

A RECEPÇÃO DO INFERNO NA VISÃO DE TÚNDALO PELA ICONOGRAFIA MEDIEVAL

DOI: 10.5935/2177-6644.20200016

THE RECEPTION OF HELL IN THE
TONDAL'S VISION BY MEDIEVAL
ICONOGRAPHY

LA RECEPCIÓN DEL INFIERNO DE LA
VISIÓN DE TÚNGANO POR LA
ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

Luana Barbosa Miranda Souza *

Resumo: Este artigo busca analisar as contribuições da *Visão de Túndalo* para a construção da iconografia do Inferno cristão medieval. Portanto, analisaremos as iluminuras presentes no manuscrito borgonhês *Les Visions Du Chevalier Tondal* (século XV) junto com a versão textual lusitana *Visão de Túndalo* (século XV), a partir de uma discussão teórica e metodológica pautadas na Nova História Cultural.

Palavras-chave: Imagens. Inferno cristão. Medieval. Visão de Túndalo.

Abstract: This article seeks to analyze the contributions of the Tondal's Vision to the construction of the medieval iconography of Christian Hell. Therefore, we will analyze the illuminures present in the Burgundian manuscript *Les Visions Du Chevalier Tondal* (15th century) together with the Portuguese textual version *Visão de Túndalo* (15th century), from a theoretical and methodological discussion based on the New Cultural History.

Key-words: Images. Christian hell. Medieval. Tondal's Vision.

Resumen: Este artículo busca analizar los aportes de la *Visión de Túngano* a la construcción de la iconografía del Infierno Cristiano medieval. Por lo tanto, analizaremos las iluminaciones presente en el manuscrito borgoñón *Les Visions Du Chevalier Tondal* (siglo XV) junto con la versión textual portuguesa *Visão de Túndalo* (siglo XV), a partir de una discusión teórica y metodológica basada em la Nueva Historia Cultural.

Palabras-clave: Imágenes. Infierno cristiano. Medieval. Visión de Túngano.

* Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES. Membro do Grupo de Pesquisa História Medieval da Unimontes (GEHM). Email: luanab.miranda@hotmail.com

Introdução

Dos primórdios da teologia cristã até à Idade Média Central pode-se constatar que seu pós-morte se dividia entre o Céu, destino dos eleitos e o Inferno, destino dos condenados. Além disso, como bem analisou Jacques Le Goff (1995), em meados do século XII houve o acréscimo da estação intermediária para as almas, o nascimento do Purgatório. No entanto, devemos ressaltar que durante séculos o Inferno teve função definida, mas lhe faltavam formas específicas, mesmo que pela tradição cristã seja o local de destino eterno dos pecadores condenados após o Juízo Final. No correr do medievo, paulatinamente, o Inferno começou a ser desenhado e sua iconografia também se tornou um importante suporte para a doutrinação dos fiéis durante o período.

As visões e viagens ao *Além* vieram a ocupar espaço privilegiado dentro deste processo. Com relativa atuação já desde o século VI, experimentaram um *boom* no século XII, dos quais os visionários eram principalmente monges, assim como coloca Le Goff:

Estas aparições são principalmente notadas no meio monástico, o que nada tem de espantoso pois a leitura de Gregório, o Grande – nos seus *Moralia* mas também nos Diálogos cujo segundo livro ‘lançou’ São Bento – é assídua sobretudo nos mosteiros, e os monges, nesses tempos em que se desconfia dos sonhos (Gregório, o Grande, dissera-o e Pedro Damiano repetiu-o no século XI), são seus beneficiários privilegiados, bem como das visões e das aparições, porque são mais aptos do que os outros para resistir as ilusões diabólicas como fez Santo Agostinho, e mais dignos de receber as mensagens autênticas e edificantes de Deus (LE GOFF, 1995, p. 215).

Essas visões foram úteis à cristandade latina por ajudar a estimular determinados comportamentos, tanto dentro dos mosteiros onde eram mais frequentes, quanto na população de forma geral através de replicação dos relatos em sermões e homilias. A ênfase nas descrições do Inferno e Purgatório deixa claro que a Igreja Católica achava mais conveniente convencer pelo medo do que pela esperança das glórias do Paraíso. E nesse cenário, assim como afirma Jérôme Baschet (2006), que a instituição assume um papel privilegiado de intercessora da Salvação, que sem sua interferência, os indivíduos viriam a padecer no Inferno pela eternidade. E por acreditarem se tratar de relatos reais, essas visões além de estarem dentro do escopo de manuais da Igreja, eram amplamente difundidas, traduzidas para vários idiomas, que podemos verificar pela quantidade de manuscritos espalhados pela Europa.

Neste artigo trabalharemos com uma fonte de grande prestígio na segunda metade da Idade Média. Trata-se de um relato visionário literatizado no século XII que teve grande circulação até o século XVI: a assim denominada *Visão de Túndalo*. Para termos alguma ideia de sua propagação, apenas no século XIII, temos nada menos do que 154 manuscritos latinos sobreviventes, espalhados pela Europa. Ademais, foi incluída resumidamente em outras obras de caráter enciclopédico, como

o *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais (c.1265). Depois disso, foi traduzida para, pelo menos, treze idiomas diferentes¹. É considerada como a descrição do *Além* cristão mais completa e consistentemente desenvolvida antes da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Sendo assim, analisar sua recepção, especificamente do Inferno, pela iconografia da época se torna pertinente. Principalmente por compreendermos o que as imagens significavam naquele período. A produção, a difusão e a recepção das imagens se constituem em práticas culturais de importância central no Ocidente Medieval². E bem como argumentado por Jean-Claude Schmitt (2007), é dever do historiador recolocar as imagens no conjunto do imaginário social, como nas implicações de poder e de memória.

Mas apesar da sua grande difusão e longevidade, a *Visão de Túndalo* não teve grandes representações imagéticas. Mesmo que no período de seu surgimento, a cultura religiosa desse uma importância significativa aos sonhos/visões, e com eles, suas respectivas representações iconográficas. Devemos considerar também, que o século XIII, século que Schmitt e Baschet (2006) concordam que o uso litúrgico das imagens já estava normalizado e sua produção já permitia a criatividade do artista, não há imagens que façam referências à essa obra. Nossa hipótese para esse fenômeno aparentemente contraditório é a estrutura do texto, que desconsidera noções de tempo e de espaço, categorias importantes quando se quer pensar uma imagem mental de um local, que se representado visualmente possa ser reconhecido facilmente por quem o ver.

