

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

ANGELO BARBOSA CAVALCANTI

O HORROR NA ARTE RELIGIOSA

BAURU

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

ANGELO BARBOSA CAVALCANTI

O HORROR NA ARTE RELIGIOSA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Profª Drª Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BAURU

2023

C376h Cavalcanti, Angelo Barbosa
O Horror na Arte Religiosa / Angelo Barbosa Cavalcanti. --
Bauru, 2023
76 f. : il., fotos

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Artes
Visuais) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade
de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientadora: Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro

1. Arte renascentista. 2. Arte e simbolismo cristãos
medievais, 500-1500. 3. Arte e religião. 4. Colagem (Arte). 5.
Arte latino-americana. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ANGELO BARBOSA CAVALCANTI

O HORROR NA ARTE RELIGIOSA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Profª Drª Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Regilene Sarzi Ribeiro (Orientadora)

FAAC/UNESP/Bauru

Profa. Dra. Eliane Patricia Grandini Serrano

FAAC/UNESP/Bauru - Membro da Banca

Profa. Mestre Laís Miguel Lacerda

Professora convidada - Membro da banca

Bauru, Julho de 2023.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar as correlações do tema do horror na arte religiosa, buscando responder as questões que permeiam a composição do horror, suas transformações e seus aspectos dentro da religiosidade e na arte. Pesquisa de abordagem histórica, iconológica e social das pinturas e desenhos do período medieval até a contemporaneidade, fundamentada a partir de autores como Umberto Eco e Jean Delumeau, onde contribuem para a investigação histórica de seus elementos. A análise do tema, permite conhecer suas interrelações no âmbito artístico, como também o desenvolvimento do imaginário popular, a inspiração do horror como gênero na arte e a posterior transformação no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: arte religiosa, horror, medo, León Ferrari, Hieronymus Bosch

ABSTRACT

This work aims to investigate the correlations of the theme of horror in religious art, seeking to answer the questions that permeate the composition of horror, its transformations and its aspects within religiosity and art. Research of historical, iconological and social approach of paintings and drawings from the medieval period until the contemporary, based on authors such as Umberto Eco and Jean Delumeau, where they contribute to the historical investigation of its elements. The analysis of the theme permits to know its interrelations in the artistic sphere, as well as the development of the popular imagination, the inspiration of horror as a genre in art, and the subsequent transformation in the contemporary world.

Keywords: religious art, horror, fear, León Ferrari, Hieronymus Bosch

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Sebastiano Ricci. *O martírio de Santo Erasmo*, 1694-1697. Óleo sobre tela. 118 cm x 95 cm. Brera, Milão. Fonte: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/martirio-di-santerasma/>

16

Figura 2. Konrad von Megenberg. *Das Buch der Natur*, 1475. Xilogravura sobre papel, colorida à mão com guache. Bayerische Staatsbibliothek, Munique. Fonte:

<https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00029636/images/index.html?seite=572&fip=193.174.98.30>

19

Figura 3. Mestre de Boucicault. Povo com cabeça de lobo das Ilhas Andaman, no Oceano Índico, 1410-1412. Têmpera sobre papel velino. Bibliothèque Nationale, Paris. Fonte: <https://www.themedievalmagazine.com/past-issue-features/monksandmongols>

20

Figura 4. Beatos de Urgel. O Cordeiro vencedor das Bestas e da Serpente, c. final do séc. X. Iluminura em Pergaminho. Museo Diocesano de Urgel, Lérida. Fonte: <https://arts.st-andrews.ac.uk/after-empire/2019/03/04/the-beatus-of-la-seu-durgell/>

24

Figura 5. Tímpano da Abadia Sainte Foy. Cristo em Glória e o Juízo Final, c. séc XII. Conques, França. Fonte: <https://medievalimago.org/2014/09/06/o-timpano-de-ste-foy-o-juizo-final/>

25

Figura 6. Hans Memling. Juízo Final, c. 1467-1471. Óleo sobre madeira, Museu Nacional de Gdansk. 223.5 cm x 306 cm. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Last_Judgment_\(Memling\)#/media/File:Das_J%C3%BCngste_Gericht_\(Memling\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Last_Judgment_(Memling)#/media/File:Das_J%C3%BCngste_Gericht_(Memling).jpg)

26

Figura 7. Albrecht Dürer. Apocalipse 12, O monstro marinho e a besta com chifres de carneiro, 1497-1498. Xilogravura em papel. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Fonte: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Albrecht-D%C3%BCrer/Das-Tier-mit-den->

29

Figura 8. Simon Marmion. Fragmento do livro *Les Visions du chevalier Tondal*, O monstro Acheron, 1475. Têmpera em papel com folhas de ouro. Museu J. Paul Getty, Los Angeles. Fonte: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RZ4?altImage=0d6baf50-62d9-4c98-aaa>

32

Figura 9. Gustave Doré. Dante e Virgílio no nono círculo do inferno, Canto XXXII: as cabeças das almas no lago congelado de Cócito, 1861. Óleo sobre tela. Museu do Mosteiro Real de Brou, França. 315 cm x 450 cm. Fonte: <https://publicdomainreview.org/collection/dante-divine-comedy-in-art>

34

Figura 10. Gustave Doré. Lúcifer, Rei do Inferno, 1861-1868. Gravura. Retirado da Divina Comédia, Pantheon Books. Fonte:

Fonte:

<https://artsandculture.google.com/asset/lucifer-king-of-hell-paul-gustave-dor%C3%A9/AgEKyFjocNM-2w?hl=en> 35

Figura 11. Pã e Dáfnis, c. 100 a.C. Cópia romana de original grega em mármore encontrada em Pompéia. Museu de Arqueologia de Nápoles. Foto, 1999. Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/PanandDaphnis.jpg> 39

Figura 12. Herman The Recluse. Ilustração do Diabo no Código de Gigas, início do século XIII. Biblioteca Nacional da Suécia. Fonte: https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_03042/?sp=577&r=-0.14,0.53,1.101,0.698,0 40

Figura 13. Michelangelo (atribuição). O Tormento de Santo Antônio, c. 1487-88. Óleo e têmpera sobre tela. Museu de Arte Kimbell, Fort Worth. 47 x 34.9 cm. Fonte: <https://kimbellart.org/collection/ap-200901> 41

Figura 14. Francisco de Goya. O Sabá das Bruxas, 1797 - 1798. Óleo sobre tela. Lázaro Galdiano, Madrid. 43 cm x 30 cm. Fonte: <https://museolazarogaldiano.blog/2011/10/18/el-aquelarre-goya-mejores-pinturas-museo-lazaro-galdiano/> 43

Figura 15. Jean Pierre Simon (c.1750-1810). Dois demônios eminentes, Satanás e Belzebu, 1794. Gravura original em água-forte de "A vida de Milton: em três partes". Fonte: <https://natlib.govt.nz/records/21235094> 45

Figura 16. Hieronymus Bosch. O Juízo Final, c. 1500-1505. Óleo sobre madeira. Academia de Artes de Viena. 163,7 cm x 242 cm. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Last_judgement_Bosch.jpg 48

Figura 17. Hieronymus Bosch. Visões do Além, c. 1490-1516. Óleo sobre madeira. Palácio Ducal, Veneza. 86.5 cm x 39.5 cm em cada painel. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Polityk_Hieronima_Bocha_Visions_of_the_Her_eafter.JPG 50

Figura 18. Hieronymus Bosch. A ressurreição dos mortos e a ida dos condenados para o inferno, Fragmento Juízo Final, c. 1500 - 1525. Óleo sobre madeira. 60 cm x 114 cm. Alte Pinakothek, Munique. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Last_Jud 51

Figura 19. Hieronymus Bosch. O Carro de Feno, c. 1510 - 1516. Óleo sobre madeira. Museo del Prado, Madrid. 135 cm x 190 cm. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Jheronimus_Bosch_-_De_hooiwagen_%28c.1516%2C_Prado%29.jpg 52

Figura 20. Hieronymus Bosch. Jardim das Delícias, c. 1500 - 1505. Óleo sobre madeira. Museo del Prado, Madrid. 220 cm × 389 cm. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias%2C_de_El_Bosco.jpg 54

Figura 21. Hieronymus Bosch. Tentações de Santo Antão, c. 1500. Óleo sobre madeira. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 131.5 cm × 225 cm. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Jeroen_Bosch_%28ca._1450-1516%29_-_De_verzoeking_van_de_heilige_Antonius_%28ca.1500%29_-_Lissabon_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_19-10-2010_16-21-31.jpg 56

Figura 22. Hieronymus Bosch. Fragmento do Jardim das Delícias, c. 1500 - 1505. Óleo sobre madeira. Museo del Prado, Madrid. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Jheronimus_Bosch_023.jpg 57

Figura 23. León Ferrari, La civilización occidental y cristiana, 1965. Madeira e óleo sobre gesso e plástico. Coleção Fundação de Arte e Patrimônio Augusto e León Ferrari, Buenos Aires. 198 x 122 x 60 cm. Fonte: https://www.elmundo.es/album/metropoli/arte/2020/12/22/5fda2e4afc6c83042d8b45cc_1.html 60

Figura 24. Leon Ferrari. Juízo Final, 1985. Colagem de excrementos de aves sobre gravura do Juízo Final de Michelangelo. 46 x 33 cm. Fonte: <https://www.oficinapalimpsestus.com.br/leon-ferrari/> 61

Figura 25. Leon Ferrari. Sem título, 1995-96. Videla, Massera e Agosti com Monsenhor Tortolo, Vigário das Forças Armadas + Juízo Final de Giotto. Impresso em 2007 para a Nunca más. 42 × 29.8 cm. Fonte: https://www.moma.org/collection/works/415943?association=series&page=1&parent_id=109299&sov_referrer=association 62

Figura 26. Leon Ferrari. Sem título, 1995-96. Torturas Infernais do Livro “Grant Kalendrier des Begieres” + Oficial fazendo continência. Impresso em 2007 para a Nunca más. 42 × 29.8 cm. Fonte: https://www.moma.org/collection/works/415957?association=series&page=1&parent_id=109299&sov_referrer=association 63

Figura 27. Leon Ferrari. Ángel Apocalíptico, 1988. Série: Relectura de la Biblia. 23.5 cm x 21 cm. Fonte: <https://leonferrari.com.ar/relecturas-de-la-biblia/> 64

Figura 28. Leon Ferrari. Sem Título, 2001. “Cristo veio para nos trazer a paz” + Fragmento do Jardim das Delícias de Bosch. Colagem realizada sob o jornal “L'Osservatore Romano da Cidade do Vaticano”. 42cm x 29.7cm. Fonte: <https://leonferrari.com.ar/l-osservatore/> 65

Figura 29. Leon Ferrari. Torturas, 2000. Série: Ideias para Infernos. Caixa, Virgem com alfinetes e detalhe de pintura de Hieronymus Bosch. 29,5 x 21,5 x 16 cm. Fonte: <https://www.oficinapalimpsestus.com.br/leon-ferrari/> 66

Figura 30. Leon Ferrari. Liquidificador, 2000. Série Ideias para Infernos. Liquidificador com santos. 25 x 19 x 8,5 cm. Fonte: <https://www.oficinapalimpsestus.com.br/leon-ferrari/> 67

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. ELEMENTOS DO HORROR SAGRADO.....	13
2.1 A cristianização do medo e da violência.....	14
2.2 As maravilhas e os monstros.....	17
2.3 O Apocalipse.....	23
2.4 O Inferno.....	31
2.5 Satã e seus agentes.....	37
3. REPRESENTAÇÕES DO HORROR RELIGIOSO.....	47
3.1 Hieronymus Bosch.....	47
3.2 León Ferrari.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS.....	74

1. INTRODUÇÃO

Muito presente na história da arte ocidental, as interpretações dos escritos sagrados legitimaram por muito tempo no campo visual o horror como tema, se afirmando como o oposto da representação teológica da salvação. O horror se revela por meio de inúmeras simbologias, signos do sofrimento e contradições que fazem do prazer a tortura, sendo dentro desse caos irracional do imaginário infernal, encontra-se um campo inesgotável para este berço criativo. Não isento da curiosidade artística, tais temáticas se reafirmam e se transformam no espaço da arte religiosa cristã desde o século XIII, contribuindo para as mais variadas formas e criações no campo da literatura e da arte, que se encontram presentes até os dias atuais.

O Mundo ocidental tem por base a influência cristã em seu pensamento filosófico. Portanto, conhecer aquilo que há de adverso ou repugnante na própria história da sociedade permite uma investigação sobre sua cultura. O teor convidativo do horror se torna um elemento inseparável dentro da discussão teológica, que de forma hiperbólica demonstra essa dualidade contraditória da salvação e condenação. Tais elementos justificam a composição investigativa deste trabalho, em uma elaboração de hipóteses e desenvolvimentos acerca de temas comuns à sociedade em uma perspectiva focada na arte. Artistas como Hieronymus Bosch (Países Baixos - 1450-1516) e León Ferrari (Argentina - 1920-2013) se apresentam como principais nomes em relação ao tema, seja por suas semelhanças, contrastes ou críticas de suas intenções ao que prezam dentro da configuração representativa religiosa do horror.

Em consideração à trajetória metodológica do trabalho, busca-se primeiramente o diálogo com o campo da história e da sociologia em conjunto com a análise estética. . Pesquisa sobre arte de abordagem qualitativa com a finalidade da compreensão dos fenômenos presentes com o foco principal no cristianismo e na sociedade ocidental. Busca-se como objetivo o entendimento das principais

questões que permeiam este tema, principalmente no que se categoriza o horror, como ele aparenta e se modifica no cristianismo e suas representações no campo da arte.

Em termos gerais, traçando esse percurso histórico para a compreensão do horror, Umberto Eco (2007) fundamenta a base deste trabalho para a discussão estética da Feiura e do Grotesco, também com a introdução da discussão iconológica de acordo com a perspectiva histórica, amplificando, as interpretações e questões acima das obras presentes em seus inerentes tempos dentro do campo da arte e da Literatura. Noël Carroll (1990) contribui para a introdução terminológica do horror e seu paradoxo dentro do campo sentimental, elevando seu caráter contraditório e curioso na relação entre a arte e o seu observador.

Dentro do campo do estudo historiográfico da Idade Média, Jacques Le Goff (1994) compõe a base para o entendimento do imaginário medieval, juntamente com Mikhail Bakhtin (1999) que contribui com o suporte teórico sobre cultura popular e o caráter grotesco na literatura e na sociedade deste mesmo período. Jean Delumeau (2009) com a História do Medo traz os pesadelos íntimos da civilização ocidental do século XIV ao XVIII, apresentando elementos importantes de foco primário e secundário da igreja católica e protestante, como também as origens dos ícones e temas do medo provenientes do cristianismo. Assim, permitindo uma melhor compreensão do desenvolvimento do pensamento dessa sociedade em conexão com a formação histórica da religião que consequentemente influenciou no processo artístico durante esses períodos.

Para entender os processos artísticos, os temas retratados e suas influências, Walter Bosing (1991) em um caráter biográfico é um apoio teórico principal para a compreensão de vida e obra do Hieronymus Bosch. Em León Ferrari, busca-se o aprofundamento em suas obras por meio da organização feita pela historiadora e curadora Andrea Giunta (2004), onde reúne e cataloga os próprios relatos e obras do artista, delineando sua trajetória dos seus modos de produção durante um grande período de repressão em seu país, juntamente com o pesquisador Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (2009), onde coloca questões a respeito da apropriação da história da arte em seus trabalhos e a reconfiguração do Inferno.

A primeira parte que compõe este trabalho conceitualiza primariamente os elementos do horror, posteriormente analisa historicamente e sociologicamente os

processos de elaboração do pensamento popular e da configuração dos símbolos e temas presentes na religião para o horror na arte cristã. Trazendo como primeira perspectiva o imaginário medieval, a apropriação, a ressignificação dos símbolos pela Igreja Católica Romana, sua transformação antecedendo a modernidade, incluindo influências no mundo contemporâneo.

A segunda parte investiga os processos artísticos e as iconologias presentes nas obras de Hieronymus Bosch e León Ferrari, de modo a entender como a intenção e a relação que prezam entre os temas do horror cristão em suas pinturas religiosas, assim como a crítica social por meio da arte. Analisando suas transformações ao longo do tempo, como o contraste entre os períodos do Renascimento e da Contemporaneidade.

2. ELEMENTOS DO HORROR SAGRADO

O Horror e o Terror, apesar de parecidos, sempre foram ponto de discussão a respeito de suas diferenças terminológicas. Segundo Ann Radcliffe (1826, p.145-152) “Terror e horror são tão opostos que o primeiro expande a alma, e desperta as faculdades a um grau elevado de vida. O outro as contrai, congela e quase as aniquila”. Portanto, para a autora, o terror se apresenta como um medo do desconhecido e o horror algo que nos choca, um vislumbre do grotesco, do que é graficamente representado, algo que já é conhecido do seu espectador mas o choque vivenciado do qual não se pode retornar.

