

## MUNDOS IMAGINADOS NA ÉPOCA MEDIEVAL: A “Cartografia do Sobrenatural” a partir de A Divina Comédia e da La Voragine dell’Inferno

### WORLD IMAGINED IN THE MIDDLE AGES: The “Cartography of the Supernatural” from The Divine Comedy and La Voragine Dell’Inferno

Marcus Vinicius Reis<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa a construção de uma cartografia do sobrenatural na transição do Medievo à Modernidade, a partir de A Divina Comédia, de Dante Alighieri, e do mapa La Voragine dell’Inferno, de Sandro Botticelli. Com base na História Cultural, investiga-se como texto e imagem representam o Inferno, articulando códigos simbólicos e religiosos. Argumenta-se que tais produções expressam um mapeamento moral e espiritual, no qual o visível e o invisível se entrelaçam, revelando uma geografia sagrada marcada pela contrariedade e pelo medo. O trabalho propõe que essas obras funcionam como instrumentos para compreender imaginários sociais e crenças no espaço da longa duração.

**Palavras-chave:** Medievo, Cartografia do Sobrenatural, Inferno.

**Abstract:** This article analyzes the construction of a cartography of the supernatural at the transition from the Middle Ages to Modernity, examining *The Divine Comedy* by Dante Alighieri and the map *La Voragine dell’Inferno* by Sandro Botticelli. Drawing on Cultural History, it investigates how text and image represent Hell by articulating symbolic and religious codes. The paper argues that these works constitute a moral and spiritual mapping in which the visible and the invisible intertwine, revealing a sacred geography marked by contradiction and fear. Finally, it proposes that these works function as instruments to understand social imaginaries and beliefs within the *longue durée*.

**Keywords:** Middle Ages, Cartography of the Supernatural, Hell.

#### Introdução

Lucien Febvre já havia chamado atenção dos historiadores para a caracterização do século XVI como uma época marcada pela forte presença religiosa que, no entender do autor, se tornou inseparável das vivências humanas naquele período. Nas suas palavras, “no século XVI, apenas a religião coloria o Universo”, tornando-se base fundamental para a sua afirmação referente à noção de ateísmo existente à época: “Ateu: a palavra surtia efeito na metade do século XVI. Não tinha um sentido estritamente definido. Era empregada no sentido que bem se lhe queria dar” (Febvre, 2009, p. 131). Febvre também afirmou que, caracterizar esta época, é ter mente a existência de uma temporalidade marcadamente construída pela vida religiosa e, principalmente, pelas distintas nuances que sustentaram essa vida em meio às mais altas

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Doutor pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: marcus.reis@unifesspa.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5972-1289>.

classes letradas e, também, entre os indivíduos que, dos mais variados modos, expressaram as suas religiosidades (Febvre, 1949, p. 15). Paralelamente, busca-se destacar a importância que esse século assumiu nos rumos trilhados pela Igreja Católica enquanto instituição, sobretudo por ter sido marcado por dois grandes movimentos que atravessaram suas décadas: a Reforma Protestante e, em seguida, a Reforma Católica.

Ainda que sejam consideradas as ressalvas apontadas por Carlo Ginzburg (1987, p. 24-25) a respeito das análises por vezes “homogeneizantes” de Febvre, não significa negar que este período e, ainda mais, as temporalidades anteriores, possibilitaram a construção de um espaço propício para uma multiplicidade de representações construídas a partir da relação entre os mundos natural e sobrenatural, incluindo aí uma longa tradição textual em torno dessa interação. É nesse espaço de produção profícua referente à relação citada que o presente trabalho está inserido, mais precisamente no interesse em analisar *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, datada do século XIV, e a *La Voragine dell'Inferno*, de Sandro Boticelli, confeccionada em finais do século seguinte. Ambas as obras, embora distintas em linguagem e suporte, compartilham da intenção de representar o Inferno cristão em seus aspectos morais, teológicos e visuais. Partindo da premissa de existência de uma geografia do sobrenatural definida nessa época, que responde a códigos simbólicos compartilhados entre autor e público, a análise pretende dialogar com autores como Stuart Clark (2006), Jean Delumeau (1989) e Maria Eurydice Ribeiro (2002), para os quais o medo, o dualismo e a contrariedade constituíram elementos centrais da cultura Ocidental entre os séculos XIII e XVI.

Stuart Clark (2006, p. 45) foi taxativo ao afirmar que “crença e dúvida nunca foram alternativas simples ou compartimentos fixos e separados de pensamentos”. Adaptando essa afirmação ao presente trabalho, defende-se, assim, que as análises no âmbito da historiografia voltadas para a produção cartográfica devem ultrapassar uma visão que a circunscreva em torno da produção material de mapas. Por isso, destaca-se o interesse em articular duas obras que, *a priori*, assumem características distintas. Em outras palavras, essa assertiva pode ser justificada na medida em que o imaginário de dada sociedade pode transitar entre os mundos aqui citados sem a necessidade de o pesquisador estabelecer fronteiras visíveis que os separassem, uma vez que várias representações voltadas a essa interação foram construídas entre o medievo e a modernidade. Dentre elas, defende-se a existência de uma “cartografia do sobrenatural” produzida a partir dessas interações. Nesse sentido, mesmo voltando-se para a produção de mapas-múndi no contexto medieval, a argumentação de Maria Eurydice Ribeiro (2002, p. 20) permanece válida por trazer consigo o entendimento acerca das narrativas

construídas em torno dos mapas nesse período, pois elas ignoravam o “tempo, razão pela qual personagens e cenas de épocas distantes se [misturavam]”, no qual “[...] sagrado e profano [eram], assim, representados como parte de uma mesma realidade, sem que [houvesse] fronteira entre a vida e a morte”. Enfim:

Tal forma de representar o mundo revela que, para os medievais, ele não formava um todo harmonioso, como na antiguidade. Na Idade Média, o mundo é dualista. *Mundus* é a humanidade, que perdeu a beleza porque está ligada ao pecado original e deverá ser submetida ao julgamento de Deus. No universo figurado, tudo encontra o seu lugar, o seu papel, a sua categoria, e todas as criaturas, inclusive as que personificam o mal, como os demônios e os infiéis, possuíam a sua representação (Ribeiro, 2002, p. 21).

A obra de Dante Alighieri deverá ser entendida, portanto, sob alguns pressupostos essenciais para sua compreensão dentro do escopo deste trabalho. Primeiramente, é necessário compreendê-la e analisá-la como representação, ou seja, como uma construção que buscou dialogar com os mundos natural e sobrenatural, revelando todo um mapa, em forma textual, do Inferno ao Paraíso, quase como um guia aos fiéis — e, por que não, infiéis. Nesse sentido, ancorando-se aos pressupostos de Júnia Furtado (2012, p. 22), as análises seguintes pretendem discutir como “o mundo se tornou um mundo marcado por códigos de representações — símbolos a serem decifrados pelos historiadores do social e da cultura”, em que não somente as reproduções dos mapas em sua forma gráfica estão inseridas nessa problemática, mas, também, os códigos cartográficos construídos no trânsito entre imaginários e sociedades, como no caso de *A Divina Comédia*. Em outras palavras — e, nesse caso, adaptando a assertiva da autora para o contexto de produção da obra de Dante Alighieri como exemplo de “cartografia do sobrenatural” —, os mapas devem ser encarados como textos e linguagens próprias de seu tempo, como objetos da História Cultural. Entender a sua produção é perceber que a compreensão dos indivíduos sobre esse mapa só aconteceu na medida em que produtor e consumidor compartilharam um conjunto de signos coerente a ambos.

É, portanto, com base nessa afirmação que *A Divina Comédia* também será considerada como um mapa resultante das crenças presentes não somente na sociedade em que Dante Alighieri estava inserido, mas, também, nos contextos posteriores à sua produção, já que, segundo George Kimble (2005, p. 22), o “sabor da época se propagou [...] no sentido do maravilhoso e o mapa-múndi medieval estava mais voltado à elaboração do seu departamento de literatura”. É fundamental teorizar os significados da cartografia na História para, justamente, considerarmos os mapas para além da análise

técnica, pois são igualmente importantes a compreensão sociológica, visual e “no interior da cultura que os produziu e os usou”. Assim, e a partir das palavras de Christian Jacob (2016, p. 225), trata-se de propor uma história cultural da cartografia, cujo texto de Dante Alighieri produziu não apenas uma linguagem escrita do sobrenatural, mas, também, toda uma cultura visual desse espaço. Interessa, assim, perceber as inúmeras construções em torno do universo cultural que possibilitou a delimitação das crenças na cartografia construída por Dante Alighieri referente ao sobrenatural e que encontrou eco — ao mesmo tempo em que foi influenciada — no contexto de sua produção e, não menos importante, nas épocas posteriores em que sua produção circulou.

Por sua vez, trata-se de entender essas construções a partir do que Stuart Clark (2006, p. 88) denominou de *contrariedade*, em que o medievo e, também, a modernidade, estiveram envoltas numa ambiguidade linguística, marcada pelas noções de Bem e Mal, Deus e Diabo, ou seja, inversões que influenciaram essas sociedades também ajudam a compreender a construção de *A Divina Comédia*. No entender do autor, Tomás de Aquino se tornou um dos maiores representantes e influenciadores do modo como as posições aristotélicas sustentaram a noção de *contrariedade* ao longo desses dois períodos:

Sua classificação da totalidade da conduta humana sob os opostos de virtudes e vícios específicos sustentava-se na regra aristotélica de que a *contrariedade* era a relação de maior diferença. Igualmente, a noção chave do mal como uma falta do bem apoiava-se na opinião de Aristóteles de que em todo contraste de contrários havia também um contraste entre uma condição positiva e sua privação, de tal forma que um contrário estava sempre faltando no outro. O mal era, pois, uma consequência necessária do bem, dado que todo fenômeno terrestre era passível de degradação. [...] As simples verdades formais incorporadas nesses argumentos tornaram-se os fundamentos da tradição intelectual cristã (Clark, 2006, p. 78).