Para verificarmos nossa hipótese, empregaremos uma Análise Categorical, como proposto por Laurence Bardin (1977), que consiste em “tomar em consideração a totalidade de um ‘texto’, passando-o pelo crivo da classificação e do recenseamento, segundo a frequência de presença (ou de ausência) de itens de sentido” (BARDIN, 1977, p. 36-37). Sendo assim, faremos o desmembramento do texto, que aqui é a *Visão de Túndalo*³, escolhida por sua grande difusão nos meios teológicos e monásticos, em categoriais agrupadas analogicamente: geografia, pecados, pecadores e punições. Ainda com as técnicas da referida autora, identificaremos seus pólos de comunicação: emissor, receptor, mensagem e canal para entender a importância de tal fonte em seu respectivo tecido social.

¹ Para mais informações sobre as catalogações da *Visão de Túndalo*, tanto em manuscritos quanto em impressos, orientamos a leitura: PALMER, 1982.

² Em nosso artigo utilizaremos o que se convencionou chamar de “Ocidente” e “Oriente” para analisar a Europa medieval. Compreendemos que essas divisões são construções históricas passíveis de diversas interpretações a partir de interesses culturais, políticos, econômicos, acadêmicos etc. Por uma questão de espaço e temática, não abordaremos essa problemática. Mas indicamos como leitura: NEVES, 2018.

³ Não analisaremos todo o texto da *Visão*, pois apenas a parte que trata sobre o Inferno nos interessa. Porém, o relato é direto e sem seções que dividam as temáticas conforme as estações do *Além* cristão que pretende narrar.

E no que tange a análise das imagens compreendemos, assim como pontua Schmitt (2007), que elas possuem uma gama de funções tais como religiosas, políticas, ideológicas, sociais etc. e que tais funções não são estáticas, sofrem mudanças em relação à geografia e ao tempo. Baschet (1996), ao trabalhar o conceito de “imagem-objeto”, também traz significativas contribuições para o estudo das funcionalidades imagéticas. Como o autor explica, a imagem constituída por si só é um objeto dando lugar a várias utilizações, e/ou uma representação do mundo e da sociedade que pode ser ligada a um objeto ou lugar já possuidores de funções, ampliando essa última.

Compreendemos que a imagem é uma fonte em si mesma, mas concordamos com Laurent Gervereau que elementos textuais, explicativos ou simplesmente de legendagem, lhe conferem sentido e que “o texto tem também uma função iconográfica que influencia a imagem” (GERVEREAU, 2000, p. 57). Porém, a relação texto-imagem nem sempre é de colaboração mútua, às vezes, podem ser também de oposição. A relação é complexa e não cabem generalizações. Então, para não cairmos na tentação de submeter a imagem ao texto numa relação de inferioridade, deve-se levar em conta a estrutura, a profundidade, as cores, a ordem, os elementos figurativos de cada uma. A intenção do artista, do financiador, bem como o público, o uso litúrgico, o gênero e a mobilidade da imagem. Tudo de forma relacional como explicam Baschet e Schmitt:

Uma abordagem iconográfica cuidadosa é necessariamente relacional, porque é através das relações atadas entre os elementos que compõem a imagem, bem como entre eles e a estrutura do campo (com suas polaridades constitutivas: direita/esquerda, alto/baixo, centro/periferia) que seus significados são construídos (BASCHET, 2015, p. 195).⁴

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

Sendo assim, partindo da premissa que iconografia é relacional, faremos uso da técnica de análise em série de Schmitt. Conforme o autor, nenhuma imagem encontra-se isolada, ao contrário, integram-se em série. “O isolamento de uma imagem será sempre arbitrário e incorreto” (SCHMITT, 2007, p. 41). Sendo assim, analisaremos essa série temática sobre o Inferno cristão - que aqui foi constituída a priori, no caso, várias imagens de um mesmo manuscrito - na busca de compreender a estrutura e função e a relação entre ambas, da iluminura de Simon Marmion, presente no manuscrito intitulado *Les Visions du chevalier Tondal* (século XV) de texto de David

⁴ Tradução livre do trecho original: “Une approche iconographique attentive est necessairement relationnelle, car c’est par les rapports noues entre les elements qui composent l’image comme entre ceux-ci et la structure du champ (avec ses polarites constitutives: droite/gauche, haut/bas, centre/peripherie) que se construisent ses significations”.

Aubert.

Alinhados a Nova História Cultural, também faremos uso do conceito de representação, não colocando imagens e textos como simples reflexos ou imitações da realidade social, mas sim como uma “construção” da realidade que parece refletir, um processo ativo que sofre mutações a partir de fatores econômicos, políticos ou ainda, por tradição cultural. Sendo assim, faremos uso das contribuições da concepção proposta por Roger Chartier, onde o conceito está presente em duas ordens de razão:

[...] por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém (CHARTIER, 1988, p. 20).

Essa segunda razão nos é cara por considerar signos, atos e objetos na sua forma simbólica do real, como portadores de sentidos que remetem a determinadas ideias. E bem como lembra o autor, as mais diversas percepções do real não são neutras, estáveis e unívocas; produzem e revelam estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade, uma hierarquia, um projeto ou uma escolha. Ideia que também comunga a autora Sandra Jatahy Pesavento:

A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade. Decorre daí, portanto, a assertiva de Pierre Bourdieu, ao definir o real como um campo de forças para definir o que é o real. As representações apresentam múltiplas configurações, e pode-se dizer que o mundo é construído de forma contraditória e variada, pelos diferentes grupos do social (PESAVENTO, 2012, p. 21).

Assim, concordamos que “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 1988, p. 17). O conceito de representação, então, nos proporciona compreender como a sociedade concebia uma ideia, no caso específico, do além-túmulo, e como essa ideia desenvolveu e foi recebido no Ocidente Medieval Tardio. Levando em consideração os processos de “percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão” (PESAVENTO, 2012, p. 21).

A Visão de Túndalo e seu contexto de produção

Sabemos que a religiosidade, considerada como a relação que os indivíduos possuem com o mundo espiritual, é um elemento chave a ser pensado quando se estuda o Ocidente Medieval, particularmente por entendermos que o pós-morte integra e ajuda a estruturar tal sociedade. Le Goff chega a propor uma relação intrínseca entre a forma organizacional do espaço físico e do além-

título: “Para uma sociedade cristã como a do Ocidente Medieval, as coisas vivem e movem-se ao mesmo tempo – ou quase – sobre a terra como no céu, aqui em baixo como no além” (LE GOFF, 1995, p. 18). Baschet argumenta que na Idade Média as pessoas tratavam o mundo terreno como um “universo figural” que só assume sentido na esperança da vida “real” no *Além*. Nas palavras do autor:

Não se pode compreender o homem medieval, sua vida em sociedade, suas crenças e seus atos sem se considerar o inverso do mundo dos vivos: o domínio dos mortos, onde cada um deve, finalmente, receber uma retribuição à sua altura, danação eterna ou beatitude paradisíaca. Não seria possível, então, apresentar os espaços e as paisagens do Ocidente medieval sem se aventurar nesses reinos invisíveis, aterrorizantes ou apaziguadores, onde habitam as almas dos defuntos e onde os corpos após o Juízo Final devem encontrá-las (BASCHET, 2006, p. 374).