Noël Carroll (1990), diferentemente de Radcliffe, separa o horror em dois elementos, sendo o horror natural algo que pode ser causado por eventos reais e o *art-horror* que é produzido pela arte, em uma extrapolação do mesmo, em efeitos psicológicos extremos e em seu aspecto de anormalidade. Ao exemplo de ambos, a análise proposta nesta pesquisa visa a compressão artística da arte religiosa sendo a afirmação do horror como foco, como objeto de estudo, e que se busca compreender por meio da representação das ocorrências do horror e as justificativas para os eventos que acontecem no cotidiano.

A compreensão do horror como um dos principais elementos da vida humana, permite entender seu processo dentro do campo artístico. Dentre os aspectos que compõem a estética do horror sagrado, foram utilizadas temáticas para composição ideológica e cultural da sociedade ocidental. Nessa constituição, o medo permitiu o fortalecimento da concepção maniqueísta da filosofia cristã e a legitimação dos atos proferidos por pela Igreja Católica e Protestante na Europa, na América Latina e na Ásia desde o século XV, colocando os seus adversários como agentes do “Inimigo” ou justificando os desastres naturais e as doenças como um ato de punição divina. A arte aqui se apresenta como um elemento educador e formador do imaginário popular, também provocativo para o enaltecimento da própria fé, que por

necessidade da representação dos textos sagrados se via amplamente utilizada, o horror nasce desse caminho com o princípio da representação desse medo. (DELUMEAU, 2009)

Portanto, este capítulo apresenta as fundamentações para as temáticas que aparecem comumente na configuração cristã, com base na análise dos elementos do horror e intrinsecamente à ela, o medo, em seu contexto social, histórico e artístico, como também os temas que se estabelecem no próprio mundo cristão como por exemplo: o Apocalipse, o Inferno e suas figuras individuais como Satã e seus agentes.

2.1 A cristianização do medo e da violência

Para o entendimento do horror é necessário primeiramente conhecer o medo, elemento instintivo e comum da humanidade, que se apresenta como reação a algo ou a ausência de uma segurança, que é o símbolo de morte, em uma necessidade da continuação da vida e entendimento da finitude do ser. Em perspectiva a visão do medo individual, Jean Delumeau descreve:

No sentido estrito e estreito do termo, o medo (individual) é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação. (DELUMEAU, 2009, p.30).

A necessidade de segurança do indivíduo é a base fundamental para sua sobrevivência, como também da constituição moral e da afetividade humana. Em uma escala coletiva, o medo se apresenta a partir da angústia, isto é, partilhando sensações como a inquietação, a ansiedade e a melancolia. Ela se refere ao que lhe é desconhecido, trazendo uma sensação global de insegurança. Para evitar a abolição do eu, a sociedade, com o objetivo de não ficar sujeita a ela, busca nomear ou até fabricar medos particulares. (DELUMEAU, 2009)

O ocidente do século XIV até o XVII apresentava um fenômeno geral de angústia derivado dos longos períodos de guerra, das pragas e das mudanças de cunho social e político. A Igreja como ato combativo para o medo generalizado

buscou levantar um inventário dos males e deixar pouco espaço para ambiguidades, justificando todo e qualquer elemento como ações dos inimigos de Deus e seus agentes (turcos, judeus, heréticos, mulheres). Ao nomeá-los, os elementos do desconhecido assim desapareciam, e seu combate se tornava facilitado, pois se encontrava uma solução para este e para o outro mundo e fomentava a ação central na instituição sagrada. Delumeau portanto coloca:

Os conselheiros espirituais do Ocidente, empregando uma pedagogia de choque, esforçaram-se em substituir por medo teológicos a pesada angústia coletiva resultante de estresses acumulados. Operaram uma triagem entre os perigos e assinalaram as ameaças essenciais, isto é, aquelas lhes pareceram tais, levando em conta sua formação religiosa e seu poder na sociedade. (DELUMEAU, 2009, p.45)

A centralização do medo na esfera religiosa não proferia um aspecto de paz, o medo se tornava mais visceral, o combate incessante ao inimigo do gênero humano e o inventário de seus temores exprimia uma intrusão da teologia na vida cotidiana e posteriormente, no Renascimento, uma a fragilidade das relações em um período de incertezas e instabilidades que estavam presentes dentro das instituições sagradas tradicionais na Europa. Dessa forma, houve uma exacerbação da violência pela Igreja “mas também o Estado (estritamente ligado a ela) reagiram, num período de perigo, contra o que pareceu à elite uma ameaça de cerco por uma civilização rural e pagã, qualificada de satânica”. (DELUMEAU, 2009, p.45)

A agressão inerente à religião não era apenas expressa como ato proferido contra grupos específicos. Essa violência presente se apresentava como aspecto enaltecido da martirização dos períodos consequentes, que desde o Maneirismo, aparecia em um deleite mórbido pelos componentes da angústia e a vontade de uma vingança sonhada. (DELUMEAU, 2009)

A iconografia e os textos proferia um espaço para a imaginação de seus fiéis, que sob a narrativa hagiográfica da Legenda Áurea¹ refinava os sofrimentos, flagelos e agonia de Jesus Cristo e seus mártires, a pintura não era ausente deste espaço, portanto, amplificou os sentimentos gerados por essas narrativas. Delumeau em

¹ Escrita por volta de 1260 pelo dominicano Tiago de Voragine (1228 - 1298), é uma coletânea de histórias (hagiografias) folclóricas e biográficas da vida de santos e beatos na forma de narrativas morais. Compilava os atos milagrosos e as virtudes heróicas que surgiam de histórias populares e dos cânones da Igreja Católica.

razão dessa curiosidade pelo sofrimento e pela espetacularização das imagens violentas (FIGURA 1) coloca:

A pintura maneirista, à espreita dos espetáculos malsãos, transmite aos artistas contemporâneos da Reforma católica esse gosto pelo sangue e pelas imagens violentas herdado da idade gótica agonizante. Sem dúvida, jamais foram pintadas nas igrejas tantas cenas de martírios, não menos obsedantes pelo formato da imagem quanto pelo luxo dos detalhes, como entre 1400 e 1650. Os fiéis só tiveram o embaraço da escolha: apresentavam-lhes santa Ágata com os seios cortados, santa Martine com o rosto ensanguentado por unhas de ferro, são Liévin com a língua arrancada e lançada aos cães, são Bartolomeu esfolado, são Vital enterrado vivo, santo Erasmo com os intestinos desenrolados. (DELUMEAU, 2009, p.40)



Figura 1. Sebastiano Ricci. O martírio de Santo Erasmo, 1694-1697. Óleo sobre tela. 118 cm x 95 cm. Brera, Milão. Fonte: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/martirio-di-santerasma/>

Essa representação da dor e da feiura é dada como discurso pela igreja e servia de identificação dos fiéis com o sacrifício de Cristo. Para a santidade em comparativo, Eco aponta: “No caso dos mártires (para exortar à imitação) mostra-se a serenidade seráfica com que foram ao encontro do próprio destino” (ECO, 2007, p.56).

O desprezo pelo corpo, elevado à celebração da penitência, das flagelações e da morte efetuadas ou glorificadas pelos próprios membros eclesiásticos, elevaria a importância da alma e do sacrifício em nome da própria fé, portanto, torna-se um grande elemento da violência como horror na iconologia cristã. A introdução da feiúra no campo religioso segundo Eco: “[...] encorajou outros tipos de feiúra exasperada para fins moralistas e devocionais, das imagens da morte, do inferno, do diabo e do pecado àquelas do sofrimento dos mártires.” (ECO, 2007, p.52).

Portanto, a religião Cristã de certo modo não se isenta da grande representação da dor e do medo, elas constituem seu âmago. A reprodução desses sentimentos fora muito importante para o estabelecimento ideológico religioso, que de modo educativo, exaltou e converteu muitos fiéis ao redor do mundo. A constituição desse exemplo de horror permite entender outros processos adotados pelas instituições religiosas dos séculos XIII até o XVII. Sendo uma delas, a apropriação de um imaginário popular.

2.2 As maravilhas e os monstros

A palavra maravilha surge do adjetivo em latim *Mirabilia*, plural de *mirabilis*, empregado na Idade Média para designar o domínio do maravilhoso, possui o sentido literal de “coisas admiráveis” (MOISÉS, 2013), porém nunca limitada ao seu próprio conceito, muito associada ao sobrenatural, ao mágico e as relíquias, apresenta-se como um fascínio pelo extraordinário ou em admiração aos fenômenos. Encontra-se etimologicamente na raiz de *mir* (*mirar*, *mirari*), que indica algo visual. Porém, Jacques Le Goff aponta:

Os mirabilia não se limitam a coisas que o homem admira com os olhos, perante as quais arregalamos os olhos, mas há na origem essa referência à vista que me parece importante, pois é todo um imaginário que se pode ordenar em volta desse apelo a um sentido, o da vista, e de uma série de imagens e de metáforas visuais. (LE GOFF, 1994, p.46)

Enquanto sobrenatural, Le Goff (1994) o divide em três principais conceitos, *Mirabilis* com a associação a maravilha com raízes pré - cristãs, *Magicus* como o sobrenatural maléfico, depois destinado a figura de Satã e por fim o *Miraculosus*, o

maravilhoso propriamente cristão, ligado ao milagre e as ações de Deus. Mesmo com o processo de exacerbação da devoção em um mundo cristianizado, elementos do imaginário, isto é, as imagens, se perpetuaram nos espaços em que a religião estava instaurada. Na Idade Média, especialmente em seus períodos iniciais, esses elementos eram expressos por uma apropriação do passado. O imaginário cristão “criou pouco no domínio do maravilhoso” (LE GOFF, 1994, p.47), de certa forma, grande parte do aspecto da maravilha no mundo medieval foi herdado das sociedades antecedentes e pouco iniciado propriamente pelo cristianismo.

A Igreja Católica da Idade Média, com a necessidade de prevalecer no domínio espiritual e intelectual da sociedade, se opunha inicialmente a esse maravilhoso, em uma certa atitude relutante levando-o ao domínio da superstição. No século XII-XIII houve uma adesão do maravilhoso na cultura erudita e com a menor preocupação, foi possível o seu domínio e transformação. (LE GOFF, 1994) Nessa regulamentação dos eventos maravilhosos, uma racionalização incluía em seus aspectos o *miraculum*, ou milagre, intermediado pelos santos. Portanto, os eventos sobrenaturais passaram ao domínio do divino, seus feitos e suas criaturas eram ocasionados por apenas um autor, Deus. Diferentemente das religiões pagãs da Antiguidade greco-romana, onde os homens eram postos a vontades dos Deuses, existe portanto uma imprevisibilidade em seus atos. (LE GOFF, 1994).

Dentro dessa condição de controle do imaginário medieval, as maravilhas apresentaram um processo de desmistificação em locais onde estavam previamente estabelecidas. Em um lugar onde o mito desaparece e sua magia se desvanece, os homens dessa sociedade passam a ver essa mistificação em outros espaços. O mar e suas terras distantes tornaram-se um ambiente principal para esse maravilhoso, via-se nos Oceanos, no Oriente e posteriormente no “Novo Mundo”, a América um universo inexplorado, mágico com seus elementos desconhecidos e suas criaturas. O que não correspondia à realidade de fato. (PRIORE, 2000)

As criaturas já apareciam na mitologia, povoavam um espaço dentro do imaginário da antiguidade e permaneceram no universo medieval. Em uma necessidade de significação e amplo registro das lendas, assim como estabelecido anteriormente para desvendar o medo, o primeiro *Physiologus*² foi criado. Surgiam

² *Physiologus* ou *Fisiólogo*, manuscrito grego de autor anônimo escrito aproximadamente no século II d.C. Consistia em uma compilação de descrições sobre animais reais ou fantásticos e elementos naturais como

os bestiários ou os manuais de classificação dos monstros. (ECO, 2007). Sendo primeiramente descritos de forma literal (*proprietas* ou *naturais*) e sua interpretação simbólico-alegórica (*moralitas* ou *figuras*) sempre acompanhado de iluminuras. A arte sempre foi importante para essa educação religiosa e para a compreensão dos meios em que esses personagens se constituíram. (VARANDAS, 2006)

Alguns monstros representados pelas narrativas eram apoiados em acontecimentos da fisiologia humana, como hermafroditas e dicéfalos (FIGURA 2), mas durante a Antiguidade e a Idade Média os consideravam “indivíduos de raça não humana, nascidos de genitores iguais a eles e permitidos ou desejados por Deus como signos de sua linguagem alegórica. “ (ECO, 2007, p.241). Assim nomeavam os Ciclopes, seres que apresentavam apenas um olho no centro da testa, os Ciápodes, providos de uma única perna e repousavam à sombra de seu único pé e os *Blemmyae*, onde desprovidos de cabeça, apresentavam olhos e boca em seus troncos, que segundo Isidoro de Sevilha (570 - 636) em sua *Etymologiae* (600 d.C) povoavam territórios como a Índia, a Líbia e a Etiópia. (ECO, 2007)

plantas e pedras. De alto teor moralizante, buscavam por meio da significação dos símbolos uma conexão com os valores cristãos. Obras de semelhante teor descritivo também foram nomeadas como *Physiologus*, mesmo que anteriormente, como a *História Natural* de Plínio, o Velho (77 d.C) e a *Natureza das Coisas* de Rabano Mauro (séc. VIII - IX) .



Figura 2. Konrad von Megenberg. *Das Buch der Natur*, 1475. Xilogravura sobre papel, colorida à mão com guache. Bayerische Staatsbibliothek, Munique. Fonte: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00029636/images/index.html?seite=572&fip=193.174.98.30>

Em outros casos, essas criaturas se apresentavam em uma configuração híbrida, misturavam as características dos homens e de diferentes animais, ou os antropomorfizam. Como no caso dos Cinocéfalos (FIGURA 3), possuidores de uma cabeça canina e corpo humano, se identificavam mais próximos dos animais que dos homens. Muitos desses animais híbridos eram associados a criaturas reais, muitas vezes desconhecidos pela sociedade europeia. Marco Polo (1254 - 1324) em missão a Java encontra os Rinocerontes, como nunca havia visto algo igual os comparou com o único repertório que havia em mente, os Unicórnios, cavalos brancos com apenas um único sobre a fronte, exaltava um aspecto de pureza, diferentemente do que Polo encontraria. (ECO, 2007)



Figura 3. Mestre de Boucicault. Povo com cabeça de lobo das Ilhas Andaman, no Oceano Índico, 1410-1412. Têmpera sobre papel velino. Bibliothèque Nationale, Paris. Fonte: <https://www.themedievalmagazine.com/past-issue-features/monksandmongols>

Apesar da estranheza proferida pelo aspecto visual desses monstros, muitos eram considerados atraentes pela sociedade medieval, dado ao seu aspecto curioso, povoavam as esculturas dos capitéis das igrejas românicas e posteriormente como gárgulas nos templos góticos. (ECO, 2007)

O mundo cristão, na visão pancalística de Santo Agostinho, concepção tradicional que associava o Belo ao Bom apontava “todo o universo é belo porque é obra divina e até mesmo o feio e o malsão, de alguma forma, redimidos por essa beleza total.” (ECO, 2007, p.43). Portanto, os monstros estavam incluídos no reino de Deus, apesar de sua ausência de beleza, eram expressos pela bondade, pois eram frutos da criação divina. Não distinguia as criaturas reais do imaginário e os colocavam em um aspecto moralizante, usados para o ensinamento ético e teológico. Assim nascia as concepções iconológicas dos animais, atribuídas a membros de certas camadas sociais, aos santos e também a Cristo. (ECO, 2007)

Por outro lado, algumas dessas criaturas eram tidas como perigosas. Os dragões e as serpentes, popularizados como inimigos dentro da literatura cavaleiresca, já se apresentavam nos escritos sagrados, sendo as imagens

representativas de satã, como também o crocodilo de Jó que posteriormente é nomeado como Leviatã. Assim como outros monstros de caráter mais heterogêneo, como a Quimera, apresentando cabeça de leão e corpo metade dragão, metade cabra, a Mantícora, com três fileiras de dentes, corpo de leão e rabo de escorpião, e o Basilisco de hálito envenenado. (ECO, 2007). Ideias também exportadas para a iconografia europeia como mostra Delumeau:

J.Baltrusaitis mostrou, através de comparações comprobatórias, que a iconografia demoníaca europeia dos séculos XIV-XVI se avolumara com elementos originários do Oriente que havia reforçado seu aspecto assustador. A China enviou assim ao ocidente hordas de diabos com asas membranosas, gigantes de grandes orelhas e com um único chifre nas testa (DELUMEAU, 2009, p.358)

A partir do século XVI essa relação moral pancalística se transforma e com a Crise Geral, momento de grandes crises políticas, econômicas e sociais, os monstros passaram a suscitar o agouro, sendo ligados diretamente às calamidades e a ações de efetuadas pelos demônios. Relação que ao se tratar do monstruoso é afirmada por Pierre Boaistuau (1560):

É bem certo que no mais das vezes essas criaturas monstruosas procedem do juízo, justiça, castigo e maldição de Deus, o qual permite que os pais e mães produzam tais abominações no horror de seu pecado, porque eles se precipitam indiferentemente como animais brutos para onde seu apetite os guia sem observância de tempo, de lugar ou outras leis ordenadas pela natureza. (BOAISTUAU, 1961, p.21, apud, DELUMEAU, 2009, p.337)

Além disso, as deformidades humanas não serviam mais ao reino de Deus e suas ocorrências eram tidas como atos punitivos pelo pecado cometido, portanto, extensamente perseguidos. (SOUSA, R.; SOUSA N., 2006)

O maravilhoso não era mais proferido como algo mágico, mas como ações diretas de Satã sobre uma sociedade não cristã, nesse espaço justificava-se os atos de pertinente dominação pela Igreja Católica do século XVI no Novo Mundo, na África e no Oriente. (DELUMEAU, 2009).