A intelectualidade cristã buscou sustentar os seus principais dogmas a partir dos pressupostos de Tomás de Aquino, acabou comungando largamente dessa ambiguidade linguística, fazendo da lógica dos contrários um argumento quase que natural para as discussões teológicas vigentes. A criação e a cristandade deveriam ser pensadas e ordenadas a partir de um mundo que era “composto por contrários”, ainda que fosse necessário ressignificar alguns pressupostos pertencentes ao próprio catolicismo: “verdade e erro, retidão e pecado, a Igreja e seus inimigos, Jerusalém e Babilônia — é como se as coisas que até então haviam sido vistas (e novamente seriam) como sujeitas à gradação fosse recategorizadas em termos de oposição absoluta.” (Clark, 2006, p. 96).

Também cabe afirmar que esses pressupostos estarão relacionados à importância da linguagem nesse período, na medida em que essa obra é, logicamente, um texto, sendo importante entendê-la enquanto tal, o que possibilita avaliar como a crença no Inferno foi produzida e difundida no período cuja obra de Alighieri está inserida, incluindo aí a sua expressão em forma de mapa, seja ele imaginado ou mesmo representado materialmente.

Por sua vez, as análises referentes à obra do pintor italiano Sandro Botticelli, *La Voragine dell'Inferno*, cuja representação física do Inferno imaginado por Alighieri permitirão aprofundar o olhar sobre *A Divina Comédia*, bem como das visões de mundo compartilhadas por ambos os autores para retratar essas duas formas de “cartografia do sobrenatural”. A viagem confeccionada por Botticelli em forma de um mapa, um novo guia representando os diversos círculos pertencentes ao Inferno narrado por Dante Alighieri, corresponde, portanto, à amplitude que a crença nesse espaço assumiu, percorrendo não apenas as discussões pertencentes ao Medieval, mas avançando séculos adentro já na Época Moderna.

Em termos historiográficos, podemos citar ambas as produções na longa duração estabelecida por Jean Delumeau, ao analisar o percurso que o medo adquiriu no Ocidente europeu. Dos séculos XIV ao XVIII, o historiador francês percebeu uma mudança de rumo nos acontecimentos que caracterizaram as sociedades europeias nesse período, justamente por se ancorarem aos diversos medos coletivos emergentes no período. A primeira alteração nessa rota, continua o autor, ocorreu por conta da deflagração da peste que, não apenas emergiu de uma forma violenta, mas, perdurou pelos séculos seguintes, incidindo diretamente no modo como os indivíduos construíram suas visões de mundo, assumindo uma ligação ainda maior com o sobrenatural (Delumeau, 1989, p. 43).

Em paralelo, foi produzido e difundido todo um discurso em prol da necessidade em apontar os grandes responsáveis por essas novas calamidades vivenciadas pelo mundo europeu, incluindo aí as guerras e as ondas de fome também emergentes: “os turcos, os judeus, os heréticos, as mulheres. Partiram à procura do Anticristo, anunciaram o Juízo Final” (Delumeau, 1989, p. 44). É inviável, portanto, descolar o universo de interpretações acerca das próprias transformações que a Europa sofria, de um forte teor religioso que buscava alimentar as diversas versões construídas desde os maiores doutores da Igreja até mesmo aos indivíduos que, embora iletrados, buscavam compreender o espaço no qual estavam presentes. A figura do Diabo ganha força a partir dessa atmosfera, assumindo novos caracteres bem como uma geografia em torno

da sua atuação. Os trabalhos de Alighieri e Boticelli serão entendidos a partir deste contexto.

Por fim, é importante frisar que os tópicos que se seguirão foram pensados dentro da própria cronologia dos acontecimentos narrados por Dante Alighieri (2003, p. 20), quando ele se encontrava no Inferno ou, em suas palavras, “quando ao vale eu já ia baquear-me”, até que se deparou com Virgílio, que o fazia companhia, o “guiando pela estância do eterno sofrimento” (Alighieri, 2003, p. 2). Assim, percorreram os nove círculos que compunham essa esfera, chegando até o centro, onde se encontrou com Lúcifer. Ao introduzir as noções de “mapas transparentes” e “mapas opacos”, Christian Jacob (2016, p. 227) sugere que os mapas podem ocultar ou revelar intencionalidades culturais, religiosas e políticas, funcionando como linguagens complexas, atravessadas por códigos visuais, simbólicos e mnemônicos. *A Divina Comédia*, sob essa ótica, será lida como um “mapa opaco” do mundo sobrenatural, cuja legibilidade está condicionada à partilha de um universo simbólico entre autor e leitores.

