



A Arte da Idade Média como construtora de um conceito visual de mal The Art of Middle Ages as a Builder Visual Concept of Evil

Márcia Schmitt Veronezi CAPPELLARI¹

Resumo: A figura do Diabo teve uma importante função durante a Idade Média servindo como principal referência para a propaganda da Igreja Católica. As terríveis torturas a que o homem mau seria submetido no inferno e as maravilhas do paraíso povoavam os discursos e conduziam o imaginário do período. A imagem grotesca e aterradora visava assustar as pessoas para que obedecessem as leis morais e se afastassem dos pecados.

Abstract: The figure of the Devil had an important role during the Middle Ages served as the main reference for the publicity of the Catholic Church. The terrible torture of men would be subjected to hell and the delights of paradise populated speeches and led the imaginary of the period. The grotesque and nightmarish image was intended to scare people to obey the moral laws and to turn away from sin.

Palavras-chave: Imagem – História – Mal – Idade Média – Imaginário.

Keywords: Image – History – Evil – Middle Ages – Imaginary.

I. A comunicação visual do Diabo na arte medieval

Ao longo da História, as religiões monoteístas, em sua maioria, se mostraram avessas às representações por imagens. A iconoclastia foi referência, especialmente nas crenças apoiadas nas Sagradas Escrituras. O Cristianismo, apesar de manter vínculos com o Antigo Testamento, superou esta tendência, ganhando força e arrebatando fiéis através de uma narrativa construída não apenas em cima da fé, mas, principalmente através da força do visível.²

¹ Doutora em Comunicação Social. Coordenadora de Comunicação na Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre. *E-mail:* marciasv1980@gmail.com

² Conforme o professor Ulpiano T. Bezerra de Menezes, o visível representa “o domínio do poder e do controle, o ver/ser visto, dar-se/não se dar a ver, os objetos de observação obrigatória assim como tabus e segredos, as prescrições culturais e sociais e os critérios normativos de ostensão e discrição – em suma, de visibilidade e invisibilidade”. MENEZES, 2005, p. 36.

Elie Faure (1990), autor de relevante obra sobre arte e arquitetura medieval, afirma que as primeiras representações de figuras religiosas cristãs começaram a ser feitas ainda no século I d.C. Artistas do povo desenhavam e esculpam nas paredes das catacumbas de Roma imagens vinculadas à nova crença, mas ainda fortemente influenciadas pela iconografia grega, origem étnica de muitos dos escravos convertidos que trabalhavam nestas imagens. Foram necessários mais alguns séculos para que as instituições oficiais do Cristianismo percebessem a importância das representações visuais³ para a consolidação da religião. Com isso, durante a Idade Média, e mesmo no princípio da Renascença, a Igreja começou a estimular e financiar a produção artística de painéis e esculturas que remetessem à tradição cristã.

Idade Média é como foi denominado o período situado entre a queda do Império Romano do Ocidente (no século V) – pelas invasões bárbaras – e a derrocada do Império Romano do Oriente (século XV) – com a tomada de Constantinopla. Foi uma época dominada pelo sistema de produção feudal, no qual os donos de terras se tornaram poderosos, descentralizando o controle estatal. Eles cediam terras aos camponeses em troca de proteção militar contra os bárbaros, cobrando fidelidade absoluta e uma parte da produção. Neste período, a Igreja Católica se fortaleceu como instituição pregando a fé, cobrando o dízimo e perseguindo os infiéis. O momento histórico que seguiu a estes dez séculos de controle espiritual e material sobre o pensamento e as produções culturais foi chamado de Moderno. Um dos fortes movimentos de renovação intelectual que vinha aparecendo mansamente desde o século XII, mas que explodiu como tendência no século XV, foi a Renascença. Este projeto tinha como proposta tirar o enfoque absoluto das artes do domínio da Igreja e retomar as abordagens sobre o Homem e a natureza, além de valorizar as formas e a beleza da Antiguidade Clássica.

A arte medieval foi fortemente estimulada e influenciada pela fé cristã. As principais manifestações artísticas deste período encontram-se pintadas e esculpidas nas igrejas. A própria concepção arquitetônica destes templos é considerada um importante exemplo de manifestação visual do período. Duas principais correntes de estilos moldaram as produções culturais nestes dez séculos que antecederam o

³ Ainda segundo Menezes, o visual engloba “os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades ou os suportes institucionais dos sistemas visuais (...), as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais”. MENEZES, 2005, p. 35.