As maravilhas e os monstros adentraram por meio da apropriação de suas ideias. Elementos que fundamentam o horror dentro do aspecto artístico e social, sem a sua representação visual não haveria de certa forma um entendimento de suas figuras e nem sua educação moralista. A inversão desses símbolos de virtuosidade trouxeram uma carga visual importante para a geração de futuras

narrativas envolvendo os aspectos mágicos e monstruosos. Uma delas, a constituição visual do Fim do Mundo.

2.3 O Apocalipse

Dentro do universo imaginário cristão, o Apocalipse de São João Evangelista se apresenta em uma forma terrificante, de exacerbada proferição do medo e dos eventos diabólicos. São João, sendo sua autoria em questão atribuída ou não ao apóstolo, escreve na Ilha de Patmos entre o ano de 81-96 d.C aquilo que seria uma visão, segundo as regras do gênero literário *apokalypsis* ou revelação, muito comum na cultura hebraica. (ECO, 2007)

Cria-se um vasto repertório no Livro das Revelações, principalmente na configuração de seus medos e das volubilidades. Demonstrando uma certa insignificância do homem perante aos eventos que assim descreve. Terrores que são proferidos pelos cataclismos provenientes da vinda de Deus, como coloca Eco a partir dos escritos joaninos:

[...] há um grande terremoto, o sol torna-se negro, a lua inteira como sangue, as estrelas se precipitam sobre a terra e o céu se afasta como um livro que é enrolado. [...] sucedem-se chuvas de granizo e fogo devastando a terra, a terça parte do mar se transforma em sangue, perecem todas as criaturas, uma estrela cai do céu, os planetas são reduzidos em um terço de seu tamanho, abre-se o poço do Abismo, do qual saem fumaça e nuvens de gafanhotos como guerreiros terríveis guiados pelo Anjo do Abismo. (ECO, 2007, p.74)

Ou pela fúria divina em razão da idolatria do Falso Profeta:

“[...] trazendo nas mãos uma foice afiada, assim como os anjos que o secundam, de forma que se segue um grande e punitivo massacre. [...] Os anjos das sete pragas carregando sete taças cheias de ira divina mais uma vez espalham morte e terror e úlceras malignas. A água do mar e dos rios transforma-se em sangue, o sol queima os sobreviventes as trevas e a seca atormentam os vivos.(ECO, 2007, p.75)

O monstruoso ou as imagens do diabólico se apresentam em uma composição híbrida, multiplicado seus elementos para corresponder aos aspectos da imensidão de detalhes de suas formas, especialmente com a formação da imagem principal de Satã, como um Dragão vermelho ou uma Serpente, a Besta do Mar, que

vem a ser nomeada como o Anticristo, a Besta da Terra que se identifica como o Falso Profeta e por fim a Meretriz da Babilônia. Criaturas que atormentam, iludem ou fascinam os cristãos remanescentes do arrebatamento, ou seja, os vivos que não subiram aos céus.

[...] Um dragão vermelho com sete cabeças coroadas por diademas e dez chifres [...] E do mar surge uma Besta com dez chifres e sete cabeças, semelhante a uma pantera com patas de urso e boca de leão que, acompanhada da terra inteira, que agora a venera, e vomitando blasfêmias contra Deus, guerreia contra os santos e consegue vencê-los, assistida por uma outra Besta saída da terra, um falso profeta [...] que transforma os homens em súcubos e escravos da primeira Besta. [...] A grande prostituta reaparece sobre uma Besta escarlate com sete cabeças e dez chifres, carregando uma taça de ouro cheia com suas impudícias, mas será derrotada pela rebelião daqueles que havia seduzido. (ECO, 2007, p.74-75)

A profecia se finaliza com o retorno de Jesus Cristo, derrotando a Besta e irrompendo a batalha decisiva no Armagedom que joga o Dragão ao abismo e o acorrenta por mil anos, posteriormente há o seu retorno e novamente sua derrota. Cumpre-se o Juízo Final, julgamento dos homens onde é decidida sua morada eterna ou o fogo eterno em caso de recusa a Deus. Por fim, a descida do céu, a Cidade Santa, a formação de um novo céu e uma nova Terra.

A arte, nesse âmbito, se tornou um meio de traduzir esses escritos, papel de grande importância para o ensinamento dos iletrados. Trabalho que, com grande sucesso, foi realizado pelo Beato de Liébana (730-785) em seu *Commentarium in Apocalypsin* ou "Comentários ao Apocalipse" de São João, juntamente com suas cópias nomeadas "Beatos" (FIGURA 4), apresentam iluminuras de estilo moçárabico³. Assim promovendo este fantástico imaginário visual e influenciando posteriormente grande parte da arte figurativa medieval. (ECO, 2007)

³ Arte adotada pelos cristãos das regiões conquistadas pelos muçulmanos entre os séculos VIII a XII, antiga Al-Andalus e atual península Ibérica, de forte influência cultural e estética árabe.



Figura 4. Beatos de Urgel. O Cordeiro vencedor das Bestas e da Serpente, c. final do séc. X. Iluminura em Pergaminho. Museo Diocesano de Urgel, Lérida. Fonte: <https://arts.st-andrews.ac.uk/after-empire/2019/03/04/the-beatus-of-la-seu-durgell/>

Obras que inspiraram diversas esculturas presentes nas abadias românicas e posteriormente as catedrais góticas. Exibidas nos tímpanos (FIGURA 5) e portais das igrejas e catedrais, estabelecendo temas principais do apocalipse como, o Cristo entronado, o Juízo Final e consequentemente o Inferno. Imagens profundamente inspiradas nos escritos de são Mateus (24-25) como transcreve Delumeau:

Imediatamente após a aflição desses dias, o sol escurecerá, a lua perderá o brilho, as estrelas cairão do céu e as potências celestes serão abaladas. E então aparecerá no céu o sinal do Filho do homem, e todas as raças da terra baterão no peito; e ver-se-á o Filho do homem vir sobre as nuvens do céu com poder e grande glória [...]. Ele colocará as ovelhas à sua direita: “Vinde, abençoados de meu Pai, recebei como herança o reino que vos foi preparado desde a fundação

do mundo [...]”. Então ele dirá aos da esquerda: “Ide para longe de mim, malditos, no fogo eterno que foi preparado para o diabo e para os seus anjos” (DELUMEAU, 2009, p.308)



Figura 5. Tímpano da Abadia Sainte Foy. Cristo em Glória e o Juízo Final, c. séc XII. Conques, França. Fonte: <https://medievalimago.org/2014/09/06/o-timpano-de-ste-foy-o-juizo-final/>

O enriquecimento da representação trágica da profecia se apresenta com maior intensidade nos períodos posteriores ao século XIV, temas que consagram os tormentos e os vislumbres de um fim humano. Questão colocada por Delumeau, onde caracteriza os elementos da iconografia do Juízo Final da seguinte forma:

- a) à variedade e ao caráter apavorante das provas que se abateram sobre a humanidade. [...] b) à severidade do Deus justiceiro - ele provocava medo em Lutero e na maior parte dos cristãos conscientes de sua geração [...] c) à atrocidade dos tormentos infernais, ao passo que no século XIII os artistas, no mais das vezes, nos detinham no limiar do lugar dos suplícios. (DELUMEAU, 2009, p.309)

Condição popularizada pelas catedrais de grandes cidades europeias. Assim como nos séculos XV e no século XVI foram difundidas por inúmeros artistas como as “obras de Albi, de Orvieto (Luca Signorelli) e da Sistina, às composições de R. van der Weyden (em Beaune), de J. van Eyck (Museu de Leningrado) e de Memling

(em Gdansk) (FIGURA 6), ao célebre Apocalipse gravado por Dürer” (DELUMEAU, 2009, p.309). Todas demonstram um fato importante, a difusão do medo escatológico em seus tempos viventes.



Figura 6. Hans Memling. Juízo Final, c. 1467-1471. Óleo sobre madeira, Museu Nacional de Gdansk. 223.5 cm x 306 cm. Fonte:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Last_Judgment_\(Memling\)#/media/File:Das_J%C3%BCngste_Gericht_\(Memling\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Last_Judgment_(Memling)#/media/File:Das_J%C3%BCngste_Gericht_(Memling).jpg)

Consequentemente, esta tradução visual molda o medo medieval e aumenta as concepções do horror no início da idade moderna, o que se intensifica no chamado “terrores do milênio”. (ECO, 2007, p.78). Questão que criou muitas discussões entre os membros eclesiásticos, especialmente na interpretação do Reino Milenar de Jesus Cristo. Levando em consideração ao debate milenarista, Eco coloca:

Segundo uma interpretação, o milênio em que o diabo permanecerá acorrentado ainda não começou e, portanto, ainda estamos à espera de uma idade de ouro. Segundo a outra, como a de Agostinho em Cidade de Deus, o milênio representa o período que vai da Encarnação ao fim da história, sendo, portanto, aquele que já estamos vivendo. (ECO, 2007, p.76)

Para os defensores da teoria amilenarista, a espera pelo milênio é substituída pela espera de seu fim, portanto, o nosso tempo presente está nesse Reino. O terror do retorno de Satã ainda há de acontecer, incluindo a segunda vinda de Cristo e o fim dos tempos. Logo, existe “uma alternância de euforia e disforia e uma sensação de espera e tensão por algo (maravilhoso ou terrível) que deve acontecer” (ECO, 2007, p.78)

Angústias que atormentaram os homens antes da chegada do prodigioso ano Mil, pois, seguindo a concepção de Agostinho, o final dos tempos se aproximava. Medo que é comprovado pelas invasões e massacres que descendem do fim do império romano. (ECO, 2007). E com a passagem do milênio, as angústias se movem para outros aspectos desse fim, ou seja, os eventos antecedentes ao Juízo e suas pistas premonitórias provindas de episódios transformadores do então mundo medieval. Calamidades sucessivas, que necessitavam de explicações pelos homens, mas que só indicavam o fim próximo. Delumeau dentro da análise histórica desse período exemplifica:

É preciso, todavia individualizar no interior desse meio milênio uma sequência de maior angústia - de 1348 a 1660 - no decorrer da qual as desgraças se acumularam particularmente na Europa, aí, despertando um abalo duradouro dos espíritos: a peste negra, que marca em 1348 o retorno ofensivo das epidemias mortais, as sublevações que se revezam de um país a outro do século XIV ao XVIII a interminável Guerra dos Cem Anos; o avanço turco inquietante a partir das derrotas de Kosovo (1389) e Nicópolis (1396) e alarmante no século XVI; o Grande Cisma. - "escândalo dos escândalos"-; as cruzadas contra os hussitas; a decadência moral do papado antes do reerguimento operado pela Reforma católica; a secessão protestante com todas as suas sequelas - excomunhões recíprocas, massacres e guerras. (DELUMEAU, 2009, p.302)

É com Reforma Protestante que esse horror escatológico se estabelece com maior intensidade. Em princípio, esse clima apocalíptico seria o responsável pelo próprio acontecimento desse evento histórico, pois em uma situação de inquietude social o inimigo se apresentava na pele do líder religioso principal, sendo este um dos indicativos para o fim do mundo e o estímulo para uma mudança necessária.

Se Lutero e seus discípulos houvessem acreditado na sobrevivência da Igreja romana, se não tivessem se sentido acossados pela iminência do desfecho final, sem dúvida teriam sido menos intransigentes em relação ao papado; mas para eles nenhuma dúvida era possível: os papas da época eram encarnações sucessivas do Anticristo. (DELUMEAU, 2009, p.329)

Martinho Lutero estava preso em sua obsessão com o fim do mundo. Lembranças escritas por seus estudantes no livro *Conversas à Mesa* (1566), onde em sonhos premonitórios veria o fim da humanidade e como estopim o fim do Império Romano, conservado pela Igreja Católica. Com grande relevância na Alemanha, o medo escatológico “permaneceu forte em terra protestante do que em país católico.” (DELUMEAU, 2009, p.349) Assim como ele, Calvino também concordaria com a ligação do Papa ao Anticristo e que o Apocalipse se aproximava de maneira mais insuspeita. Em união a esse clima angustiante, proferia-se alertas e sermões em um caráter propagandístico dentro dos centros urbanos e dos meios rurais.

[...] a propaganda protestante utilizou o quanto pôde contra a Igreja romana os diferentes textos apocalípticos das Escrituras, sob o risco de traumatizar ainda mais populações que já tinham bastante tendência a ver nos eclipses, nos cometas e nas conjunções astrais os sinais anunciadores de formidáveis desgraças. (DELUMEAU, 2009, p.353)

A difusão desses medos se dava em muitos casos pela pregação popular, especialmente nas condições rurais. Comoção que torna-se comum a partir do século XV com os monges mendicantes que se moviam de uma cidade para a outra para realizar sermões. Assim como os afrescos presentes nas abadias e catedrais, como também o teatro, que viria a contribuir para a disseminação da ideia do Anticristo e do Juízo Final, tal como o drama litúrgico do *Lurdus de Antichristo* do século XII e com a música como o *Dies Irae*. Considera-se também o advento da imprensa e da gravura, logo, o universo escatológico se tornava mais difuso nesses espaços, conjuntamente amplificados pelas imagens elaboradas por Dürer (FIGURA 7) por exemplo. (DELUMEAU, 2009)



Figura 7. Albrecht Dürer. Apocalipse 12, O monstro marinho e a besta com chifres de carneiro, 1497-1498. Xilogravura em papel. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Fonte: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Albrecht-D%C3%BCrer/Das-Tier-mit-den->

O medo do Apocalipse viria a perder maior força no mundo católico após o Concílio de Trento, a Contrarreforma de 1543 a 1563. De modo que a igreja buscou focar no julgamento particular dos homens do que propriamente o Juízo Final. Medo que se manteria dentro das instâncias protestantes, mas em menor frequência pois o catolicismo reformado se tornava “menos identificável com a religião do Anticristo” (DELUMEAU, 2009, p.353).

Logo, os medos provenientes de um fim hiperbólico e extremamente torturante ainda se mantêm no imaginário ocidental cristão. Consequências da ampliação do espaço artístico e do meio comunicacional, a imprensa, onde a tradução em imagens pode ser um importante instrumento educativo e de invasão do cotidiano. Disseminadoras de uma ansiedade angustiante para aqueles que a mantêm em seu aguardo, um possível encerramento sublime. Mas em pior caso aos julgados pecadores, pois um espaço estava em seu aguardo eterno, o Inferno.

2.4 O Inferno

Apesar de citar inúmeras vezes o chamado Abismo, o Apocalipse “não foi o que introduziu no mundo cristão a ideia do inferno” (ECO, 2007, p.82). Outras sociedades já haviam criado um lugar para os mortos, que eram geralmente subterrâneos. Imagem que foi crucial para a formação do imaginário cristão, especialmente por serem herdadas da cultura pagã. (ECO, 2007)

A região dos mortos na cultura hebraica já se apresentava nos textos do antigo testamento, nomeado Sheol. Termo muitas vezes traduzido como inferno, sepulcro ou mundo dos mortos. Pois, era considerado pelos israelitas antigos “ um abismo escuro e silencioso situado nas profundezas da terra, para onde todas as pessoas iam depois de morrer.” (KASCHEL; ZIMMER, 2014, p.275). O mundo dos mortos para os judeus abrigaria independentemente todos os mortos, incluindo pecadores. Um pouco semelhante ao Hades pagão, considerado como apenas um só lugar, mas diferentemente dos escritos hebraicos, separa os heróis, levados ao Campos Elísios, e os terríveis, levados ao Tártaro. (ECO, 2007)

O Hades cristão se apresenta como uma tradução da palavra Sheol, formulada pelos Judeus na língua grega helenística na bíblia Septuaginta (c. séc. III a.C). Que posteriormente se nomeia *Infernus* pelos romanos e introduzida nos textos da Vetus Latina (c. séc. I d.C) e ulteriormente na Vulgata (c. séc. IV d.C) com a tradução de são Jerônimo. Porém, ainda nesse aspecto, não se apresentava como um lugar rodeado por chamas e demônios, e por conta do seu caráter ambíguo, discute-se seu espaço como um local de punição eterna ou apenas um território

temporário para as almas. É nos textos dos Evangelhos em que a ideia de um lugar punitivo rodeado por fogo se propaga:

No Antigo Testamento encontramos alusões a uma “moradia dos mortos”, sem que se fale, no entanto, penas e tormentos, enquanto os Evangelhos já são mais explícitos, mencionando o Abismo e especialmente as Geenas e seu fogo eterno, “onde haverá pranto e ranger de dentes” (ECO, 2007, p.82)

Surge esse espaço infernal, amplamente citado no Livro do Apocalipse. O Lago de Fogo ou o Abismo, como se apresenta, é uma morada de punição dos pecadores, dos demônios e anjos contrários a Deus. Amplificada pelas narrativas de viagens promovidas durante a Idade Média como as Navegações de São Brandão e principalmente a Visão de Túndalo. (ECO, 2007)

A Visão de Túndalo, originalmente chamada *Visio Tnugdali* é uma narrativa sobre uma viagem imaginária escrita no século XII, pertencente ao gênero das visões, semelhante às revelações de João Evangelista. Escrita em latim ou gaélico por um monge do convento de São Paulo em Ratisbona que ouvira de um cavaleiro irlandês os relatos de sua história. Apresenta a vida de um nobre cavaleiro chamado Túndalo, muito ligado às vaidades do mundo e que pouco se importava com os aspectos espirituais de sua alma. Em um sono letárgico de três dias, viaja aos três Reinos (Inferno, Purgatório e Paraíso) acompanhado de um anjo que lhe mostrará o esplendor e as punições das almas. (OLIVEIRA; ZIERER, 2014)

O Inferno em sua visão é o primeiro a ser visitado, tratava-se de um lugar “com vales tenebrosos muitos profundos, montes muito altos, mar com ondas gigantes assim como grandes lagos em chamas.” (OLIVEIRA; ZIERER, 2014, p.405). Relatos que eram difundidos pelos pregadores, intensificando o medo e buscando para seus fiéis o caminho da salvação. O pecado de certo modo é de suma importância para a representação das punições presentes no escrito. Afinal, a Igreja intermediava os aspectos da vida humana durante a Idade Média, portanto, definia o julgo pecado e proferia o perdão em cumprimento às suas ordens.

