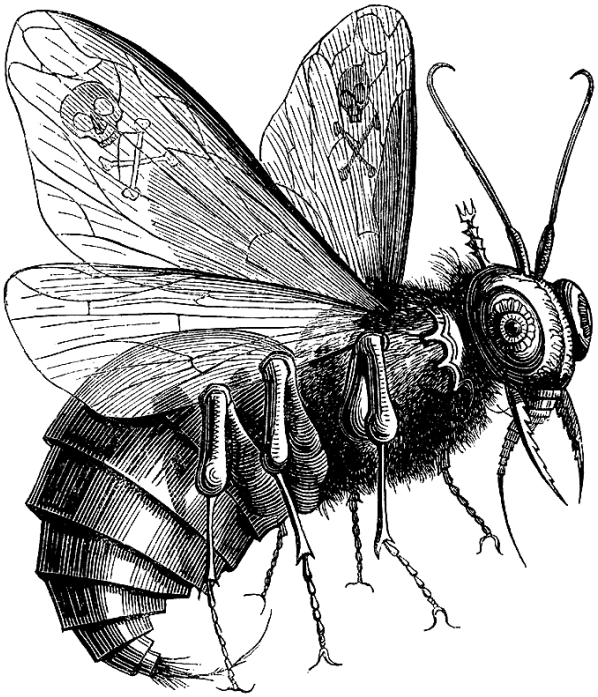
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

O *Dicionário Infernal* de Collin de Plancy e as ilustrações de Louis Le Breton

Andressa Liz Menezes Ferro



Brasília – 2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

O *Dicionário Infernal* de Collin de Plancy e as ilustrações de Louis Le Breton

Andressa Liz Menezes Ferro

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Lopes de Souza

Monografia apresentada ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção de título de bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte.

Brasília – 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por terem me apoiado até aqui.

Agradeço ao Angelo, por ter me dado forças pra chegar até aqui.

Agradeço ao meu amigo e orientador por ter me guiado até aqui.

Agradeço em especial ao Eros, meu amigo e companheiro de quatro patas que já não está mais aqui.

Agradeço a todos os outros que fazem eu nunca desistir: Dante, Fiora, Daenerys, Drogon, Rhaegal e Sasha.

Agradeço aos meus amigos por sempre acreditarem em mim.

E agradeço à Arte, por ser a minha razão de existir.

La plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas.

O truque mais astuto do diabo é convencer-nos de que ele não existe.

Charles Baudelaire

SUMÁRIO

RESUMO. 6

INTRODUÇÃO . 7

1. O DICIONÁRIO INFERNAL. 9

1.1. O CONTEXTO HISTÓRICO DE COLLIN DE PLANCY: ENTRE O ILUMINISMO E O ROMANTISMO. 9

1.2. ILUMINISMO: ENCICLOPÉDIAS E DICIONÁRIOS. 9

1.3. ROMANTISMO: LAICIDADE DO DEMÔNIO. 10

1.4. O SURGIMENTO DO DICIONÁRIO INFERNAL. 13

1.5. CONSIDERAÇÕES ICONOGRÁFICAS DO DICIONÁRIO INFERNAL. 17

2. OS DEMÔNIOS. 20

2.1. O DEMÔNIO NA ANTIGUIDADE. 20

2.2. O DEMÔNIO NA IDADE MÉDIA. 24

2.3. A ICONOGRAFIA DO DEMÔNIO. 30

3. ASMODEU. 36

3.1. PRECEDENTES HISTÓRICOS. 37

3.2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA. 42

4. BELZEBU. 51

4.1. PRECEDENTES HISTÓRICOS. 52

4.2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA. 56

CONCLUSÃO. 61

BIBLIOGRAFIA. 64

RESUMO

Esta monografia propõe uma contextualização das gravuras realizadas pelo pintor francês Louis Le Breton para a primeira edição ilustrada do *Dicionário Infernal*, organizado por Collin de Plancy, e uma análise iconográfica das ilustrações dos verbetes *Asmodeu* e *Belzebu*. A partir de uma análise histórica sobre a passagem do Iluminismo para o Romantismo, proponho uma explicação da razão de ser do *Dicionário* segundo seus critérios científicos e ocultistas, a fim de elucidar a iconografia das gravuras analisadas. Por fim, após uma análise comparativa, demonstrarei como as ilustrações de Le Breton contribuíram para a constituição de uma iconografia dos demônios no imaginário ocidental.

Palavras-chave: Dicionário Infernal, Plancy, Le Breton, Asmodeu, Belzebu.

INTRODUÇÃO

Nesta monografia pretendo analisar a relação entre a demonologia do escritor francês Jacques Collin de Plancy (1793-1887) e as ilustrações do artista Louis Le Breton (1818-1866) registradas na reimpressão do *Dicionário Infernal* de 1863, através da análise histórica e iconográfica de dois demônios: Asmodeu e Belzebu.

Collin de Plancy nasceu em 1793 na cidade francesa Plancy, atualmente denominada Plancy-I'Abbaye. Trabalhou como impressor e editor em Plancy e em Paris. Influenciado pelo iluminismo e pelo romantismo, coordenou uma sistematização hierárquica dos demônios segundo critérios de nobreza como sugeriam os grimórios *Pseudomonarchia Daemonum* (1577) e *A Chave Menor de Salomão* (1600). Este projeto de sistematização, corporificado no *Dicionário Infernal*, ocupou toda a vida do autor. A primeira edição do *Dicionário Infernal* fora publicada em 1818 pelo editor parisiense Mongie que, segundo Ana Alethéa de Melo Cesar Osório, evidenciava-se pelo longo e polêmico subtítulo:

> Dos seres, dos personagens, dos livros, dos fatos e das coisas que concernem aos espíritos, aos demônios, aos bruxos, ao comércio do inferno, às adivinhações, aos malefícios, à cabala e às outras ciências ocultas, aos prodígios, às imposturas, às superstições diversas e aos prognósticos, aos fatos atuais do espiritismo, e de modo geral a todas as falsas crenças fantasiosas, surpreendentes, misteriosas e sobrenaturais por J. Collin de Plancy. (PLANCY, 2019)

O subtítulo da obra evidencia não apenas a posição anticlerical do autor como também seu objetivo: a sistematização das mitologias modernas. Os temas variavam desde temas corriqueiros do cotidiano como as razões de ser da saudação para alguém que espirra até mitologia escandinava. O prefácio da edição de 1818 apresenta os objetivos e as causas que justificaram a elaboração do dicionário. A segunda edição publicada em 1825 e 1826, Plancy apresenta uma série de litogravuras e um acréscimo de 250 verbetes. A terceira edição publicada em 1863 fora marcada pela reconversão de Plancy. No fito de "queimar seus antigos amores" e atender as exigências do arcebispo de Paris, Plancy retificou o conteúdo de alguns verbetes que contrariavam os preceitos cristãos. A quarta e a quinta edição foram publicadas entre 1845 e 1853 e apresentavam apenas pequenas retificações. A sexta edição, publicada em 1863 em tamanho in-octavo, apresentou ilustrações inéditas do pintor francês Louis Le Breton, pintor e ilustrador francês conhecido por suas pinturas de temática marítima. Le Breton criou,

para a sexta edição de 1863, uma imagem específica para cada um dos 72 demônios abordados pelo mais conhecido trabalho de Collin de Plancy. Le Breton também ilustrou outros verbetes do dicionário, totalizando 550 gravuras.