Renascimento: a românica e a gótica. A Românica é considerada uma espécie de evolução da arte romana. Uma das principais referências das obras desta concepção artística, conforme Faure (1990), foi as catedrais firmes e pesadas, construídas com enormes abóbadas e grossas colunas. O outro estilo que se destacou na Idade Média foi o Gótico, no qual as igrejas eram construídas verticalmente, com torres que apontavam em direção ao céu. Eram alongadas e bem iluminadas, além de ornadas com vitrais multicoloridos. A maior parte de pinturas e esculturas estava integrada à composição das capelas. Mosaicos, painéis de madeira e iluminuras eram outros tipos freqüentes de manifestação artística.

A falta de uma tradição pictórica de representação das crenças monoteístas fez com que os primeiros artistas a trabalhar os temas religiosos cristãos se embasassem em modelos de arte clássica, produzindo imagens bastante semelhantes às dos deuses pagãos. Um bom exemplo, que nos fornece Link (1998), é uma figura do século IV na qual Jesus aparece como um jovem sem barba (imagem 1), de visualidade semelhante às estátuas gregas e/ou romanas. Aos poucos, estas imagens foram adquirindo características próprias da arte medieval, adaptando estas figurações aos anseios e objetivos da Igreja, de provocar no fiel, ao mesmo tempo, um misto de fascinação e medo.

Tais figuras de origem religiosa procuravam traduzir graficamente personagens santos e passagens da Bíblia. Ao contrário da religião judaica, na qual o nome de Deus não deveria nem ao menos ser mencionado, a cristã trazia Deus mais para perto dos homens, enaltecendo a figura da cruz e a imagem de Jesus. De acordo com Debray:

O cristão chega ao Filho do Homem pela Mãe, ao Sentido pela Vista. (...) No estábulo, Jesus e a Virgem Maria brilham em segundo plano, acariciados por uma vela, apresentados em claro-escuro aos olhares dos vizinhos, enquanto os reis magos inclinam-se para o Deus menino, Verbo já exposto a todos os sortilégios da imagem. DEBRAY, 1994, p. 79.

Imagem 1



Jesus (sem barba) entre Pedro e Paulo, no sarcófago de Junius Bassus. LINK, 1998.

A representação gráfica da crença era uma maneira de aproximar os santos dos homens comuns, permitindo a eles um reforço da fé através do imaginário visual. A intenção destas pinturas e esculturas era tornar presente o ausente, uma característica que Chartier (2002) descreve como sendo uma das principais funções da imagem. Ele diz ainda que esta função também permite à imagem “exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que olha como sujeito que olha” (p. 165). A idéia era trazer os personagens das Escrituras para a esfera do visível e, assim, torná-los mais palpáveis.

Mesmo passagens do Antigo Testamento ganharam representações visuais neste período. Muitas delas possuíam sentidos que remetiam analogicamente aos textos dos apóstolos, atuando no chamado realismo figurativo⁴. Marin (*apud* Chartier 1996) identifica esta forma de composição presente ainda muito tempo depois no *Maná*, de Poussin, em pleno século XVII. O autor relata ter encontrado na pintura da narrativa judaica – que aborda o mistério do alimento fornecido por Deus para alimentar o “povo santo” na fuga para o Egito – indícios que remetem ao sacramento da Eucaristia, no qual o fiel recebe o corpo de Jesus Cristo.

⁴ Conforme Link (1998), realismo figurativo é o nome que se dá ao “conjunto de correspondências, como, por exemplo, eventos registrados no Antigo Testamento que aludem a eventos análogos registrados no novo” (p. 44).

Duas figuras religiosas, entretanto, são enigmáticas: Deus e o Diabo. O primeiro, como o todo-poderoso onipotente, dificilmente mostra o seu rosto em produções artísticas. O segundo, é apresentado sem unidade, possui inúmeras facetas. Anjo caído, humano com chifres, monstro devorador, são apenas algumas de suas figurações que podem variar inclusive dentro de uma mesma obra de arte. Deus não aparece, Jesus, Maria e Pedro são facilmente reconhecíveis, mas o Diabo é o que Link (1998) chama, no subtítulo de sua obra, de “a máscara sem rosto”. Isso porque sua figura surge com força apenas em um momento tardio da cultura ocidental:

Elementos heterogêneos da imagem demoníaca existiam há muito, mas é somente por volta do século XII, ou do século XIII, que eles vêm a assumir um lugar decisivo nas representações e nas práticas, antes de desenvolver um imaginário terrível e obsessivo no final da Idade Média (MUCHEMBLED, 2001, p. 18).

