

O APOCALIPSE E O IMAGINÁRIO DO MEDO NAS ILUMINURAS MEDIEVAIS.

RAQUEL DE FÁTIMA PARMEGIANI¹

A Idade Média foi grande leitora e interprete de textos bíblicos. A exegese desse material cultural se fez tanto em suportes da escrita, como pictórico, como é o caso das iluminuras - pinturas contidas nas páginas dos códices, que acompanhavam textos bíblicos, comentários a estes, missais, livro das horas etc -, centro das nossas atenções nesse trabalho.

Dentre os livros bíblicos mais lidos e apropriados pela literatura e arte visual, o *Apocalipse* foi, sem dúvida, um dos mais importantes para a cultura medieval. Temas como Cristo entronado e cercado pelos quatro evangelistas, o Juízo Final, o inferno, imagens diabólicas, dragões no abismo, bestas com sete cabeças e dez chifres, prostituta da Babilônia sobre a besta, são recorrentes nas miniaturas, nos portais e tímpanos das Igrejas. Pode-se dizer que a tradução visual desse texto colaborou de forma efetiva para que o medo do fim penetrasse no imaginário² dessa sociedade.

Umberto Eco acrescenta que o livro do *Apocalipse* introduziu no mundo cristão o feio sob a forma do terrificante e do diabólico (ECO, 2007: 73). Mas é esse mesmo autor, que nos coloca a questão: até que ponto uma bela representação do feio (e do monstruoso) não a torna fascinante? Para o homem da Idade Média, o universo criado é um todo que deve ser apreciado em seu conjunto, onde as sombras contribuem para que melhor resplandeçam as luzes, e mesmo aquilo que pode ser considerado feio por si mesmo mostra-se belo no quadro da ordem geral.(ECO, 2007: 103).

Isso é perceptível, por exemplo, em um célebre texto de São Bernardo, em que o monge condena os excessivos ornamentos das igrejas e que fala contra os monstros que nelas comparecem. As palavras são de condenação, mas a descrição que faz do mal é

¹ Universidade Federal de Alagoas – UFAL

Doutora em História pela UNESP/Assis

² Entendemos por imaginário conforme Hilário Franco Junior “ (...) imaginário é um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora de identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração. Ou, ainda mais sinteticamente, imaginário é um tradutor histórico e segmentado do intemporal e do universal”. (FRANCO JUNIOR, 2010; 71).

cheia de fascínio, como se não pudesse subtrair-se à sua sedução. O homem medieval colocava os aspectos negativos da realidade numa perspectiva harmônica. Também as coisas feias compunham a harmonia do mundo por via de proporção e contraste. Desta forma, os monstros teriam uma razão e uma dignidade no consenso da criação, o mal na ordem torna-se belo e bom (ECO, 2010: 72). E é assim que, segundo Umberto Eco, os monstros, amados e temidos, mantidos sob vigilância, mas aceitos livremente, penetram cada vez mais, com todo o fascínio do horrendo, na literatura e na pintura das descrições infernais da Idade Média.

Essa ênfase no livro do Apocalipse em relação a produção do imaginário do mal, aos demônios, ao monstruosos, não quer dizer que faltassem menções a esses personagens no Antigo Testamento e nos outros livros do Novo Testamento, mas nesses textos o diabo, por exemplo, é nomeado, sobretudo, através das ações que realiza e dos efeitos que produz. Ele nunca aparece com evidência de uma imagem somática como será representado na Idade Média (excetuando a serpente do Genesis) e, da mesma forma, os padecimentos dos pecadores no além-túmulo (prantos e ranger de dentes, fogo eterno) são citados de maneira bastante genérica, nunca oferecer imagens vividas e evidentes.

O *Apocalipse*, ao contrário, traz uma representação na qual nenhum detalhe é poupado, o que permitiu que o imaginário ligado a esse livro bíblico, principalmente aquele que faz referência ao Juízo Final e ao inferno, proliferasse nas abadias românicas e nas catedrais góticas, nas iluminuras e nos afrescos durante toda a Idade Média. Essa representação recordava ao fiel, dia após dia, as penas que esperavam pelos pecadores no seu pós morte.