Tendo entre suas referências principais grimórios como *Pseudomonarchia Daemum* de Johann Weyer e diversos outros estudos acerca do sobrenatural e do oculto, O *Dicionário Infernal* de Collin de Plancy tornou-se não apenas um dos compêndios mais importantes do século XIX, possuindo imagens inovadoras e originais acerca de demônios, como também uma referência importante para o estudo da demonologia. O autor mesclou neste dicionário tendências iluministas de sistematização lógica com sua inclinação à doutrina católica e influências do Romantismo para formular um complexo sistema de hierarquização de demônios que, aliado às ilustrações de Louis Le Breton, compuseram um novo imaginário para o estudo da demonologia no século XIX.

Considerando que Louis Le Breton criou, em alguns casos, uma referência imagética pioneira de certos demônios para a História da Arte, pode-se dizer também que a presente monografia pretende compreender as influências históricas e teóricas que levaram à construção conceitual e imagética dos dois demônios apresentados nesta pesquisa que foram descritos e ilustrados no *Dicionário Infernal*. Buscou-se também propor um elo teórico entre a criação do *Dicionário Infernal* com as influências das enciclopédias iluministas, bem como um breve resgate histórico do conceito de *daemon* e a apropriação deste termo pelo cristianismo. Esta pesquisa também abordou uma breve contextualização histórica do nascimento da demonologia e do interesse específico da arte ocidental pelos demônios que posteriormente culminou na necessidade de catalogá-los, tornando assim viável a existência do *Dicionário Infernal* e suas ilustrações.

1. O DICIONÁRIO INFERNAL

1.1. O CONTEXTO HISTÓRICO DE COLLIN DE PLANCY: ENTRE O ILUMINISMO E O ROMANTISMO

Jacques Auguste Simon Collin de Plancy, autor do *Dicionário Infernal*, nasceu em Plancy-l'Abbaye na França no ano de 1793 em plena Revolução Francesa. Plancy, sujeito histórico determinado pelas condições sociopolíticas da França, evidenciava sinteticamente o espírito de sua época: o Iluminismo interseccionado ao Romantismo.

1.2. ILUMINISMO: ENCICLOPÉDIAS E DICIONÁRIOS

Pode-se afirmar, sem equívoco, que as enciclopédias obedecem a uma estrutura e um estilo próprio. Em linhas gerais, a enciclopédia ou o dicionário enciclopédico é um compêndio ordenado e sistematizado segundo os domínios do conhecimento humano. As enciclopédias eram comumente denominadas como *dicionários universais*. Os títulos comumente atribuídos a este gênero literário ratificam uma convergência estilística e sistêmica que aproximam as enciclopédias dos dicionários, visto que as duas palavras apareciam majoritariamente juntas ou como sinônimos nos títulos e subtítulos das principais obras desse gênero[1]. O subtítulo da principal obra deste gênero literário, a *Enciclópédia* de Diderot e d'Alembert, é denominado como o *Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios.* Essa natureza bifronte justifica-se pela sua apresentação, visto que em alguns casos a definição do verbete se resumia em uma definição por sinônimos e em outros a definição se estendia para outros domínios como o da ciência e das artes.

As enciclopédias ou dicionários universais simbolizaram, no século XVIII, o projeto de progresso da sabedoria humana composto por uma classe denominada *enciclopedistas.* As enciclopédias passaram a ser reconhecidas como a síntese desse movimento intelectual.

---

[1] "(...) De fato, mais para o final do século XVII e início do XVIII, várias obras dessa natureza vêm a público. Dentre elas, cabe ressaltar, na Holanda, *Dictionnaire historique et critique de Bayle*, de 1697, que será continuamente reeditado até o século XIX; na França, o *Dictionnaire de Trévoux*, dos jesuítas, editado pela primeira vez em 1704 e reeditado até 1771; na Inglaterra, o *Lexicon technologicum or an Universal Dictionary of the Arts and Sciences*, de John Harris, de 1704, com cinco edições até 1736, e a *Cyclopedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, de Ephraim Chambers, de 1728, que teve cinco edições até 1742. Finalmente, entre 1751 e 1775, é publicada a *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, de Diderot e d'Alembert." (DIDEROT, 2015, p. 15)

Os enciclopedistas incorporavam o princípio norteador do iluminismo: a liberdade. Diderot e d'Alembert determinaram, antes da *Enciclopédia* ser redigida, que os colaboradores teriam absoluta liberdade e independência diante dos poderes constituídos. (DIDEROT, 2015, p. 17). Desse modo, as enciclopédias, consideradas como as obras mais importantes do século XVIII, tornaram-se não apenas o principal meio de divulgação das ideias liberais como também o marco de oposição ao *obscurantismo religioso.* Por esse motivo, a enciclopédia passou a ser vista como uma ameaça para as instituições religiosas hegemônicas.

As primeiras edições da *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert despertaram a atenção das autoridades políticas e religiosas por sua natureza subversiva. Diderot e d'Alembert, mesmo reconhecendo formalmente a autoridade da Igreja católica, não se eximiram das sanções políticas e religiosas. A distribuição das duas primeiras edições da *Enciclopédia* foi interrompida pelo rei Luís XV e condenada pelo papa Clemente XIII por não reconhecerem a monarquia como um direito divino e ilimitado. O parlamento de Paris, em 1759, determinou que as *Enciclopédias* fossem *laceres et brûlés*, isto é, destruídas e queimadas pelo carrasco (DIDEROT, 2015, p. 29). Independente das condições mencionadas, o princípio-valor da liberdade prevaleceu sobre as investidas das instituições, promovendo uma revolução na sociedade burguesa a partir da dessacralização das visões de mundo tradicionais e autonomização das esferas de valor diante dos poderes institucionais hegemônicos (religiosos e políticos).

A ascensão do Iluminismo pode ser entendida através da sobreposição de dois valores: a eficácia e a autonomia (ROUANET, 1993, p. 122). O processo de esclarecimento acontece através do impulso da autoconservação destes valores, submetendo a razão a uma qualidade meramente instrumental afim de melhor conduzir a vida através destes valores. A burguesia francesa se apropriou destes valores - amplamente difundidos não apenas pelas Enciclopédias como também por outros livros, jornais e panfletos; para realizar o que ficaria conhecido como o marco histórico dos valores iluministas: A Revolução Francesa de 1789. É neste cenário de hipervalorização da razão e separação entre Igreja e Estado que surge o Romantismo.

1.3. ROMANTISMO: LAICIDADE DO DEMÔNIO

O Romantismo surge, segundo Carpeaux em seu livro intitulado *História da Literatura Ocidental,* como uma reação à concepção de Revolução Francesa enquanto

um fenômeno de objetivação racionalista. Segundo os românticos, a Revolução Francesa nada mais seria do que a expressão do subjetivismo emocional. Dentre as principais contribuições do Romantismo, devemos destacar, nesta pesquisa, a criação do gênero fantástico. Segundo Tritter, em seu livro intitulado *Le fantastique*, o gênero literário fantástico é um gênero essencialmente romântico que surgiu em oposição ao classicismo. Este gênero surge, diante da hipervalorização da razão, como uma problematização da ciência, mais especificamente na relação do "eu" para com o mundo. Segundo a autora, o gênero fantástico tem sua origem primeiramente na Alemanha com os contos de Hoffmann e o *Fausto* de Goethe. Este gênero literário romântico foi fundamental para uma nova forma de entender e representar o diabo, visto que foi a partir dele que se pôde representar o diabo não como uma figura religiosa, mas como um símbolo literário. Assim, a narrativa fantástica pôde, graças às conquistas iluministas, se apropriar da figura do diabo sem ter que prestar contas às instituições religiosas. Segundo Silvia Liebel, em seu artigo intitulado *O diabo e a dinâmica do ocidente,* o diabo foi apropriado pelos românticos para expressar as relações conflituosas entre o ser humano e seus sentimentos:

> O século XVIII apresenta as alterações sociais que levarão à acentuação do pudor, enquanto, como em Fausto, o pecado se aloja no íntimo do homem. Surge então o gênero fantástico, no qual Satã vê seu poder diminuído e sua própria realidade questionada. Na literatura inglesa, ao contrário, observa-se o roman noir com um ambiente carregado de terror, o Diabo externo e um caminho mais longo à personalização do Mal do que na França, onde o "cristianismo da danação" não surte mais efeito num meio anticlerical. Mas isso não inibe a vulgarização do universo demoníaco, visível na literatura "frenética", com Frankenstein, de Mary Shelley, sendo dito um "demônio" – porém, foram os homens que o tornaram mau. (LIEBEL, 2004, p. 211)

Assim, a figura do diabo deixa de ser uma propriedade religiosa e passa a ser uma figura literária. O processo de transformação do Diabo em Mefistófeles elaborado por Goethe em sua obra *Fausto*, a partir da junção do Mal com o desejo da sabedoria e do domínio da natureza, marca o fim da fé absoluta e institucionalizada do diabo e o início da sua laicização. Neste sentido, não se trata de um processo de transição da crença para a descrença ou do sacro para a profanação, mas sim uma transição do sacro para a dessacralização (MINOIS, 2003, p. 110). Segundo Nogueira, em sua obra intitulada *O diabo no imaginário cristão*, o Romantismo é responsável por introduzir novos significados às figuras análogas ao diabo, demônio, Satã e Satanás.

Segundo Byron, no poema *Caim*, Lúcifer representava o símbolo da amizade entre as divindades e os seres humanos. Essa concepção humanizada de Lúcifer, resguardada pelo princípio-valor da liberdade iluminista, não apenas perverte os cânones cristãos como também revela uma relação de negação direta com a figura de Satã no poema épico *O Paraíso Perdido*, de John Milton. Diferente de Milton, que promovia uma concepção heroica de Satanás[2], Byron propôs uma nova interpretação de Lúcifer como uma figura ambígua e análoga à humana[3]. A permissividade na construção e reconstrução de símbolos sacros, garantidas pelo princípio-valor da liberdade, marcou a ruptura dos dogmas que dividiram o Pré-romantismo do Romantismo.

Segundo Nogueira, a ruptura provocada pelos românticos não apenas desestabilizou o equilíbrio outrora "harmônico" entre Deus e o Diabo como também desestabilizou a intersubjetividade cristã do ocidente. Dentre as consequências históricas desse abalo da intersubjetividade ocidental o autor destaca: (i) a criação dos chamados *Hellfire Clubs* na Inglaterra: espaço dedicado à heresia, orgias sexuais, bebedeiras, cultos e rituais satânicos; (ii) a homenagem a Satã proclamada na França em 1862 pelo filósofo e historiador Jules Michelet (NOGUEIRA, 2000, p. 106-107). Segundo Nogueira:

> Deste modo, a partir de 1850, o ocultismo experimenta um grande florescimento, derivado diretamente da exaustão do otimismo liberal. Ao movimento romântico, em seu mergulho na tradição e no folclore medievais, e seu cortejamento da morte, soma-se o exótico e o misterioso (...) A desilusão com a utopia burguesa, a visão pessimista do *fin de siècle*, provoca um apelo ao diabolismo, a uma visão luciferiana da vida, que (...) entre poetas e romancistas tornou-se uma maneira de ser e de parecer (...). (NOGUEIRA, 2000, p. 107)

---

[2] Segundo Fabiano Seixas Fernandes, em seu artigo intitulado *O Satã de John Milton*, a concepção de Satã enquanto um herói é quase um consenso entre os principais críticos do poema épico. (FERNANDES, 2012, p. 126)

[3] (...) O Lúcifer de Lord Byron é sumamente grandioso, encerrado em seu próprio mistério, filho da própria experiência e rebeldia. Amigo do homem e inimigo de Deus, que estabeleceu a ordem como um tirano, condenando ao sofrimento, à humilhação e à morte todos aqueles que tinham por única culpa o desejo de conhecer, Lúcifer está ao lado do homem, uma vez que, como o homem, ele é condenado ao sofrimento. (NOGUEIRA, 2000, p. 104)

1.4. O SURGIMENTO DO *DICIONÁRIO INFERNAL*

O jovem Plancy, que após concluir seus estudos em Troyes se estabeleceu em Paris trabalhando como bibliotecário e jornalista, estava situado no âmago dos valores Iluministas: o princípio-valor da liberdade intelectual. Essa liberdade intelectual se expressava através de enciclopédias e dicionários que visavam desvelar o mundo outrora obscurantizado por dogmas religiosos. Collin de Plancy, inteirado desta inclinação intelectual, dedicou-se ao ofício de contribuir para o desvelamento do mundo através da produção de dicionários e enciclopédias. Dentre estas obras, destacam-se: *Dictionnaire féodal ou Recherches et anecdotes sur les Dimes et les droits féodaux, les fiefs et les bénéfices, les privilèges etc. et sur tout ce qui tient à la Féodalité* (1819), *Histoires des Vampires et des Spectres Malfaisans* (1820) e *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses* (1821).

A ascensão do Romantismo, marcada pela laicização e identificação subjetiva do ser humano com o Demônio, despertou o interesse do jovem Plancy que, dedicado ao ofício do esclarecimento, estudou compêndios demonológicos canônicos (a *Chave Menor de Salomão* de 1600 e o *Pseudomonarchia Daemonum* de 1577), e constatou a necessidade de prosseguir o ofício de demonologistas tradicionais na investigação e sistematização de figuras infernais sem a interferência religiosa das instituições católicas. Para Plancy, as enciclopédias e dicionários canônicos sobre demonologia não estavam suficientemente esgotados. Seguindo os passos de Diderot, o jovem Plancy iniciou o projeto de restauração e complementação dos grimórios e compêndios demonológicos outrora censurados pelas instituições religiosas. Esta obra, cujo título seria *O Dicionário Infernal*, atenderia não apenas o compromisso de esclarecer a humanidade como também ao interesse romântico pelo macabro e pelo demoníaco do século XIX.

A primeira edição do *Dicionário Infernal*, publicada em 1818, compilou o conteúdo conceitual de ao menos trinta livros como, por exemplo, *De la demonomanie des sorciers* de Jean Bodin, *Tableau de l'inconstance de mauvais anges et démons* de Pierre Delancre, *Discours et Histoire des spectres ou apparitions et visions d'esprits, d'anges et des démons* de Pierre Le Loyer, entre outros (PLANCY, 2019, p. 12). A primeira edição do *Dicionário Infernal* ratificava em suas linhas introdutórias o compromisso do autor no que concerne ao ofício de desvelar o mundo do obscurantismo

intelectual perpetrado pelas instituições religiosas. Contudo, Plancy reconhece que, apesar das investidas iluministas, as instituições religiosas ainda dominavam determinadas esferas de poder: "(...) as luzes, que os grandes filósofos divulgaram em profusão sobre os erros supersticiosos não conseguiram desenraizá-los. Elas ainda tiranizam a imensa maioria dos homens" (DELMAS, 2010, p. 12).