O problema do pecado na cultura medieval não é compreensível fora do vínculo que mantém com a prática da penitência. O caráter remissível dos erros e o monopólio que a Igreja exerce sobre o poder de perdoar os pecados e de prescrever punições situam o binômio erro-castigo no interior de um sistema de trocas entre o mundo terreno e o além (preces, penitências, indulgências), que

constitui um dos elementos específicos da religião cristã (CASAGRANDE; VECCHIO, 2002, p. 347 apud OLIVEIRA; ZIERER, 2014, p.406)

As punições descritas por Túndalo são organizadas de acordo com seus pecados. Sendo elas, os matadores que receberão punições no vale de trevas, muito fundo e calorento, o soberbos, no vale fundo e escuro, os ladrões em uma ponte de tábua, cheia de espinhos e com várias bestas abaixo dela e os fornicadores e os gargantões, uma casa em chamas na companhia de demônios torturadores. (OLIVEIRA; ZIERER, 2014) (FIGURA 8). Proferidos conjuntamente com instrumentos de torturas como gadanhos, martelos de ferro e outros objetos pontiagudos. (OLIVEIRA; ZIERER, 2014)

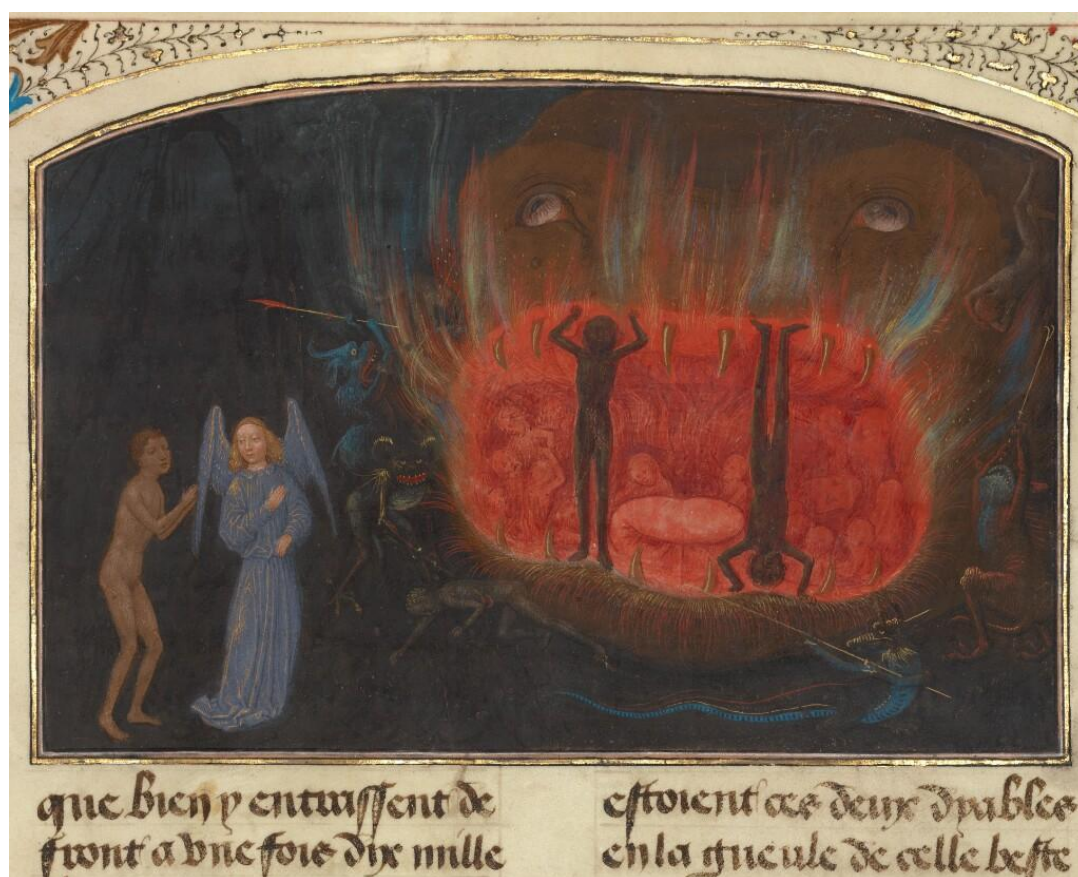


Figura 8. Simon Marmion. Fragmento do livro *Les Visions du chevalier Tondal*, O monstro Acheron, 1475. Têmpera em papel com folhas de ouro. Museu J. Paul Getty, Los Angeles. Fonte: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RZ4?altImage=0d6baf50-62d9-4c98-aaa>

A classificação dessas punições serviria para revelar aos ouvintes dos sermões os horrores desse inferno, pois o medo conhecido serviria de exemplo para aqueles que não buscavam a salvação espiritual com a Igreja. (OLIVEIRA; ZIERER, 2014). De certo modo, assim se constitui um dos grandes exemplos para a formação do imaginário infernal. Mesmo que não descrita na Bíblia, viria a ser fonte de inspiração para as representações artísticas de séculos seguintes.

Dentro desse aspecto se consagraria Dante Alighieri, com a Divina Comédia publicada em 1472. Dante buscou em Túndalo e no Livro da escada (séc VIII) de Maomé inspirações para sua história. (ECO, 2007) Em igual característica a essas duas narrativas, o poema épico narra a história do próprio Dante sendo guiado por um sábio, nesse caso o poeta romano Virgílio, em uma viagem por três distintos lugares: Inferno, Purgatório e Paraíso.

O inferno dantesco se alimenta em vários aspectos da narrativa irlandesa. Assim como em Túndalo, o universo infernal separa seus pecadores por punições equivalentes, mas na considerável história, Dante busca hierarquizá-las, inspirado na filosofia moral aristotélica. (COSTA; ANDRADE, 2013). São divididas em nove círculos que decrescem de acordo com a cratera proveniente da queda de Lúcifer, os pecados mais brandos ficam em seu topo e aqueles mais severos ao fundo. O primeiro círculo é descrito como o Limbo, onde estão os virtuosos pagãos e aqueles que morreram antes do sacrifício de Cristo, respectivamente a este círculo, segue-se aqueles pertencentes aos pecados cometidos sem intenção, realizados pela culpa. Portanto, a luxúria, a gula, a ganância e a ira correspondem aos cinco primeiros círculos, que divididas pela Cidade de Dite, sucedem os quatro pecados cometidos conscientemente, aqueles correspondentes ao dolo, como a heresia, a violência, a fraude e a traição. (ALIGHIERI, 1998) Se sucedem em inúmeras torturas inimagináveis, descrevendo um tormento incomparável com o presente da vida humana:

Coletânea de torturas desmedidas - dos preguiçosos que correm nus mordidos por vespas e marimbondos aos gulosos flagelados pela chuva e esquartejados por Cérbero, dos hereges cujas tumbas ardem em chamas aos violentos lançados em um rio de sangue fervente, dos blasfemadores, sodomitas e usurários atormentados por chuvas de fogo aos aduladores mergulhados no esterco, dos simoníacos cravados de cabeça para baixo com os pés em chamas aos vigaristas mergulhados em piche fervente e espetados pelos diabos, dos hipócritas cobertos por capas de chumbo aos ladrões transformados em répteis aos falsários

contaminados pela sarna e pela lepra aos traidores imersos em gelo (FIGURA 9). (ECO, 2007, p.82)



Figura 9. Gustave Doré. Dante e Virgílio no nono círculo do inferno, Canto XXXII: as cabeças das almas no lago congelado de Cócito, 1861. Óleo sobre tela. Museu do Mosteiro Real de Brou, França. 315 cm x 450 cm. Fonte: <https://publicdomainreview.org/collection/dante-divine-comedy-in-art>

Demonstra-se em Dante uma maior afirmação do conhecimento do pecado, que antes se apresentava em instâncias mais amplas e de julgamentos menos rígidos, poesia que comprova o conhecimento de seu cotidiano. (COSTA; ANDRADE, 2013) Não obstante, insere seus contemporâneos e membros eclesiásticos nesse espaço insolente, com o objetivo principal de julgá-los enquanto em vida e após a morte, como por exemplo o Papa Bonifácio VIII e a Francesca de Rimini. E engrandece o espaço infernal como nunca antes, com sua variável geografia e eventos climáticos usados como punição, como o Cemitério de Fogo no sexto círculo e o Vale dos Ventos no segundo círculo, respectivamente. (ALIGHIERI, 1998)

As criaturas que povoam seu inferno se misturam com figuras do mundo clássico, classificados como monstros por descender do mundo pagão. Cérbero,

Minos, Caronte e entre outros personagens aparecem como principais juízes e agentes submetidos às ordens de Lucifer (FIGURA 10). Este que detém um papel como líder do Inferno, preso em um lago de gelo, que ao contrário do aspecto do inferno em chamas e inspirado pela mitologia celta, se apresenta como a última camada desse mundo demoníaco. (COSTA; ANDRADE, 2013)



Figura 10. Gustave Doré. Lúçifer, Rei do Inferno, 1861-1868. Gravura. Retirado da Divina Comédia, Pantheon Books. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/lucifer-king-of-hell-paul-gustave-dor%C3%A9/AgEKyFjocNM-2w?hl=en>

Sem Dante, e também Túndalo, o imaginário infernal pouco teria se consolidado de forma tão abundante e diversificada como se apresenta nesses escritos. Inspiração que seria comumente usada na arte e em outros meios comunicacionais, pois com a efetiva descrição proporcionada por essas narrativas, nenhum espaço se tornaria vazio de sentimentalidade.

Por influência seja da literatura apocalíptica, seja dos vários relatos de viagens infernais, proliferam nas abadias românicas e nas catedrais góticas, nas

miniaturas, nos afrescos, todas aquelas representações que possam recordar ao fiel, dia após dia, as penas que esperam pelos pecadores. (ECO, 2007, p.82)

O Inferno de certa forma foi transformado ao longo do tempo, pois seu caráter impreciso até mesmo nos escritos sagrados, propõe uma disseminação de inúmeras interpretações e narrativas ao seu respeito. O que não diminuiu os aspectos presentes na sua composição, os infernos conseguintes a Dante se tornaram cada vez mais tenebrosos e aterrorizantes. Por conta disso ele estará presente em grande parte no imaginário das sociedades e será conjurado para o tormento daqueles que se distanciam da religiosidade.

O inferno será uma obsessão nos séculos sucessivos e nos sermões quaresma barrocos, o fiel é aterrorizado por uma descrição dos tormentos infernais que supera a violência dantesca, mesmo porque não é redimida pelo sopro da arte (ECO, 2007, p.89)

O espaço infernal se insere como uma fonte inesgotável do que mais é temido e torturante, um lugar elaborado apenas para o feitio do horror, em toda sua característica e seu significado. Portanto, é em seu centro que se estabelece como trono para o maior inimigo da religião cristã, Satanás. Assim como suas ações e seus agentes, segundo o que é proferido pelas instituições de seu tempo.

2.5 Satã e seus agentes

Proclamado como líder do Inferno, Satanás se apresenta como principal personagem do princípio do mal. Possui muitos nomes a seu respeito, um deles, Satã, originário da língua hebraica, trata-se de um termo para “adversário”, o nome que se refere ao Demônio nesse caso viria acompanhado por um artigo, ou seja, O Satã ou O Adversário (*ha-satan*). (KELLY, 1968). Satanás deriva da tradução grega, *ó σατανᾶς* (*ho satanas*) que surge na Septuaginta, que em mesma situação estaria a palavra diabo (*διάβολος* ou *diábolos*), que significa oponente ou mentiroso. (BOYD, 1975). Lúcifer apareceria na língua latina pelos escritos da Vulgata, significa Portador da Luz no folclore Romano, antigo nome para o planeta Vênus, que então

aparece em Isaías 14:12, “Então! Caíste dos céus, astro brilhante, filho da aurora! Então! Foste abatido por terra, tu que prostravas as nações!”, evidentemente nomeado “astro brilhante, filho da aurora” do latim “Lucifer, qui mane oriebaris”. (KELLY, 1968).

Aparece no velho testamento como uma figura inicialmente educadora ou como um exaltador por contrariedade do valor sagrado, teria pouca ou nenhuma relevância nos livros iniciais. Sua aparição com frequência só viria nos textos da literatura escatológica, como o Evangelho e o Apocalipse de João. (BRANDÃO; MAGALHÃES, 2012) Surge inicialmente no gênesis, sem ser nomeado, na forma de uma serpente que tenta convencer Eva a comer o fruto proibido. Mas apenas nos livros de Isaías e Ezequiel que se apresentaria como um Anjo Rebelde, expulso do paraíso por desobedecer a Deus. É, portanto, definido de forma variada, seja como espírito, como possesso ou como monstro.

Nos Evangelhos, o diabo nunca é descrito, salvo pelos efeitos que provoca, mas além de tentar Jesus, ele é expulso várias vezes do corpo dos endemoniados, é citado pelo próprio Cristo e é definido de forma variada como o Maligno, o Inimigo, o Belzebu, o Mentiroso, o Príncipe deste mundo. (ECO, 2007, p.90)

A formação do dessa concepção do Mal encarnado antecede os primeiros escritos bíblicos, imaginação que sempre esteve presente na formação religiosa de várias sociedades da Antiguidade, pois haveria uma necessidade de dividir o Princípio do Mal e o Princípio do Bem, ou seja, expor de maneira personificada aquilo que se apresenta como bom ou mau na vida dessas sociedades. (ECO, 2007).

Inspirações que viriam dos povos egípcios, como Set, uma divindade que se apresenta como de ordem maléfica, que iconograficamente é representado como uma serpente. Como também seria inspirado pela mitologia assiro-babilônica para a formação mítica, como Humbaba, figura monstruosa guardião do intestino das florestas, um lugar sombrio, que induz o medo aos heróis Gilgamesh e Enkidu. Como também Pazuzu, onde apresenta quatro asas, cabeça de morcego e cauda de escorpião e contribuiria para a formação da iconografia demoníaca no mundo cristão. Pela cultura persa, com o arquétipo do mal que viria as primeiras concepções dos sete pecados, provindas dos demônios de Arimânio e pelo

desenvolvimento de uma elaboração de um ser sobrenatural cujo era caracterizado por um espírito maligno. (BATALHA, 2015)

A mitologia cananeia, conterrânea aos povos hebreus, também se apresenta dentro da formação desse imaginário. Inspira-se portanto na luta proveniente entre Baal e Mot, Baal se apresenta como deus da fertilidade e das chuvas, enquanto Mot, deus subterrâneo e da esterilidade, que viria a inspirar a morada de Satã, o Inferno. Combate que posteriormente inspiraria a luta final no Livro do Apocalipse cristão, assim como outras questões como as figuras de Yamu, o monstro marinho e Lotan, a Serpente.

O grande dragão ou serpente cósmica, a besta que se eleva do mar e que, no Apocalipse, se assimila a Satanás, poderá ter origem, portanto, nos mitos babilônicos, que foram amplamente absorvidos e enriqueceram a mitologia hebraica. (BATALHA, 2015, p.114)

Porém, os mitos cananeus são vistos de forma desfavorável na Bíblia, por conta de sua rivalidade com os povos hebreus. Baal passaria a ser um título para os deuses e seguidores da mitologia cananeia e extensamente mencionado nos livros sagrados (2Rs 1,16; Jr 7,18; Rm 11,4), principalmente no livro dos Reis. (BATALHA, 2015) “Disse-lhe: Eis o que diz o Senhor: Porque enviaste mensageiros a consultar Baal-Zebub, deus de Acaron, não te levantarás mais do leito a que subiste; mas morrerás.” (2Rs 1,16).

