paixão, isto é, o sacrifício de Cristo na cruz, é justamente o ápice desse processo, e por isso o ponto fulcral da história cristã. Esta, por fim, conclui-se com o Juízo Final, o retorno de Cristo no fim dos tempos para julgar "os vivos e os mortos", conforme se lê no Credo estabelecido pelo Concílio de Niceia em 325 EC e ainda hoje recitado com poucas variações pelos católicos durante as missas. Os cristãos, dessa forma, vivem tendo em seu horizonte mental a

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

expectativa do fim e do julgamento de suas ações em vida, o que determinará seu lugar no Além por toda a eternidade – no Paraíso, contemplando Deus, ou no Inferno, onde padecerão todo tipo de sofrimento.

O Juízo Final é, portanto, um dos temas mais importantes para o cristianismo; a dimensão teológica – recapitulando toda a história do mundo a partir da criação até seu fim – nos ajuda a compreender a existência de suas representações visuais desde os primeiros séculos da era cristã, seja evocado (com o tema da separação entre as ovelhas e os bodes, decorrente de uma conhecida passagem do Evangelho de Mateus)[2] ou efetivamente figurado, de forma mais sintética ou desenvolvida. A tradição iconográfica do Juízo Final inclui grande número de elementos, dentre os quais encontramos instrumentos sonoros ou outras formas de evocação musical. É preciso destacar, já no início de nossa análise, que um instrumento musical é o componente primeiro desse evento. O Juízo Final, de fato, é anunciado pelo som de uma trombeta, como é compreendido pela interpretação que se dá à seguinte passagem do Livro de Joel, no Antigo Testamento: "Tocai a trombeta em Sião, dai alarme em minha montanha santa! Tremam todos os habitantes da terra, porque está chegando o dia de Iahweh!" (Joel 2, 1).

O texto redigido pelo profeta Joel discorre justamente sobre o julgamento de Deus contra os inimigos de Israel. Pensando em uma perspectiva escatológica, podemos compreendê-lo como um anúncio do julgamento último. O "dia do Senhor", na exegese cristã, é tradicionalmente interpretado como o momento do retorno de Deus. Como diversas passagens do Antigo Testamento são interpretadas como predições do Novo Testamento, entendemos por que a trombeta de Joel é assimilada às descrições neotestamentárias que também são vistas como prenúncio do Juízo Final. Isso se evidencia, por exemplo, no Evangelho de Mateus:

> Logo após a tribulação daqueles dias, o sol escurecerá, a lua não dará a sua claridade, as estrelas cairão do céu e os poderes do céu serão abalados. Então aparecerá no céu o sinal do Filho do Homem e todas as tribos da terra

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

> baterão no peito e verão o Filho do Homem vindo sobre as nuvens do céu com poder e grande glória. Ele enviará os seus anjos que, ao som da grande trombeta, reunirão os seus eleitos dos quatro ventos, de uma extremidade até a outra extremidade do céu. (Mt 24, 29-31)

São Paulo, na primeira carta aos Tessalonicenses, também enfatiza que o som do instrumento indica o retorno de Cristo que descerá dos céus e convocará a reunião de toda a humanidade, mas não somente: "ao som da trombeta divina, [...] os mortos em Cristo ressuscitarão primeiro" (1Ts 4, 16). O soar da trombeta também é indicado na primeira carta aos Coríntios:

> Eis que vos dou a conhecer um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados, num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final; sim, a trombeta tocará, e os mortos ressurgirão incorruptíveis, e nós seremos transformados. Com efeito, é necessário que este ser corruptível revista a incorruptibilidade e que este ser mortal revista a imortalidade. (1Cor 15, 51-53)

Interessante notar como Paulo se refere à *trombeta final*: é o último som musical que se ouvirá na terra antes do fim do mundo.

São Paulo deixa claro, assim, que o soar da trombeta implica a ressurreição dos corpos para o julgamento. Esse é um ponto importante em termos iconográficos, e que será muito explorado nas representações visuais: conforme comentamos anteriormente, o Juízo Final é composto por diversos elementos que formarão sua tradição iconográfica, e que são incorporados a essas figurações a partir dos textos escriturais e de outras fontes apócrifas, populares e tradições orais. Importa apontar que nem todos esses elementos estarão presentes em todas as cenas do julgamento final, tendo em vista que inseri-los implicaria uma vasta superfície onde todos pudessem ser figurados sem prejuízo para a visualização e compreensão da composição; assim, somente obras monumentais, como os grandes afrescos que ocupam a fachada interna de muitas igrejas italianas (ou mais de uma parede, como se tornará usual na Península Itálica na segunda metade do século XIV)[3], poderiam efetivamente incluí-los. Imagens em pequena

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

escala, por outro lado, quase sempre condensam a composição, inserindo os elementos mais importantes em termos visuais para a correta identificação do tema do Juízo Final.

Que elementos seriam esses? Nenhuma representação visual do julgamento último pode prescindir do Cristo Juiz; é ele, portanto, o elemento iconográfico que forçosamente deve estar presente, muitas vezes envolto por uma *mandorla* e exibindo os estigmas das mãos e dos pés, que indicam de forma clara seu sacrifício na cruz pela humanidade. Seja ocupando boa parte do espaço da cena (conforme se vê nas imagens em pequena escala) ou incorporado a uma composição muito mais extensa (como na arte monumental), o Cristo Juiz sempre se destaca nas representações visuais do Juízo Final. Além dele, somente outro detalhe necessariamente precisa comparecer nas cenas para que o Cristo Juiz não seja confundido com uma figuração do *Maiestas Domini*, ou seja, uma visão do Senhor em Majestade que poderia ocorrer em qualquer tempo da história cristã. A identificação inequívoca do Juízo Final é feita através da trombeta descrita nos textos escriturais, e que indica a ressurreição dos corpos (também incluída nas representações)[4], conforme escreve São Paulo. A partir dos textos escriturais, assim, consolida-se a tradição iconográfica das trombetas tocadas por anjos no momento do Julgamento Último[5].