#### *A geografia do Inferno: círculos imaginados e representações em Dante Alighieri e Sandro Boticelli*

Nascido em 1445, o pintor italiano Sandro Botticelli circulou entre os vários ambientes de produção renascentista no que viria a ser chamada de Itália. Cabe destacar, aliás, que a passagem da Idade Média para o Renascimento não deve ser pensada como uma ruptura de paradigmas, uma vez que o Renascimento não criou uma forma de racionalismo a ponto de, no Medievo, os homens terem sido marcados por uma credulidade superficial (Eco, 2010, p. 264). Por sua vez, o próprio Umberto Eco (2010, p. 265) considerou o Humanismo e o Renascimento como movimentos que apresentaram novas posições, a principal delas referente à relação homem-Deus-mundo, cujo homem passou a adquirir uma posição ativa nesse processo. Assim, a mudança de paradigma do Renascimento consistiu no interesse dos indivíduos em questionar as coisas concretas, o mundo natural, como forma de visualizar e garantir as mudanças e metamorfoses desse mesmo mundo, anteriormente refutadas por conta da prevalência de uma ortodoxia.

Não houve um corte brusco que separou a emergência de uma época de luz de um suposto período de trevas. Esse entendimento foi criado, afirma Jean Delumeau, por humanistas italianos e diz muito sobre uma época em que os homens estavam interessados em expressar dinamismo e renovação. Assim, o Renascimento, quando

analisado como contexto e conceito a ser operacionalizado, deve ser entendido como testemunho sobre a consciência que os indivíduos de uma determinada época tiveram sobre si mesmos. Diante das ressalvas colocadas para a aplicação desses termos, o historiador francês partiu da “história longa” como forma de analisar os dinamismos, e não os supostos atrasos, que marcaram a Europa do século XIII ao XVII (Delumeau, 1994, p. 20). Quanto à caracterização desse movimento, tratou de sublinhar uma série de dificuldades que foram vivenciadas pelas sociedades europeias desde finais do medievo, como as epidemias, as inúmeras guerras, além da perseguição religiosa (como a caça às bruxas). Por essas razões, Delumeau (1984, p. 87-88) considerou a história do Renascimento a partir dos desafios e dificuldades existentes e das respostas dadas pelos homens a essas crises. Foi um fenômeno baseado nas contradições, marcado pelo desenvolvimento técnico, pelo progresso espiritual, ao mesmo tempo em que sustentou diversas perseguições.

Próximo aos Medicis, Sandro Botticelli acabou por participar da confecção de inúmeros trabalhos na Capela Sistina, além de ser reconhecido por outros trabalhos também de cunho religioso, como *A Crucificação Mística* e *A Natividade Mística*. É nesse contexto que o pergaminho *La Voragine dell’Inferno* está inserido, articulando uma percepção religiosa já presente em Botticelli juntamente ao peso que *A Divina Comédia* ainda possuía mesmo na centúria seguinte, revelando como medievo e modernidade não possuíam uma fronteira tão visível nesse período.

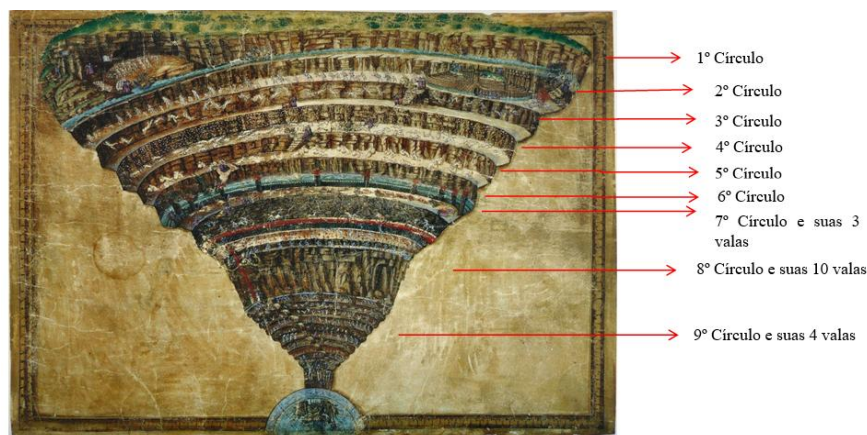
A interação aqui proposta e que buscará relacionar esses dois trabalhos seguirá, portanto, o objetivo de atrelar texto e representação cartográfica, revelando como ambas as produções podem ser entendidas como resultados de um discurso a respeito do sobrenatural que muito se aproximava do plano terreno. Apontará, por sua vez, para a possibilidade de enxergar o mapa de Alighieri, em sua forma textual, e o de Botticelli, em sua construção gráfica, a partir de uma tradição na qual o mundo não foi representado necessariamente por escalas e por precisões toponímicas, conforme apontou Douglas Santos (2002, p. 38).

A respeito da estrutura pensada por Sandro Botticelli ao reproduzir o Inferno retratado nos escritos de Dante Alighieri, esta não fugiu à representação textual de *A Divina Comédia*, visto que o pintor buscou configurar esse espaço com base nos nove círculos que são percorridos por Virgílio e Dante na narrativa do autor:

- Primeiro círculo: Limbo, no qual “estão os que não foram batizados, crianças e adultos [além dos] sábios da antigüidade, que, embora não cristãos, viveram virtuosamente” (Alighieri, 2003, p. 38).
- Segundo círculo: Luxúria, ou, nas palavras de Dante Alighieri, local em que “os que aos vícios da carne se entregavam” (Alighieri, 2003, p. 48).
- Terceiro círculo: Gula, “cuja pena consiste em ficarem prostrados debaixo de uma forte chuva de granizo, água e neve, e ser dilacerados pelas unhas e dentes de Cérbero” (Alighieri, 2003, p. 54).
- Quarto círculo: Pródigos e Avarentos, “que são condenados a rolar com os peitos grandes pesos e trocarem-se injúrias” (Alighieri, 2003, p. 60).
- Quinto círculo: Ira e Preguiça.
- Sexto círculo: Hereges, “com seus sequazes de diversos cultos” (Alighieri, 2003, p. 80).
- Sétimo círculo: Violência, sendo um círculo governado pela figura mitológica do Minotauro, sendo “punidos aqueles que cometeram crimes violentos contra pessoas, contra Deus e contra si próprios” (Loureiro; Scaramussa, 2002, p. 219).
- Oitavo círculo: *Malebolge*, ou Fraude, que é dividido em dez valas que correspondem a dez formas de fraudes existentes e que são passíveis de punição (Alighieri, 2016, p. 84).
- Nono círculo: Traição, também dividido em valas, quatro, correspondentes às formas de traição também suscetíveis à punição no Inferno (Alighieri, 2016, p. 131).

A representação a seguir de *La Voragine dell'Inferno* complementa essa listagem, permitindo a visualização do universo pensado por Botticelli referente ao Inferno construído em *A Divina Comédia*:

**Figura 1** – *La Voragine dell'Inferno*, de Sandro Botticelli





Fonte: <http://unalucciola.com>. Acesso em: 28 mar. 2025

A partir da listagem e do pergaminho reproduzido acima, e apropriando-se da própria noção de *contrariedade*, optamos por iniciar nossas análises de maneira inversa, ou seja, a partir do nono círculo, que daria passagem, por consequência, ao momento final do Inferno, ou seja, o local em que Lúcifer se encontra. A própria forma representada por Botticelli em relação a essa esfera revela, por sua vez, como a inversão foi uma ferramenta simbólica compartilhada tanto no medievo tardio como na Renascença:

**Figura 2** – De cima para baixo, notam-se os círculos a partir do Oitavo — de cor negra — até o centro do Inferno, habitado por Lúcifer



Fonte: Disponível em: <http://unalucciola.com>. Acesso em: 28 mar. 2025.

Pensado e representado na forma de um cone ou triângulo invertido, em direção ao centro da Terra, o Inferno tanto de Dante Alighieri quanto de Sandro Botticelli assume seu ápice na figura de Lúcifer, personagem que, a partir do século XII, passa a adquirir alguns dos contornos clássicos ao que se seguiria nas centúrias seguintes, principalmente a partir do século XIV: “quem foi tão belo, quanto é feio agora, contra o seu criador a fronte alçando, vera causa é do mal, que o mundo chora” (Alighieri, 2003, p. 261).

A citação anterior é elementar na medida em que carrega consigo toda uma tradição católica que justificava a existência do Diabo atrelada à noção de “Anjo Rebelde” — vale apontar para as asas que compõem sua representação em Botticelli.

Para Carlos Roberto Nogueira (2008, p. 29), há uma relação entre a emergência do Demônio com a própria sofisticação da doutrina cristã existente a partir do século I

d.c, principalmente em torno da noção apontada, bem como da relação do homem com o pecado original. Nas palavras de Robert Muchembled, Satã entrou derradeiramente em cena a partir do processo de ressignificação de sua figura ocorrido entre os séculos XII ao XV, deixando de lado uma interpretação eminentemente folclórica, assumindo os contornos ameaçadores que a demonologia, não apenas embebida pela tradição católica, construiu a partir desse período. Alain Boureau não foge muito à cronologia pensada por Muchembled, definindo a gênese dessa obsessão não apenas teológica a partir dos anos de 1280-1330, reunindo todo um “momento de viva tensão entre os poderes espiritual e secular, entre o papado e as monarquias” (Boureau, 2016, p. 19).

A necessidade de se atentar aos detalhes na construção da imagem de Lúcifer revela, portanto, como esse nível de descrição não se restringiu apenas aos teólogos, circulando, também, em outros meios letrados, sem negligenciar, por sua vez, a própria tradição oral no período.

Nesse sentido, J. Baltrusaitis é citado por Jean Delumeau no intuito de mostrar algumas influências que vieram da cultura oriental. A China, por exemplo, teria enviado aos teóricos do Diabo as asas que comporiam suas representações integrando também o corpo de Lúcifer, além de uma presença feminina diabólica nas representações acerca de Satã (Delumeau, 1989, p. 242). Se considerada novamente a longa duração, será possível perceber como o impacto dessas novas formas de delimitar esse personagem circulou com maior intensidade no mundo europeu a partir do século XII, já que, conforme sustentou Robert Muchembled (2001, p. 45), antes desse período o mundo era “demasiado encantado para permitir a Lúcifer ocupar todo o espaço do medo, do temor ou da angústia”. A imagem abaixo é síntese dessa posição anterior às grandes ondas demonológicas:

**Figura 3** – Codex Gigas. Boêmia. Cidade Celeste e Inferno (ca. 1200)



Fonte: Loureiro; Scaramussa, 2002, p. 208.