Pelos gregos, a figura de Pã e para os romanos, Faunos (FIGURA 11) seria a principal fonte para a formação da imagem de Satã. Ele é considerado um deus menor, relacionado a fertilidade, de grande apetite sexual e próximo ao culto de Dionísio. Um deus pastor, que cuidava das cabras e das ovelhas, possuía chifre, corpo peludo e rosto de bode, muitas vezes representado como metade humana e metade animal. (BATALHA, 2015). Apresentava grandes características fálicas, o que para a futura cristandade, seria considerado como um ato luxurioso, portanto, “visse na imagética de Pã uma influência para o imaginário da figura do Diabo” (BATALHA, 2015, p.124)



Figura 11. Pã e Dáfnis, c. 100 a.C. Cópia romana de original grega em mármore encontrada em Pompéia. Museu de Arqueologia de Nápoles. Foto, 1999. Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/PanandDaphnis.jpg>

A representação de Satã na arte teria pouco espaço no cristianismo primitivo. Se estabeleceria com maior frequência a partir do século XII, em uma obsessão alarmante ao seu aspecto. (DELUMEAU, 2009). Seria popularizado por narrativas de viagens, como em O vale dos diabos de John Mandeville (c. 1366), como um visitante particular, como em Rodolfo, o Glabro e o Diabo (séc X-XI) e em histórias ao redor de um pacto proferido entre um humano e um demônio, como na Lenda de Teófilo (séc. III), onde o personagem de mesmo nome entrega sua alma ao Diabo, mas após viver anos como pecador se arrepende e é concedido perdão após implorar por quarenta dias à Virgem, posteriormente tendo seu contrato restituído e sendo salvo pelo milagre. Lenda que viria a ser inspiração para o Fausto goethiano. (ECO, 2007)

Seria inicialmente simbolizado visualmente como feio, mas somente a partir do século XI onde ganharia seu aspecto monstruoso “como um monstro dotado de

cauda, orelhas animais, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego.” (ECO, 2007, p.92). Assim colocado no Código de Gigas (séc XIII), onde possivelmente contém sua maior configuração já produzida (FIGURA 12). (BATALHA, 2015). Sairia então dos espaços dos afrescos e das iluminuras, se apresentaria nas pinturas de forma mais exuberante, especialmente nas tentações de Santo Antão (FIGURA 13), demonstra-se em enorme variedade das suas formas híbridas, anti naturais, animais e o pecado como enorme sedutor. (ECO, 2007). Delumeau dessa forma, coloca esse aspecto iconográfico de duas maneiras:

Essa obsessão ganha duas formas essenciais, ambas refletidas pela iconografia: um alucinante conjunto de imagens infernais e a ideia fixa das incontáveis armadilhas e tentações que o grande sedutor não cessa de inventar para perder os humanos. (DELUMEAU, 2009, p.355)



Figura 12. Herman The Recluse. Ilustração do Diabo no Código de Gigas, início do século XIII.

Biblioteca Nacional da Suécia. Fonte:

https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_03042/?sp=577&r=-0.14.0.53.1.101.0.698.0



Figura 13. Michelangelo (atribuição). O Tormento de Santo Antão, c. 1487-88. Óleo e têmpera sobre tela. Museu de Arte Kimbell, Fort Worth. 47 x 34.9 cm. Fonte: <https://kimbellart.org/collection/ap-200901>

Nesse espaço do imaginário se perpetua também o seu medo, assim conjuntamente o pavor presente do fim do mundo. Lutero seria convencido disso, ainda mais por acreditar em um combate duradouro contra a instituição governada pelo próprio diabo, a Igreja Católica Romana. Pavor que foi difundido por toda a Alemanha.

A polêmica confessional desencadeada por Lutero e seus discípulos sobre tais bases só fez aumentar o medo do diabo na Alemanha protestante, onde teólogos e pregadores convenceram-se de que, aproximando-se o fim do mundo, Satã lançava contra os evangélicos sua última ofensiva. (DELUMEAU, 2009, p.362)

Difusão desencadeada pelos medos, mas também intensificado pelos meios de comunicação em massa, o teatro e a imprensa. Nas peças Satã era um personagem crítico, cômico e de grande sedutividade para o público. E para a imprensa, já com grande difusão por conta das ideias apocalípticas, não seria tão

diferente para a popularização do satanismo no século XVI. Demonstrado pelo próprio sucesso das obras de Lutero, “o dr. Martinho comunicou seu medo do diabo a centenas e centenas de milhares de leitores.” (DELUMEAU, 2009, p.364). Moda que estaria em voga e consagraria diversos livros sobre demonologia, como o *Teatro dos diabos* (1569), um dos nomes para o estudo do satanismo, assim como *As Instruções sobre a tirania e o poder do diabo* de André Musculus, que faria um sucesso ainda maior. Espaço que também seria preenchido por inúmeros livros de identificação de seus agentes, como o *Martelo das Feiticeiras* ou *Malleus Maleficarum* (1487) de Heinrich Kraemer e Jakob Sprenger. (DELUMEAU, 2009).

Popularidade que se seguia com o avanço das campanhas de detecção e repressão da feitiçaria provenientes das guerras religiosas. (DELUMEAU, 2009). A bruxaria surge de grupos que ainda cultivavam aspectos das culturas pré-cristãs, adivinhos, curandeiros e pessoas que viviam da credulidade popular, amplamente punidos nos escritos da Bíblia e posteriormente nas sociedades cristãs. (ECO, 2007) Grupos que em alguns lugares da Europa ainda cultuavam aspectos das culturas dionisiacas, portanto, foi nesse espaço em que também a figura de Satã se consolidava cada vez mais com a de Pã.

Seu deus, meio homem, meio animal tornou-se progressivamente Satã, e as danças dionisiacas das Bacantes e das Mênades se transformaram em sabás frenéticos, cujos participantes, graças ao conhecimento de certas plantas, caíam em estados patológicos. (DELUMEAU, 2009, p.552).

Ao contrário do atual pensamento popular, não foi a Idade Média quem popularizou os processos contra as Bruxas, nem mesmo seu aspecto somente feminino pois se reconhecia que a magia era efetuada tanto por homens quanto por mulheres. É na Idade Moderna em que tais atos foram difundidos, associando a questão feminina ao pecado original, como também a Lilith⁴. Pronunciados de forma mais sistêmica pela Inquisição, especialmente após a Bula de Inocêncio VIII, a *Summis desiderantes affectibus* (1484), encarregando aos inquisidores Kraemer e Sprenger sua atuação. (ECO, 2007).

Foram eles que, alguns anos depois, publicaram o *Malleus Maleficarum*, tratado máximo contra a feitiçaria, no qual se ensinava como reconhecer tais infelizes,

⁴ Demônio de aparência feminina possui origem na mitologia babilônica, seria considerada a primeira mulher de Adão.

como interrogá-las, como submetê-las a tortura para fazê-las confessar seu pacto com o demônio. (ECO, 2007, p.205).

Portanto, é no mundo moderno em que a demonização do inimigo é intensificada. Especialmente na caça aos hereges, pois “a revolta protestante provocou naturalmente na Igreja católica um aumento da aversão pela heresia, considerada o mal supremo.” (DELUMEAU, 2009, p.594). Haveria uma desumanização do outro, as bruxas seriam consideradas mulheres impuras, onde participando dos sabás (FIGURA 14), haveriam orgias e relações sexuais com o Diabo “sob a forma de um bode, símbolo da concupiscência.” (ECO, 2007, p.203), como também culpabilizadas pelo canibalismo, o sequestro de crianças e as maldições debilitantes ou mortais. (ECO, 2007).



Figura 14. Francisco de Goya. O Sabá das Bruxas, 1797 - 1798. Óleo sobre tela. Lázaro Galdiano, Madrid. 43 cm x 30 cm. Fonte: <https://museolazarogaldiano.blog/2011/10/18/el-aquelarre-goya-mejores-pinturas-museo-lazaro-galdiano/>

Assim seriam também categorizados especialmente como aliados de Satã ou como o próprio Anticristo, os judeus, muçulmanos, indígenas, estrangeiros, como também os católicos e protestantes dependendo do território em que estavam presentes seus domínios. Momento em que seria utilizada a palavra divina para a

justificação dos atos violentos, torturantes e genocidas cometidos igualmente pelos católicos como os protestantes. (DELUMEAU, 2009).

O mundo moderno propiciou muitas mudanças no imaginário da sociedade. Alteração que também iria ocorrer com a própria imagem de Satã, que passaria da imagem horrenda, para uma beleza humanizada. Popularizada por John Milton com o Paraíso Perdido (1667), poema épico que narra a rebelião e queda de Satã, mas diferentemente de outras narrativas “no Satanás (FIGURA 15) miltoniano prevalecem os traços de uma beleza decaída e de uma indômita dignidade” (ECO, 2007, p.179). Assim inspira o Dr. Fausto (1604) de Marlowe e posteriormente no Fausto (1808) de Goethe, com a figura de Mefistófeles, um demônio que se manifesta como um clérigo errante, de grande capacidade intelectual e tentadora. Características que viriam a formar personagens inspirados em sua personalidade, “Nem aterrorizante nem fascinante, infernal em sua mediocridade e em sua aparente mesquinhez pequeno-burguesa, ele agora é mais perigoso e preocupante, pois já não é inocente feio como se costumava pintá-lo” (ECO, 2007, p.182).



Figura 15. Jean Pierre Simon (c.1750-1810). Dois demônios eminentes, Satanás e Belzebu, 1794. Gravura original em água-forte de "A vida de Milton: em três partes". Fonte:

<https://natlib.govt.nz/records/21235094>

Satã, assim personificado e inserido no imaginário como um representante de todo o mal, um anti-Deus, um sedutor, enganador, blasfemo e cruel. Surgiria do fruto pagão e transformado para aderir às visões do que se refere ao sagrado, construindo um inimigo complexo mas necessário para uma religião de forte concepção maniqueísta. Reorganizado à forma como a sociedade o quer, seja representando o inimigo ou o ser libertino. Seria lidado como um rebelde, uma inspiração para os tempos modernos onde a Igreja perderia seu poder e alcance. Representa assim uma das faces que compõem o horror cristão, uma de suas múltiplas ideias, questões e transformações, acompanhada pelo tempo e pela humanidade. Horror que não se isenta dos feitos da religião, pelo contrário, é incentivada.

3. REPRESENTAÇÕES DO HORROR RELIGIOSO

Os elementos mencionados no capítulo anterior nos indicam os principais aspectos formuladores do imaginário do horror cristão, estes que se comportam como a maioria dos temas propostos dentro e fora da igreja. O campo artístico foi um importante espaço para a proliferação dessas ideias e do imaginário, especialmente pela necessidade de tradução dos escritos para aqueles que pouco compreendiam os textos sagrados. Por outro lado, esse papel também serviria para a conversão dos incrédulos e daqueles que estavam ainda presos aos prazeres terrenos, de certo modo, a Igreja fazia participação dentro do controle ideológico sagrado e da mentalidade popular.

Dentro desse aspecto, os artistas mencionados neste capítulo buscam trabalhar tais temas com suas peculiaridades, semelhanças e diferenças. Apoiam ou se distanciam desses valores, com o elemento intuitivo de comunicar a outros suas ideias e princípios.

Trajetos que se inicia em Bosch, principal nome para a composição do horror cristão, mestre da criação dos espaços infernais e de seus demônios, em um caráter moralista. Em segundo apresenta-se Ferrari com a transformação e apropriação dos temas impostos ao longo da história em uma subversão e crítica dos símbolos sagrados e da cristandade. Abordando ambos os artistas em uma perspectiva cronológica de suas obras e de seus ambientes sociais e históricos.

3.1 Hieronymus Bosch

Jheronimus van Aken (c. 1450 - 1516), também conhecido como Hieronymus Bosch, nasceu e trabalhou em 's-Hertogenbosch, cidade em que viria a inspirar seu pseudônimo. Localizada nos Países Baixos, com grande maioria da população burguesa-comerciante e de intensa vida religiosa. Alia-se à Confraria de Nossa Senhora entre 1486-1487, uma associação para leigos e devotos, onde manteve grande contato executava encomendas frequentes para os seus membros e faria parte até o final de sua vida, razão que viria a inspirar grande parte de sua vida na participação religiosa e cultural.

Há pouca informação sobre a vida de Bosch, muitos dos aspectos estilísticos do artista se apresentam como hipóteses. Inicialmente teria se aproximado da arte holandesa, como as iluminuras, e em suas últimas obras se inspirado na arte do Sul dos Países Baixos, que, diferentemente de onde o artista se situava, eram mais ricas e mais prósperas como as regiões de Brabante e Flandres, onde se encontravam artistas como Robert Campin e Rogier van der Weyden. Mas suas obras, de certo modo, apresentavam características em comum, especialmente quando se tratava dos temas religiosos, como aponta Bosing:

As suas interpretações da história bíblica distinguem-se na quase totalidade das obras pela profunda sensibilidade e uma forte expressividade, enquanto a sua imagem do mundo e do homem - sobretudo em *Geertgen tot Sint Jans* e nos iluminadores - se baseava mais na experiência directa do que nas convenções artísticas. (BOSING, 1991, p.17).

O aspecto filosófico de suas ideias é associado com a concepção medieval do homem, ou seja, o contrário da filosofia humanista que se apresentava no Renascimento italiano, o homem é corrompido desde seu nascimento por conta do pecado original de Adão, portanto, teria que combater suas tendências maléficas. (BOSING, 1991) Razão que seria a principal fonte para suas representações alegóricas do pecador e de seu sofrimento.

Bosch era membro de uma Confraternidade de Nossa Senhora, de espírito conservador, mas voltada para uma reforma dos costumes, de modo que suas representações fazem pensar antes em uma série de alegorias moralizantes sobre a decadência daquela época. (ECO, 2007, p.102).

Nesse moralizante mundo de Bosch, o tema do Juízo Final surge como enaltecido dessa filosofia, seus contemporâneos sentiam-se mais convencidos da proximidade dos Dias Finais, em uma consequência do clima de medo que se instaura no final do século XV oriundo dos desastres naturais, das pragas e dos acontecimentos políticos. Situações onde os crentes seguiam pelos caminhos impostos pela igreja, enquanto os pecadores e os indiferentes eram alertados pelos horrores e os castigos que os aguardavam no Inferno. Medos que seriam representados com grande dramaticidade pelo artista, como no tríptico do Juízo Final em Viena (FIGURA 16). (BOSING, 1991)



Figura 16. Hieronymus Bosch. O Juízo Final, c. 1500-1505. Óleo sobre madeira. Academia de Artes de Viena. 163,7 cm × 242 cm. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Last_judgement_Bosch.jpg

A obra supostamente seria um segundo tríptico do mesmo tema, mostra as três localidades principais da representação do Juízo: o Paraíso, o Mundo Terreno e o Inferno. Bosch busca se distanciar da iconografia tradicional desse evento, na aba esquerda da obra por exemplo, o paraíso apresenta a história dos primeiros capítulos do livro do Gênesis, com a inclusão do nascimento da Eva, o pecado original e a expulsão do casal, ao fundo também, apesar de não descrito no livro sagrado, a rebelião de Lúcifer e dos anjos seguidores e posteriormente suas quedas assim transformados em monstros.

Essa representação não habitual do evento também está presente na cena do julgamento dos vivos e dos mortos, área central da obra, onde o tribunal se surge pouco aparente, menos enfatizado se comparado ao de outros artistas como Albrecht Dürer e Rogier van der Weyden. Influenciado pelos escritos de João de Patmos, seu foco seria nas catástrofes universais e na devastação da natureza e dos homens, destruições tomariam conta desse local a partir do fogo, estendendo-se pelo vale de Josafat, ao que se acredita ser representado na obra, e a cidade em chamas ao fundo, a Jerusalém terrena. Bosch pouco acreditava na redenção de todos os homens, número que seria ínfimo para aqueles que teriam sido garantidos

a salvação eterna. “Aqui deixa de se poder distinguir a terra do Inferno” (BOSING, 1991, p.34)

O universo infernal conjuga um espaço punitivo efetuado por inúmeras torturas de sofrimento físico, corpos nus consumidos pelo fogo, feridos por instrumentos de tortura, tornam-se objetos para servir do sadismo dos monstros. Cada punição com correspondência ao pecado cometido, alegorias comumente usadas por Bosch e também por seus contemporâneos inspirados principalmente pela Visão de Túndalo e a Divina Comédia.

Na esquina do edifício [parte central], um gordo comilão [gula] é obrigado a beber de um barril segurado por dois demónios; a fonte desta bebida duvidosa que lhe é dada a beber à força, vê-se em cima, ao pé da janela. A lasciva mulher [luxúria] no telhado tem de suportar as carícias de um monstro em forma de um réptil que rasteja através das suas ancas ao mesmo tempo que dois músicos demoníacos tocam para si. Nos rochedos à direita, no outro lado do rio, demónios ferreiros martelam outras vítimas, sendo posta a uma delas uma ferradura como a um cavalo. Estas almas infelizes cometeram o pecado da ira. (BOSING, 1991, p.35).