O *Além* cristão foi desenvolvido em um processo plurissecular que abarcou praticamente toda a Idade Média. Resultado da fusão de várias crenças, culturas, anseios populares e reflexões dogmáticas, se tornou uma das instâncias mais importantes da cristandade. Dos elementos provenientes de outras culturas e religiões que o cristianismo medieval fez uso (como a persa, a egípcia, a judaica e a clássica ocidental), as visões e viagens ao *Além* vieram a ocupar espaço privilegiado, por sua característica de ligação entre os homens e a esfera do divino. O cristianismo tomou emprestado das outras religiões o vocabulário para a descrição das características e da geografia de seu próprio *Além*, bem como critérios para o julgamento, punições e gratificações das almas. Conforme pontua Le Goff:

As principais heranças de imagens, no que diz respeito aos suplícios infernais, vêm da Índia e sobretudo do Irã e do Egito. Entre os babilônicos, na *Epopéia de Gilgamesh*, seu amigo Enkidu visita os Infernos e os descreve. Na Grécia antiga, Orfeu, Pólux, Teseu, Hércules, Ulisses (no livro 11 da *Odisséia*) descem aos Infernos, embora a grande herança venha de Roma, com a viagem de Enéias, no livro 6º da *Eneida* de Virgílio. É sobre a terra que está situado o duplo Além, onde depois da descida por um vestíbulo, a travessia do campo dos mortos sem sepultura e a passagem do rio Estinge, alcança-se uma bifurcação que leva, à esquerda, ao Tártaro (Inferno), trevas cheias de gemidos e estrondos, e à direita aos Campos Elísios (Paraíso), luminosos prados de onde se elevam cantos de felicidade (LE GOFF, 2006, p. 27).

Podemos perceber essa afirmativa a partir das inúmeras visões que surgiram neste período que descreviam em detalhes, ilustravam de diferentes modos e que traziam popularidade ao assunto. Das visões que proliferaram no século XII no Ocidente Medieval, Eileen Gardiner (1989) nos apresenta um determinado padrão: visionários em sua maioria eram homens, quando ocorria de serem mulheres podiam ser tratados como contos ou fábulas; podiam ser santos ou homens comuns; os relatos geralmente começavam após a alma se separar do corpo; a durabilidade da jornada frequentemente era três dias; e geralmente após a experiência, o visionário passava a levar uma vida

virtuosa aos moldes cristãos.

Ainda segundo a autora, as almas geralmente eram acompanhadas por um guia. O guia poderia ser um anjo, um santo protetor, um ser de conduta excepcional autorizado a andar entre as três subdivisões do *Além* e proteger o visionário. Na maioria das vezes, a viagem começa pelo Inferno, segue pelo Purgatório e termina no Paraíso. Com o claro objetivo de exemplificar uma jornada à iluminação. Outra característica comum dessas visões eram as conversas que os santos tinham com os visionários no Paraíso, onde eram aconselhados a mudarem o estilo de vida, doarem seus bens, fazerem votos de castidade e principalmente, pregar o Evangelho (GARDINER, 1989).

Os visionários eram muitas vezes exortados a encorajar outras pessoas a oferecer missas, vigílias, orações e esmolas pelas almas dos mortos, numa tentativa de amenizar as penas sofridas ou diminuir o tempo de purgação. Le Goff (1995) informa que essa concepção de rezar pelos mortos enfrentou resistência por parte dos crentes que acreditavam apenas na dualidade Paraíso e Inferno. A Igreja Latina por sua vez, para não perder essa poderosa função, tratou esses crentes como hereges.

As punições encontradas no Inferno e Purgatório, e as bênçãos e maravilhas do Paraíso vão ser pautados pela época e pelas preocupações sociais e políticas comuns do visionário. Gardiner usa o exemplo de um monge visionário, ele provavelmente irá descrever pecados e punições para quem desrespeita as ordens monásticas. E essas descrições podem sofrer alterações e adaptações a partir dos interesses e motivações de quem as redigem. Pois, segundo a autora, nenhum visionário escreveu sua própria experiência, que na verdade é relatada a uma terceira pessoa que depois a torna legível:

Considerando a situação de alfabetização durante o período do qual a maioria dessas visões deriva, o fato de que a palavra escrita estava primariamente nas mãos de pessoas da igreja, e a provável presença de um padre ou clérigo na recontagem da visão, quando a visão vai além de um relato oral de uma experiência religiosa, é provável que se torne um texto literário e um documento religioso ao mesmo tempo (GARDINER, 1989, p. 12).⁵

Apesar de serem tratadas como visões, os visionários têm estimulados seus outros sentidos, como o olfato, tato, audição e até mesmo paladar. Além de alguns, como cita a autora, apresentarem cicatrizes, mostrando que a jornada é também física. Gardiner (1989) inclusive trataria as visões como “viagens” ou “experiências”, mas como a terminologia já foi estabelecida durante os séculos, continuemos a usá-la.

⁵ Tradução livre do trecho original: “Considering the situation of literacy during the period from which most of these visions derive, the fact that the written word was primarily in the hands of church people, and the likely presence of a priest or cleric at the recounting of the vision, when the vision goes beyond an oral account of a religious experience it is likely that it becomes a literary text and a religious document at the same time.”

A nossa fonte aqui utilizada é editada por M. Esteves Pereira (1895), do manuscrito original proveniente do mosteiro de Alcobaça, Códice 244, que hoje se encontra depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa, *Visão de Tundalo*. Segundo Pereira, sua transcrição do manuscrito só altera o “~” por “n”, desfazendo assim, algumas abreviaturas. Segundo o estilo de letra, escrita e estrutura, as primeiras páginas parecem remontar do século XIV e as últimas do século XV. Segundo o Fr. Fortunato de São Boaventura, o Códice 244 funciona mais como uma tradução do primeiro texto em *Latim*, suprimindo apenas o prólogo do monge Marcus.

Para obtermos uma inferência mais apurada do texto como propõe Bardin, devemos identificar alguns pólos de comunicação. O primeiro deles: o emissor, ou produtor da mensagem. Segundo a autora, o emissor pode ser um único indivíduo ou um grupo deles. “Pode avançar-se a hipótese de que a mensagem exprime e representa o emissor” (BARDIN, 1977, p. 134). Aqui vamos considerar como emissor o monge Marcus, que pelos indícios, pode ser o primeiro a ter escrito a *Visão*, inicialmente em Irlandês e posteriormente em *Latim* para uso no mosteiro, mas há indícios também que ele tenha feito apenas uma tradução de um texto já existente. Huw Aled Lewis (1997) em seu artigo também traz essa discussão sobre a origem da *Visão*, e chega a conclusão de não definição de texto Irlandês ,pois não há nenhum registro que comprove isso, mas o conto original pode ter sido transmitido oralmente, já que vários elementos encontrados nele são também encontrados em demais contos irlandeses populares na época. O nome *Túndalo*, inclusive, é uma derivação dos nomes irlandeses *Tnuithgal* e *Tnudgal*.