Por exemplo, a pequena inicial C iluminada por Lorenzo Monaco no início do século XV em um antifonário [Fig.1] apresenta uma visão do Cristo, cortado na altura da cintura, dominando o espaço superior da cena. Ele parece indicar com a mão esquerda a trombeta que, tocada por um anjo parcialmente oculto atrás da letra C, faz com que quatro homens surjam do chão que se abre na extremidade inferior. O contexto da pintura já indicaria um caminho de compreensão da cena – a inicial C introduz um dos responsórios da celebração do Ofício dos Mortos (*Credo quod redemptor meus vivit, et novissimo die terra resurrecturus sum, et in carne mea videbo Deum, Salvatorem meum*)[6]; é a trombeta, porém, que não deixa dúvidas se tratar

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

de uma representação do Juízo Final ao fiel que, não raro, poderia não saber ler, mas cuja cultura religiosa e escritural seria decerto muito superior à nossa, permitindo-o identificar claramente seja a cena como o trecho do antifonário.



FIG. 1. Lorenzo Monaco. *Juízo Final em inicial C*, ca. 1406-07. Metropolitan Museum of Art, Nova York.
Foto: Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461128. Acesso 22 jul 2025.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963



FIG. 2. Maso di Banco. *Juízo Final*, ca. 1335. Capela Bardi, Igreja de Santa Croce, Florença. Foto: Disponível em https://www.wga.hu/html_m/m/maso/bardi/03bardi.html. Acesso 22 jul 2025.

É a trombeta também a nos advertir que uma pintura com uma iconografia bastante singular representa o Juízo Final. Trata-se do afresco de Maso di Banco [Fig. 2] executado por volta de 1336 na Capela dei Confessori (também conhecida como Capela Bardi), na Igreja de Santa Croce, em Florença, e que forma um conjunto com o túmulo de Bettino dei Bardi (ou Andrea, conforme indicam outros historiadores), colocado na parede esquerda da capela. O túmulo está apoiado no chão e, acima dele, desponta uma estrutura arquitetônica que, adossada à parede, forma uma espécie de dossel para o sepulcro; na superfície mural delimitada pelo túmulo e por essa estrutura Maso di Banco afrescou a cena do Juízo. O Cristo está com os

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

gestos próprios do juiz, alternando o posicionamento das palmas das mãos – a direita que acolhe os eleitos, a mão esquerda que rechaça os condenados[7] –, mas não há eleitos ou condenados a quem esses gestos pudessem se dirigir; há somente uma única figura, ajoelhada e com as mãos postas, recortada contra um fundo desértico.

Uma análise menos atenta poderia interpretar a cena como uma representação do juízo individual, que ocorre no momento imediato à morte, e que concerne o julgamento da alma do morto; a figura humana pintada, porém, visualmente se liga ao túmulo real que lhe está imediatamente abaixo, de modo que seu corpo parece estar saindo de seu interior. Ao observar o conjunto, tem-se a impressão de que a figura está ressuscitando e se levantando do túmulo, conforme é visto em outras representações do Juízo Final, em que figuras e túmulos são pintados. O que nos dá a certeza de que não se trata do julgamento individual, mas do final, são justamente os dois anjos que, dirigindo as trombetas para baixo, formam a ligação entre o ressurrecto e o Cristo Juiz[8].

Os anjos trombeteiros de Maso di Banco são decerto devedores do Juízo Final de Pietro Cavallini [Fig. 3] na fachada interna da Igreja de Santa Cecília in Trastevere, em Roma, pintado nos últimos anos do século XIII, e praticamente destruído – do grande afresco resta somente a faixa em que estão o Cristo Juiz e os discípulos. Parcialmente visível, o registro imediatamente abaixo mostra fragmentos da separação entre eleitos e condenados, discernindo-se também quatro anjos trombeteiros. Anjos que aproximam o bocal da trombeta do rosto e por vezes colocam a própria boca no instrumento existem em praticamente todas as representações da cena[9]; Pietro Cavallini, porém, parece ser o primeiro a insuflar realidade com um detalhe naturalista que faz toda a diferença: a ação de tocar os instrumentos é clara pelas bochechas infladas de cada anjo. Quase podemos ouvir o som que ecoa pelos quatro cantos do mundo (os "quatro ventos" mencionados pela passagem de Mateus já citada).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963



FIG. 3. Pietro Cavallini. *Juízo Final,* detalhe dos anjos trombeteiros, ca. 1293. Santa Cecília in Trastevere, Roma.
Foto: Tamara Quírico.

Quem populariza essa solução visual, no entanto, é Giotto di Bondone, no afresco da Capela Scrovegni, em Pádua, executado no início do século XIV [Fig. 4]. Giotto, tendo trabalhado em Roma no fim do século XIII, durante o pontificado do Papa Bonifácio VIII, seguramente viu o Juízo Final em Santa Cecília in Trastevere, se pensarmos que Cavallini era o mais importante artista da escola romana nesse período. Interessado em um maior naturalismo nas representações humanas, Giotto decerto considerou o detalhe das bochechas infladas elemento importante da cena, incorporando-o na pintura de seus próprios anjos trombeteiros. A partir do modelo giottesco, esse pormenor naturalista se difunde entre os artistas e se torna bastante comum nas cenas.

Embora as passagens escriturais indiquem somente uma trombeta, o número e o posicionamento dos anjos trombeteiros, conforme visto, podem variar bastante, de acordo com a composição. Em geral são representadas ao menos duas trombetas, tocadas por anjos que se posicionam por trás ou ao lado da *mandorla* de Cristo e se voltam para cada uma das laterais da cena. Não há, porém, uma regra, e as figurações podem ser bastante diversas. Em

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

algumas obras, a solução é curiosa, como no caso do mosaico na fachada interna da Igreja de Santa Maria Assunta, na ilha de Torcello (Veneza), realizado no último quartel do século XII. Os quatro anjos, em duplas, soam as trombetas para a ressurreição dos corpos; diferente da maior parte das imagens, porém, essa não ocorre somente a partir de túmulos ou diretamente do solo: muitos ressurrectos estão sendo cuspidos por feras terrestres e aquáticas, indicando que mesmo aqueles que não foram adequadamente sepultados, por terem se afogado ou sido devorados, também retornarão à vida e serão julgados no último dia – uma citação visual que faz sentido ao pensarmos na configuração lagunar de Veneza, que se destaca também como república marítima.