Literaturas que viriam também a influenciar a criação da topografia infernal. “com covas e fornos ardentes, lagos e rios onde mergulham os condenados” (BOSING, 1991, p.35). Os monstros participantes deste local e de outras obras são uma das especialidades do artista, apresentam formas híbridas compostas por partes humanas, de animais ou de objetos. Por vezes criaturas já presentes nos antigos escritos “Os sapos, as víboras, as cobras e os dragões rastejando sobre as rochas e banquetando-se com as entranhas das suas vítimas, eram quando Bosch os pintou, figurantes já bem conhecidos do Inferno” (BOSING, 1991, p.35), por outro lado, novos monstros sem nenhuma lembrança com o mundo real, não se repetem e constituem algo jamais visto anteriormente. Brilham no escuro, introduzem instrumentos musicais em seus anus, enaltecem o total sofrimento das almas de forma intensamente corpórea. Gosto que seria popularizado por conta da fascinação de sua época pelo grotesco e pelo anormal. (BOSING, 1991)

Elementos que também se encontrariam presentes em outro quadro, como o políptico Visões do Além (FIGURA 17). Apresentados respectivamente, Queda dos condenados, O Inferno, O Paraíso Terrestre e A Ascensão para o Paraíso Celestial. Também inspirados na narrativa de Túndalo, especialmente na ideia do Purgatório, um lugar transitório para onde as almas seriam julgadas. E em outra obra, como no Fragmento do Juízo Final (FIGURA 18), aqui os corpos aparecem emergindo da

terra inundada pelos monstros. “É difícil lembrar que estas criaturas, que nos recordam jóias com o seu brilho delicado, cumprem a tarefa de torturar os condenados: o Inferno mais parece um local de encanto estético.” (BOSING, 1991, p.44)

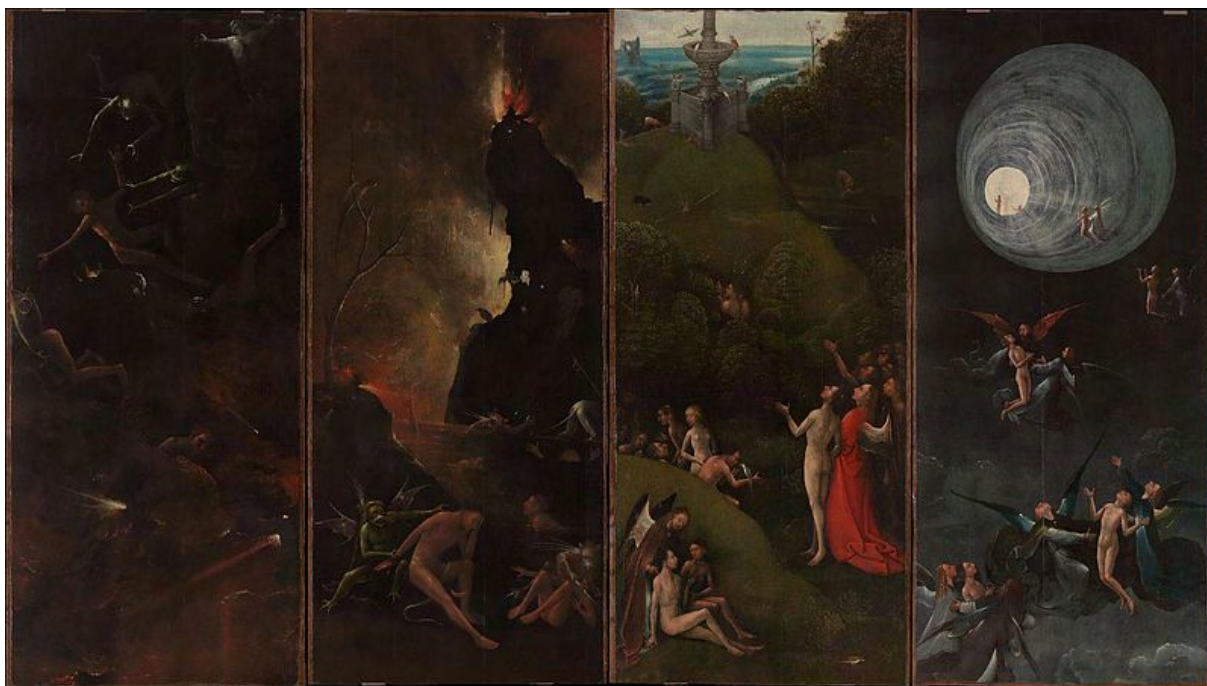


Figura 17. Hieronymus Bosch. Visões do Além, c. 1490-1516. Óleo sobre madeira. Palácio Ducal, Veneza. 86.5 cm x 39.5 cm em cada painel. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Polptyk_Hieronima_Bocha_Visions_of_the_Hereafter.JPG



Figura 18. Hieronymus Bosch. A ressurreição dos mortos e a ida dos condenados para o inferno, Fragmento Juízo Final, c. 1500 - 1525. Óleo sobre madeira. 60 cm × 114 cm. Alte Pinakothek, Munique. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Last_Jud

Unido a esses temas apresentados por Bosch, outras obras ligam esses aspectos com uma concepção própria do artista, ele veria o pecado e a tolice como principal condição da existência humana. (BOSING, 1991) As principais obras que compõem essas duas temáticas são os trípticos, Carro do Feno (FIGURA 19) e o Jardim das Delícias.



Figura 19. Hieronymus Bosch. O Carro de Feno, c. 1510 - 1516. Óleo sobre madeira. Museo del Prado, Madrid. 135 cm x 190 cm Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Jheronimus_Bosch_-_De_hooiwagen_%28c.1516%2C_Prado%29.jpg

No tríptico Carro de Feno, se apresenta em formato parecido com o Juízo Final. O objeto que dá o título da obra está presente no centro do volante interior, um carro composto por feno, seguido pelos cavalos de um imperador e do papa Alexandre VI, onde pessoas que compõem a sociedade como os camponeses, burgueses e membros do clero, lutam uns com os outros em busca da posse do feno. Cristo ao céu observa tudo, um anjo no centro da obra ajoelhado ao lado daqueles que se encontram ao topo tenta falar com um dos pecadores, mas ninguém o enxerga, como não também não notam que o carro segue sendo arrastado por demônios, com o objetivo de levá-los ao Inferno. “O carro de feno significa também um aspecto da fraqueza e da transitoriedade humanas que, desde sempre, foram simbolizadas pela imagem do feno cortado.” (BOSING, 1991, p.45)

Uma canção flamenga, datada de cerca de 1470, conta que Deus amontoou todas as coisas boas do mundo com um monte de feno para o bem de todos os homens, e que é louco aquele que quiser o monte de feno exclusivamente para si. Além

disso, como o feno não é caro, a comparação simboliza igualmente o valor irrisório das coisas boas terrenas. (BOSING, 1991, p.47).

Bosch busca principalmente representar o pecado da avareza e da soberba. Demonstra-se pela violência em torno do carro, nas fraudes cometidas pelos homens como o curandeiro na parte de baixo da obra e nos membros do clero alimentando a gulodice de um frade sentado aguardando os sacos de feno serem enchidos. Um casal ao topo do carro pouco se preocupa com o caos que ocorre abaixo deles, levando a considerar que o feno está em sua posse, onde não buscam dividir com ninguém. Acompanhado deles, um demônio músico tocando som carnal, que vem a ser muito demonstrado em suas obras. "[...] a música dos jovens mais distintos é a da carne, pois o demônio ao seu lado sopra-lhes uma melodia lasciva e desviou já há muito a sua atenção do anjo rezando à sua esquerda." (BOSING, 1991, p.50). Unido a eles, está um casal se beija em uma moita, muito condizente com a luxúria. Portanto, o carregamento do feno simboliza "os haveres e as honras seculares não só não tem nenhum valor real, como também servem de isca a Satanás e ao seu exército para atrair os homens para a destruição." (BOSING, 1991, p.50).

Assim como o tríptico anterior, o inferno no lado esquerdo é categorizado por semelhantes horrores, os pecadores assim como no Juízo Final são punidos de acordo com os pecados cometidos, como o sapo que come a genitália do luxurioso, ou o homem em cima de uma vaca, podendo ser inspirado em uma das visões de Túndalo, carregando cálice da Eucaristia, possivelmente cometeu sacrilégio. Em diferencial, o mundo se apresenta ainda em construção, como a torre na parte central da obra. Um demônio leva argamassa por meio de uma escada ao topo da construção para outro, enquanto um semelhante ergue um assoalho com uma roldana, os demais se divertem com as torturas dos homens. Uma imagem infernal como nunca vista antes.

A intenção de Bosch era provavelmente de representar a contrapartida infernal para esta construção habitacional: a obra diabólica erguida a partir de pedras da Avareza. Por outro lado, a Torre de Bosch também poderá ser uma paródia à Torre de Babel com a qual os homens queriam conquistar as portas do Céu. Neste caso, a torre simboliza o pecado da Soberba que levou à queda dos anjos rebeldes. (BOSING, 1991, p.50).

No tríptico o Jardim das Delícias (FIGURA 20), obra mais famosa de Bosch, seu tema principal se apresenta na parte central da obra, auxiliado pelo Paraíso e

pelo Inferno, assim como os anteriores. Mostra uma paisagem de grandes espaços verdes, em cores claras, recheada de frutos, animais e de homens e mulheres nus, trazendo um valor erótico a obra. Figuras que por uma certa distância parecem inofensivas e até mesmo ornamentais. Mas Bosch, em grande semelhança ao Carro do Feno, busca retratar o pecado da Luxúria.

O acto sexual que o século XX aprendeu a aceitar como função normal da natureza humana, foi na Idade Média frequentemente considerado com profunda desconfiança: na melhor das hipóteses, como um mal necessário e na pior, como um pecado mortal. (BOSING, 1991, p.51).



Figura 20. Hieronymus Bosch. Jardim das Delícias, c. 1500 - 1505. Óleo sobre madeira. Museo del Prado, Madrid. 220 cm x 389 cm. Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias%2C_de_El_Bosco.jpg

Em alusões claras ao prazer carnal, aparecem figuras como o casal na concha ou na bolha, como a pessoa que introduz flores ao anus de seu companheiro e aqueles que tapam as próprias genitálias, mas em muitos casos encontram-se figuras metafóricas como os frutos, sugeridos como sendo morangos, segundo os espanhóis.

Muitos dos frutos mordicados pelos amantes no jardim são metáforas dos órgãos sexuais; os peixes que aparecem duas vezes no plano constituem o símbolo fálico de antigos provérbios holandeses. O grupo de rapazes e raparigas a apanhar frutos, à direita do plano do meio, exerce uma atividade menos inocente: “apanhar frutos” (ou flores) era um eufemismo para o acto sexual. [...] Bosch não poderia ter escolhido um símbolo do pecado mais adequado, pois um fruto, afinal, que originou a queda de Adão (BOSING, 1991, p.53).

Também surgem homens e mulheres cavalgando animais no meio de um lago, que servem de ponto principal para a obra. Supõe-se que demonstrava a atração sexual, assim como os desejos dos homens, as atribuições animais e uma metáfora para o ato sexual. Todo o aspecto central da obra é demonstrada por um falso paraíso, abandonado pelos homens em distanciamento ao real paraíso.(BOSING, 1991)

O Inferno presente nessa obra, comparado aos anteriores, se expressa em maior violência. Monstros, partes do corpo e objetos em proporções gigantescas, as almas se transformam em instrumentos ou são inseridos em seus corpos, como por exemplo a boca ou o anus. Havia também um ato de punição contra os músicos viajantes, que muitas vezes seus sons provocavam atos luxuriosos, ou como os instrumentos musicais em si eram ligados a imagens eróticas, música carnal.

Assim, a gaita-de-foles, que Brant denomina de instrumento dos loucos, era também tido como o órgão masculino, enquanto o acto de tocar alaúde e o jogo amoroso possivelmente significavam a mesma coisa. Os moralistas medievais designavam frequentemente “música da carne” a Luxúria. [...] A música infernal de Bosch produz sons grotescos e opõe-se à harmonia da ordem divina. (BOSING, 1991, p.60).

Bosch não apenas buscava colocar esses elementos do horror para sua filosofia pessimista quanto a humanidade. Esses temas também serviriam para enaltecer a figura do mártir, em uma visão de salvação em meio a um mundo condenado pelos pecados. Como é demonstrado no tríptico da Tentaçãõ de Santo Antão (FIGURA 21), onde sequencia seu Voo e sua Queda, após ser sequestrado por demônios, As Tentações como painel central, em inúmeros elementos que remetem a luxúria e por fim, A Meditação onde Satanás é pintado como uma bela mulher buscando enganar e afastar o santo de Deus.



Figura 21. Hieronymus Bosch. Tentações de Santo Antão, c. 1500. Óleo sobre madeira. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 131.5 cm × 225 cm. Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Jeroen_Bosch_%28ca._1450-1516%29_-_De_v_erzoeking_van_de_heilige_Antonius_%28ca.1500%29_-_Lissabon_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_19-10-2010_16-21-31.jpg

Em um aspecto geral do universo de pinturas do Bosch, pode se denotar um forte apelo à mensagem moralizante, ocasionada pela questão social em que se encontrava o artista. Suas obras possuíam amplo valor alegórico, talvez utilizadas como um passatempo interpretativo em uma questão de compreensão do comportamento social de sua época. “ao gosto renascentista por alegorias originais e complicadas, cujo global significado só era acessível a um público limitado”(BOSING, 1991, p.60).

Portanto, Bosch compreende os medos e os receios de seu tempo, mas eleva a curiosidade dos seus observadores perante aos aspectos anormais e monstruosos de suas figuras, como também nas ações caracterizadas pela violência dando ênfase na dor física das almas e nos corpos.

O grotesco expresso nas imagens de Bosch, é protagonizado a partir do corpo, que categorizado por Bakhtin, é aquele que transgride os limites do mesmo, um corpo social que cresce, se degrada, morre, nasce e é mutável. Apresenta-se como contraposição do corpo clássico, aquele que é racional, heroico, simétrico, contido em si mesmo e individual. (SANT’ANNA; SEGANTINI, 2008) Portanto, o

corpo grotesco é classificado por um corpo que exalta os orifícios e protuberâncias que secreta o conteúdo baixo, imundo, liga-se ao mundo e se mistura com os animais, os objetos e a natureza. Exprime nas imagens da barriga ou do pênis e por orifícios como a boca, a garganta, o anus e as vaginas, também pelas ações como urinar, defecar, comer, beber e bufar (FIGURA 22). (MCCAW, 2019)

Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal — o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo — efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados. (BAKHTIN, 1999, p.277).



Figura 22. Hieronymus Bosch. Fragmento do Jardim das Delícias, c. 1500 - 1505. Óleo sobre madeira. Museo del Prado, Madrid. Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Jheronimus_Bosch_023.jpg

Bosch não se isenta de representar tais corpos, apesar de muitos estarem presentes nos domínios dos pecadores, muitas vezes fazem parte do tema central de sua obra, são representações de uma imagem popular do mundo medieval e renascentista. Em outro aspecto, o artista busca mostrar uma paisagem idílica, um mundo belo com o intuito de enganar seu observador, como parte de um jogo ardiloso, um universo moldado por Satã em um belo mais amedrontador que o feio, que, segundo Delumeau:

Os quadros de H. Bosch são a ilustração pictórica da crença geral da época dos “jogos enganadores” do diabo. A multiplicidade e o inesgotável burlesco dos seres e dos objetos - sedutores ou horríveis - que Satã faz surgir no universo do pintor flamengo dão a medida de uma angústia coletiva: o homem, acreditava-se, depara continuamente com as armadilhas do inferno, e essas, mesmo “ilusórias”, não são por isso menos perigosas. Pois confundem a fraqueza humana, desorientam os espíritos mais precavidos. (DELUMEAU, 2009, p.380).

Logo, Bosch apresenta com maestria os elementos do horror dentro da criação do universo infernal e mundano, mesmo com o intuito moralista. “Um grande inventor de monstros e quimeras” (GUEVARA, 1788 apud BOSING, 1991, p.7), criou um universo caótico, cheio de detalhes, corpos dançantes que dividem lugares com corpos que sofrem, instrumentos terrenos que viram máquinas de tortura, contrasta-se a imagem do mundo pacífico do paraíso e muitas vezes replica e engana com a sua própria beleza. O artista utiliza-se de elementos já tradicionalmente usados em sua cultura, conhece bem os conceitos da cristandade, mas o eleva no elemento do horror, seja na criação monstruosa ou em suas analogias. Bosch viria posteriormente influenciar outros artistas como Bruegel e Dürer, mas se insere no imaginário popular e nas posteriores sociedades além de seu tempo.