Segundo a autora e especialista na *Visão de Túndalo* Adriana Zierer (2015), o monge Marcus era irlandês e fazia parte de um movimento chamado *Schottenkloster*, de instalação de mosteiros irlandeses e escoceses na Alemanha. Inclusive, ele foi para Regensburg para a instalação dos mosteiros e porque achava que se autoexilar de sua terra natal era positivo para a purificação de sua alma. Zierer ainda comenta que o monge era favorável a Reforma Gregoriana⁶, o que explica muitos dos elementos de seu texto – que veremos mais a frente - e sua grande difusão dentro dos mosteiros.

O segundo pólo de comunicação a ser tratado é o receptor que pode ser um indivíduo, um grupo (restrito ou alargado) de indivíduos, ou uma massa de indivíduos. Segundo Bardin (1977), uma mensagem geralmente tem a função de agir ou adaptar-se ao seu público para sua melhor

⁶ Optamos por utilizar o termo Reforma Gregoriana por ser mais comumente usada, mas compreendemos que reforma papal foi um processo longo e complexo que teve atuação de vários papas para além do seu principal propagador, Gregório VII.

compreensão. No caso específico da *Visão*, se faz necessário avaliar aqui também o seu canal, como Bardin coloca, o suporte material do código. Como já mencionado, a *Visão* foi muito utilizada dentro dos mosteiros para educação e meditação dos monges, aqui, seu canal são os manuscritos. Ou seja, material caro, de pouca circulação e acessível aos letrados. Entendemos, porém, que seu público foi alargado se considerarmos seu outro canal, a oralidade, tanto da transmissão do conto pela tradição quanto pelos sermões e homilias, sendo assim, esse resultado ainda é ampliado.

Mas ainda assim, mesmo com tal difusão, principalmente dentro do meio monástico, não repercutiu em muitas representações imagéticas, houve claro, imagens que fizessem referências a tal *Visão*, mas não que se propunha a representá-la necessariamente. As imagens que tratam da *Visão* geralmente figuram *O Poço Infernal* ou *Lucifer na Grelha*, ignorando todos os outros elementos que nela existem ou figuram esses elementos de forma fragmentada. Analisaremos um trabalho de iluminura do século XV, de Simon Marmion, presente no manuscrito intitulado *Les Visions du Chevalier Tondal*, cujo texto é de David Aubert, encomendado pela duquesa Margaret de York (1446-1503), atualmente em exibição no *Getty Center*, Museu North Pavilion, Galeria N105. Ele ainda “tem a particularidade de ser o único manuscrito totalmente iluminado da *Visio Tnugdali*” (ZIERER, 2015, p. 11), ou seja, uma exceção se comparado a outros temas. E diferentemente do relato que pode ser transmitido de forma oral, as imagens presentes em manuscritos, só eram contempladas por quem tinha acesso a eles, ou seja, quem pertencia a alto aristocracia e quem estava no meio eclesiástico.

Para confirmar os elementos da *Visão de Túndalo* na iluminura, faremos em conjunto a análise do texto “*Visão de Tundalo*”. Buscando extrair os códigos e as significações da mensagem que ela traz em seu corpo, pois “para atingir o conteúdo, é necessário passar pelo continente, o que significa que qualquer significação é veiculada por um significante ou por um conjunto de significantes, e que qualquer mensagem se exerce através de um código” (BARDIN, 1977, p. 134). Além disso, vamos extrair as categorias: geografia, pecados, pecadores e punições conjuntamente com a significação do texto. Essa abordagem de análise de texto e imagem se justifica, como pontua Schmitt, pela interação proposital entre as fontes muito comum no contexto do século XII. Mesmo que as iluminuras que aqui analisaremos sejam provenientes do século XV, ela comunga com o padrão representacional de imagens de visões e sonhos do século XII:

Trata-se de imagens complexas, compósitas, e com raríssimas exceções apenas, de duas imagens justapostas ou mais ou menos confundidas: - a imagem de alguém dormindo, cujo corpo é representado geralmente deitado sobre o solo ou num leito (mas por vezes sentados), com a cabeça na maioria das vezes repousando numa das mãos, ou sobre um dos cotovelos, tendo os olhos normalmente fechados (mas por vezes podem estar abertos); - a

imagem dos objetos ou das pessoas que o sonhador vê em sonho (SCHMITT, 2007, p. 304-305).

Mesmo que o texto seja proveniente de outro manuscrito, como já mencionado, ele é uma tradução do texto em *Latim* do século XII, comunga da mesma ideia presente no manuscrito iluminado. Compreendemos, como aponta Hye-Min Lee e Maud Perez-Simon (2015), que há prejuízos em um processo interpretativo que não considera o texto e a iluminura do mesmo suporte, já que são pensados e recebidos juntos. Esperamos sanar esses prejuízos em pesquisas futuras e/ou deixar em aberto para outros pesquisadores que leiam francês antigo desenvolver novos trabalhos. Sendo assim, nossa análise partirá da coincidência ou não entre texto e imagem desses dois suportes. Tentaremos também identificar entre outros elementos “para qual reinterpretação nos leva a imagem? Contribui para o argumento textual ou o prejudica de uma forma subjacente? Está contaminado por uma tradição textual paralela que mudaria seu significado? (LEE; PÉREZ-SIMON, 2015, p. 295)⁷”. Para assim podermos levantar hipóteses sobre sua função.

Análise textual e imagética da *Visão de Túndalo*

No relato, Túndalo era um cavaleiro irlandês, e mais do que qualquer outro visionário era um condenado ao Inferno. Os visionários deste período em sua maioria tinham características de bons leigos ou religioso com, talvez, uma ou duas falhas. Túndalo, no entanto, foi um verdadeiro pecador. Era um cavaleiro de Cashel, uma das cidades mais famosas do Sul da Irlanda. Rico, com boa educação desprezou os ensinamentos da Igreja e não se importava com os pobres de Cristo. Tinha muitos amigos e fez um negócio com um deles, um empréstimo de três cavalos. A imagem a seguir mostra o jantar que foi oferecido a Túndalo no dia que ele foi cobrar a dívida do amigo. A Figura 1 mostra seus amigos bem vestidos em volta de uma mesa farta, o que caracteriza seu status social. Ele é o personagem do centro, de roupa verde com uma túnica azul e vermelho bem claro por cima. A iluminura oferece uma vantagem, na maioria das vezes, de excelente preservação. Assim, poderemos apreciar melhor seus detalhes, como por exemplo, as bordas em dourado, o que indica que a financiadora da obra tinha relativo poder aquisitivo.