FIG. 4. Giotto di Bondone. Juízo Final, ca. 1306. Capela Scrovegni, Pádua. Foto: Tamara Quírico.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

A presença das trombetas se mantém constante nas representações visuais do Juízo Final, em um recorte espaço-temporal que em muito ultrapassa o escopo principal desse artigo, mas que vale ser mencionado por indicar sua relevância na tradição iconográfica do tema. O grande tríptico do Juízo Final pintado pelo artista inglês John Martin entre 1851 e 1853, atualmente no acervo da Tate Gallery, em Londres, é exemplo disso. O painel central, com mais de 3 metros de comprimento, apresenta uma paisagem desconcertante, em que, à esquerda, ruínas da civilização ocidental (veem-se o que parecem ser templos gregos e romanos) em breve cairão em um abismo de trevas ao centro; o sol vermelho, ao fundo, aos poucos se apaga enquanto uma terrível tempestade se aproxima.

Na parte superior da pintura, de um branco luminoso, vemos o Cristo que surge com a corte celeste; ao redor do grupo, quatro anjos com vestes e asas brancas, voltados para quatro cantos, soam as trombetas que anunciam o retorno de Cristo e a ressurreição dos corpos, que ocorre em primeiro plano. Seguindo a composição tradicional da cena, os condenados estão à direita da pintura (isto é, à esquerda do Cristo Juiz) e os eleitos à esquerda – e dentre eles reconhecemos diversas personalidades retratadas[10].

Na década de 1950 o pintor italiano Aldo Locatelli realiza no teto da Igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul, um grande afresco representando o Juízo Final [Figura 5]. Seguindo a tradição iconográfica da cena, o artista inclui também os anjos trombeteiros; em uma interpretação pessoal e "moderna", porém, Locatelli os pinta como uma orquestra de sopros, colocando os oito anjos agrupados no alto da cena, acima do Cristo Juiz, como se indicasse um som muito mais potente. A inclusão de uma pintura com o tema na decoração realizada em uma igreja brasileira em meados do século XX mostra como existe uma permanência do horizonte escatológico cristão mesmo na modernidade, reforçando a importância de suas representações visuais[11].

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963



FIG. 5. Aldo Locatelli. *Juízo Final*, ca. 1950. Igreja de São Pelegrino, Caxias do Sul. Foto: Altamir Moreira.

Essa persistência escatológica na modernidade, mas em particular a importância das trombetas para o tema do Juízo Final, evidencia-se quando consideramos três pinturas de Wassily Kandinsky, executadas em 1911. A primeira se intitula *Ressurreição (Juízo Final)*, em que vemos uma figura humana de joelhos, as mãos cobrindo as orelhas, como se desejasse abafar o som que provavelmente sai da grande trombeta amarela e laranja logo acima, tocada por um anjo que surge no canto superior esquerdo. No mesmo lado da cena, na extremidade inferior, junto à perna do ressurrecto, há manchas de cor que podem aludir às chamas infernais.

A segunda pintura Kandinsky intitulou *Anjo do Juízo Final (Fragmento Juízo Final)*; embora a obra já se encaminhe para a abstração, ainda percebemos um anjo na parte superior, apontando para o alto enquanto a mão direita segura uma grande trombeta laranja. No canto inferior esquerdo, linhas e cores parecem formar um corpo que ressuscita. Percebam

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

como, para o pintor russo, o anjo que identifica o Juízo Final é o trombeteiro, embora diversos outros participem do evento[12]; nas duas obras, da coleção da Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, em Munique, a trombeta possui grande destaque[13]. Ela se liga tão fortemente ao tema do Julgamento Último a ponto de a terceira pintura (parte do acervo da Kunsthaus de Zurique), abstrata, e novamente chamada pelo artista *Anjo do Juízo Final*, destacar claramente a forma da trombeta[14].

Percebemos, assim, a importância desse instrumento musical para o tema do Juízo Final, justificando sua inclusão nas cenas, indicando, conforme comentado, o último som musical antes do fim do mundo. Há outras evocações musicais mais específicas em algumas representações visuais, especialmente associadas às instâncias do Além – Inferno e Paraíso. São elas que analisaremos agora.

Não nos deteremos nos desenvolvimentos iconográficos e compositivos de Inferno e Paraíso; basta pontuar que, não raro, o *locus* paradisíaco é apenas indicado pelo cortejo de eleitos que se dirige a um portão em um muro – alusão à Jerusalém Celeste descrita no Livro do Apocalipse[15] – ou simbolizado com a imagem do seio de Abraão[16]. O Inferno, por outro lado, desde muito cedo recebeu mais destaque visual nas cenas, com a representação não somente do seu interior, como das torturas a que são submetidos os condenados[17].

A região infernal, supõe-se, deve ser repleta de gritos horrorizados dos condenados torturados por toda a eternidade – afinal, o Evangelho de Mateus já indicava que, no fim do mundo, "o Filho do Homem enviará seus anjos, que retirarão de seu Reino todos os escândalos e todos os que fazem o mal e os lançarão na fornalha ardente, onde haverá choro e ranger de dentes" (Mt 13, 41-42). O *locus* infernal, assim, deve ser caracterizado, do ponto de vista sonoro, por ruídos e sons desagradáveis, inquietantes, quase inumanos; uma cacofonia compatível com o *locus* eterno de condenação.

A evocação dessa sonoridade nas representações visuais é feita através das expressões de dor e desespero que vemos em muitos dos torturados:

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

cabelos sendo repuxados pelos próprios condenados, bocas abertas em um esgar de sofrimento que aludem aos seus gritos desesperados. Em contraposição, encontramos também figurações de demônios que parecem se comprazer com essas torturas, rindo com bocas escancaradas; podemos imaginar suas gargalhadas ecoando pelo espaço e se misturando aos gritos dos condenados.

O esperado caos sonoro infernal com alguma frequência se reflete, nas imagens, em um caos visual. A ênfase recai sobre as torturas dos danados, esmiuçadas e, não raro, vinculadas aos pecados capitais[18]. Não há punições relacionadas especificamente à música, exceção talvez ao que realiza o pintor flamengo Hieronymus Bosch: no *Inferno* do tríptico do Juízo Final, pintado nos primeiros anos do século XVI e atualmente na Akademie der bildenden Künste de Viena, o artista inseriu uma partitura com notação musical aos pés de um grupo composto por demônios e uma figura feminina condenada, denominado pela autora Liza Young como o *Concerto Infernal* de Bosch (Young, 2011: 32)[19].