O prognóstico de Plancy ganhou validade quando o autor sofreu acusações públicas contra os conteúdos supostamente subversivos de seus dicionários. Estas acusações foram responsáveis pela inclusão dos dicionários no *Index Librorum Prohibitorum* de Roma. Após as Revoluções Liberais de 1830 na Europa, Collin de Plancy se reconverteu ao catolicismo e se retratou publicamente através de mídias jornalísticas:

> (...) Creio que devo anunciar em público esta notícia, tão alegre para mim, a todos que me viram, durante tantos anos, incrédulo, ímpio, vivendo no esquecimento de Deus, desviado de mim mesmo e desviando os outros. Esta revolução, que se operou em mim, eu devo anunciar sobretudo àqueles que leram os livros condenáveis dos quais sou autor. Portanto, condeno e rechaço tudo que escrevi contra a fé e os costumes. (PLANCY, 1841, p. 1)

A reconversão pública de Collin de Plancy aufere permissão intelectual ao autor perante as instituições religiosas para tratar de temas subversivos. Essa prerrogativa, homologada por uma autorização episcopal do papa Gregório XVI, estava subordinada às finalidades eclesiásticas. Neste sentido, o autor fora impelido a substituir termos dos verbetes do *Dicionário Infernal*, em sua terceira edição, presando pela autoridade religiosa das instituições cristãs. Assim, termos como *crenças* foram substituídos por *falsas crenças* e termos como *ciências secretas* foram substituídos por *ciências ocultas.*

A sexta edição do *Dicionário Infernal* (1863) apresentou ao público 550 gravuras dentre as quais 72 são retratos de demônios do pintor francês Louis Le Breton. A sexta edição do *Dicionário Infernal* apresenta um conjunto de imagens inéditas sobre temas relacionadas ao ocultismo. O ocultismo, diferente das correntes esotéricas, não rejeitava o progresso científico da modernidade. Contudo, os ocultistas acreditavam que o conflito entre religião e ciência deveria ser resolvido através da sabedoria oculta para a religião e para a ciência (GOODRICK-CLARKE, 2008, p. 196). Partindo destes princípios ocultistas, Plancy apresenta uma explicação enciclopédica e ocultista de temas relacionados aos fenômenos que abrangem desde o domínio científico até o

domínio religioso. Podemos destacar que Plancy reuniu análises ocultistas que, transitando entre a crença e a razão, explicavam: (i) fenômenos patológicos como o *espirro* (PLANCY, 2019, p. 340) e a *epilepsia* (PLANCY, 2019, p. 325); (ii) evidências empíricas da eficácia da quiromancia (PLANCY, 2019, p. 736) para predileções do futuro e a ineficácia da cartomancia (PLANCY, 2019, p. 210) para predileção do futuro.

Louis Le Breton foi um pintor especializado em pinturas marinhas. Le Breton estudou medicina e tripulou a expedição de Jules Dumont d'Urville a bordo do navio francês *L'Astrolabe.* Louis Le Breton ocupou o cargo de ilustrador oficial da marinha francesa e ficou encarregado de fazer registros da expedição (Figura 1).

Figura 1. Astrolábio e Zélée encalhados no Oceano Austral em fevereiro de 1838. LOUIS LE BRETON, *témoin des marines du XIXème siècle*, 1838.

Segundo Eric Kjellgren e Carol Ivory, Louis Le Breton foi responsável por registrar as imagens dos nativos de Nauka-Hiva, ilha da Polinésia francesa, publicados no *Atlas pittoresque* (KJELLGREN, IVORY, 2005, p. 63). Louis Le Breton não publicou nenhuma pintura associada ao protótipo demoníaco em sua carreira como ilustrador oficial da marinha francesa antes da sexta edição do *Dicionário Infernal* de Plancy.

Contudo, Le Breton apresenta na sexta edição do *Dicionário Infernal*, um conjunto de gravuras que ilustravam os verbetes de maneira inédita para a iconografia ocidental. Podemos destacar que Le Breton, bem como Plancy, possuía uma inclinação ao ocultismo que, transitando entre o cientificismo e o misticismo, desempenhou um

papel determinante na elaboração de suas gravuras. A ausência de base iconográfica impeliu Le Breton a utilizar critérios da literatura científico-liberais e religiosos para a concepção e representação imagética dos verbetes. Estes critérios se evidenciam na representação entomológica, anatômicas e patológicas, bem como na representação religiosa e mística. O resultado desta junção, que sintetiza a liberdade e a cientificidade iluminista com a inclinação ao irracional e ao místico romântico, é uma iconografia inédita para a história da arte ocidental que sintetiza o espírito do século XIX.

Pode-se concluir que o *Dicionário Infernal* é um resultado da junção entre os princípios norteadores do Iluminismo que valorizavam a liberdade científica e os princípios norteadores do Romantismo que valorizavam o subjetivismo emocional. Plancy era um sujeito de seu tempo, isto é, um francês produto do intelectualismo e da autonomia da Revolução Francesa e produto da visão de mundo (*ethos*) do Romantismo. Collin de Plancy certamente prezava pelos valores liberais científicos, visto que em 1827 o autor foi intimado a comparecer a tribunais civis para prestar contas acerca de seus dicionários sobre feudalismo e relíquias outrora incluídos no *Index Librorum Prohibitorum* de Roma. Mesmo diante dessas condições conflituosas durante sua atividade intelectual, Plancy se reconverteu ao catolicismo e, perante uma retratação pública, prometeu denunciar as superstições que povoavam a França e que ele outrora havia disseminado. (PLANCY, 2019, p. 2) A reconversão de Plancy é um fenômeno típico, visto que a laicização do demônio e sua aproximação para com a natureza humana não significava, necessariamente, uma negação das crenças católicas, como ratifica o próprio Mefistófeles de Goethe: “ (...) um homem bom, no seu próprio obscuro instinto,/ É sempre sabedor do reto caminho.” (*Fausto*, Prólogo no Céu, 328-329). O fato de Plancy titubear entre a razão e a fé não apenas ratifica as influências históricas do Iluminismo e do Romantismo, como também elucida que Collin de Plancy ilustrou o espírito de seu tempo no *Dicionário Infernal* que, como ele, estava no meio-termo entre a razão e a fé. Neste sentido, Collin de Plancy sintetizou em uma obra os interesses aparentemente antagônicos, porém emergentes de seu tempo: os interesses científicos de sistematização incondicionada do conhecimento humano e os interesses ocultos nos signos laicizados que outrora representavam o espírito de sua época. Segundo Ana Alethéa de Melo Cesar Osório:

> (...) Influenciado por Voltaire no início de sua carreira livreira e católico reconvertido no fim, Collin de Plancy representa, de certa forma, os dilemas

> do homem da ciência e das letras no século XIX, na transição entre o Iluminismo e o Romantismo. (PLANCY, 2019, p. 14)

1.5. CONSIDERAÇÕES ICONOGRÁFICAS DO *DICIONÁRIO INFERNAL*

Podemos observar em algumas das ilustrações de Louis Le Breton uma perpetuação imagética de obras canônicas da História da Arte como, por exemplo, o caso da ilustração para o verbete de *Ephialtes* ("Pesadelo"), conforme podemos observar na Figura 2 e 3:

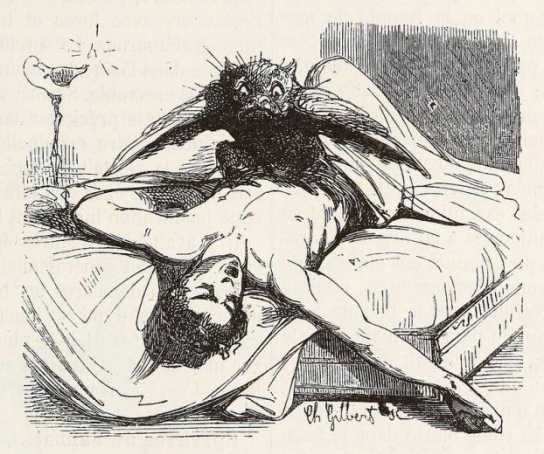


Figura 1. Ephialtes – Pesadelo, PLANCY, 2019, p. 313

Figura 3. *O Pesadelo* – Johann Heinrich Fuseli (1781)

Há uma notável influência iconográfica do verbete *Pesadelo* na obra *O Pesadelo* de Henry Fuseli (1781). O *Pesadelo* é descrito brevemente no *Dicionário Infernal* como uma criatura que senta em cima de sua vítima, causando nela pesadelos e sufocamento (PLANCY, 2019, p. 314). O rosto achatado da criatura lembra muito a

pintura de Fuseli. No entanto, a ilustração de Le Breton carrega um ar mais animalesco visto que a figura do Pesadelo aqui está mais próxima de uma ave do que de um humanoide. Esse demônio tem suas raízes históricas nos *Incubus* e *Succubus* que são respectivamente a versão masculina e feminina de demônios que atormentam o sono de pessoas de seu sexo oposto. No entanto não é possível inferir uma preocupação com a retratação do sexo do demônio em relação à sua vítima masculina nas ilustrações de Le Breton, contrapondo-o às demais retratações históricas desse mesmo demônio. Ainda assim as questões relativas à tensão entre homem e besta são mantidas na ilustração de Breton, fazendo prevalecer esse embate entre o humano e seu pesadelo monstruoso e animalesco e a semelhança direta com a obra de Fuseli.

Outra referência de Le Breton a História da Arte encontra-se na ilustração (Figura 5) para o verbete *Diabo* do *Dicionário Infernal*. Nele encontra-se uma ilustração que remete diretamente à obra *A tentação de Santo Antônio* de Salvator Rosa (Figura 4), produzida em 1645.

Figura 4. ***A tentação de Santo Antônio*** **- Salvator Rosa (1645)**

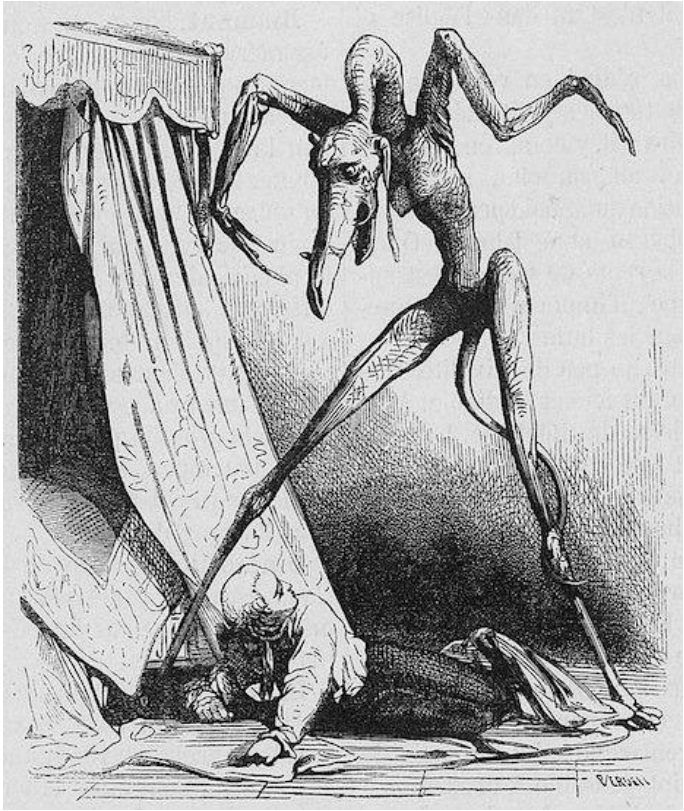


Figura 5. Verbete "Diabo", Dicionário Infernal, pág. 294

Pode-se notar que a disposição do demônio e de sua vítima é muito semelhante nas duas imagens, bem como a retratação imagética do demônio. A diferença está apenas na figura de Santo Antônio, na cruz disposta contra a criatura e nos demais elementos ao fundo da cena, enquanto na ilustração de Le Breton retrata um jovem sendo atormentado pelo diabo próximo a sua cama. No verbete do dicionário, o diabo é descrito como o nome genérico que se dá quando se fala em um inimigo particular, i.e, inimigo dos homens (PLANCY, 2019, p. 290). Em seguida são relatadas algumas histórias onde o diabo aparece como tentador e enganador dos homens, dentre elas é citada a história da tentação de Santo Antônio, muito retratada na História da Arte como pode-se observar na pintura de Salvator Rosa.

Portanto, é evidente que Le Breton utiliza-se de referências imagéticas diretas da História da Arte e estas, independentemente de seu tempo, são moldadas nas técnicas do ilustrador em suas gravuras para o *Dicionário Infernal*. Para melhor compreender essas referências – e embasar, assim, as análises iconográficas propostas – convém traçar um panorama histórico dos conceitos referentes ao que se entende por inimigo de Deus, a saber: demônio, diabo, etc.

2. OS DEMÔNIOS

2.1. O DEMÔNIO NA ANTIGUIDADE

Segundo a cultura grega, os demônios ou *daimones* eram vistos como seres intermediários, (ora benevolentes, ora malevolentes), que habitavam a zona entre a terra e a lua, que detinham a imortalidade ou extrema longevidade e que eram suscetíveis a emoções humanas. Eram seres responsáveis pelo contato entre a humanidade e o poder divino através de oráculos, presságios, sonhos ou orações, podendo agir também como guardiões que constituíam uma alta comunidade na qual pessoas virtuosas podiam juntar-se no pós-morte. No entanto, a etimologia da palavra *daimon* chega a ser muito controversa e polêmica ao longo dos séculos. Entre seus significados está a atribuição da palavra *daimon* a "(...) ser divino em geral, que não o supremo, ao qual é habitualmente reservada a função de mediação", (ABBAGNANO, 1998, p. 239), como também um ser que estivesse entre o humano e o divino.