Figura 1: O jantar na casa do amigo

⁷ Tradução livre do trecho original: “vers quelle réinterprétation nous conduit l’image? Contribue-t-elle à l’argumentation textuelle ou la mine-t-elle de façon sous-jacente? Est-elle contaminée par une tradition textuelle parallèle qui viendrait en infléchir lesens?”



Fonte: fol.7

Quando lhe foi cobrar a dívida, passou mal em sua casa. Pensando que ia morrer, pediu que o amigo e sua esposa cuidassem de seu machado. Como podemos ver na Figura 1, Túndalo com a mão esquerda no peito e a direita estendida sobre a mesa, além do machado atrás da anfitriã no canto esquerdo da cena. Neste instante sua alma se separou do corpo, ao perceber esse fenômeno, Túndalo se convenceu de sua morte. As pessoas em seu redor também tiveram tal certeza, tanto que podemos perceber o padre na Figura 2 para realizar os ritos padrão. Só não o enterraram porque uma das pessoas sentiu um pouco de calor no lado esquerdo de seu corpo. E no terceiro dia desacordado, quando todos já haviam desistido de reanimá-lo, ele recobrou os sentidos lentamente. Ofereceram-lhe hóstia e vinho, recebeu e começou a louvar a Deus e principalmente a dádiva de poder viver novamente. Jurou ter uma vida mais digna, ali, no meio de todos e em seguida contam-lhes sua experiência de quase morte. A Figura 1 é muito interessante, pois ela representa do relato o início, momento sobrenatural de experiência no *Além*, e o fim, momento de comungar sua experiência com seus amigos, num processo circular impressionante.

Figura 2: Túndalo pode estar morto



Fonte: fol.11

Túndalo começa informando que logo após sua alma se separar do corpo foi tomado por um grande medo, que foi intensificado ao ver uma multidão de demônios a sua volta a maldizer dizeres bastante perturbadores. O medo ficou ainda maior por ver que todo o lugar era rodeado deles. Quando estava a chorar bastante, uma luz tomou o lugar e apareceu uma figura divina. Túndalo, imaginando que fosse Deus, começou clamar por misericórdia. A luz lhe acalmou, informou sua procedência, anjo da guarda do próprio, e disse que ele passaria por uma série de punições e depois voltaria a seu corpo.

Os demônios reivindicaram o direito a alma, mas o anjo lhes advertiu sobre a forma mais justa de justiça, a Divina. E então começaram a jornada, Túndalo ainda estava com medo que os demônios o seguissem, mas o anjo garantiu que estava seguro, já que Deus estava com eles. E começou a iluminar o caminho por onde iam passar com sua aura, já que tudo ali era bem escuro. A figura 3 mostra esse encontro de Túndalo com seu anjo da guarda e os demônios que requeriam sua alma, as cores com que são representados esses últimos é de tonalidade parecida com o fundo, dando a impressão de escuridão, e claridade apenas onde está o anjo. O anjo veste uma túnica azul, que como explica Michael Pastoreau (2005), a partir do século XII e XIII passa ser uma cor de prestígio propagandeada pela própria Virgem Maria, além de ter um reflexo dourado, enfatizando a questão da claridade. Em contra partida, Túndalo encontra-se nu, mostrado um contraste de honra.

Figura 3: Túndalo conhece seu anjo da guarda

Fonte: fol. 11v

Chegaram a uma vale mal cheiroso, muito quente e assustador, pela narrativa, quase que transportados. Muitas almas eram queimadas ali, como justificado pelo anjo “tal pena merecem os matadores e os que com elles consentem” (PEREIRA, 1895, p. 103). Túndulo não sofre tal pena, mas é advertido pelo anjo, para que em vida não cometa tal delito, se não sofrerá ainda mais que as almas que vê ali. A Figura 4 retrata o vale que “era muy fundo e muy caruoento” (PEREIRA, 1895, p. 103), mas que não tem “huma cobertura de ferro en que podia aner sete couedos em grosso” (PEREIRA, 1895:103). Como já dito, a iluminura é um trabalho do século XV, momento de preocupação crescente com uma retórica gestual. Voltem na figura 3, Túndalo está com as duas mãos para frente, como se pedisse clemência. E aqui na figura 4, sua mão está no peito, como se estivesse chocado/horrorizado com o que via.

Figura 4: Vale dos assassinos



Fonte: fol 13

Começaram a andar por um longo caminho e chegaram numa montanha grande e de muitos tormentos. Como mostra a Figura 5, os “diaboos tynham en suas mãos gandanhos de ferro muyto agudos e outros aparelhamentos com que enpesauan as almas e dauan com ellas dentro do fogo. E desiertira uannas do fogo e deyta uannas na agua e na neve” (PEREIRA, 189, p. 103) num movimento ininterrupto.

Figura 5: A montanha de gelo e fogo



Fonte: fol. 14v

A tradução usada aqui não deixa claro qual o pecado essas almas cometeram para merecer tal pena. Zierer (2016) em um quadro explicativo no seu trabalho, conseguiu identificar traição, numa conexão com a vaidade, uma espécie de referência aos sete pecados capitais. Porém, o manuscrito onde se encontra as imagens aqui utilizadas, classifica os pecadores como incrédulos e hereges. Essas diferenças de concepções, ou até supressão de informações, das visões irá depender do propósito para o qual o relato será utilizado. Segundo a nossa análise, a supressão dessa informação na narrativa prejudica na assimilação dessa penalidade pelos fiéis da época ao colocar apenas a terminologia “mesquinhas” para se referir as almas danadas.

Seguindo a ordem do texto da *Visão*, o visionário e seu anjo da guarda descem para um vale muito escuro e fundo, “he morada dos soberuosos”. Nesse vale tinha um rio de onde saia muita fumaça e fedia bastante “eh logar dos que teen os caminhos pera mal fazere pera roubaren e tomaren o alheo”(PEREIRA, 1895, p. 104). Essas almas emitiam uivos e gemidos de dor. Sobre o rio tinha uma ponte que levava de uma extremidade a outra do vale. Tão estreita que nenhuma alma conseguiria atravessá-la sem cair no rio, a não ser que fosse boa além de escolhida por Deus para atravessá-la. Como podemos verificar na figura seguinte, os elementos da ponte e da fumaça são mais chamativos, porém, deve-se notar que Túndalo estar com as pernas um pouco flexionadas, em contra partida o anjo está ereto e quase deslizante. A impressão que causa é que Túndalo está resistente a travessia, mas o anjo segura em sua mão e dá o suporte para conclusão da penitência, demonstrando sua plena confiança em Deus.