Em relação ao Paraíso, porém, a situação é outra no que se refere a evocações musicais. Deve-se considerar, primeiramente, que, além do seio de Abraão e do cortejo de eleitos, já mencionados, há outras possibilidades de desenvolvimento iconográfico e compositivo do *locus* paradisíaco. A figuração de um jardim, por exemplo, está relacionada ao sentido original do termo *paradisus*: recinto, jardim ou, conforme Santo Agostinho, *nemorosus locus*, "lugar repleto de árvores" (Quírico, 2014a: 154). Por vezes, o seio de Abraão é inserido no jardim, criando uma união entre dois tipos iconográficos distintos. Da Jerusalém Celeste, continua-se representando apenas seus muros, e é sobre eles que percebemos, em algumas obras, elementos iconográficos musicais explícitos. Especialmente nas pinturas ao norte dos Alpes, eventualmente encontramos anjos que portam instrumentos musicais diversos, que são tocados enquanto o cortejo de eleitos se aproxima do portão de acesso ao Paraíso.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963



FIG. 6. Hans Memling. *Juízo Final*, ca. 1470. Muzeum Narodowe, Gdańsk. Disponivel em: Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Das_J%C3%BCngste_Gericht_(Memling).jpg. Acesso 22 jul 2025.

É o que vemos, por exemplo, no tríptico pintado por Hans Memling por volta de 1470 [Fig. 6], atualmente parte da coleção do Muzeum Narodowe em Gdańsk, na Polônia. No painel esquerdo, temos um grupo de eleitos que, oriundo do painel central com a cena do Juízo Final propriamente dito e a ressurreição dos corpos, é recebido por São Pedro nos primeiros degraus de uma escadaria que o conduz ao grande portal de acesso à Jerusalém Celeste, representado como um belo pórtico de uma catedral tardo-medieval. Flanqueando e acima do tímpano e do frontão colocados sobre a porta, dispõem-se, em pequenas varandas e sobre um terraço, grupos de anjos que tocam instrumentos diversos: charamela, sacabuxa, dois sinos de mãos, viela de roda, *organetto*, harpa, alaúde e um violino antigo, além das trombetas que também comparecem no painel central; na entrada do Paraíso, porém, não ressoam mais para chamar a ressurreição dos corpos. Em uma das varandas, três anjos cantam a partir das notações presentes em um livro que se coloca à sua frente.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

Essa solução, ainda que não seja comum, difunde-se e chega também à América, indicando a circulação de modelos e sua recepção em territórios distintos em que houve penetração do cristianismo: no painel pintado por Joseph López de los Ríos com o tema da Glória, parte da série das *Postrimerías* realizada por volta de 1684 para a Igreja de Puerto Mayor, em Carabuco (em territórios da atual Bolívia), encontramos anjos que carregam, de cada lado, uma harpa, trombone, órgão, *cornetto* e flauta doce baixo[20].

O Paraíso pode ser representado também como a Corte Celeste que, segundo Baschet, "mostra a imagem ordenada da Igreja triunfante e exalta a promessa de uma agregação à comunidade dos santos e de uma reunião com Deus em uma relação direta suscetível de evocar a visão beatífica" (Baschet, 1998: 174). Os coros celestiais estariam por vezes mais ligados ao contexto apocalíptico, inseridos em imagens da Jerusalém Celeste, remetendo à adoração do Cordeiro descrita no texto (Ap 7, 4-12; 14, 1-5). Esse modelo de figuração paradisíaca se baseia na descrição da hierarquia celeste feita por Pseudo-Dionísio no século VI, na obra *De Coelesti Hierarchia*; as representações em que há fileiras de santos contemplando Deus ao alto, porém, podem ser compreendidas igualmente como uma interpretação visual do *Paradiso da Commedia*.

Chegamos, então, a um ponto importante de nossa análise: Dante Alighieri e sua *Commedia*. Ela pode ser interpretada como um poema sinestésico, na medida em que somos capazes de ver e ouvir a partir das descrições de Dante, tão minuciosas elas são. Em termos musicais, há um crescente sonoro ao longo dos diversos cantos do poema: seguindo a tradição difundida no Medievo, não há música no *Inferno*, apenas o caos sonoro evocado pelo poeta para descrever o ambiente de trevas e o sofrimento das almas. O poeta, de fato, menciona tristes sons, queixume e muito pranto[21]. Por outro lado, há música (seja efetivamente cantada, seja como som ambiente) na *Commedia* desde o princípio da subida da montanha do Purgatório, quando Dante ouve, já no canto II, um som musical. Se no canto XXIX Alighieri menciona que "vagava ora uma doce melodia/ no ar luzidio"

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

(Purg XXIX, 22-23)[22], em seguida o poeta florentino identifica essa melodia como uma canção (Brownlee, 2018: 238); o Purgatorio, de fato, é marcado por um canto em uníssono, com poucas ou muitas vozes.

No *Paradiso*, por fim, continua-se a perceber uma harmonia musical que se difunde pelo espaço desde o primeiro céu; para ilustrar, Dante se refere no canto XVII a *organo*, palavra que era usada na liturgia florentina do período para indicar uma composição com múltiplas vozes. Dante conhecia bem a música de seu tempo: o compositor Marchetto da Padova, por exemplo, frequentava círculos culturais no Vêneto próximos aos do poeta, exilado de Florença desde 1302; ambos estavam em Pádua entre 1305 e 1307, quando Marchetto atuou como *Magister cantus* da catedral paduana, e Giotto, por coincidência, trabalhava no ciclo da Capela Scrovegni.

Marchetto, um dos mais importantes músicos do início do século XIV, foi autor de diversos tratados inovadores sobre a polifonia musical, decerto conhecidos ao menos em parte por Dante[23]. Compreendemos, portanto, porque o *Paradiso da Commedia*, não por acaso, é o lugar de perfeição marcado pelo canto polifônico, a fusão de diversos sons que ao fim criam uma única e perfeita harmonia, sem qualquer peso do mundo terreno. O Paraíso de Dante, assim, é profundamente musical.

O Além descrito pelo poeta florentino tem grande influência sobre as artes visuais ao longo dos séculos – de modo particular o *Inferno*, reinterpretado por artistas diversos desde que os cantos passaram a ser publicados ainda nos primeiros anos do século XIV[24]. Também o *Paradiso*, como visto, teria sido repensado a partir do modelo dantesco – a Corte Celeste passou a ser um dos modos preferenciais de figuração do *locus* paradisíaco na segunda metade do século XIV, especialmente na arte monumental, com o desdobramento do tema do Juízo Final em três cenas independentes.