Não devemos acusar o *Apocalipse*, no entanto, de introduziu no mundo cristão a idéia de inferno e daquele que reina absoluto sobre estas paragens, Lucifer, ou Satanás se preferirmos. É no Hades pagão que Orfeu se precipita para salvar Eurídice. Também o corão fala de um local de penitência. E no Antigo Testamento encontramos alusões a uma moradia dos mortos, sem que se fale, no entanto, de penas e tormentos, enquanto os Evangelhos já são mais explícitos, mencionando o Abismo e o fogo eterno, onde haverá pranto e ranger de dentes. Porém, é no livro supostamente escrito por João que concentram-se as atenções dos cristãos medievais quando esse tema se faz representar.

A figura do diabo também já existia em diversas culturas. Os demônios eram seres intermediários que podiam ser benévolos ou malévolos (embora no *Apocalipse* também os “anjos” sejam coadjuvantes tanto de Deus, quanto do demônio) e, quando malévolos, de aspectos monstruosos: existem seres de feições bestiais na cultura mesopotâmica; em várias formas de religião dualista existe um princípio do mal que se opõe ao princípio do Bem. Há o diabo como Al-Saitan na cultura islâmica, descrito com atributos animalescos, assim como existem vários demônios tentadores, os gul, que assumem o aspecto de mulheres belíssimas.

Quanto à cultura hebraica, que influenciou diretamente a cristã, é o diabo, assumindo a forma de serpente, quem tenta Eva no Gênesis e na tradição. Mas pode-se acrescentar também o demônio do Salmo 91, que aparece inicialmente como anjo exterminador e que na tradição monástica se transforma em tentador da carne; há numerosas alusões a Satanás em várias passagens bíblicas na qual ele vai aparecendo como o caluniador, o opositor, como aquele que insta para que Deus coloque Jó à prova. Em Sabedoria 2, 23-24 afirma-se: “Deus criou o homem para a incorruptibilidade e o fez imagem de sua própria natureza; foi por inveja do diabo que a morte entrou no mundo”.

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, Belzebu, o Mentiroso, o Príncipe deste mundo.

Parece óbvio, também por motivos tradicionais, que o diabo deveria ser feio. Ele é descrito na forma de vários animais nas vidas dos eremitas. Um crescente de feiúra, invade pouco a pouco a literatura e a arte medieval, sobretudo aquela de caráter devocional ao longo da Idade Média.

Ao analisar a recepção de textos bíblicos em suporte iconográfico, como queremos fazer aqui, devemos ter presente ainda, que estes não contavam apenas com fonte escrita de textos cristãos, sejam eles apócrifos, canônicos ou textos teológicos. Além disso, parece claro que não se restringiam somente ao universo bíblico, mas a toda uma tradição icônica, um reservatório figurativo que fez parte dessa sociedade.

A própria forma como as iluminuras se organizam no suporte, ou seja, no códice por exemplo, nos dá margem para percebermos a alusão que esse material iconográfica faz

da cultura folclórica³ que margeou o cristianismo medieval. Elas não se limitam a acompanhar o texto, ocupando uma página inteira e em muitos manuscritos até mesmo duas páginas, permitindo uma certa independência em relação ao texto escrito. As iluminuras foram realizadas por artistas que estiverem sob a influência dos contemporâneos que os rodeavam, não podendo passar ileso a tal material cultural.

A leitura dessas iluminuras por esse viés, pode nos dar indícios do processo cultural híbrido por meio do qual foi-se produzindo um universo cristão, posto que há, sem dúvida, um certo acolhimento do folclore na cultura clerical⁴. Isso se deu, tanto por meio de certas estruturas mentais comuns a toda a sociedade, como por táticas e práticas de evangelização (LE GOFF, 1989: 212), posto que estas reclamavam um esforço de adaptação cultural da Igreja. Além disso, o clero, e dele fizeram parte os iluminadores, os copistas, os autores medievais, são porta-vozes desse processo, já que são eles que têm o domínio sobre a produção dos códices (SCHMITT, 1996:14)

Para Hilário Franco Junior, a maior parte das vezes, as imagens são produtos de sua própria intertextualidade e se forma a partir do diálogo cotidiano e imperceptível entre visão e linguagem que fabrica, adapta, transforma, inverte, nega, recria as formas plásticas. Assim, para o autor:

“(…)nenhuma imagem é descrição do real objetivo. É sempre interpretação dele, é ampliação ou redução dele, é forma vazia de sentido próprio, preenchido pelo sentido atribuído pelo observador à coisa figurada. O signo (palavra, gesto, sinais, traços, linhas) que formam a imagem (ou que são a própria imagem nos casos mais simples) não são coisas em si, apenas designam algo que o são.” (FRANCO JUNIOR, 2010:72-73)

³ Aqui estamos utilizando o conceito de Cultura folclórica proposto por Le Goff, que a entende como a camada profunda da cultura (ou da civilização) tradicional subjacente em toda a sociedade histórica, e que parece estar aflorando ou prestes a aflorar na desorganização que reinou entre a Antiguidade e a Idade Média. (LE GOFF, 1980: 212).