A “obsessão diabólica”, expressão utilizada por Muchembled, encontrou nos finais do Medievo o espaço privilegiado para sua difusão para além dos monastérios. A justificativa principal para essa virada ao Inferno foi indicada pelo autor no seio das novas dinâmicas vivenciadas pelo Ocidente Europeu, em que os séculos XIV e XV serviram de base:

Estes séculos possuem uma coerência global, que é a de preparar a projeção do Ocidente para fora de si mesmo, das Cruzadas ao descobrimento da América. [...] Longe de ser um fato isolado, a mutação do Diabo se insere nessa imagem dinâmica. Torna-se o incentivo da evolução, é parte de um sistema unificado de explicação da existência que aproxima lentamente as partes mais empreendedores do Ocidente, opondo-se cada vez mais nitidamente ao universo maciçamente encantado e infinitamente fragmentado em que continuam a viver as populações agrícolas e as massas urbanas (Muchembled, 2001, p. 33-34).

Segundo Carlos Nogueira, entre os tratadistas já se desenhava todo um processo de institucionalização de Satã, bem como da construção de uma hierarquia presente no Inferno antes mesmo da Época Moderna, tendo na Baixa Idade Média o período decisivo para a que fosse delimitada dogmaticamente a figura de Satã e dos “subdemônios”, que passaram a integrar os discursos demonológicos e, claro, a própria doutrina católica a partir de então (Nogueira, 2008, p. 51). Alguns trabalhos, como o *Malleus Maleficarum*, chegaram inclusive a se debruçar sobre a hierarquia dos demônios, apontando para a diversidade de funções e posições no Inferno, assim como no âmbito celestial:

[...] segundo alguns acreditam, como os demônios provem das mais diversas ordens hierárquicas celestiais, não é fora de propósito afirmar que os oriundos das hierarquias mais inferiores sejam os incumbidos de realizar toda a sorte de abominações. [...] Pois é comum, nas Escrituras e nos discursos, se fazer referência a todos os espíritos impuros pela designação de *Diabolus*, de *Dia*, ou seja, Dois, e de *Bolus* ou seja, Partes: pois que o diabo mata duas partes: o corpo e a alma. [...] É também denominado Belial, que significa Sem Jugo ou Soberano, por ser capaz de lutar contra aqueles a quem devia ser submisso. Também é chamado de Belzebu, que significa Senhor dos Iníquos, ou seja, das almas dos pecadores que abandonaram a fé verdadeira em Cristo (Kramer; Sprenger, 1991, p. 93).<sup>1</sup>

A riqueza de detalhes presentes nos escritos de Heinrich Kramer e James Sprenger quando da confecção do *Malleus Maleficarum* não é, contudo, exclusividade de ambos, pelo contrário, acompanha todo um contexto em que a profusão de

representações a respeito do Diabo ganha força; aspecto evidenciado, também, no século anterior quando Dante Alighieri se propôs a descrever esse personagem:

Qual o meu espanto há sido em contemplando  
Três faces da estranhíssima figura!  
Rubra cor na da frente está mostrando  
Das outras, cada qual, da Pádua escura  
Surdindo, às mais ajunta-se e se ajeita  
Sobre o crânio da infanda criatura

[...] Via asas duas sob cada frente,  
Tão vastas, quanto em ave tal convinham [...]  
(Alighieri, 2003, p. 262).

Exemplo maior nas obras de Alighieri e Botticelli a respeito das hierarquias e da necessidade de ordenamento encontrada pelos tratadistas acerca do Inferno pode ser identificado nas valas que se formam a partir do sétimo círculo, revelando as diferenças nas punições relativas aos sub-pecados bem como nas formas em que esses espaços são retratados em seus trabalhos. Havia uma escatologia nova, ao menos específica, segundo Alain Boureau. A existência de um ordenamento do inferno era justificada por uma demanda resultante do próprio Gênesis: “a criação dos homens foi desejada por Deus em vista do equilíbrio numérico causado pela queda dos anjos” (Boureau, 2016, p. 136).

Esse novo olhar ocorreu na medida em que o universo monástico já não se tornava o único espaço em que as representações atemorizantes a respeito do Diabo alcançavam ressonância. Nesse caso, o século XIV, recorte temporal em que a própria obra de Dante Alighieri está inserida, acabou por se tornar exemplo de uma nova fase em torno desse personagem, ampliando a dimensão desse discurso: “ventre bestial, o terrível diabo engole e vomita incessantemente os pecadores, sobre os quais se lançam vorazmente os dragões ou as serpentes que lhe servem de assento e os inúmeros seguidores diabólicos ocupados em martirizar sadicamente corpos infinitamente maltratados.” (Muchembled, 2001, p. 35). Descrição que vai ao encontro dos próprios olhares presentes nas representações de *A Divina Comédia* quando menciona os pecadores que Lúcifer trazia consigo:

Mas ao da frente a pena se agravava,  
Porque das garras o furor constante  
Do dorso a pele ao pecador rasgava.