E a música harmoniosa que marca o Paraíso dantesco? Embora em termos iconográficos não tenha efetivamente se difundido, tendo em vista que Dante evoca sons, mas apenas pontualmente alude a instrumentos musicais, percebemos em algumas pinturas do século XV indicativos

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

sonoros, embora não sejam pintados efetivamente instrumentos musicais específicos. Referimo-nos aos dois painéis com o tema do Juízo Final executados por Giovanni da Fiesole, mais conhecido como Fra Angelico; o primeiro, realizado por volta de 1425-26 para a Igreja de Santa Maria degli Angeli, em Florença [Fig. 7], e atualmente no acervo do Museo di San Marco, na mesma cidade, enquanto o tríptico de ca. 1450 integra a coleção do Staatliche Museum, em Berlim [Fig.8][25].



FIG.7. Fra Angelico. *Juízo Final,* ca. 1425-26. Museo di San Marco, Florença. Disponível em https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fra_Angelico_009.jpg. Acesso 22 jul 2025. Disponível em https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fra_Angelico_009.jpg. Acesso 22 jul 2025.

O Juízo Final de San Marco possui um formato bastante singular, com uma estrutura trilobada na parte superior do painel, e possivelmente pensada originalmente para ser posicionada sobre uma porta: "essa posição elevada é consistente com a representação em perspectiva da pintura, projetada para uma vista de baixo" (De Simone, 2023: 195). Na segunda edição das Vite, sua famosa biografia dos principais artistas italianos *da Cimabue insino ai tempi nostri*, publicada em 1568, Giorgio Vasari assim descreve esse painel:

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

> E na igreja dos frades dos Anjos, um Paraíso e um Inferno de pequenas figuras, nas quais, com bela observância, ele tornou os Beatos muito belos e cheios de júbilo e felicidade celestial; e os Condenados, preparados para as penas do Inferno, de várias maneiras muito tristes, e trazendo em seus rostos impressos o pecado e seu demérito. Os Beatos são vistos entrando em danças celestiais pela porta do Paraíso; e os condenados arrastados pelos demônios para o Inferno em dores eternas[26].

Vasari claramente cita os eleitos que "si veggiono entrare celestemente ballando per la porta del paradiso". De fato, do lado esquerdo do painel, definido por Gerardo de Simone como "uma das mais poéticas invenções de Fra Giovanni da Fiesole" (De Simone, 2023: 199), eles são figurados dançando em um campo florido, seguindo em direção aos muros da Jerusalém Celeste que se entrevê no canto superior, e de onde saem raios de uma luz dourada. É como se o jardim paradisíaco se estendesse para além dos muros da cidade celestial, em uma espécie de anteparaíso verdejante, que se contrapõe à aridez do Inferno rochoso na extremidade oposta da pintura. Mais do que o jardim paradisíaco, porém, o pintor pode estar reinterpretando o paraíso terrestre dantesco, colocado no alto da montanha do Purgatório na *Commedia*: "Olha para o Sol que à tua frente reluz/ olha as flores, a ervinha, os arvoredos/ que por si só esta terra produz" (Purg XXVII, 133-135)[27].

Se assentirmos com a possibilidade de que o artista estivesse reelaborando o texto de Dante, faz sentido que esses eleitos dancem, regozijando-se seja com a música que ainda se ouve da montanha do Purgatório, seja com a música polifônica celestial que deve já ser entreouvida nessa antessala paradisíaca. Os eleitos são abraçados por anjos assim que adentram o jardim e que, dando-lhes as mãos, conduzem-nos em uma amorosa ciranda beatífica que, de certo modo, opõe-se à tradição das danças macabras popularizadas na arte europeia desde o século XIV. O próprio poeta florentino descreve danças de roda em passagens do Paradiso: "Qual, por contentamento manifesto,/ vemos dançantes numa roda, enquanto/

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

a voz elevam, alegrar o gesto" (Par XIV, 19-21)[28]. Mesmo os apóstolos são descritos por Dante, no Céu das Estrelas, "[...] do coro que variada-/ mente dançavam" (Par XXIV, 16-17)[29].

Uma possível "suavização" da influência dantesca pode ser percebida no tríptico de Berlim: visualmente, é evidente como se baseia na pintura de Santa Maria degli Angeli, reduzindo, porém, as duas fileiras de túmulos vazios ao centro a apenas uma. Se no painel florentino Inferno e Paraíso estão nas extremidades da cena, e se destacam por estarem projetados para além da estrutura trilobada, na pintura de Berlim Fra Angelico formaliza essa separação entre os espaços, posicionando as instâncias ultraterrenas nos painéis laterais.

A verticalidade do painel esquerdo determina um movimento mais acentuadamente espiralado e ascendente do grupo de eleitos em relação à pintura florentina, onde dançam em um movimento circular mais horizontalizado. A ideia geral, porém, é a mesma: em ambas as pinturas se figuram os eleitos que, acompanhados de anjos, bailam em direção à porta de entrada da Jerusalém Celeste (no painel de Berlim a porta, sobre uma nuvem, é riscada no fundo em ouro, pouco visível no estado de conservação atual da pintura, mas não parece ter sido realizada com muito mais clareza já por Fra Angelico no século XV).

A pouca visibilidade desse detalhe possibilitaria que o jardim florido da pintura fosse já interpretado como o jardim paradisíaco, e não como o paraíso terrestre que Dante coloca no topo da montanha do Purgatório. O movimento ascensional dos eleitos, dessa forma, aludiria aos nove céus concêntricos do *Paradiso*; todos, porém, já poderiam se encontrar no Paraíso – reforça essa ideia a inclusão de um santo na parte superior da pintura, à frente do grupo; ele está representado efetivamente com uma auréola, e não com raios dourados, como os outros, e é identificado por De Simone como Santo Agostinho (cuja regra era seguida pelos dominicanos) (2023: 210).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