O termo *daímon* certamente guarda um valor importante para a história do ocidente. Uma adequada interpretação hermenêutica do termo *daímon* deve não apenas perpassar sua vizinhança etimológica como também interagir com os principais difusores deste conceito. Os *daímons* habitam a terra desde o império de Cronos provendo e satisfazendo todas as necessidades animais e humanas evitando, portanto, guerras, desentendimentos e selvagerias (PLATÃO, 1991, p. 364). Sob o império de Cronos, não havia a necessidade de Estado, constituição ou posse. Os *daímons*, lacaios de Cronos, eram os responsáveis pelo convívio pacífico entre seres humanos e animais. O ser humano, abandonado da vigilância divina em uma natureza selvagem, passou a se relacionar de forma diferente com os *daímons* (PLATÃO, 1991, p. 367). Segundo Hesíodo, os *daímones* foram designados por Zeus a proteger e vigiar as decisões humanas (HESÍODO, 2012, versos 120-126). Segundo Platão, na obra *A República*, a deusa da necessidade, dos nascimentos e dos partos chamada Láquesis, responsável por indicar o quinhão de atribuições mortais destinadas para cada alma, designava um *daímon* da preferência da alma para "(...) guardar a sua vida e fazer cumprir o que escolhera" (PLATÃO, 1972, 620d). Neste sentido, podemos inferir que os *daímons* não possuem liberdade ou vontade própria, visto que não podem interferir nas decisões

humanas. Tais concepções ganham corpo quando analisadas no julgamento mais ilustre de Atenas: o julgamento de Sócrates. O *daímon* de Sócrates era descrito como uma divindade que orientava suas decisões e freava suas pulsões. Segundo Xenofonte, Sócrates "(...) falava o que sentia dizendo-se inspirado por um demônio (*daímon*). E de acordo com as revelações desse demônio (*daímon*) aconselhava aos amigos a fazer certas coisas ou abster-se de outras." (XENOFONTE, 1987, p. 60). A relação de Sócrates com seu *daímon* não era bem vista pelos cidadãos atenienses que logo trataram de acusá-lo de impiedade. A impiedade (*asebéia*), antônimo de piedade (*eusebéia*), significava uma relação ruim dos seres humanos para com as divindades em que acreditam. Quem cometia o crime de impiedade era condenado à morte visto que a impunidade deste crime poderia acarretar em uma punição divina a toda cidade. Meleto, cidadão que trabalhava a mando de políticos influentes, entendia a relação de Sócrates com seu *daímon* como uma relação impiedosa. Após eventos de vandalismo cometidos por jovens corrompidos contra estátuas de Hermes, Sócrates tornou-se réu acusado por Meleto de "(...) corromper a mocidade e de não crer nos deuses em que o povo crê e sim em outras divindades novas." (PLATÃO, 1987, p. 40). Em sua defesa, Sócrates tratou logo de apelar para a anuência dos atenienses presentes no que concernia à natureza dos demônios: "(...) Os demônios (*daímons*), não é verdade que os consideramos deuses ou filho de deuses?" (PLATÃO, 1987, p. 44). Após o assentimento de Meleto no que concerne a natureza dos *daímons*, Sócrates infere ser impossível acreditar em *daímons* negando sua relação para com as divindades (*théos*) gregas, visto que a natureza dos *daímons* pressupõe uma relação necessária para com as divindades (*théos*).

Platão faz coro à concepção socrática da natureza dos *daímons* quando, em sua obra intitulada *O Banquete*, afirma através de um diálogo entre Sócrates e Diotima que os *daímons* estão "(...) entre um deus e um mortal" (PLATÃO, 1991, p. 75). Quando Sócrates pergunta a Diotima quais são os poderes dos *daímons*, Diotima responde:

> O de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. Por seu intermédio é que procede não só toda arte divinatória, como também a dos sacerdotes que se ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens, tanto quando despertos como quando dormindo; e aquele que em tais questões é sábio é um homem de gênio (*daímon*), enquanto o sábio em qualquer outra coisa, arte ou ofício, é um artesão. (PLATÃO, 1991, p. 76)

Contudo, os *daímons* não se limitam em auxiliar os seres humanos apenas em vida. Platão menciona os *daímons* nos diálogos da obra intitulada *Fédon*, cujo tema é a imortalidade, como condutores das almas. Platão, ao tratar do mito do destino das almas, afirma que, admitida como verdadeira a natureza imortal da alma, os gregos deveriam refletir sobre o percurso e as condições da viagem da alma ao Hades. Quando perguntado sobre o condutor dessa viagem, Sócrates enfatiza que "(...) o mesmo gênio (*daímon*) que acompanha cada um de nós durante sua vida é, também, quem conduz cada morto a um determinado lugar." (PLATÃO, 1972, 107d). Do mesmo modo, a relação do ser humano com o seu *daímon* influenciava diretamente na condução da alma para Hades. A alma desgarrada do corpo possuía apenas a formação moral edificada em vida. Desta forma, podemos concluir que a formação da alma é o fator determinante da qualidade da viagem. As almas sábias, que nutriam uma relação adequada com seu *daímon* em vida, seriam conduzidas sem maiores protestos visto que estariam previamente preparadas para a morte. As almas despreparadas para a morte ofereceriam muita resistência em sua partida, exigindo um esforço maior de seu *daímon* tutelar.

Podemos inferir a partir da análise destes excertos que *daímon* aparece na cultura grega como: (i) um mentor que auxilia e orienta as decisões humanas; (ii) um guia responsável por conduzir a alma humana na passagem da vida para a morte (iii) um ente responsável pelo cumprimento do destino; (iv) um mediador responsável por interceder a relação entre os seres humanos e as divindades. Pensando em uma relação hierárquica, os demônios estão abaixo das divindades (*théos*) e acima dos mortais. Os *daímons*, segundo essa cultura, são quantitativamente numerosos e qualitativamente diversos.

Para alguns autores clássicos, os *daimones* eram criaturas positivas e subservientes a uma divindade benevolente, com exceção de Xenócrates que acreditava que existiam *daimones* malevolentes. As religiões helenísticas internalizaram e individualizaram os *daemons*. O *daeomon* de Alexandre, o Grande fora venerado e cultuado como um deus. Os romanos erguiam templos para a veneração dos *numens* (equivalente latino da palavra *daemon*) de governantes ilustres como o *daemon* de Augusto.

Escritores cristãos, a partir do século II D.C, sob influências judaicas e clássicas (especialmente de Xenócrates) acabaram por construir uma visão condenatória das religiões pagãs, alegando que estas teriam origem em um plano maléfico feito por anjos rebeldes, que teriam se apresentado como deuses à humanidade, com o intuito de condená-la. Desse modo, a percepção clássica das habilidades dos *daimons* passou a ser vista pelos cristãos como o modo como operam as forças do Diabo e seus subordinados. Posteriormente, um texto chave para a compreensão dos *daimons* no imaginário cristão foi o *Hierarquia Celestial*, do pseudo-Dionísio, o Areopagita, um texto do século VI sobre demonologia neoplatônica, que definiu as ordens canônicas dos anjos. (GRAFTON, MOST, SETTIS, 2010, p. 260,). O livro foi traduzido do latim e enriquecido com comentários de Erígena no século IX e se tornou uma grande contribuição para o estudo acerca anjos e demônios nas obras posteriores de Alberto, o Grande, Bonaventure, Duns Scotus e Tomás de Aquino.

A natureza ambivalente dos *daimons* da demonologia clássica foi assunto para vários pensadores de diferentes propósitos. Enquanto alguns autores como Marsilio Ficino se fixaram na relevância dos *daimons* para a purificação do intelecto, seguindo um pensamento platônico; outros autores como Cornelius Agrippa e Paracelsus adaptaram a tradição em diferentes vertentes de relatos acerca da natureza e ordem dos seres vivos. Enquanto isso, outros autores usaram a teoria clássica para mapear e hierarquizar espíritos malignos. Esses textos e estudos a partir do *daimon* clássico foram cruciais para o nascimento da demonologia cristã e estudos acerca dos demônios na Idade Média e posteriormente.