Figura 6: Vale dos orgulhosos



Fonte: fol. 15

Na *Visão*, a alma de Túndalo e o anjo seguem por uma estrada bastante escura e torta, apenas a luz emitida do anjo era possível ser vista. Mas mesmo assim, viram muitas almas debilitadas pelo caminho, que novamente são identificadas como “mesquinhas”, que segundo o trabalho do já citado Lewis, eram de avarentos. Chegaram a um monte e nele tinha uma besta tão assustadora que se sobrepunha a todos os outros vales que Túndalo já tinha passado. Ela era grande, capaz de comer até 9 mil homens. Como mostra a Figura 7, sua boca tinha um homem em pé de um lado e o outro de cabeça para baixo, dividindo sua boca numa espécie de três portais que saiam labaredas de fogo e também o som do pranto das almas.

Figura 7: A besta



Fonte: fol. 17

As almas que aqui funcionam para dar a impressão que a besta está de prontidão para punir. As almas eram empurradas para a boca dessa besta por uma campanha de demônios menores, como também conseguimos ver na imagem, e iam parar no ventre da besta onde seriam atormentadas eternamente com frio, calor e fedor. De repente, o anjo deixou Túndalo só e nesse momento os pequenos demônios o cercaram como cães raivosos e começaram a atormentá-lo até entrar na boca da besta e chegar em seu ventre, onde “sofreo e padeceo muito fedor, e muita caentura, e muito frio, e muito outros tormentos que os homens non poderian contar” (PEREIRA, 1895, p. 105). Começou a chorar e pedir a Deus misericórdia, imaginando como conseguiria sair dali, e quando de repente estava do lado de fora com o anjo que lhe acalmou e lhe recordou que a misericórdia divina é maior do que qualquer pecado que Túndalo já cometeu.

Na *Visão*, continuaram a andar para poder ver as demais penas. Chegaram num mar branco e muito forte, suas ondas eram tão altas que eles não podiam ver o céu. Este mar era cheio de bestas enormes que pareciam torres, o fogo que saiam de sua boca era tão intenso que fazia a água ferver. Na Figura 8 não se percebe a magnitude desse mar, nem as criaturas que parecem com torres de tão grandes, mas muito bem representada está a ponte que fica sobre ele, muito longa e bem mais estreita que a primeira. Além de estreita tinha unhas de ferro pontiagudas que dificultava ainda mais sua passagem e aumentava consideravelmente a probabilidade de o atravessador cair nesse mar terrível.

Figura 8: O tormento dos ladrões



Fonte: fol. 20

Nessa ponte havia um homem a atravessar com um feixe de trigo sobre os ombros, seus pés já estavam bem machucados, mas seu medo de cair no mar era muito maior do que qualquer dor que pudesse sentir naquele momento. Túndalo perguntou que almas eram essas e o que cometeram e o anjo “esta ponte e estas penas son daqueles que furtaron, quer pouco quer muito. Mais non padecen todos yguaaes penas. Ca os que furtaron muito merecen mayores penas e mais, e os que furtaron pouco non padecem tanto.” (PEREIRA, 1895, p. 105)

Túndalo como havia roubado uma vaca de seu compadre, teve de atravessar a ponte junto dela. Ao chegar ao meio da ponte com muita dificuldade encontrou a alma que tinha roubado um feixe de trigo, também representado na Figura 8, ambos solicitaram que deixassem o outro passar, argumentaram que já tinham compreendido metade do caminho e não iriam voltar para trás. Começaram a discutir e julgarem os pecados cometidos por cada um deles. De repente os dois

havam atravessado a ponte, o anjo informou que era o suficiente pela pena e que mais tormentos e ainda piores o esperava.

Continuaram andando por um caminho seco e escuro e chegaram a uma casa redonda, que aparentava um forno aceso. O fogo que saia dela era tão grande que queimava quem estava ao seu redor. Túndalo sofreria essa pena, além de ver todos os tormentos que existiam ali. As almas eram esquartejadas e tinham seus pedaços assados, entre vários outros “tormentos indizíveis”. Padeciam ali, glutões e fornicadores.

Figura 9: A casa de forno



Fonte: fol. 21v

Depois que viu tudo o que acontecia ali, Túndalo se viu nas trevas, mas veio o anjo e lhe deu claridade. A imagem representa a casa como se fosse uma caverna, existem os demônios que auxiliam na tarefa de empurrar para o forno e esquartejar as almas e sempre com o anjo ao lado explicando tudo, como fica claro pelas expressões corporais dos dois personagens em questão.

Túndalo está sem entender como Deus tão misericordioso pode deixar que tantos tormentos existam. O anjo explica que misericórdia também é justiça, e que às vezes ainda perdoa muitas coisas e dão penas menores do que alma realmente merece. Deus por exemplo, da oportunidade de as pessoas pagarem seus pecados em vida, após fazer uma confissão e terem suas penitências estabelecidas, mas como as pessoas não as cumprem, vão ali, naqueles lugares pagar. Essa parte do texto é muito didática, pois compreende que as pessoas estão passíveis de cometerem pecados, mas lhe dão a oportunidade de se redimirem, claro, com a ajuda da Igreja, ainda em vida e evitarem os

tormentos do Inferno.

Continuaram a andar e chegaram num lago onde a água parecia geadá coalhada. No centro, como diz a *Visão*, uma besta horrível, cuja descrição só apresenta o elemento das asas e da boca que cospe fogo. Em outros textos da mesma *Visão* a descrição é mais detalha e aproxima essa besta da mitologia grifo, neste caso, a imagem comunga dessa tradição mais ampla da *Visão*.

Figura 10: A besta do lago congelado



Fonte: fol. 24

Na *Visão*, bem como na representação acima, ela come as almas e as faziam sofrer bastante em seu ventre. O fato da besta parecer um dragão e está na água também é uma aproximação com as crenças da época, em que tais figuras dominavam esse elemento. Existiam outras almas no lago, almas grávidas de serpentes e vários outros seres que eram paridas por todas as partes dos corpos dessas pessoas “que deviam seer melhores que os outros e ham sabedoria e sciencia de o seer e non o son. Mais ham as lingoas muito agudas para dizer muyto mal” (PEREIRA, 1895, p. 108). Os padres e monges fornicadores tem uma pena aumentada principalmente por terem sido pessoas com ciência sobre o certo e o errado e ainda assim, cometerem pecados. Como diz Lewis:

Provavelmente não é por acidente, portanto, que esta besta em particular é descrita como continuamente dando nascimento de pecadores atormentados. O que foi originalmente concebido como aspectos positivos dos poderes do dragão são, assim, completamente derrubados, e a vida do dragão e seus poderes são paradoxalmente usados como instrumento de tortura. Mais uma vez, isso é altamente apropriado no contexto desta punição particular, já que vemos que os fornicadores estão sendo torturados por um excesso da consequência lógica de seu maior prazer terreno (LEWIS, 1997, p. 96).⁸

⁸ Tradução livre do trecho: “It is probably not by accident, therefore, that this particular beast is depicted as continually giving birth to tormented sinners. What were originally conceived of as positive aspects of the dragon's powers are thus completely overturned, and the dragon's life-giving powers are paradoxically used as an instrument of torture. Again, this is highly appropriate in the context of this particular punishment since we see that fornicators are being tortured by an excess of the logical consequence of their greatest earthly pleasure.”