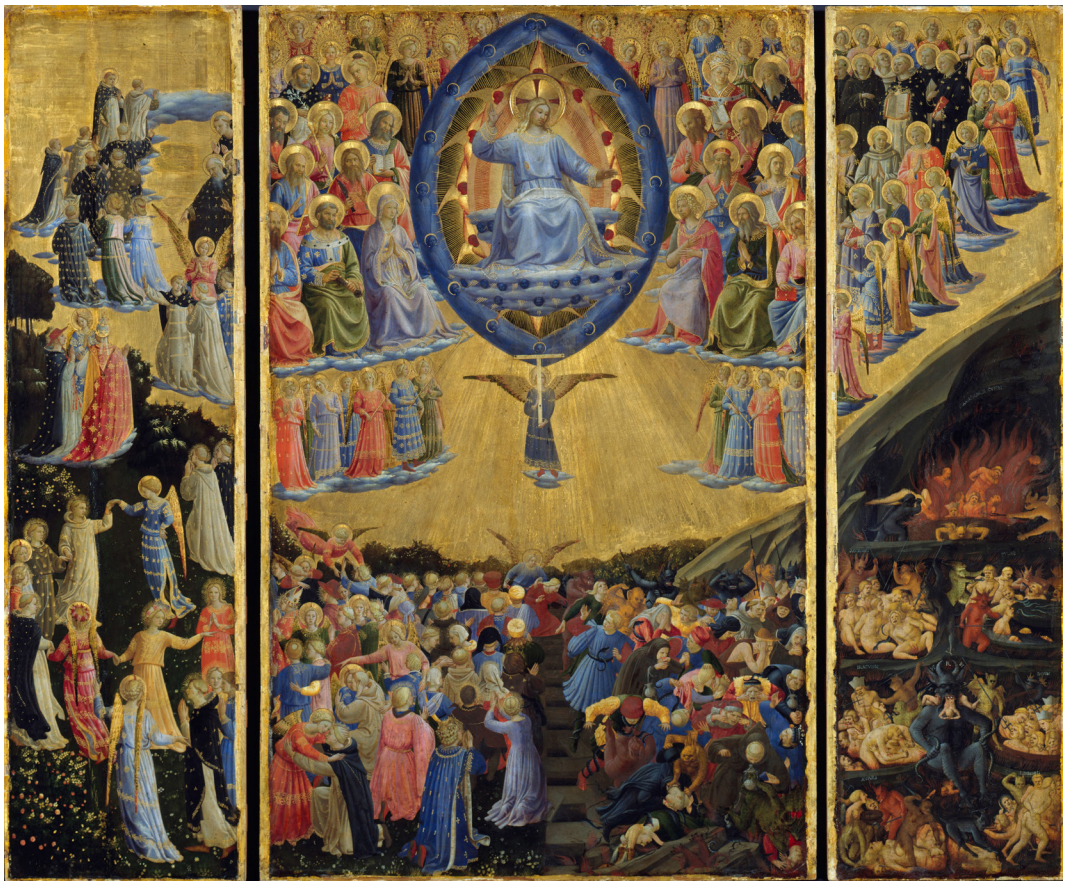


FIG.8. Fra Angelico. *Juízo Final,* ca. 1450. Staatliche Museum, Berlim. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_The_Last_Judgement_(Winged_Altar)_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso 22 jul 2025 oto: Rose Steinmetz

Não vamos adentrar na discussão sobre os problemas na recepção de Dante e de sua *Commedia* nos círculos dominicanos nos séculos XIV e XV, que foge ao escopo do presente artigo – recordemo-nos que Fra Angelico foi, ele próprio, membro da Ordem dos Pregadores[30]. Parece evidente, entretanto, que os cantos do poema eram bem conhecidos pelo pintor, que muito provavelmente se inspirou em Alighieri para conceber o Paraíso dessas duas representações visuais do Juízo Final. Parafraseando o apócrifo de Nietzsche, esses eleitos dançando não seriam julgados insanos por quem não pudesse escutar a música. Para os espectadores do *Quattrocento*, essas pinturas ecoariam a celestial música polifônica do *Paradiso*, cujas passagens eventualmente poderiam ser identificadas a partir das descrições do poema.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

Fra Angelico criou, assim, todas as evocações musicais do Juízo Final, não somente do Paraíso, mas também das trombetas do último dia e da cacofonia infernal.

Referências

ARQUÉS, R.; MADDALO, S.; PASQUINI, L. (eds.). *The Smiling Walls*. Dante and the Visual Arts. Turnhout: Brepols, 2023.

BARTALINI, R. *Et in carne mea videbo Deum meum*: Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. Prospettiva, n. 98-99, 2000.

BASCHET, J. "Paradiso". In: *Enciclopedia dell'arte medievale*, v. IX. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1998.

BECK, A.; BECK, E. M. Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescoes. *Early Music*, v. 27, n. 1, Music and Spectacle, Feb. 1999.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2003.

BROWNLEE, K. Music and the Act of Song in Dante's 'Purgatorio' and 'Paradiso'. *Bibliotheca Dantesca*, v. 1, 2018.

DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*, 3 volumes. Edição bilíngue (tradução e notas de Italo Eugenio Mauro). São Paulo: 34, 1998.

DE SIMONE, G. "'Al suon de l'angelica tromba'. Echi danteschi nei Giudizi universali del Beato Angelico". In: ARQUÉS, R.; MADDALO, S.; PASQUINI, L. (eds.). *The Smiling walls*. Dante and the Visual Arts. Turnhout: Brepols, 2023.

GIZZI, Corrado (ed.). *Dante e Giotto*. Milão: Skira, 2001.

KUBIES, G. "Angel Trumpeters and *poena sensus*. A Reflection on Jheronimus Bosch's Last Judgement Triptych in the Groeningemuseum in Bruges". In: CARELLI, D.; GOOIKER, H. (eds.). *Jheronimus Bosch*. His Life and his Works. 4th International Bosch Conference. Jheronimus Bosch Art Center: 's-Hertogenbosch, 2016.

MAHRT, W. The cessation of music in the 'Paradiso'. *Bibliotheca Dantesca*, v. 3, 2020.

MYRONE, Martin, "John Martin's *Last Judgement* Triptych: The Apocalyptic Sublime in the Age of Spectacle". In: LLEWELLYN, N.; RIDING, C. (eds.). *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, January 2013. Disponível em https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/martin-myrone-john-martins-last-judgement-triptych-the-apocalyptic-sublime-in-the-age-of-r1141419; acesso 15 Jan 2025.

QUÍRICO, T.; SANTOS, L. dos; PERRETT, A. L. Entre anjos e demônios: a série de Novíssimos de Carabuco. *Concinnitas*, v. 23, 2022.