Essa dificuldade em traduzir pictorialmente o “maligno” remete a uma dificuldade de unificação desta entidade em textos do Antigo e do Novo Testamento, além de diversas representações orientais sobre o tema. Este ser possui até mesmo uma grande variedade de denominações, dentre as quais podemos elencar diabo (e Diabo), Satã, Lúcifer e demônio. Conforme Link (1998), demônio e diabo são designações para definir um tipo de ser, Satã e Diabo (com a inicial maiúscula) são nomes para o rei dos infernos, enquanto Lúcifer, é como é chamado o anjo expulso do céu por Deus.

Os textos bíblicos referem-se a este ente maligno com diferentes facetas. Uma hora ele é a serpente que provoca Eva (Gênesis, 3:4), outra ele é a sombra que induz Judas a entregar Jesus aos Romanos (Lucas, 22:3), noutra ainda, é a figura sedutora que tenta o Cristo (Mateus, 4). No Apocalipse, é o dragão aprisionado no abismo por mil anos para depois voltar e levar os não-eleitos para “o lago de fogo” (Apocalipse, 20:15). No Juízo Final, é um agente da justiça divina, que, ao lado do Arcanjo Miguel põe na balança as almas do homens.

É necessário compreendermos este panorama sócio-histórico em que está inserida a tradição pictórica religiosa, pois, conforme enfatiza o professor Ulpiano de Menezes (2003), as imagens não são imanentes, não possuem um sentido que emana isoladamente de si. Conforme este autor:

É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar (MENEZES, 2003, p. 28).

II. O Diabo como propaganda da Igreja

O Diabo como uma figura multifacetada encaixou perfeitamente com as intenções do Clero cristão de moralizar a humanidade para estruturar as relações de poder em um período pós-Império Romano em que a entropia era uma tendência. Ameaçar as pessoas de que se tivessem uma conduta incorreta iriam para o Inferno revelou-se uma importante maneira de promover o controle social. Sendo a sociedade medieval basicamente dividida em três escalões (senhores, vassallos e religiosos, com Igreja e Estado fazendo parte de um mesmo sistema), a devoção religiosa ao mesmo tempo continha as ambições do povo, arrecadava impostos e dízimos para os luxos dos nobres e clérigos, e, depois, serviria de justificativa para o assassinato de inimigos e dissidentes.

Com base na ameaça do Juízo Final, quando os bons iriam para junto de Deus, enquanto os maus passariam o resto da eternidade sendo torturados e atormentados no Inferno, a Igreja pôde se consolidar com força e exercer um forte controle social que chegaria a seu ápice com a Santa Inquisição. Tal temática foi alvo de dezenas de representações durante a segunda metade da Idade Média e ganhou, na Renascença, uma de suas mais valiosas interpretações pelas mãos de Michelangelo.

Régis Debray (1994) revela que as imagens funcionam como um importante instrumento na propagação de valores e na afirmação do poder. Para ele, muitas representações visuais “contribuíram para formar, manter ou transformar” (p. 54), no mundo, ideologias, crenças e aceções. Ele completa dizendo que o uso de figuras na transmissão dos *ismos* não é somente uma forma de popularizar valores, mas uma maneira de estabelecer modelos de comportamentos, instaurando, assim, um estilo de existência.

As representações pictóricas do Diabo provém de diversas origens. Ídolos hindus, deuses egípcios, demônios mesopotâmicos, são alguns exemplos. Duas das referências marcantes desta figura de diferentes formas e rostos, são Pã, o sátiro da mitologia grega de chifres e cascos, e Bes, um deus egípcio de orelhas pontudas e

língua de fora. Estas, contudo, não são as únicas referências na constituição deste personagem, visto que as imagens do “maligno” são tantas quanto as suas habilidades de negar o bem.

Conforme Linck (1998), as primeiras representações do anticristo decorrem do século IX, a partir das anotações feitas pelo Beato de Morgan, um monge asturiano que empenhou sua religiosidade (e poder) para retalhar seus desafetos e, em função disso, escreveu comentários sobre o Apocalipse que influenciaram iluminuras do século IX até o século XV. A postura que o Beato adota de combater as diferenças internas da Igreja, em pleno século IX, é um modelo que será seguido com a fúria da Santa Inquisição a partir do século XIII, com o papado de Gregório IX.