Após serem paridos essas criaturas voltam-se contra as almas, mastigando-as até os ossos. Túndalo também sofreu dessa pena e foi advertido a nunca mais cometer tal delito.

Depois desceram a um abismo que tinha um muro muito alto e muito escuro. O abismo dava em um vale no qual muitas almas choravam de dor e sofrimento. As almas, segundo Zierer eram de fornicadores em geral, eram derretidas em um fogo alto como se fossem chumbo, o fogo era mantido por foles, como mostra no lado direito da Figura 11, depois eram forjados a marteladas, cortados, moldados e soldados, como mostram as figuras do centro da imagem. Voltavam a sua estrutura normal para serem derretidas novamente e começar tudo de novo. “Os pecadores são torturados por objetos do cotidiano que lembram o ato de cozinhar. O pecado da luxúria e da gula se confundem, sendo as pessoas castigadas em fogões, frigideiras, fornos e na forja de Vulcano” (ZIERER, 2016, p. 13). Túndalo aqui também padecerá, o iluminador representa esse momento com um diabo puxando o visionário para dentro do vale com um ancinho de ferro. Essa parte do relato, bem como a imagem traz muitos elementos comuns ao homem medieval, o que contribuiu para sua melhor assimilação, pois como argumenta Tamara Quírico, “o conhecido se torna mais eficaz do que o imaginário” (QUÍRICO, 2009, p. 238).

Figura 11: O vale da forja



Fonte: fol. 27

Fraco, o anjo precisou consolá-lo a continuar a jornada. Chegaram num poço do qual sai fogo de seu interior. Ali padeciam as almas “que non quige creer as scripturas sanctas e os

conselhos dos homens boons e amay mais os niços do mundo” (PEREIRA, 1895, p. 110). Os demônios responsáveis pelas torturas aqui eram negros como a noite, olhos como chamas acesas, dentes extremamente brancos e rabo de escorpião. Unhas dos pés e das mãos de ferro agudo, mas ainda assim usavam instrumentos dos mais diversos em suas torturas. Na figura a seguir vemos um dos demônios citados por Túndalo, puxando-o para dentro poço, claramente a imagem não comunga com a descrição textual no que tange os demônios, mas o poço e principalmente o fogo, que suas chamas que atingem uma boa altura estão para comungar com a noção de tortura:

Figura 12: O poço infernal



Fonte: fol. 29

Até aqui é perceptível que o iluminador faça mão de elementos portadores de significado que “dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão” (PESAVENTO, 2012, p. 22). Como por exemplo, as cores. Conforme Pastoreau (2006) a cor não é apenas um fenômeno físico e perceptivo, mas também uma construção cultural. Nas primeiras imagens, as cores são abertas, múltiplas e dá uma sensação de claridade. Nas imagens que representam os locais de tortura do Inferno, são usadas praticamente três cores: preto, marrom e vermelho. Contribuindo para uma sensação de escuridão muito negativa. Ou seja, a cor aqui funciona para classificar, hierarquizar e opor-se.

Os outros elementos presentes nas imagens também comungam com a comunidade de

sentidos do homem medieval cristão, e são dotados de coerência e articulação. Sendo assim, as imagens funcionam como representações de um imaginário coletivo, que como aponta Pesavento (2012), também contribuem para uma construção social, histórica e datada.

Voltando para o relato... Túndalo e seu anjo-guia continuaram a descer, as torturas eram tão pesadas que a dor cegavam as almas. Quando enfim, chegaram na morada de Lúcifer. Este era negro e tinha formato humano, a não ser pelo rabo enorme. O rabo tinha mil mãos, cada mão parecia uma lança de tão pontiagudas que atormentava as almas que passavam ali perto. Esse grande demônio estava deitado num leito de ferro, parecendo uma grelha. Tinham diabos só para manter o fogo da grelha aceso. O Príncipe Infernal era tão grande que sua respiração trazia para perto e afastava para longe as almas naquele poço. As almas que tentavam fugir dos tormentos de seu ventre eram caçadas por seu rabo enorme. O anjo explica que esse foi um príncipe que tinha os prazeres do Paraíso, mas por querer parecer com Deus abriu um poço no fundo da terra para também ser rei. E aqueles outros demônios em sua volta são da linhagem de Adão, que não foram bons e não fizeram suas devidas penitências.

No texto da *Visão*, essas almas que padecem aqui já passaram por todas aquelas antes mencionadas. E agora estão ali pela eternidade. O fedor do poço era insuportável, e Túndalo começou a rogar a Deus para que lhe tirasse dali. Depois de tamanha descrição infernal, Túndalo está redimido de seus pecados e vai junto de seu anjo da guarda e também guia ver as glórias do Paraíso.

Figura 13: O Príncipe do Inferno



Fonte: fol. 30v

A imagem acima não faz jus a descrição horripilante de Túndalo. De fato, é uma besta deitada num leito férreo, com várias mãos e muitas criaturas demoníacas em volta. Mas talvez pela proporção de tamanho, não o identificaria como Lúcifer. A besta do lago congelado causa mais impacto aos olhos do que esta. Duas análises são possíveis, uma é que o artista entende Lúcifer como uma criatura da mesma natureza que o anjo da guarda, sendo assim, escolheu representá-los com tamanhos semelhantes. A outra é deixar o foco nos pecados mais questionados pela Reforma Gregoriana, que o monge Marcus apoiava. Além do que “o artista se baseia na cultura teológica, exegética, iconográfica e simbólica de seu tempo, mas faz escolhas originais e não se limita a ilustrar um discurso” (FAURE, 1996:364)⁹.