QUÍRICO, T.; SANTOS, L. R. dos. "A presença indígena no Inferno de Carabuco: imagens cristãs entre a Conquista e a salvação". In: PEQUENO, F.; QUÍRICO, T. (org.). *Fluxos e Trânsitos na História da Arte Global*. Rio de Janeiro: Circuito, 2023.

QUÍRICO, T. A iconografia do Inferno na tradição artística medieval. *Mirabilia*, v. 12, 2011.

QUÍRICO, T. A representação do Cristo Juiz em pinturas toscanas do *Trecento* ao *Cinquecento*. *Concinnitas*, v. 2, 2013.

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

QUÍRICO, T. "The Representation of Heaven and Hell in Last Judgement Scenes". In: PICCAT, M.; RAMELLO, L. (eds.). *Memento Mori.* Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2014b.

QUÍRICO, T. "Un pittore italiano in Brasile: Aldo Locatelli e il Giudizio Universale nella chiesa di San Pellegrino a Caxias do Sul". In: FONTES, M. A.; LEONARDI, E.; MORRESI, R.; SCACCHI, A. (eds.). *Attraversamenti*. Traiettorie del postcoloniale e degli studi sulle migrazioni nelle Americhe. Collana Studi Transnazionali/ Transnational Studies. Roma: Lithos, 2025.

VASARI, G. *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568 (eds. BETTARINI, R.; BAROCCHI, P.). Florença: S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987. PDF publicado em março de 2006. Disponível em https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf; acesso 25 set 2025.

YOUNG, L. *The Rise of the Sentient Musical Instrument*. A Study of Hieronymus Bosch's Musical Instruments and their Dissonant Revolution. Senior Projects Spring 2011. Disponível em https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2011/229; acesso 17 Jan 2025.

Notas

* Professora associada do Instituto de Artes da Uerj. E-mail: tamara.quirico@uerj.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0024-4737.

1 Tradução: "Eis que vos dou a conhecer um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados, num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final; sim, a trombeta tocará, e os mortos ressurgirão incorruptíveis, e nós seremos transformados. Com efeito, é necessário que este ser corruptível revista a incorruptibilidade e que este ser mortal revista a imortalidade" (1Cor 15,51-53).

2 "Quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória. E serão reunidas em sua presença todas as nações e ele separará os homens uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos bodes, e porá as ovelhas à sua direita e os bodes à sua esquerda. Então dirá o rei aos que estiverem à sua direita: 'Vinde, benditos do meu Pai, recebei por herança o Reino preparado para vós desde a fundação do mundo [...]'. Em seguida, dirá aos que estiverem à sua esquerda: 'Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o diabo e para os seus anjos [...]'. E irão estes para o castigo eterno enquanto os justos irão para a vida eterna" (Mt 25, 31-34, 41 e 46).

3 Para uma análise aprofundada dessa questão, ver: (Quírico, 2014a).

4 Exceção feita ao pequeno painel que compõe o *Armadio degli Argenti*, pintado por Fra Angelico por volta de 1450 e atualmente no Museo di San Marco, em Florença. Não há anjos trombeteiros, mas o tema do Juízo Final é reconhecível pela ressurreição dos corpos (dois homens saem dos túmulos postos ao chão) e pela separação entre eleitos e condenados. Essa pintura pode ser vista em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Armadio_degli_argenti,_giudizio_universale.jpg. Acesso 22 jul 2025.

5 A associação entre anjos e trombetas não ocorre somente no Juízo Final. Como aponta Grzegorz Kubies, ela também está presente nas visões apocalípticas de desastres causados por pragas (Ap 8, 2 e 6-13; 9, 1 e 13-14; 10, 7; 11, 15) (Kubies, 2016: 181).

6 Tradução nossa: "Creio que meu Redentor vive, e que no último dia levantarei da terra, e na minha carne verei Deus, meu Salvador".

7 Não nos deteremos nessa análise aqui, já tratada em outra ocasião (Quírico, 2013).

8 Considere-se também que a paisagem de fundo parece um vale desértico, que Roberto Bartalini (2000: 74) identifica como o Vale de Josafá descrito no Livro de Joel, no qual seria realizado o julgamento "de todas as nações" (3, 12) – após o soar da trombeta, não podemos esquecer, conforme anteriormente citado (Joel 2, 1).

9 Uma notável exceção é o painel pintado por Fra Angelico por volta de 1450, atualmente na coleção do Staatliche Museum em Berlim [Fig. 8]: nessa pintura, os dois anjos trombeteiros, entre outros anjos sobre duas nuvens, apenas seguram as trombetas, apontando-as para o alto.

10 A pintura está reproduzida em https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-the-last-judgement-t01927. Acesso 22 jul 2025. John Martin publicou uma longa descrição que acompanhava a exibição dessas pinturas, que ocorreu não somente na Inglaterra, mas também na Irlanda, nos Estados Unidos e mesmo na Austrália, ao longo da década de 1850. Transcrição de parte dessa didascália, assim como uma análise do tríptico, é encontrada em Myrone, 2023. Seguindo um modelo que se consolidou na Península Itálica na segunda metade do século XIV, Martin desdobra o tema do Juízo Final em três cenas distintas. Embora o título do terceiro painel – *O grande dia de Sua ira* – não indique o Inferno, o que se vê na pintura é justamente o interior do abismo que se vislumbra na cena do Julgamento Último, onde caem os condenados e as ruínas já destruídas da arquitetura que marca a civilização ocidental. Sobre a composição tripartida do Juízo Final, remetemos novamente a: (Quírico, 2014a).

11 Sobre a Igreja de São Pelegrino e o ciclo executado por Locatelli em Caxias do Sul, ver: (Quírico, 2025).

12 Tradicionalmente comparecem anjos que trazem as *Arma Christi* – os símbolos da Paixão de Cristo – e notadamente em muitas obras se destaca São Miguel que, com a balança em punho, preside o julgamento literalmente pesando os corpos recém-ressuscitados.

13 As duas obras podem ser vistas, respectivamente, em https://www.lenbachhaus.de/en/digital/collection-online/detail/auferstehung-juengstes-gericht-30013321 e https://www.lenbachhaus.de/en/digital/collection-online/detail/engel-des-juengsten-gerichts-fragment-juengstes-gericht-30013332. Acessos em 22 jul 2025.