No *Apocalipse do Beato* (imagem 2), o ser maligno é uma figura preta localizada na parte inferior da imagem, juntos a corpos nus, sendo que alguns são resgatados por anjos. Em imagens de temática semelhante – que abordam o inferno e o fim do mundo –, o Diabo é um ser inerte, sentado, que, em muitas obras, ingere e defeca os pecadores.

Já nas representações do Juízo Final, ele ou divide com São Miguel a tarefa de pesar na balança as almas dos homens ou auxilia no trabalho de Jesus de separar os bons dos maus espíritos. Quando ele é descrito como Lúcifer, por sua vez, é mostrado como um belo anjo (por vezes revoltado), que cai do Paraíso.

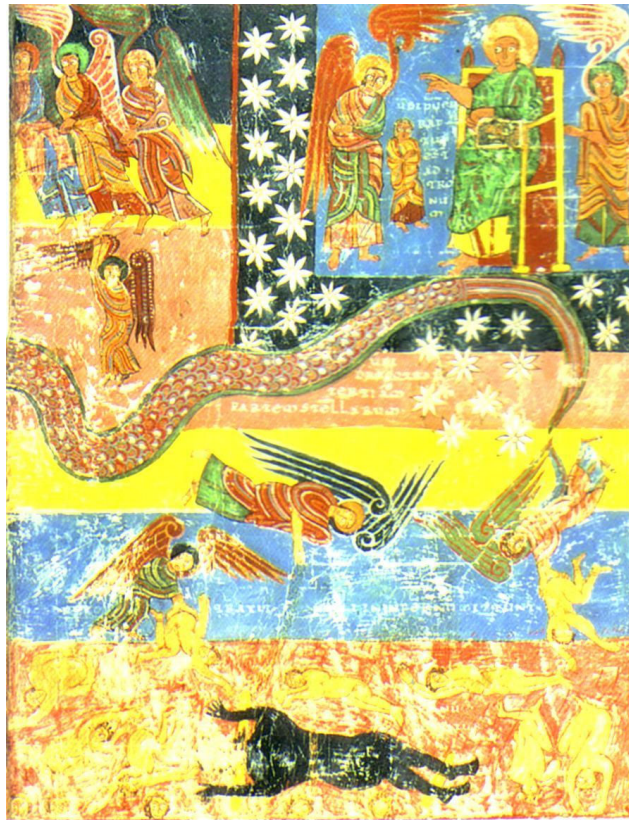
Na maioria das vezes, porém, o demônio era esboçado como um ser terrível e asqueroso, cuja finalidade representativa era a de causar temor. Embora as representações gráficas do Diabo variem constantemente, algumas características podem ser enumeradas. São elas, a nudez, o corpo peludo, boca grande e aberta, dentes salientes, cabelos desgrenhados ou flamejantes, cascos, patas com garras ou presas, rabo, chifres e asas de morcego ou de anjo (Link, 1998, p. 73).

Tudo o que causava nojo, desprezo ou medo era associado a Satã. Muchembled (2001) explica este panorama, revelando que tais imagens funcionavam como uma espécie de alerta aos pecadores:

Antes de condensar-se no século XVI na forma de noção de lesa-majestade, a idéia segundo a qual os castigos formam uma cadeia progressiva, que religa as ações humanas à vontade divina, começa a expressar-se no espetáculo do castigo implacável reservado aos pecadores. Aos que acreditavam poder usar subterfúgios

com o diabo e, portanto, com Deus, a nova imageria infernal explica que eles não conseguirão escapar de sua sorte. A ameaça se torna mais dramática, obrigando fiéis culpabilizados a tentar dela eximir-se por meio da confissão, da devoção. A acentuação do medo do inferno e do diabo tem, provavelmente, por resultado um aumento do poder simbólico da Igreja sobre os cristãos mais atingidos por estas mensagens (MUCHEMBLED, 2001, p. 36).

Imagem 2



O Apocalipse. Imagem produzida pelo Beato de Morgan (LINK, 1998).