⁴ A presença da “cultura intermediária”- apesar da “obliteração”, e por vezes violência das instituições oficiais cultas com as diversidades culturais – encontra-se nos textos eclesiásticos. Não parece possível identificar a diferença absoluta e a especificidade radical da “cultura vulgar” com base em seus próprios textos, crenças e códigos. Os materiais que transmitem as práticas e os pensamentos das pessoas comuns são sempre formas e temas mistos e combinatórios, invenção e tradição, cultura clerical e vulgar. A Igreja, segundo Le Goff, por meio da “destruição, obliteração e desnaturação” tentou impor-se, procurando estabelecer uma aculturação na qual colocava-se como intérprete e intermediária da vontade divina, não como agente, como ocorria no paganismo (LE GOFF, 1989: 213).

Imagem seria, portanto, algo no lugar de algo, concreto ou abstrato, presente ou ausente. Como representação a imagem que não representa⁵, que não traduz as coisas para o sentido humano, é falsa.

Ao fazer convergir um feixe cultural, constituindo um sistema, ou imaginário, ao exteriorizar-se de forma plástica ela expressa determinada cosmovisão. É preciso lembrar que no plano psicológico e social, elaborar uma imagem só é possível a partir de outras já existentes, e só, constitui um imaginário, se em suas relações internas, obedece à gramática e à retórica do próprio sistema.

Por conseguinte, as imagens analisadas dentro desta perspectiva, nos dão vestígios que nos permite, mas do que qualquer documento escrito, desconstruir a narrativa plana sobre a qual o cristianismo medieval propôs um modelo, um projeto de sociedade, o que nos leva a perceber os conflitos, as adaptações, construções, reformulações que são inerentes aos processos históricos.

Para tanto, é importante ressaltar como a mentalidade figurativa, ou melhor dizendo, simbólica inseria-se curiosamente no modo de pensar do medieval. Promover a atribuição simbólica era fazer uma certa concordância, uma analogia esquemática, uma relação essencial. Essa atribuição se fazia, então, observando que propriedades afins de dois entes seriam abstraídos e confrontados. As virgens e os mártires resplandecem em meio a seus perseguidores como as rosas brancas e vermelhas resplandecem entre os espinhos nos quais florescem, e ambas as classes de entes têm em comum a cor (pétalas-sangue) e a relação com uma situação de aspereza. A identificação por essência baseia-se em uma relação de proporção (que é a relação de analogia em seus níveis menos metafísico: a rosa está para os espinhos assim como o mártir para seus perseguidores)⁶.

⁵ Representação é aqui entendida como o modo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Ela nos permite articular três modalidades da relação com o mundo social: (...) *em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns "representantes" (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.* (CHARTIER,)

⁶ Segundo Hilário Franco Junior não devemos nos esquecer que o pensamento analógico baseia-se muito mais no símbolo que na alegoria. "Esta, com efeito, é uma espécie de metáfora prolongada, uma

Sem dúvida a rosa é diferente do mártir, mas entender uma analogia é entender uma correspondência e deixar fluir esteticamente tal relação, graças ao esforço interpretativo, que por sua vez só existe, porque para o homem medieval o texto diz sempre algo de diferente do que parece dizer.

Vivia-se, efetivamente, em um mundo povoado de significados, referências, manifestações de Deus nas coisas, em uma natureza que falava continuamente uma linguagem heráldica, na qual um leão não era só um leão e, um unicórnio era tão real quanto esse. Ambos eram signo de uma verdade superior.