14 A imagem está reproduzida em https://www.wassilykandinsky.net/work-184.php. Acesso 22 jul 2025.

15 "Levou-me em espírito a um grande e alto monte e mostrou-me a Cidade Santa, Jerusalém, que descia do céu, de junto de Deus, revestida da glória de Deus. Assemelhava-se seu esplendor a uma pedra muito preciosa, tal como o jaspe cristalino. Tinha grande e alta muralha com doze portas, guardadas

por doze anjos. Nas portas estavam gravados os nomes das doze tribos dos filhos de Israel. Ao oriente havia três portas, ao setentrião três portas, ao sul três portas e ao ocidente três portas. A muralha da cidade tinha doze fundamentos com os nomes dos doze apóstolos do Cordeiro. Quem falava comigo trazia uma vara de ouro como medida para medir a cidade, as suas portas e a sua muralha. A cidade formava um quadrado: o comprimento igualava à largura. Mediu a cidade com a vara: doze mil estádios. O comprimento, a largura e a altura eram iguais. E mediu a muralha: cento e quarenta e quatro côvados, segundo a medida humana empregada pelo anjo. O material da muralha era jaspe, e a cidade ouro puro, semelhante a puro cristal. Os alicerces da muralha da cidade eram ornados de toda espécie de pedras preciosas: o primeiro era de jaspe, o segundo de safira, o terceiro de calcedônia, o quarto de esmeralda, o quinto de sardônica, o sexto de cornalina, o sétimo de crisólito, o oitavo de berilo, o nono de topázio, o décimo de crisóparo, o undécimo de jacinto e o duodécimo de ametista. Cada uma das doze portas era feita de uma só pérola e a avenida da cidade era de ouro, transparente como cristal" (Ap 21, 10-21).

16 A iconografia do seio de Abraão surgiu em âmbito bizantino, associada à parábola de Lázaro: "Ora, havia um homem rico, e vestia-se de púrpura e de linho finíssimo, e vivia todos os dias regalada e esplendidamente. Havia também um certo mendigo, chamado Lázaro, que jazia cheio de chagas à porta daquele; e desejava alimentar-se com as migalhas que caíam da mesa do rico; e os próprios cães vinham lamber-lhe as chagas. 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. Disse, porém, Abraão: Filho, lembra-te de que recebeste os teus bens em tua vida, e Lázaro somente males; e agora este é consolado e tu atormentado. E, além de tudo isto, está posto um grande abismo entre nós e vós, de sorte que os que quisessem passar daqui para vós não poderiam, nem tampouco os de lá passar para cá" (Lc 16, 19-26).

Como explica Jérôme Baschet, "o seio de Abraão se tornou uma evocação privilegiada do destino paradisíaco dos justos em particular na liturgia dos defuntos: nos mais antigos rituais funerários (séculos VII-VIII) e durante toda a Idade Média se rezava para que a alma dos defuntos tivesse acesso ao repouso no seio do patriarca ou dos patriarcas" (Baschet, 1998: 169).

17 Para uma análise aprofundada do tema, ver: (Quírico, 2014a) e (Quírico, 2014b).

18 Ver, dentre outros: (Quírico, 2011) e (Quírico, 2014b).

19 Embora não seja uma representação do Juízo Final, vale mencionar que no Inferno do tríptico do *Jardim das Delícias Terrena*s também há torturas relacionadas a elementos musicais. Não nos deteremos na análise de Bosch e de suas representações de torturas musicais, tema que vem sendo desenvolvido na bela pesquisa de doutorado de Grasiela Duarte no PPGHA/Uerj. O tríptico de Viena pode ser visto em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_judgement_Bosch.jpg. Acesso 26 set 2025.

20 A pintura da Glória pode ser vista em https://colonialart.org/artworks/945B. Acesso 22 jul 2025. Para um maior aprofundamento acerca do ciclo de Carabuco, ver, dentre outros: (Quírico; Santos; Perrett, 2022) e (Quírico; Santos, 2023). Agradeço Grasiela Duarte pela correta identificação dos instrumentos em ambas as pinturas.

21 "Os tristes sons começo a perceber/ do lugar aonde eu vim, onde queixume/ e muito pranto vêm me acometer" ["Or incomincian le dolenti note/ a farmisi sentire; or son venuto/ là dove molto pianto mi percuote" (Inf. V, 25-27).

22 "[...] una melodia dolce correva/ per l'aere luminoso".

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

23 Sobre Marchetto e as artes no Vêneto nos primeiros anos do século XIV, particularmente sobre sua apreciação da arte de Giotto, ver: (Beck; Beck, 1999).

24 Sobre Dante e as artes visuais, ver, por exemplo: (Gizzi, 2001); (Quírico, 2014a); (Arqués; Maddalo; Pasquini, 2023).

25 Conforme recorda Gerardo de Simone, Fra Angelico realizou seis pinturas com o tema do Juízo Final ao longo da vida: "o primeiro exemplar, pintado para a igreja camaldolese florentina de Santa Maria degli Angeli, remonta a meados dos anos vinte; o último, o compartimento do Armadio degli Argenti para a casa mãe dos Servitas, a Santissima Annunziata, é do início dos anos 50. À série vão incluídos três exemplares perdidos, dois em afresco referentes ao seu período romano tardio e um sobre madeira naufragado no mar no século XIX" (De Simone, 2023: 193).

26 Tradução do texto original: "E nella chiesa de' Monaci degl'Angeli un Paradiso et un Inferno di figure piccole, nel quale con bella osservanza fece i beati bellissimi e pieni di giubilo e di celeste letizia, et i dannati apparecchiati alle pene dell'inferno in varie guise mestissimi e portanti nel volto impresso il peccato e demerito loro: i beati si veggiono entrare celestemente ballando per la porta del paradiso, et i dannati dai demonii all'inferno nell'eterne pene strascinati" (Vasari, 2006: 265).

27 Tradução do texto original: "Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce;/ vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli/ che qui la terra sol da sé produce".

28 Tradução do texto original: "Come, da più letizia pinti e tratti,/ a la fiata quei che vanno a rota/ levan la voce e rallegrano li atti".

29 Tradução do texto original: "[...] carole, diferente/ -mente danzando".

30 Sobre isso ver, dentre outros: (De Simone, 2023).

Artigo submetido em setembro de 2025. Aprovado em dezemnbro de 2025.