“O que esperneia em dor mais cruciante”  
O Mestre disse: “É Judas Iscariotes:  
Prende a cabeça a boca devorante.

“Dos dois, que estão pendendo, coube em dote

A negra face Bruto: sem gemido  
Se estorce da dentuça a cada bote. “O outro é Cássio, de membros  
bem fornido.  
Mas a partir a noite insta, assomando:  
Aqui já tudo havemos conhecido”  
(Alighieri, 2003, p. 263).

O pecado inevitavelmente passa a ser associado às punições características dos círculos do Inferno. Nesse caso, não é apenas Judas Iscariotes o único representante, pois a atribuição de uma responsabilidade moral por parte dos indivíduos carrega consigo a importância de se manter uma cristandade longe das tentações mundanas: “o homem pode se dotar de um demônio pessoal, extensão de sua própria personalidade”, interpreta Alain Boureau (2016, p. 18).

Retornando ao início da jornada de Dante Alighieri e Virgílio, antes mesmo das assustadoras visões que ambos tiveram ao se deparar com Lúcifer, os seis primeiros círculos não fogem à regra dos demais círculos tanto no texto quanto no pergaminho de Botticelli. Em resumo, o conjunto como um todo se direciona para o objetivo de se detalhar a geografia do Inferno e sua relação com as punições referentes aos pecados da humanidade. Texto e imagem se articularam fortemente nesse contexto, incluindo os trabalhos em questão, de intensa produção demonológica em que esse espaço se tornou uma “visão absoluta do supremo poder de punir, delegado por Deus” (Muchembled, 2001, p. 46).

**Figura 4** – Primeira metade de *La Voragine dell’Inferno*, Sandro Botticelli, iniciando, de cima para baixo, com o Limbo, percorrendo até o sexto círculo, que é cercado por um rio



Fonte: Disponível em: <http://unalucciola.com/2014/01/26/mappa-dellinferno/>. Acesso em: 28 mar. 2025.

Talvez um dos elementos que melhor aproxime os escritos de Dante Alighieri com o mapa confeccionado por Sandro Botticelli — para além, claro, da figura do Diabo — seja a presença da água em suas variadas facetas, tanto na narrativa como na



representação. Vide o momento em que Dante e Virgílio navegam em direção ao primeiro círculo, o Limbo (Alighieri, 2003, p. 36), ou mesmo os rios que compõem todo o Inferno presente em *A Divina Comédia*: Estige, Aqueronte, Flegetonte, Letes e Cócito. Todavia, é curioso notar que na representação de Botticelli, somente três rios foram retratados, sendo possível identificar com maior precisão o Rio Flegetonte, muito por conta das descrições feitas por Dante:

Ainda eu perguntei: – “Por onde trilha  
O Flegetonte e o Letes? De um te calas,  
E do outro a veia é dessa origem filha”.

Tornou: – “Muito me agrada quanto falas;  
Da água rubra o fervor, porém, solvera  
Uma dessas questões, que me assinalas  
(Alighieri, 2003, p.265).

A característica avermelhada da água, rubra, do Flegetonte pôde ser identificada, portanto, no recorte abaixo:

**Figura 5** – No detalhe, em vermelho, o Rio Flegetonte, inserido em *La Voragine dell’Inferno*, de Sandro Botticelli, compondo o Sétimo Círculo



Fonte: Disponível em: <http://unalucciola.com/2014/01/26/mappa-dellinferno/>. Acesso em: 28 mar. 2025.

Ampliando o olhar referente à simbologia da água, os pressupostos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986, p. 52) são coerentes com as análises em questão, tendo em vista a síntese que ambos propuseram acerca desse elemento: “fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Estos três temas se hallan en las radiciones más antiguas y forman las combinaciones imaginarias más variadas, al mismo tiempo que las más coherentes”. A função purificadora é visível, por exemplo, no trecho em que Dante e Virgílio atravessam o Rio Letes: “do inferno fora o Letes ver espera: na linfa sua as almas vão lavar-se depois que a penitência o perdão gera” (Alighieri, 2003, p. 116). Em contrapartida, a leitura de Chevalier e Gheerbrant merece cuidados, uma vez que se trata de uma síntese que poderia direcionar as análises para uma percepção mais simplista, já que o próprio Rio Flegetonte, citado acima, é apresentado como espaço de punição aos pecadores (Loureiro; Scaramussa, 2002, p.

219), sem qualquer perspectiva de purificação ou regeneração ao que ali habitam na narrativa de Dante Alighieri.

Finalizando o arco de análises aqui proposto, resta discorrer, enfim, a respeito da opção de ambos os autores em utilizar a representação do círculo como forma de retratar o Inferno. A própria opção em subdividir esse universo em nove círculos remete à simbologia que esse número carrega consigo, conforme destacou Francisco Bethencourt (2004, p. 137), cujo “poder simbólico decorre, originalmente, do fato de representar a totalidade dos três mundos — o céu, a terra e o inferno —, sendo cada qual simbolizado por um triângulo, um número ternário”; tanto é que o mapa desenhado por Sandro Botticelli assume a forma inversa de um triângulo. Também é importante pensar como essa simbologia está atrelada diretamente ao entendimento de que o círculo pode ser considerado como “signo de la Unidad principal y el signo del Cielo; indica su actividad sus movimientos cíclicos” (Chevalier; Gheerbrant, 1986, p. 301). Em um contexto de inversões, não é de se surpreender que a configuração geográfica do inferno tenha acompanhado o mesmo formato celestial, interpretando-o a partir de uma lógica contrária.