Umberto Eco afirma que este princípio concretiza as bases da esteticidade medieval. É uma exigência inconsciente da proporção a que induz a unir as coisas naturais às sobrenaturais em um jogo de relações contínuas. Em um universo simbólico tudo está no próprio lugar, porque tudo se corresponde, as contas são exatas. (ECO, 2010: 110)

E ainda, se a bíblia fala por personagens, objetos, eventos, se menciona flores, prodígios da natureza, pedras, se utiliza sutilezas matemáticas, será preciso, para o medieval, procurar no saber tradicional quais os significados daquela pedra, daquela flor, daquele monstro, daquele número. Eis porque a Idade Média passa a elaborar as próprias enciclopédias, obras que amontoam informações sobre animais, ervas, países exóticos, sem distinguir informações verificáveis e ou lendárias, e sem nenhuma tentativa de sistematização rigorosa.

Por conseguinte, a recepção de textos bíblicos na arte medieval nos aproxima, em muitos aspectos, de uma estética ligada ao mundo do maravilhoso⁷. Não poderia ser

comparação que funde dois termos em um único, como no clássico exemplo aristotélico: já que Aquiles por sua coragem parece um leão, pode-se dizer que “Aquiles é um leão”. Diferentemente, o símbolo não funde os elementos em questão, preserva a identidade de ambos ainda que detectando pontos comuns, homologias (semelhança de estrutura) e analogias (semelhança de função). “Os símbolos são prefigurações do mistério” no dizer de Isidoro de Sevilha. (FRANCO JUNIOR, 2010: 101)

⁷ (...) Enquanto nós definimos uma categoria, um tipo de realidade, a Idade Média latina vê um conjunto, uma coleção de seres, fenômenos, objetos, possuindo todos a característica de serem surpreendentes, no sentido forte da expressão, e que podem estar associados quer ao domínio propriamente divino (portanto próximo do milagre), quer ao domínio natural (portanto uma ilusão produzida por Satã e seus seguidores sobrenaturais ou humanos). (...) Por fim, o maravilhoso opõe-se ao estranho na medida em que se mantém inexplicável e contém uma referência positiva ou negativa, freqüentemente ambígua, do sobrenatural. (LE GOFF, 2002: 106)

diferente, posto que, segundo Le Goff, se no Novo Testamento os Evangelhos expulsam o maravilhoso em prol do miraculoso vinculado a Jesus, o *Apocalipse* é uma extraordinária fonte do primeiro. Este livro deu uma vida impressionante aos personagens cristãos maravilhosos que povoaram o imaginário dos homens e mulheres desse período: anjos, com suas trombetas escatológicas, os cavaleiros catastróficos (a Guerra, a Fome e a Peste), a Besta, a Mulher, o Dragão e, sobretudo, o Anticristo e a Jerusalém celeste. Para Le Goff, ele instituiu um maravilhoso do fim dos tempos, do fim da história, anunciador do Juízo Final. (LE GOFF, 2002: 109)

A própria forma e iconografia que encontramos nas iluminuras nos remetem a esses aspectos do maravilhoso, nelas a expressividade antinatural, desmaterialização espacial e a vibração de cores são, antes de tudo, concebidas como indícios de realidades invisíveis que transcendem as possibilidades do olhar. As imagens podem, desse modo, ser comparadas a uma aparição. A perspectiva não faz falta, posto que as seqüências de planos, detrás para frente, reforçavam a natureza da epifania: elas parecem surgir fora do manuscrito, projetando-se para o espectador a quem interpelam como só uma visão onírica pode fazer.

É preciso ressaltar as especificidades da imagem como suporte do discurso. Segundo Jean-Claude Schmitt, ao contrario da linguagem e da palavra escrita que desdobram-se na duração, no tempo da frase, sempre dando a impressão que o sentido se impõe ao pensamento, a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo. A construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas. (SCHIMITT, 2007: 34)