Conforme Zierer (2015), os pecados aqui mencionados e suas respectivas punições podem ter assumido esse caráter de “manual de vida de um bom cristão” pelo fato de Marcos ser um monge, e por causa da Reforma Gregoriana, que exigia um comportamento mais puro dos clérigos, instituindo o celibato e proibindo a simonia. Além de corroborar com a ideia do século XII de livre arbítrio e isso como fator fundamental da salvação individual. Bernard McGinn também comenta sobre tal período:

A Grande Reforma teve suas repercussões mais profundas na Alemanha, a casa do império. Por tanto, não podemos nos surpreender com especulações em destaque sobre o significado da história encontradas entre os autores alemães do século XII. Na sua luta para arrancar o significado da grande revolução de seus tempos, esses escritores fizeram uso de uma ampla variedade de temas apocalípticos (MCGINN, 1979, p. 95).¹⁰

Segundo Le Goff, “Tnugdál tentou desajeitadamente ordenar numa só visão todo um conjunto de heranças literárias e teológicas que não soube unificar” (LE GOFF, 1995, p. 228-229). Porém, concordamos que sua popularidade se explique justamente pelo fato dos copistas saberem manusear muito bem as crenças populares e familiares as pessoas da época, lembrando que a Igreja Latina não era homogenia e que teve suas crenças embasadas pelas crenças advindas de culturas diversas. A *Visão de Túndalo* é um exemplo interessante de concepção de pós-morte advinda fora da Igreja que foi consumido e adaptado para cultura eclesiástica, que por sua vez replica essa adaptação nos sermões. Não é só a Igreja que contribui com os modelos do *Além*, mas as pessoas extra-eclesiásticas também. Mostrando como constroem juntas uma imagem mental do Inferno.

⁹ Tradução livre do trecho original: “L’artiste puise dans la culture theologique, exegétique, iconographique et symbolique de son temps, mais il y opere des choix originaux et ne se borne pas a illustrer un discours.”

¹⁰ Tradução livre do trecho: “The Great Reform had its most profound repercussions in Germany, the home of the empire. Hence we should not be surprised at the pride of place that speculation about the meaning of history found among German authors of the twelfth century. 8 In their struggle to wrest meaning from the great revolution of their times, these writers made use of a wide variety of eschatological and apocalyptic themes.”

Considerações Finais

A *Visão de Túndalo* teve significativa importância, tanto no tempo quanto no espaço, verificada com ajuda dos pólos de comunicação, ferramentas de análise propostas por Bardin (1977). A obra possui elementos que comungam com a ideia de Inferno presente em sua respectiva época de produção. Porém, não teve tantas representações imagéticas quanto replicações textuais. Nossa hipótese apresentada para essa diferença foi a estrutura do texto, despreocupada com o tempo e com o espaço. Noções de cartografia e outras delimitações de espaço também não físico, como econômico, político ideológico estavam em voga durante o século XII no Ocidente Medieval. O monge Marcus ao não levar tais questões em consideração, acabou por contribuir pouco para uma replicação visual mais frequente da *Visão*, e conseqüentemente, de seu Inferno.

O foco da *Visão* era a criar um medo do Inferno e fazer com que as pessoas repensassem seus estilos de vida, assim, deram ênfase nas bestas, feras e torturas, sua construção não deixou claro como é o seu todo. A geografia do seu *Além*, como um ponto dá acesso ao outro, ficou de lado. Sendo assim, concordamos com Le Goff nos dizeres:

Se Tnúgdal não o fez foi talvez porque não só a sua concepção do espaço era ainda confusa mas também e sobretudo porque a sua concepção do tempo (inseparável, repito, do espaço) não lhe permitia. Para ele, o além estava submetido a um tempo escatológico que apenas pode ter vagas semelhanças com o tempo terreno, histórico (LE GOFF, 1995, p. 29).

Talvez por isso, não foi criada uma representação imagética una do mesmo. Ou as imagens são fragmentadas como Túndalo construiu sua narrativa ou apenas mostram o *Poço Infernal* ou *Lúcifer na Grelha*. A partir do século XVI, artistas vão se inspirar na *Visão* para produzirem suas obras, mas de maneira ainda mais livre. De toda forma, as imagens presentes no manuscrito comungam para eficácia do texto, mas como já mencionado, por serem frequentemente encontradas em manuscritos, atingiam um público muito restrito.

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Trad. Luís Antero Reta e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. Trad. Marcelo Rede - Prefácio de Jacques Le Goff. São Paulo: Globo, 2006.

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude. **L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval**. Trad. Maria Cristina C. L. Pereira Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

BASCHET, Jérôme. Introdução: Pensée figurative et analyse des images. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (Orgs.). **Les images dans l'occident medieval**. Turnhout: Brepols Publishers, 2015. p. 195-197.

CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: **A história cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 1988. p. 13-28.

FAURE, Philippe. Images et theologie. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (Orgs.). **Les images dans l'occident medieval**. Turnhout: Brepols Publishers, 2015. p. 355-365.

GARDINER, Eileen. **Visions of Heaven & Hell before Dante**. New York: Italica Press, 1989.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2000.

LE GOFF, Jacques. Além. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Trad. Hilário Franco Júnior (coord.). Bauru, São Paulo: Edusc, 2006.

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LEE; PÉREZ-SIMON. Relations texte/image. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (Orgs.). **Les images dans l'occident medieval**. Turnhout: Brepols Publishers, 2015. p. 291-303.

LEWIS, Huw Aled. The Vision of the Knight Túngano in the Literatures of the Iberian Peninsula. In: **Medieval Academy of America**. Speculum, vol. 72, nº. 1, 1997. p. 85-99.

MCGINN, Bernard. **Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages**. New York: Columbia University Press, 1979.

NEVES, Leandro César. As fronteiras historiográficas do "Ocidente Medieval". In: **Anais do XVIII Encontro de História da Anpuh**. Rio: História e Parcerias, 2018.

PALMER, Nigel F. "**Visio Tnugdali**": **The German and Dutch Translation and Their Circulation in the Later Middle Ages**. Munich and Zurich: Artemis Verlag, 1982.

PASTOUREAU, Michael; SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores**. Barcelona: Paidós, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar. In: **História & História Cultural**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 21-36.

QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e As Representações do Juízo Final Na Pintura Toscana do Século XIV**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Tradução: José Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

ZIERER, Adriana Maria de Souza. **A ponte como obstáculo educativo na Visio Tnugdali**. São Paulo/Porto: FEUSP, 2015. p. 5-28.

ZIERER, Adriana Maria de Souza. **Paraíso e Inferno na Visión de Don Túngano (Visão de Túndalo)**: um percurso para a salvação. São Paulo/Porto: FEUSP, 2015.

Fontes

AUBERT, David; MARMION, Simon. **Les Visions du chevalier Tondal**. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/1502/simon-marmion-and-david-aubert-les-visions-du-chevalier-tondal-franco-flemish-1475/?dz=0.5000,0.6998,0.40>>. Acessado em: 24 de dez./2020.

PEREIRA, M. Esteves (Ed.). Visão de Tundalo. **Revista Lusitana**. v. 3, 1895. p. 97-120.

Recebido em: 14 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 24 de fevereiro de 2021.