### *Considerações Finais*

É viável concluir que a necessidade de se tornar “visível o invisível era condição para que o espírito humano da época pudesse compreender a verdade por meio do intermediário das coisas e das representações materiais” (Ribeiro, 2002, p. 17), sejam elas na sua forma textual ou mesmo em formato gráfico. Destarte, a afirmação de Maria Eurydice Ribeiro que está direcionada especificamente aos mapas medievais se tornou coerente à “cartografia do sobrenatural” aqui proposta por ter possibilitado encarar tanto *A Divina Comédia* quanto *La Voragine dell’Inferno* como produções que serviram de instrumento para que as sociedades transitassem entre os planos natural e sobrenatural.

A partir da articulação entre texto e imagem, demonstrou-se que Dante Alighieri e Sandro Botticelli não apenas representaram o Inferno, mas ofereceram ao seu público uma maneira de percorrê-lo, compreendê-lo e situar-se diante da dualidade entre salvação e condenação. Ao mesmo tempo, esses trabalhos evidenciam a fusão entre cultura letrada e tradição religiosa, revelando como o discurso teológico, os códigos visuais e a linguagem simbólica atuaram como instrumentos de ordenamento do mundo e da experiência humana. Nesse percurso, a noção de contrariedade, tão presente nas teologias medievais, revelou-se fundamental para entender os mecanismos de

representação do mal, da punição e da transcendência. A valorização dos círculos, a verticalização do Inferno, a hierarquia das faltas e a visualidade do castigo são elementos que expressam uma cosmologia cristã cujo poder de coerção e explicação ainda ressoava fortemente no início da Modernidade.

Por isso, reafirma-se que a geografia do Inferno, tal como narrada e desenhada nas fontes analisadas, é menos uma expressão do medo do desconhecido e mais uma tentativa de domesticar o invisível, de dar contorno ao caos através da linguagem, da arte e da fé. Assim, texto e imagem constituem formas de conhecimento e mediação entre o terreno e o transcendente, oferecendo ao historiador valiosas pistas sobre os modos de pensar, sentir e representar o mundo em tempos de profundas transformações culturais e religiosas. O trajeto que este trabalho buscou percorrer visou, enfim, apontar para a longa duração como chave central para analisar essa “cartografia”, na medida em que o fim do Medievo e o avanço da Época Moderna são espaços essenciais para que seja pensada essa construção atrelada diretamente à própria atmosfera religiosa vinculada ao catolicismo.

## Referências

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Ebook. São Paulo: Atenas Editora, 2003

BETHENCOURT, Francisco. *O imaginário da magia: feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOUREAU, Alain. *Satã herético: o nascimento da demonologia na Europa medieval (1280-1330)*. Trad. de Igor Salomão Teixeira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CLARK, Stuart. *Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna*. Tradução de Celso Mauro Paciomik. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. v. 1. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. De Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.



FURTADO, Júnia Ferreira. *Oráculos da Geografia iluminista: Dom Luís da Cunha e Jean Baptiste Bourguignon D'Anville na construção da cartografia do Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 24-25.

JACOB, Christian. Por uma história cultural da cartografia. Tradução de Daniel Dutra Coelho Braga. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 221-236, jan./jun. 2016.

KIMBLE, George. H.T. *A Geografia na Idade Média*. 2. ed. Londrina: EdUEL; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2005.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

La Voragine dell'Inferno, de Sandro Botticelli. Disponível em: <http://unalucciola.com/2014/01/26/mappa-dellinferno/>.

LOUREIRO, Klítia; SCARAMUSSA, Zizia. O Diabo e suas representações simbólicas em Ramon Llull e Dante Alighieri (séculos XIII e XIV). *Revista Mirabilia*, n. 2, p. 202-223, dez/2002.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo*. Rio de Janeiro: Bom texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O Diabo no imaginário cristão*. Ed. 2. Bauru/SP: EDUSC, 2008.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. O sentido da história: tempo e espaço na cartografia medieval (séculos XII-XIII). *Revista Tempo*, n. 14, p. 11-26, 2002.

SANTOS, Douglas. O fim do feudalismo e o nascimento do espaço métrico. In: *A reinvenção do espaço*. São Paulo: UNESP, 2002.

Artigo Recebido em: 29/03/2025

Aprovado para publicação em: 10/09/2025

Editor(a) Responsável: Laura Duarte Ozelin

---

<sup>1</sup> É importante destacar que o *Malleus Maleficarum*, tratado no qual fora retirado essa citação, é datado, assim como a obra de Botticelli, do século XV, corroborando com a assertiva de que esse período se integra ao contexto de maior delimitação da figura do Diabo bem como todo o rol de representações a ele relacionado, a partir da centúria precedente.