III. Apocalipse e Juízo Final

Além da iconografia do Diabo, a distribuição espacial das figuras religiosas nas obras sacras da Idade Média também influenciou esta relação de medo e obediência. Georges Roque (1997) diz que o espaço na obra de arte não representa relações de poder, mas pode atuar como um instrumento de poder cultural ou estar a serviço do poder. Desta forma, na intenção de exaltar a diferença entre o bem e o

mal, Jesus, Maria, os anjos e os escolhidos são mostrados geralmente do centro para cima das obras. Do mesmo modo, nas representações do Juízo final, os eleitos são dispostos à direita de Cristo, enquanto os pecadores sofrem no canto inferior esquerdo.

As figuras dos condenados ao tormento eterno são dispostas, na maioria das vezes, nuas, distorcidas, contorcidas, invertidas, diminuídas em relação aos anjos e homens santos. Um bom exemplo desta divisão espacial é o *Juízo Final* de Giotto (imagem 3), do século XIV, no qual um grande Satã engole as pequenas almas dos pecadores. Na versão de Fra Angélico (século XV) para esta passagem bíblica também estão os eleitos à direita enquanto os condenados são empurrados para dentro de um inferno dividido em diferentes castigos.

Imagem 3



O Juízo Final, de Giotto (LINCK, 1998).

As disposições geométricas das imagens são capazes de influenciar a forma como elas são vistas. No Renascimento, a noção de pirâmide visual ganhou força, sendo largamente utilizada conscientemente pelos artistas mais intelectualizados. Isso não quer dizer que estes atributos já não tivessem estado em uso na arte anteriormente, ainda que de forma não proposital, porém harmônica. Conforme Aumont (1993), a pirâmide visual é “o ângulo sólido imaginário que tem o olho por cume e objeto olhado por base” (p. 150). Isso explica porque em outro *Juízo Final*, o de

Michelangelo (imagem 4), Jesus ao centro é o cume de um triângulo cujas extremidades das bases revelam de um lado anjos buscando os homens salvos e de outro um ser demoníaco conduzindo os pecadores em um barco.

A pintura de Michelangelo tem também uma referência ao Deus todo-poderoso, cujos pés aparecem bem no topo da imagem, insinuando que Ele observa do alto toda a confusão. Podemos encontrar também em Roque (1997) uma explicação para este distanciamento. Segundo ele, “o estabelecimento de uma distância implica em uma posição política de aceitação e fortalecimento de uma posição social” (p. 48). A não aparição de Deus remonta à tradição judaica da iconoclastia. Deus não deve ser visto, nem mesmo o seu nome deve ser pronunciado. Conforme Debray (1994), quando Ele aparece a algum profeta ou ao povo está envolvido por nuvens, uma forte luz ou uma cortina de fumaça. Ele é importante demais para ser visto pelos homens.

Imagem 4



O Juízo Final. Michelangelo (Link, 1998)

Ainda que à primeira vista pareçam semelhantes, há diferenças fundamentais entre as temáticas do Apocalipse e do Juízo Final. Segundo Link (1998), o primeiro relato aborda um conflito entre São Miguel e o dragão, no qual o perdedor é expulso, purificando o universo. Já o segundo enfoque revela um julgamento harmonioso, no qual há uma separação de almas entre o céu e o inferno. Ainda de acordo com este autor, o Apocalipse ganhou popularidade entre os séculos VIII e X, na luta da Igreja contra suas dissidências internas. Já o Juízo Final, se destacou na luta da Igreja contra seus inimigos externos, na lógica da Inquisição, na qual quem não apoiava o Papa e o Imperador era amigo do Diabo.

IV. O maligno como sedutor

O Diabo é comumente representado na literatura como um ser sedutor. Diversos textos enfocam a relação do “maligno” com a luxúria, entre os quais está o Enoque, livro da Bíblia original, escrito em etíope, que acabou sendo excluído das Escrituras na triagem feita pelos papas cristãos. São raras, no entanto, as imagens eróticas envolvendo a figura do Diabo. Na Idade Média, a nudez não fazia sentido nas representações, pois os desenhos não procuravam trabalhar a forma humana com todas as suas atribuições como depois será explorado na Renascença. O Diabo, porém, não será um tema freqüente neste novo período.