3.2 León Ferrari

León Ferrari (1920 - 2013) foi um artista argentino, autodidata e formado em engenharia, morou na Itália onde iniciou carreira artística. Em 1955 realiza sua primeira exposição individual em Milão e neste mesmo ano retorna a Argentina, onde em seu trabalho de escultura explora o uso de materiais como cerâmica, gesso, cimento, madeira e aço inoxidável. Em 1962 trabalha com papel e tinta onde

começa a utilizar a linguagem e a escrita em seus trabalhos, e anos posteriores utiliza objetos de plástico juntamente com as colagens. Em 1968 participa da Tucumán Arde, projeto artístico que expôs as irregularidades do governo argentino de Juan Carlos Onganía na Região de Tucumán. Em 1976 se exilou em São Paulo por conta da Ditadura Militar argentina, onde durante esse período explorou linguagens como a arte postal, fotocópia e a litografia. Retornou ao seu país de origem em 1991 onde continuou seu trabalho até sua morte em 2013. Ganhou prêmios como o de melhor exposição da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA, o Leão de Ouro da 52ª Bienal Internacional de Arte de Veneza e o Prêmio Konex. Expôs no MAM em 1980, na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006 e no MoMA em 2009.

Nasce em um lar católico moderado, filho do arquiteto Augusto C. Ferrari, decorador e construtor de igrejas, estudou em colégio religioso onde teria contato com os ensinamentos eclesiais. Razões que supostamente colocariam o artista em uma certa ojeriza pelo meio religioso. Inicialmente em seu trabalho artístico, fazia obras de teor mais abstrato, inspirado pelas correntes de Milão, somente em seu retorno à Argentina buscava elaborar obras de teor mais político.

Em 1965 submete seu trabalho *La Civilización Occidental y Cristiana* (FIGURA 23) para o Instituto Torcuato di Tella, onde Jorge Romero Brest pediu para que fosse removida. Na obra, Jesus Cristo, em tamanho quase real, aparece crucificado a um caça americano. Ferrari critica a ação estadunidense no Vietnã e coloca a religião como base de toda a violência, mostrando a figura central religiosa como agente e catalisador dessa ação. Esta obra seria um ponto de partida para outras séries de mesma configuração crítica, questões colocadas principalmente pelas ações dos EUA no mundo, o imperialismo e o colonialismo, onde na grande maioria dos casos foram apoiados pela religião cristã. (GIUNTA et al., 2004)



Figura 23. León Ferrari, La civilización occidental y cristiana, 1965. Madeira e óleo sobre gesso e plástico. Coleção Fundação de Arte e Patrimônio Augusto e León Ferrari, Buenos Aires. 198 x 122 x 60 cm. Fonte:

https://www.elmundo.es/album/metropoli/arte/2020/12/22/5fda2e4afc6c83042d8b45cc_1.html

De forma irônica, muitas vezes brutal, apropria-se de elementos da história da arte para compor esses questionamentos. Como em seu Juízo Final de 1985 (FIGURA 24), por meio do uso de obras que compunham esse tema, posicionava aves para defecarem em cima delas, como por exemplo de Michelangelo, onde os pássaros estavam organizados em formatos de cruz, depois fazendo o mesmo nas obras de Giotto, Tintoretto, Rubens e outros mais. A escolha delas se dá por sua beleza vangloriada onde mostra um aspecto de glorificação da violência e da tortura em nome da religião, razão pela qual Ferrari compararia em igual tom com atitudes condenadas pelo mundo ocidental contemporâneo.

Tuvo que partir del poder acumulado por aquellas obras entronizadas por siglos decultura como expresiones máximas de la belleza, en las que se representaban actos de violencia bíblica cuestionados desde los códigos cívicos, para intervenirlas con imágenes de un poder equivalente pero condenadas por la cultura de Occidente (Hitler, el Holocausto, la bomba atómica). (GIUNTA et al., 2004, p.24)

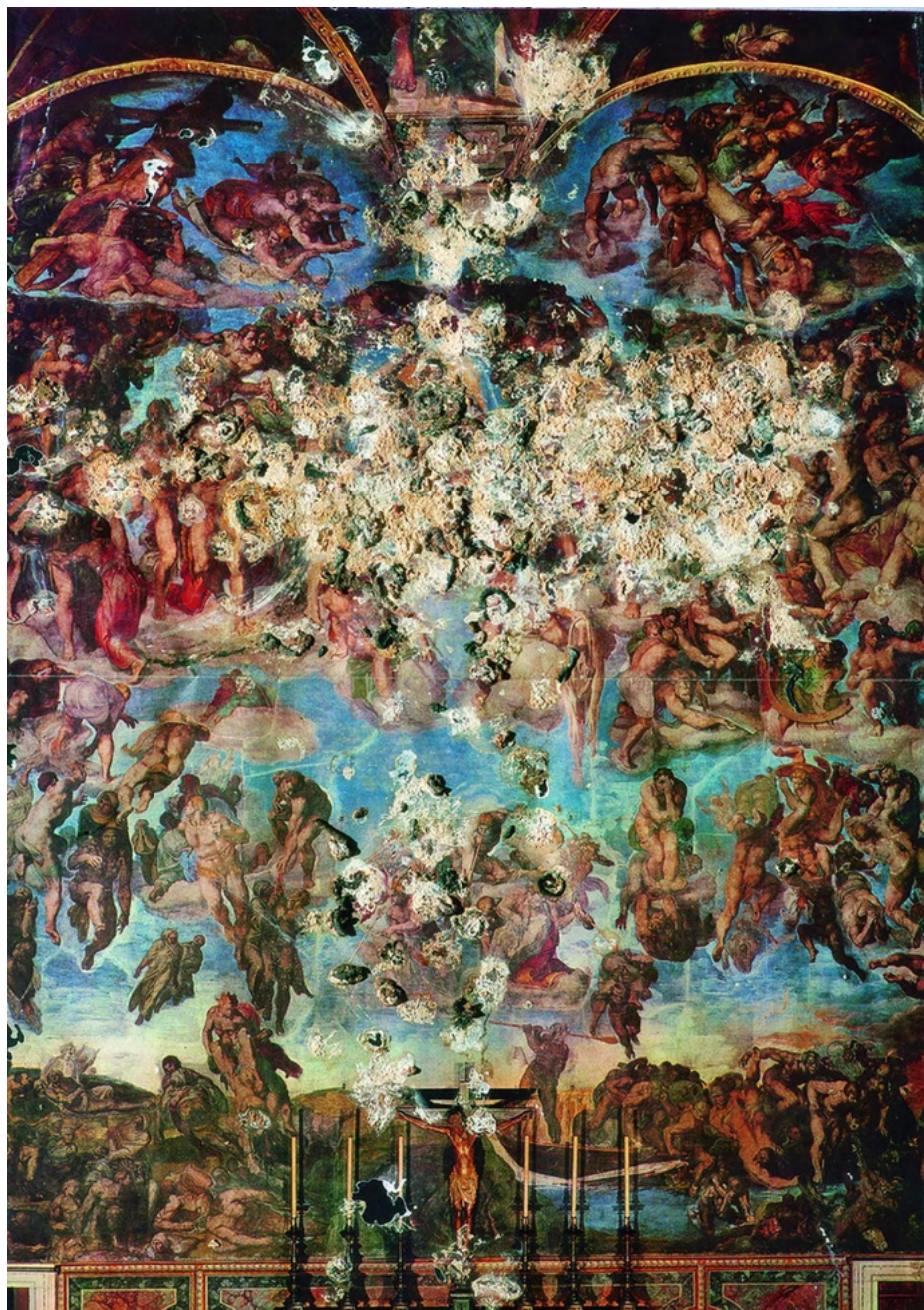


Figura 24. Leon Ferrari. Juízo Final, 1985. Colagem de excrementos de aves sobre gravura do Juízo Final de Michelangelo. 46 x 33 cm. Fonte: <https://www.oficinapalimpsestus.com.br/leon-ferrari/>

Nestes mesmos princípios estaria sua série de colagens para o Nunca Mas de 1995, projeto onde reúne dados e relatos sobre os Desaparecidos da Ditadura

Argentina durante o período da Guerra Suja. Ferrari sentiria esse pesar de perto, seu filho Ariel foi sequestrado e morto pelos militares enquanto estava em exílio no Brasil. Motivos que mostram uma crítica mais agressiva e uma abordagem mais dura em suas imagens. Incluiria fotografias de nazistas, de militares argentinos como Jorge Rafael Videla e Orlando Ramón Agosti (FIGURA 25) e membros da igreja católica em meio às paisagens infernais, aos pecadores torturados e de Satã. Assim estariam presentes em um mesmo espaço, alterando seu significado e expondo questões históricas em igual peso ao mundo do imaginário infernal cristão. (FIGURA 26)

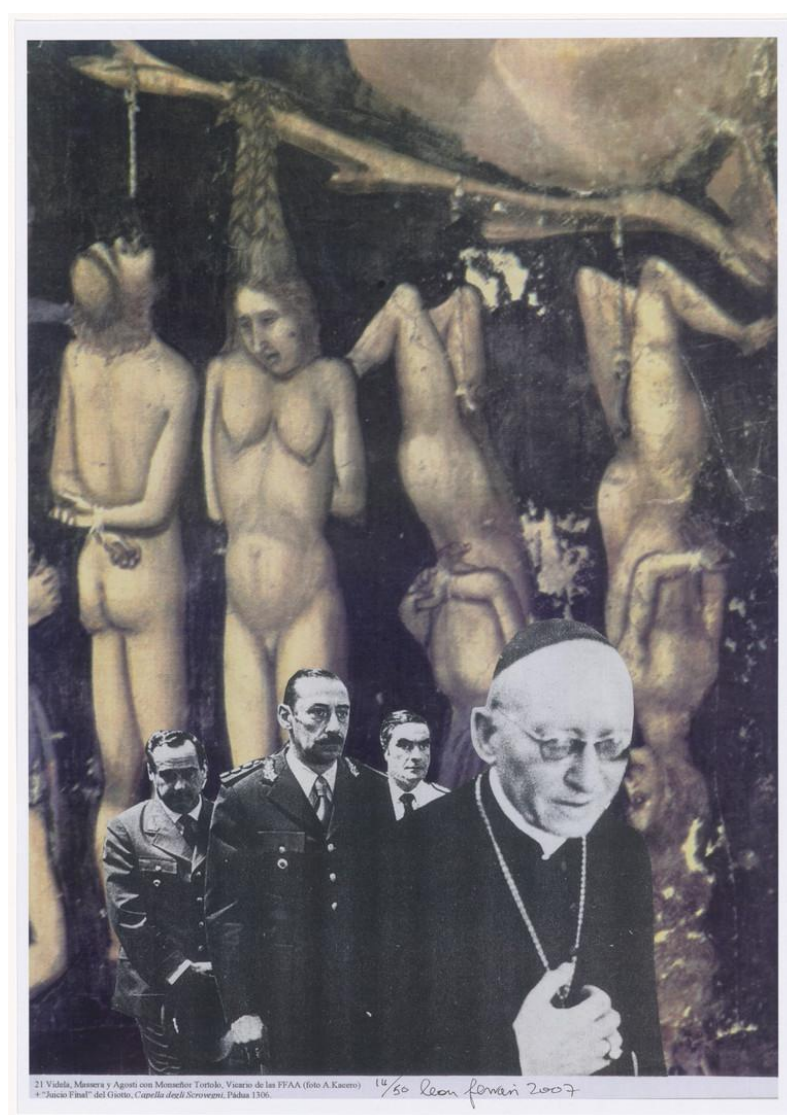


Figura 25. Leon Ferrari. Sem título, 1995-96. Videla, Massera e Agosti com Monsenhor Tortolo, Vigário das Forças Armadas + Juízo Final de Giotto. Impresso em 2007 para a Nunca más. 42 × 29.8 cm. Fonte:

https://www.moma.org/collection/works/415943?association=series&page=1&parent_id=109299&referrer=association

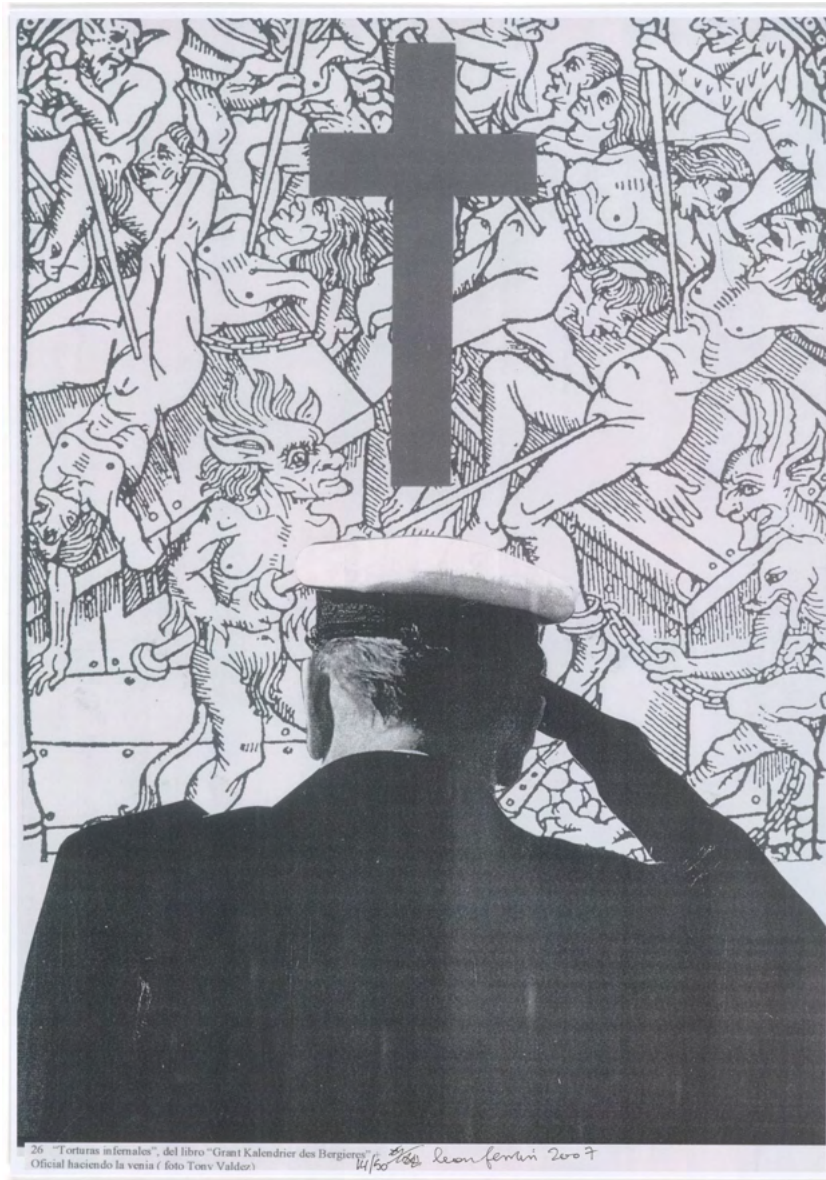


Figura 26. Leon Ferrari. Sem título, 1995-96. Torturas Infernais do Livro “Grant Kalendrier des Begieres” + Oficial fazendo continência. Impresso em 2007 para a Nunca más. 42 × 29.8 cm. Fonte: https://www.moma.org/collection/works/415957?association=series&page=1&parent_id=109299&sov_referrer=association

Temas que também foram vistos em suas colagens na série Releituras da Bíblia. Ferrari, em uma atitude provocativa, insere elementos do Apocalipse Cristão, como os anjos anunciadores (FIGURA 27), em meio a fotografias de bombardeios, bombas nucleares e vítimas da guerra. Como também une figuras então abominados pela igreja como o erotismo e a homossexualidade, atos julgados como pecados de luxúria ou sodomia, em meio a obras religiosas juntamente com imagens orientais e da demonologia. Assim como faria em outra série, L'Osservatore, onde integra imagens de pinturas (FIGURA 28) apresentando a

contrariedade entre os títulos ou manchetes vindas do jornal oficial do Vaticano, L'Osservatore Romano, e suas obras.