2.2. O DEMÔNIO NA IDADE MÉDIA

O nosso conhecimento acerca do Diabo cristão deriva das escrituras e ensinamentos bíblicos. O Pecado surgiu a partir da liberdade dos anjos, isto é, a liberdade de negar a Deus. Segundo Apocalipse (12:7-9), os anjos que negaram seu próprio criador foram expulsos e banidos do Paraíso. Estes anjos banidos passaram a serem considerados demônios e o líder da rebelião, Lúcifer, passou a ser considerado a própria negação de Deus, como cita a Bíblia: "(...) E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, que se chama diabo e Satanás, o sedutor de todo o mundo, sim, foi atirado para a terra, e, e com ele, os seus anjos." (Apocalipse 12:7-9). O diabo (Satã), banido pelo exercício de sua liberdade, passa a ser esse ente maléfico sinônimo da negação de Deus, sinônimo da liberdade da negação que, por esse motivo, procuraria afastar o ser humano do caminho divino, tentando-o em proveito do ato pecaminoso. Nas palavras de Lorenzo Lorenzi:

> O Diabo é um ser perverso que se alegra com o mal e gosta de desapegar o que puder do amor de Deus. Ele alcança seus objetivos por meio de astúcia, truque e malícia. Ele passa seu tempo, de acordo com a teologia cristã, a torturar os condenados e a tentar incessantemente os vivos. (LORENZO, 2006, p. 19)

O termo "Satã" é usado na Bíblia como sinônimo de inimigo direto de Deus. Neste sentido, Satã faz surgir esta negação do divino a partir de manifestações como a da serpente que tentou Adão e Eva a exercer o livre arbítrio. Nos primórdios do judaísmo, as crenças repletas de espíritos bons e maus faziam com que o povo judeu acreditasse que acontecimentos bons ou ruins ocorriam sem causa específica em suas vidas. Um demônio, na crença mais antiga, podia qualificar qualquer ser sobrenatural que aparecesse repentinamente e inesperadamente, como se fosse uma personificação fantástica do irracional e do inexplicável. Já o termo "Satã", apesar de etiologicamente ser sinônimo de "adversário", passou a ser sinônimo de "mal". Portanto espíritos ruins que sempre desencadeavam desastres eram qualificados com o termo "Satã" e esse mal, na crença antiga, referia-se a um mal puramente físico, como por exemplo: vulcões entrando em erupção, pragas e doenças (LORENZO, 2006, p. 19).

Já a palavra "Diabo" vem da palavra grega *diabolos* (no latim cristão *diabolôs*) e significa "(...) um poder pessoal invisível que direciona as forças do mal contra o desejo de Deus, para causar dano à humanidade." (LORENZO, 2006, p. 20). As antigas

religiões greco-romanas não concebiam o mal enquanto uma categoria singular. Religiões como o Budismo e o Hinduísmo concebiam suas divindades enquanto entidades ambivalentes. O mal poderia ser constatado em suas múltiplas manifestações. Segundo o autor, o Hinduísmo apresenta um exemplo claro de deus ambivalente: Brahma. Este deus é a personificação do gentil e do cruel, da verdade e da falsidade, da vida e da morte, etc. (RUSSELL, 1988, p. 7). Apenas as religiões abraâmicas e o zoroastrismo compreendiam o conceito do mal enquanto uma categoria singular e unilateral. O diabo, nesta medida, era compreendido como a personificação do mal (RUSSELL, 1988, p. 4). Essa entidade que personificava a essência do mal era denominada por essas religiões de Belial, Mastema, Azazel, Satanail, Sammael, Semyaza e Satã (RUSSELL, 1988, p. 33). Enquanto os demônios eram concebidos como espíritos inferiores, o Diabo era concebido como a personificação do mal e, por isso, superior (RUSSELL, 1988, p. 45).

Enquanto o termo "Satã" deriva do termo hebraico *"he-satan"* e significa "o inimigo/adversário", nas línguas antigas está sempre no singular pois sempre se refere ao inimigo direto de Deus que luta contra o bem e contra a vida, aquele que inspira sempre o ódio e inveja, como é apresentado no Antigo Testamento. (LORENZO, 2006, p. 20). O termo "Satã" também é frequentemente atribuído e confundido com Lúcifer (também conhecido como a brilhante estrela vespertina), o anjo designado por Deus para ser o mais inteligente e poderoso e o primeiro a traí-lo após sucumbir diante de seu próprio orgulho e vaidade. "Satã" também pode estar relacionado ao significado de "tentação" e foi pela primeira vez atribuído como tal no livro Crônicas (21:1), onde é relatado como Satã levantou-se contra Israel e incitou David a desobedecer a Deus.

A interpretação cristã acerca de Satã e do Diabo se torna ainda mais específica no Novo Testamento, quando Satã é colocado como o responsável pela Queda e posteriormente como a serpente que tenta Adão e Eva em Gênesis. Embora a serpente tenha sido referida na Bíblia apenas como um animal ou besta que, após tentar Adão e Eva, foi punido por Deus, a exegese cristã viu na serpente todos os elementos que a tornava o príncipe dos diabos. (LORENZO, 2006, p. 20) "Satã" passa então a ser não mais apenas um substantivo que designava um adversário ou inimigo, mas o nome próprio do ser que procurava destruir a humanidade através de todos os meios possíveis, impedir a salvação dos humanos e transferir ao mundo tudo de ruim e corrupto presente no seu corpo.

As relações dos demônios com os seres humanos foram estabelecidas após a criação da Heresia, segundo aponta o estudo de Alain Boureau no livro *O Satã Herético*. Antes disso os demônios não representavam verdadeiro problema aos humanos e não se relacionavam ou agiam diretamente sobre o mundo e sobre os corpos dos indivíduos. A reformulação da Heresia estipulou a criação de uma relação direta possível entre humanos e demônios, através de pactos, invocações (ação voluntária) e possessões (ação involuntária), fator que culminou na origem da caça às bruxas. Neste sentido, Heresia passou a ser entendida não mais como uma ideia de desobediência dos ensinamentos cristãos, mas sim uma relação direta ou indireta do ser humano com criaturas sobrenaturais maléficas (demônios), posteriormente denominadas de sortilégio. Estas práticas culminariam em um crime grave contra o dogma cristão, em reação ao qual se originaria o conhecido movimento de Caça às Bruxas. Este movimento criado pela Inquisição buscava perseguir e condenar os hereges por estas práticas de feitiçaria, pactos com demônios e condutas afins. Segundo Schmitt: "(...) A feitiçaria era um meio de interpretar o mundo, identificando primeiramente o princípio do Mal, quer dizer, o Diabo, causa de todas as disfunções da ordem natural e social. (...) Tal concepção das causas da feitiçaria levaria mesmo à representação de uma aliança voluntária entre o feiticeiro e Satã, um 'pacto' ou 'homenagem' ritual, emblema fantástico de uma contra-Igreja diabólica." (SHMITT, 2006, p. 424-425). Desse modo, a condenação da prática da necromancia (produção de objetos para abrigar ou invocar demônios) através de uma bula criada pelo papa João XXII em 1326 tornou-se fundamental para a conceituação de heresia e sua possibilidade de condenar indivíduos através de infrações jurídicas. Desse modo a heresia passa a englobar atos e não somente ideias e pensamentos.

Tomás de Aquino, em seu tratado *Sobre o Mal*, de 1272, tece várias ideias acerca da natureza dos demônios, seus poderes e sua atuação no mundo, sendo este tratado considerado o primeiro grande texto de demonologia escolástica. Nesta obra, Tomás de Aquino defendia uma restrição no poder dos demônios em suas incursões no mundo dos humanos, pois estas "(...) deveriam ser ocasionais e raras" (BOUREAU, 2016, p. 122).