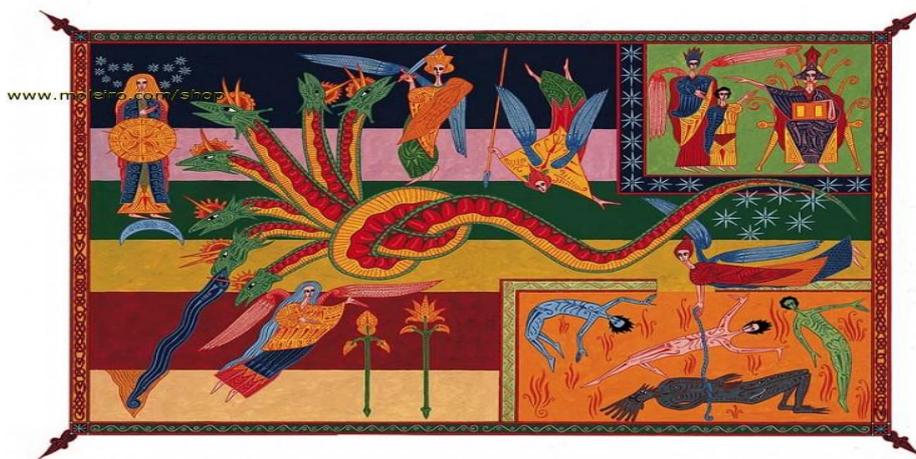
Convém atentar ainda, no que se refere a profundidade, para a estratificação dos planos, desde o fundo até as figuras colocadas adiante, que se impõem primeiro ao olhar, parecendo muitas vezes, maiores que as demais, deixando-se ver integralmente e sendo privilegiadas no sistema de valores que constitui essa imagem, ao contrário das figuras de fundo, que são parcialmente recobertas. Assim, joga-se com tamanho e a atitude dos personagens (sentados, de pé), a escolha e a saturação das cores de sua vestimenta para sugerir uma hierarquia.

A imagem deve ser também considerada como superfície de inscrição, com uma hierarquia entre o alto e o baixo, entre a direita e a esquerda (às vezes do ponto de vista da imagem e às vezes do espectador) e, sobretudo, com uma compartimentação, um ritmo, uma dinâmica interna produzida por meio de traços figurativos; mas também pelo sistema cromático próprio de cada imagem e à obra na qual se insere: nas miniaturas, as cores produzem alternâncias, cruzamentos e ecos, que, reunidos, dão sua dinâmica à imagem, associando certas figuras entre si, conferindo certa temporalidade ao espaço figurativo, sustentando um eixo narrativo.

Pensada a partir dessa perspectiva é possível perceber a cosmovisão associativa que formam as iluminuras medievais. *O códice de Fernando I e Dona Sancha*, por exemplo, encadeiam uma seqüência de imagens na qual somam-se cenas do *Apocalipse* 12 e 20. Começando do canto direito do ponto de vista da imagem (lugar privilegiado no campo da visão), onde tem início a narração do texto do *Apocalipse* 12 - a mulher grávida vestida de sol com os pés sob a lua e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas -, nosso olhar é rapidamente jogado para o centro na qual se encontra o dragão de sete cabeças e dez chifres que arrasta com a calma um terço das estrelas do céu. As cabeças do dragão nos direcionam para as próximas cenas: a luta deste com Miguel, acima; e a baixo, a fúria do dragão jorrando água contra a mulher, que ao ter o filho, ganha asas e foge para o deserto onde Deus havia lhe reservado um lugar seguro.

Em seguida, nosso olhar é dirigido para um outro ambiente, que nos remete ao *Apocalipse* 20 no qual o dragão, que segundo essa passagem do texto é a “antiga serpente – que é o Diabo, Satanás”⁸ -, apresenta-se em um outro avatar, uma figura que lembra o corpo humano, porém de forma assustadora e de cor negra. Nesta parte da imagem encontra-se, portanto, a cena do diabo acorrentado por um anjo por mil anos. Encerrando a cena temos finalmente a glória de Deus sobre as forças do mal, o trono e aquele para quem sentado nele “foi dado poder de julgar” e no seu lado direito o filho da mulher acolhido por Deus.

⁸ *Apocalipse* 20 faz uma referência menos mitológica a figura do diabo, que aquela do *Apocalipse* 12.



Mulher vestida de sol - O códice de Fernando I e Dona Sancha

A junção destes dois trechos do *Apocalipse* fecha um círculo de batalhas seguidas de um desfecho de vitória do protagonista (Aquele a quem “foi dado poder de julgar”) sobre o antagonista (dragão) da história, afirmando a certeza de que a Onipotência e Onipresença de Deus sobre a eternidade é um fato imutável. Porém, não se deve deixar de perceber a importância que o dragão, mesmo derrotado, tem na cena. Ele atravessa a imagem na sua extensão. Trata-se do personagem central, eixo que dirige o olhar do observador de uma cena a outra, atuando como personagem – antagonista - principal de todas elas.