Figura 27. Leon Ferrari. Ángel Apocalíptico, 1988. Série: Relectura de la Biblia. 23.5 cm x 21 cm.
Fonte: <https://leonferrari.com.ar/relecturas-de-la-biblia/>



Figura 28. Leon Ferrari. Sem Título, 2001. “Cristo veio para nos trazer a paz” + Fragmento do Jardim das Delícias de Bosch. Colagem realizada sob o jornal "L'Osservatore Romano da Cidade do Vaticano". 42cm x 29.7cm. Fonte: <https://leonferrari.com.ar/l-osservatore/>

Em seus últimos anos trabalharia com figuras sacras baratas, importando a estética kitsch ao seu trabalho. Em sua exposição *Infernos e Idolatrias*, em 2000, insere os santos e outros beatos em penas infernais, substituem o lugar dos pecadores, por meio de torturas efetuadas por eletrodomésticos, itens de uso cotidiano e brinquedos infantis. (FIGURA 29) (OLIVEIRA, 2009) O artista busca ressignificar o inferno e suas torturas, colocando seus criadores no espaço dos julgados pecadores, uma subversão desse designado espaço. Lugar atroz equiparado aos horrores proferidos pelos nazistas, escreveria Ferrari, onde consideraria como uma propaganda em que nenhum outro artista representaria tamanha crueldade como foi efetuado pelos renascentistas:

¿Hay algún militar o civil, algún Hitler o Videla, que haya imaginado una tortura semejante a la eternidad del Infierno que Jesús, sus apóstoles y los cristianos nos

prometen? La belleza de las obras que germinaron de esa religión que se mueve entre el diluvio y el Apocalipsis, dos matanzas que ningún ser humano podrá jamás igualar, me hacen pensar si de la colaboración de los artistas contemporáneos con las multinacionales del poder y del dinero nacerá alguna vez un infierno tan bien pintado como el de Miguel Ángel o de Fra Angélico (GIUNTA et al., 2004, p.309)

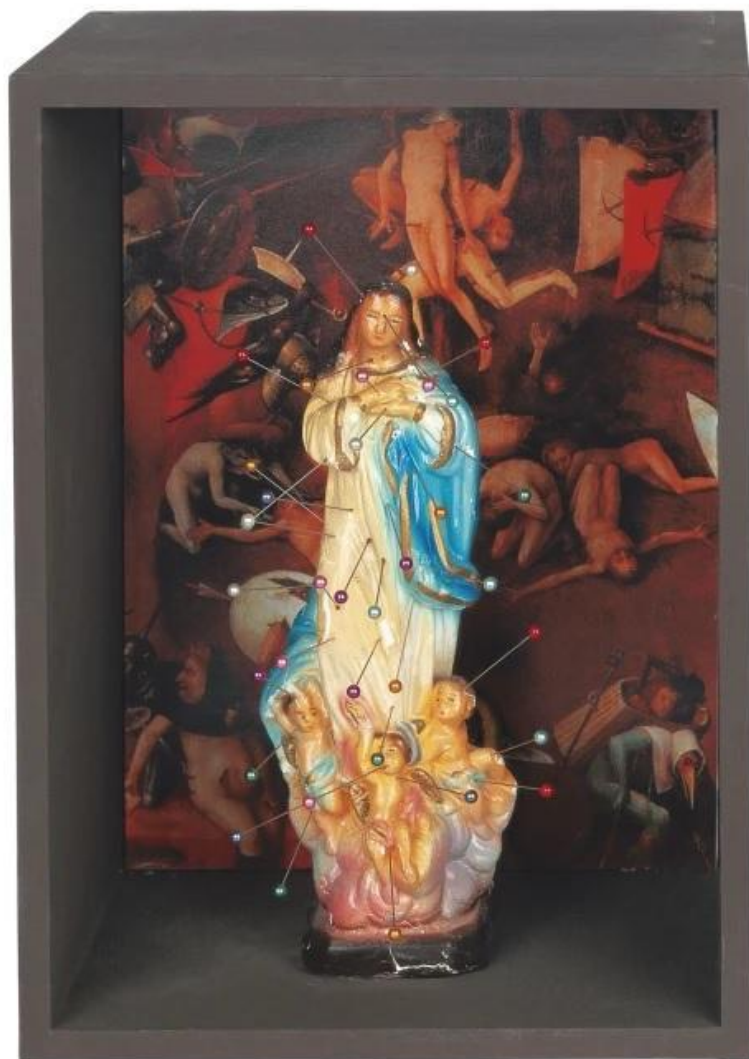


Figura 29. Leon Ferrari. Torturas, 2000. Série: Ideias para Infernos. Caixa, Virgem com alfinetes e detalhe de pintura de Hieronymus Bosch. 29,5 x 21,5 x 16 cm. Fonte: <https://www.oficinapalimpsestus.com.br/leon-ferrari/>



Figura 30. Leon Ferrari. Liquidificador, 2000. Série Ideias para Infernos. Liquidificador com santos. 25 x 19 x 8,5 cm. Fonte: <https://www.oficinapalimpsestus.com.br/leon-ferrari/>

Uma ideia de combate em que o artista ativamente travaria contra, portanto, em carta, com alto teor sarcástico, enviaria um pedido ao Papa João Paulo II, em 1997, a abolição da doutrina católica do Juízo Final e sua teologia. Em 2001, juntamente com o grupo fundado pelo artista, CIHABAPAI (Clube dos Ímpios, Hereges, Apóstatas, Blasfemos, Ateus, Pagãos, Agnósticos e Infiéis), pede pela total abolição do conceito do Inferno, como princípio para o fim da era Cristã e uma transformação para uma “Nova Era Livre dos Infernos”:

Es hora que nos unamos, los réprobos, mientras tengamos vida y esperanza, para luchar contra el Juicio Final y contra el Infierno degollando el calendario cristiano antes de que se concrete el destino aterrador que nos gritan de la cruz. Con ese propósito propongo construir en el Jardín Botánico de San Pablo o en el Parque Ibirapuera o en la Plaza Da Sé, una fortaleza en la cual no puedan entrar ni los minutos de Cristo, ni sus premoniciones, y desde donde podamos preparar el nacimiento de una nueva Era el día 6 de agosto de 1999 cuando se declare muerto el tiempo del Hijo de Dios. La planta de esa construcción será la de San Pedro, pero el recinto sólo tendrá de San Pedro la planta, pues será una gran columna hueca, resultado de la proyección al cielo del perfil de sus cimientos. (GIUNTA et al., 2004, p.309)

A imagem infernal apresenta uma importante questão simbólica, utilizada para o controle das ordens sociais e da soberania religiosa. Razão que seria usada pela Igreja para a justificação dos domínios e extermínios de grupos contrários e de sociedades não cristãs ao redor do mundo, em outros casos com o fator propagandístico da mesma para a proferição dos medos. Portanto, o uso de imagens demonstra esse domínio da fragilidade das relações e do aspecto de dominação que esteve muito presente na América Latina.

Os infernos tornam-se não apenas um conjunto metonímico para o lugar das crenças na contemporaneidade, mas antes são a metáfora da própria fragilidade das relações que permeiam e sedimentam as liberdades nas sociedades que advogam e manifestam-se por elas. (OLIVEIRA, 2009, p.15)

A apropriação da imagem efetuada por Ferrari é um grande ponto para a oposição do mundo religioso, que em toda a história sempre utilizou a arte a seu favor. Atinge as fragilidades e expõe as incertezas de uma sociedade intitulada laica, ainda fortemente ligada às questões religiosas “ [...] Ferrari mostra-nos como questões como liberdade de expressão e responsabilidade pública são, ainda, desconfortáveis para as instituições principalmente na América Latina.” (OLIVEIRA, 2009, p.16). Questionamentos que provocaram a fúria de grupos católicos, que em 2004, invadiram sua exposição no Centro Cultural Recoleta e destruíram suas obras, assim como provocou uma repulsa no cardeal Jorge Bergoglio, o arcebispo de Buenos Aires e atual Papa Francisco.

O horror em Ferrari se apresenta como uma resposta ao real horror aplicado no mundo contemporâneo, ocasionado pelas guerras e pela ditadura apoiados fielmente pela religião, efetuado por armas criadas que jamais poderiam ser pensadas pelos antigos, mesmo que em um imaginário hiperbólico infernal. Como uma resposta aos elementos de um horror indissolúvel e fantasioso, criado e formulado pela crença, onde a mesma proferiu em igual medida em um inferno no mundo terreno. Legado que seria reconfigurado pelo artista, transformando, invertendo os seus símbolos e ressignificando seu espaço, que antes aparentavam uma certa finitude de significados, introduzindo o mundo sagrado na perdição criada pela própria igreja. León Ferrari mostra a hipocrisia e a violência que se institui no

centro do poder político e religioso, que mesmo na contemporaneidade não é esquecida pelas sociedades que estiveram sob seu domínio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro do percurso efetuado por esta pesquisa buscou-se a compreensão do fenômeno do horror na cristandade, investigando e categorizando os elementos iconológicos presentes na cultura ocidental, onde sua influência ainda permanece no mundo contemporâneo. Assim como suas transformações, que se efetuam ao longo da história, buscando-se pela necessidade de compreensão dos medos sentidos por suas sociedades.

Em caráter pessoal, a pesquisa me permitiu a ampliação do repertório para a criação e desenvolvimento artístico, considerando os inúmeros espaços abordados pelo imaginário religioso e suas elaborações narrativas, sendo o horror um fator de curiosidade inicial que contribuiu para o estudo da sociedade ocidental por meio das iconologias religiosas. Assim como auxiliando a formação pessoal por meio da expansão dos conhecimentos históricos e sociais no campo visual artístico, como também uma conexão com caráter pessoal dos artistas trabalhados, em entendimento das razões das origens de suas imagens e na forma como foi efetuada suas mensagens.

O horror sempre esteve presente na vida humana, onde cada sociedade distingue suas características. Trata-se de um importante sentimento que formula o imaginário, razão pela qual seria amplamente utilizada pelas instituições religiosas ocidentais tornando-se então a ideologia dominante. O medo, proveniente desse sentimento, transforma-se em uma ferramenta para o controle e dominação desse imaginário. O horror religioso cristão se molda em focos específicos, oferecendo pouco espaço para as dúvidas diante das incertezas da vida, ou para além dela.

Seus elementos comumente representados mostram uma transformação de símbolos ao longo da história, espaços vazios que são preenchidos com novos significados. Imagens muitas vezes provenientes de diferentes sociedades se transformam para apresentar outras mensagens. No cristianismo, os elementos populares seriam então apropriados e incluídos no cânone. A formulação desse imaginário demonstra a imensa tarefa de atribuição desses elementos nos seus ensinamentos eclesiásticos, razão pela qual permeiam até hoje na mente das sociedades ocidentais. O medo, proveniente desse espaço, formula um controle e

distingue os homens em diferentes graus. Sendo eles separados entre fiéis e pecadores, distingue suas ações e seus princípios, vangloriando de suas conquistas, sacrifícios ou os condenando aos tormentos na terra e no além.

O Inferno e seus agentes participantes seriam criados com tal intuito, um lugar de sofrimento e torturas hiperbólicas que contrariam o espaço da salvação, com contribuição do sublime fim apresentado pelo Apocalipse, onde um julgamento ainda por vir decide o destino dos homens. O horror como gênero literário nasce desse espaço, onde a Igreja, que ao longo dos séculos, perde sua força de influência política, buscam nas imagens criadas pelos inúmeros artistas inspirações para suas narrativas. Assim nascem as histórias, principalmente do então Romantismo Gótico como *O Monge* (1796) de Matthew Gregory Lewis, ou na criação dos monstros inspirados no imaginário popular que atribuídos são aos demônios, como os vampiros em *Carmilla* (1862) de Sheridan Le Fanu e *Drácula* (1897) de Bram Stoker, expandem os temas cristãos, especialmente os católicos, em uma modificação ou crítica do mesmo, mas em sua resolução desse problema ocasionado pelos monstros, também considerados demônios, invoca-se a palavra divina para a ordem, como ocorre em *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Consequentemente, a instauração desse medo na ficção proveniente dos princípios cristãos também permeiam no cinema, como o caso do *O Exorcista* (1973) e *A Profecia* (1976), outras vezes tratando de uma subversão desses temas como ocorre em *A Bruxa* (2018), onde busca-se uma inversão da imagem, o monstro são os outros. Mostrando a atribuição desses elementos permeando o espaço da imagem infernal ainda voga.

Artistas como Bosch contribuem para a anterior consolidação desses elementos na história da arte. Buscava em grande teor moralizante mostrar um espaço onde o triunfo do pecado havia se consolidado, o paraíso e seus habitantes eram ínfimos se comparados ao seu universo infernal, inspirados pela então literatura vigente, um universo caótico recheado de torturas e sofrimento. Seus diabólicos monstros tornam criações à parte, expressos por diversas formas onde jamais foram imaginados de tal modo. A importância de Bosch na criação desse espaço permeia em seus sucessores, onde inspiram a imaginação daqueles que o observam.

Em contraposição ao artista anterior, León Ferrari se apresenta como um grande crítico da moralidade cristã. Apropria-se das obras criadas em favor da Igreja e de seus ensinamentos, assim transformando seus sentidos e expondo a narrativa hipócrita apresentada como princípio para a formulação desse medo. Coloca membros e beatos pertencentes desse círculo eclesiástico em mesmo lugar criado por eles somente para o sofrimento. A imagem se torna importante ferramenta nas mãos de Ferrari, onde formula questionamentos contra uma instituição ainda presente no controle humano, mas que possui inúmeras fragilidades em sua constituição.

Os tempos mudaram, mesmo na atribuição desses elementos no mundo ficcional das histórias que se encontram presentes no mundo contemporâneo, o horror propagado pelo artista, nesse caso, se apresenta em como um fator real, configuradas na mesma inspiração do então horror imaginativo. Ferrari apresenta por meio de suas colagens um mundo terrível, um medo de um tempo que permeia os dias de hoje. Feridas permanentes ocasionadas pela instituição sagrada e sua filosofia dominadora, especialmente na América Latina. Afinal como escrito por Shakespeare em *A Tempestade* (1611) “O inferno está vazio e todos os demônios estão aqui.”

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia inferno**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. 4ª edição. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB, 1999.
- BATALHA, Priscila Alvarenga Simões. **As origens das figurações medievais do diabo**. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada Ave-Maria : Edição Revista e Ampliada Com índice de Busca Por Capítulos e Versículos**. Embú das Artes: Ação Social Claretiana, 2014.
- BOSING, W. **Hieronymus Bosch, cerca de 1450 a 1516 : entre o céu e o inferno**. Köln: Benedikt Taschen, Cop, 1991.
- BOYD, J. W. **Satan and Māra : christian and buddhist symbols of evil**. Leiden: Brill, 1975.
- BRANDÃO, Eli; MAGALHÃES, Antonio C. M. **O diabo na arte e no imaginário ocidental**. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo et al. O demoníaco na literatura. Campina Grande: EDUEPB, 2012. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-21.pdf>>. Acesso em: 14 maio. 2023
- CARROLL, Noël. The Nature of Horror. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 46, n. 1, p. 51–59, 1987.
- COSTA, D. L. ; ANDRADE, S. R. . Os círculos infernais de Dante Alighieri. **REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DAS RELIGIÕES** , v. V, p. 1, 2013. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/anais4/st7/2.pdf>> Acesso em: 16 Mai. 2023.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800 : uma cidade sitiada**. São Paulo (SP): Companhia De Bolso, 2009.

MCCAW, D. Corpos em Bakhtin. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 14, n. 3, p. 35–56, set. 2019.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio De Janeiro: Record, 2007.

GIUNTA, A. et al. **León Ferrari Retrospectiva: Obras 1954-2004**. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2004.

KASCHEL, W.; ZIMMER, R. **Dicionário da Bíblia de Almeida**. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2014.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986

KELLY, Henry A. **The Devil, Demonology and Witchcraft**. New York: Doubleday, 1968.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A Latin Dictionary**. United Kingdom: Clarendon Press, 1879. Disponível em: <<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/>> Acesso em: 6 Mai. 2023.

MENDONÇA, A. T. P. **Por mares nunca dantes cartografados: A permanência do imaginário antigo e medieval na cartografia moderna dos descobrimentos marítimos ibéricos em África, Ásia e América através dos oceanos Atlânticos e Índico nos séculos XV e XVI**. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=10814@1>>. Acesso em: 14 maio. 2023.

MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª edição ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

OLIVEIRA, E. D. G. DE. IDÉIAS PARA O INFERNO SEGUNDO LEÓN FERRARI. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 6, n. 1, p. 1–18, 31 mar. 2009.

OLIVEIRA, Solange; ZIERER, Adriana. O Imaginário Cristão do Além Medieval na Visão de Túndalo. In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Livia Bonfim; ABRANTES, Elizabeth Sousa. (Org.). **Nas Trilhas da Antiguidade e Idade Média**. 1ª ed. São Luís: EdUEMA/Apoio FAPEMA, 2014. Págs. 405-410.

PRIORE, Mary del. **Esquecidos por Deus: Monstros no Mundo Europeu e Ibero-Americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RADCLIFFE, Ann. **On Supernatural in Poetry**. New Monthly Magazine volume 16, no. 1, pp. 145-152, 1826. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/208925/On%20Supernatural%20in%20Poetry%20%28Ann%20Radcliffe%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

Acesso em: 3 Mai. 2023.

SANT'ANNA, A. V.; SEGANTINI, K. P. "Tomai, comei; isto é meu corpo": A resistência do grotesco. **DAPesquisa**, v. 3, n. 5, p. 185–196, 31 dez. 2008.

SOUSA, Ramsés Magno da Costa ; SOUSA, N. L. N. . O simbolismo dos animais e monstros no imaginário medieval. In: Adriana Zierer; Ana Livia Bomfim Vieira; Elizabeth Sousa Abrantes. (Org.). **Nas Trilhas da Antiguidade e Idade Média**. 1 ed. São Luís do Maranhão: Editora UEMA, 2014, v. 1, p. 381-384.

VARANDAS, Angélica. **A Idade Média e o Bestiário**. Medievalista Online, v. 2 n. 1, 2 jan. 2006. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/medievalista/931>> Acesso em: 7 Mai. 2023