Uma das mais interessantes representações do anticristo ocorre quando ele é representado como Lúcifer, o anjo expulso do paraíso. Em algumas figuras, ele é exposto como um belo anjo, semelhante a São Miguel, ou como um homem. Destas, destaca-se *A Queda dos Anjos Rebeldes* (imagem 5), de Paul, Jean e Herman Limbourg (1284), na qual os anjos caídos permanecem belos durante a descida sem se tornarem escurecidos, sujos ou nus. Aproximar o Diabo da figura humana não deixa de ser uma maneira de vincular a natureza do mal ao ser humano, corruptível por natureza. Humanizar o “maligno” é aproximá-lo do real, pois:

Reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real. É pois um processo, um trabalho, que emprega as propriedades do sistema visual (AUMONT, 1993, p. 82).

Contudo, não era de interesse da Igreja Católica que o Diabo fosse visto como algo belo ou humano. Como já foi dito, ele precisava ser terrível e assustador para poder servir ao sistema vigente. Os terríveis e multifacetados demônios das imagens da

Idade Média atuaram como fiéis carrascos de uma instituição que representava o poder. Muitas das imagens de torturas mostradas nos infernos pintados e esculpidos faziam referências às torturas praticadas pela Inquisição. O arpéu com que o Diabo é apresentado em muitas obras era um instrumento bastante comum na tortura dos hereges.

Esmagadores de ossos, saltérios, decepadores de membros, entre outros instrumentos punitivos, eram esboçados nos infernos da arte e praticados pela tortura judicial. Para Link (1998) isso explica “porque os castigos e sofrimentos parecem reais mesmo quando os diabos não aparecem” (p. 148).

Imagem 5



A Queda dos Anjos Rebeldes, irmãos Limbourg (LINK, 1998)

Encerrando este breve artigo, podemos inferir que a figura do Diabo não teve – e ainda não tem – uma unidade de representação porque as funções deste agente do mal são tão múltiplas quanto as suas faces. Na Era Medieval, no entanto, ele tinha uma atribuição: ser a imagem daquele que pune, castiga e atormenta. O mal não estava centrado em sua pessoa: maus eram os homens, que por isso mesmo deveriam ser condenados e molestados eternamente. As figuras medievais não tinham a intenção de passar sentidos ocultos, procuravam reforçar a propaganda da fé cristã através dos contrastes visíveis entre a beleza dos anjos e do paraíso e a escuridão e o calor do inferno. Conforme Menezes (2003),

Na Antiguidade e na Idade Média não há traços de usos cognitivos da imagem, sistemáticos e consistentes. Ao contrário, dominava o valor afetivo, envolvendo não só a relações de subjetividade, mas sobretudo a autoridade intrínseca da imagem. Autoridade independente do conhecimento, mas derivada do poder que atribuía efeito demiúrgico ao próprio objeto visual (MENEZES, 2003, p. 12).

É importante lembrar que boa parte das obras realizadas no período foram compostas dentro das igrejas e feitas sob encomenda para os membros do Clero. Elas não representam o imaginário do período, mas atuam como reforço do discurso na consolidação da fé cristã. Conforme Faure (1990), o povo, na Idade Média, sobrevivia e mantinha os seus costumes vivos exprimindo-se simbolicamente, pois “o símbolo resumia as realidades morais superiores que ele não discutia a fim de ficar mais livre para descobrir suas realidades espirituais” (p. 228-229). Os poderosos controlaram as produções, as obras e a vida dos homens comuns, mas não foram capazes de encerrar com a sua imaginação. Abrir as portas da religião para o visual, transformando a maneira do homem enxergar o mundo, foi um passo decisivo em direção a um mundo simulado, não mais apenas vivido, mas também vivenciado através de imagens, como o nosso mundo de hoje.

O diabo teve poucas representações após o Renascimento. Sua figura deixou de ser necessária na modernidade. Ele era importante como antagonista de Deus em uma época em que Deus era o centro do universo. Quando o homem é que foi colocado neste panorama, o demônio deixou de ser necessário, pois, conforme definiu Thomas Hobbes, o antagonista do homem é o próprio homem.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FAURE, Elie. *A Arte Medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LEROY, Alfred. *Nascimento da Arte Cristã: do início ao ano mil*. São Paulo: Flamboyant, 1960.
- LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MARIN, Louis. “Ler um Quadro. Uma carta de Poussin em 1639”. In: CHARTIER, Roger. *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. *Fontes Visuais, Cultura Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares*. ANPUH, 45, 2003.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII a XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- ROQUE, Georges. “Lo cotidiano transformado por el arte y la publicidad”. In: *El arte y la vida cotidiana*. México: UNAM, 1995.