Essa importância do dragão na cena descrita acima leva-nos a adentrarmos um pouco mais sobre a estética do maravilhoso enfatizada pelas iluminuras dos *Beatus*. Se olharmos para ela em um conjunto, percebemos a grande incidência que a figura do dragão assume nessas imagens. Segundo Le Goff, o êxito deste animal na arte românica, tem uma dupla origem que se confunde com a dupla raiz de toda a arte: a estética e a simbólica. Se por um lado, as formas da arte românica jogam com o corpo flexível do dragão. Por outro, a onipresença do mal no mundo românico faz surgir dragões a cada página do manuscrito e em cada canto das pedras esculpidas. (LE GOFF, 1979: 229)

Nas palavras de um homem medieval, Isidoro de Sevilha, o dragão é *maior de todos os animais da terra*. Dois pormenores importantes definem-lhe os hábitos: um animal simultaneamente subterrâneo e aéreo⁹, que gosta de deixar as cavernas onde se

⁹ E não se deve esquecer que estes seres foram elevados ao mesmo nível que os homens e as mulheres da Idade Média, ou seja, eles ilustravam também a ausência de fronteiras entre o mundo puramente

acoita para voar pelos ares. Segundo Le Goff, o dragão fez parte do maravilhoso medieval na categoria de animal imaginável e pode ser definido como uma: *serpente, um animal real, mas assaz extraordinário, nomeadamente pelas suas dimensões, para que se tenha podido transformar na imaginação dos indígenas e da posteridade, num monstro que só alguém dotado de poderes sobrenaturais poderia submeter milagrosamente.*¹⁰

Dentro deste quadro, é possível pensar nessa Iluminura, também no seu aspecto funcional. Vista como uma visão onírica, inquestionável na sua realidade, essa onipresença do mal sobre o mundo, simbolizada pela figura do dragão, e por outro lado a certeza da proteção de Deus, garantia pelo aprisionamento de Satanás que foi acorrentado pelo anjo, deveria levar seus observadores há uma catarsis, em que os propósitos de Deus se fariam revelados, tendo, portanto a imagem, a mesma função assumida pela exegese bíblica.

Ou ainda, poderiam nos colocar a possibilidade, tal qual Hilário Franco Junior, ao questionar que toda imagem tenha uma função pedagógica na Idade Média - posto que muitas delas estavam longe do alcance da maioria das pessoas, como era o caso das iluminuras -, de que estas poderiam atuar como elementos opotropaicos, propiciatórios ou exorcísticos, mais do que evangelizador. (FRANCO JUNIOR, 201: 112)

O *Apocalipse* e a sua mensagem otimista e segura da vitória de Deus contra as forças do Diabo, mesmo depois de uma árdua e longa batalha de mil anos, deveria corresponder de forma bastante eficaz aos anseios de uma sociedade que viveu os séculos atormentador que se seguiram à queda do Império Romano. A visão de João não era uma fantasia mística, mas o retrato veraz do que estava acontecendo com eles e, uma ameaça do que ainda poderia vir a acontecer

imaginário e o mundo transformado em fantasia que caracteriza o universo medieval. LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 21.

¹⁰ Le Goff afirma ainda que: os animais monstruosos, especialmente os dragões, são fenômenos lendários reais. A sua explicação científica não pode ser dada no âmbito de um cientismo causal. São fatos civilizacionais que a história não pode tentar explicar, a não ser pelo auxílio da história das religiões, da etnografia, do folclore. Provêm elas do mental coletivo, o que não quer dizer – pelo contrário, até – que se situe fora do tempo e fora da história. Porém, o nível da sua realidade é o das profundezas do psiquismo e o ritmo da sua evolução cronológica não PE o da tradicional história dos acontecimentos. (LE GOFF, 1979: 229)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro, 2010.

FRANCO JUNIOR, Hilário. *Os três dedos de Adão*. São Paulo: Edusp, 2010.

LE GOFF, Jacques. Maravilhoso. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002, pp. 105-119.

LE GOFF, Jacques. Cultura eclesiástica e cultura folclórica na Idade Média: S. Marcelo de Paris e o Dragão. In: LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1979, pp. 207-220.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LE GOFF, J. Cultura clerical e tradições folclóricas na civilização merovíngia. In: *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Estampa, 1980, pp. 207– 220.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauro: Edusc, 2007.

SCHMITT, Jean-Claude. Introdução. In: FRANCO JUNIOR, H. In: *A Eva Barbada. Ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 13-17.