No entanto, as questões acerca da demonologia estavam longe de ser um consenso acadêmico. Seus adversários teológicos tendiam a acreditar na liberação do poder dos demônios "atacando os impedimentos essenciais à ação <destas criaturas> e aproximando-os dos humanos." (BOUREAU, 2016, p. 122).

Esse primeiro interesse escolástico pelos demônios estava pautado muito mais nos entraves intelectuais e questões que circundavam o conhecimento acerca do mal e de seus agentes (os demônios) do que numa fascinação direta pelos poderes demoníacos. Em seu tratado, Tomás de Aquino classifica os demônios como seres inicialmente detentores de livre-arbítrio (como os anjos) que voltaram seu poder e conhecimento contra Deus. No entanto, isso não os fez perder sua capacidade intelectiva. Os demônios fizeram mau uso inicial do seu intelecto a partir do momento em que escolheram se rebelar. A partir desse momento de escolha, entre manter-se fiel a Deus ou se rebelar, tanto os anjos quanto os demônios perderam seu livre-arbítrio. O ser humano, embora suscetível à corrupção, não pode ser controlado completamente pelos demônios descritos e conceituados por Tomás de Aquino visto que eles ainda não possuem poder suficiente. Os demônios apenas gozarão de maior liberdade e poderio próximo ao Juízo final, como descreve o Apocalipse bíblico. A escatologia franciscana, por outro lado, tinha ideias bem divergentes de Tomás de Aquino. Segundo Pedro Olivi, um de seus pensadores mais influentes, "(...) toda criatura é dependente, por isso os anjos e demônios são mais próximos do Homem que de Deus." (BOUREAU, 2016, p. 134). Para Olivi, o intelecto de todas as criaturas criadas é limitado e finito, o que aproxima os demônios mais dos humanos do que de Deus. Para ele, os demônios são motivados pela existência de prazer e alegria no que fazem: "(...) Os demônios pressentem sua danação sem conhece-la verdadeiramente" (BOUREAU, 2016, p. 135). Nesse sentido, seu poder de atuação acontece de forma muito mais direta e influente nos humanos. Desse modo, a demonologia franciscana passou a dar muito mais poder aos demônios do que o pensamento de Tomás de Aquino (BOUREAU, 2016, p. 135).

Alain Boureau, à vista desse entrave intelectual acerca dos demônios, aponta para uma saída pela via da conceituação da heresia, sendo esta análise histórica e conceitual crucial para a criação da demonologia e seu debate teológico. Para Boureau, a "*virada demonológica*" do final do século XIII até seu desenvolvimento através dos séculos posteriores na Europa ocidental foi o ponto de partida para discussões acerca do mal, dos seus agentes (demônios) e das relações desses seres com os humanos. Essas discussões que abrangeram o teológico, o político e o social deram margem para o grande movimento da caça às bruxas nos séculos posteriores, movimento que visava perseguir e condenar aqueles que praticassem a heresia e se afastavam, por consequência, do caminho de Deus. O cenário para os debates, condenações e perseguições daqueles que são acusados de possessão, pacto ou complô com o diabo

mostrou-se determinante e crucial para a influência cada vez maior dos demônios e seu poder de atuação no imaginário ocidental no século XIII e nos séculos posteriores.

O Iluminismo contribuiu, a partir da laicidade liberal, para a dissolução da Caça às Bruxas, visto que esta prática ameaçava a liberdade e a autonomia intelectual. Contudo, a desmitificação do mundo promovida pelo Iluminismo não erradicou a predileção à irracionalidade e às emoções humanas. Segundo Russel:

> A bruxaria religiosa moderna tem suas raízes mais profundas no movimento romântico do princípio do século XIX. No fim do século XVIII, o Iluminismo não somente havia banido a bruxaria e outras "superstições" do reino da credibilidade, como também havia expulsado o rico mundo de luz e de sombras que acompanhava essas crenças. O racionalismo, o ceticismo e o cientismo haviam conspirado para desmistificar o universo, mas não conseguiram erradicar a irracionalidade, nem exilar as emoções humanas.
> Havia muitos que ansiavam pelo retorno da transcendência contida nos medos e nas consolações. (RUSSEL, 2019, p. 191)

Augustin Calmet, em seu livro *O Mundo Fantasma: A História e a Filosofia dos espíritos, aparições,* do século XVIII, dedica alguns capítulos sobre as influências e atuações demoníacas sobre os humanos. Para o autor, os demônios agem realmente como seres físicos e têm influência direta sobre os corpos humanos e não apenas de forma metafórica, como muitos costumavam acreditar. Segundo Calmet, muitos pensadores acreditavam que os demônios existiam apenas no campo espiritual e não podiam agir materialmente sobre os corpos. (CALMET, 2009, p. 115). Segundo o autor, os demônios podiam atuar de duas formas sobre os humanos: através de possessões (influências internas) ou obsessões (influências externas). Segundo o autor:

> (...) Chamamos de obsessão quando o demônio age externamente contra a pessoa a quem ele assedia, e possessão quando ele age internamente, agita sua vítima e excita seu mau humor, torna-a blasfema, fá-la falar línguas que nunca aprendeu anteriormente, fá-la saber sobre segredos desconhecidos e inspira-a com o conhecimento das coisas mais obscuras da filosofia ou da teologia. (CALMET, 2009, p. 115. Tradução minha.)[4]

No entanto, Calmet aponta vários problemas na crença popular acerca das influências demoníacas e indica que a falta de conhecimento das pessoas em física ou medicina, por exemplo, as fazia atribuir certos comportamentos humanos a possessões

[4] "We call it *obsession* when the demon acts externally against the person whom he besets, and *possession* when he acts internally, agitates them, excites their ill humor, makes them utter blasphemy, speak tongues they have never learnt, discovers to them unknown secrets, and inspires them with the knowledge of the obscurest things in philosophy or theology."

demoníacas. O autor também alerta para a existência de charlatões e oportunistas que criavam e utilizavam as possessões apenas para proveito próprio.

Nos capítulos que se seguem acerca de demônios, Calmet conta e analisa de forma cautelosa casos famosos de possessão demoníaca e exorcismo atestados e comprovados historicamente, como a possessão de Elizabeth Ranfeing e o exorcismo de Vervins de Nicola Aubry. Embora ateste que em muitos dos casos carecia-se de conhecimento científico, o autor evita contestar as práticas ou a veracidade das possessões e critica veementemente quem duvida da capacidade de atuação dos demônios ou que eles ajam apenas de forma metafórica através do pecado. O autor aponta nessa descrença um perigo grande acerca da atuação do mal, ou do diabo, pois é essa descrença de que o mal existe que o torna mais forte e perigoso. Calmet também questiona a crença na qual o diabo agiria apenas sobre mentes fracas através de ilusões, pois se ele for apenas ilusão, o que ganharia ao enganar as pessoas e porque tiraria os créditos de suas próprias operações? Como ratifica o autor:

> (...) Se o diabo às vezes se passa como quimeras e ilusões, tudo o que se diz sobre aparições, obsessões e possessões, magia e feitiçaria; e se ele parece absolutamente derrubar seu reinado, até o ponto de negar os efeitos mais marcantes e palpáveis de seu próprio poder e presença, e imputá-los à fraqueza mental dos homens e seus preconceitos tolos; em tudo isso, ele só pode obter vantagem para si mesmo: pois, se ele puder afastar as pessoas do conhecimento do avanço de suas ações, seu poder só será concretamente confirmado, uma vez que não será mais atacado, e ele poderá desfrutar de suas conquistas em paz, (...)" (CALMET, 2009. p. 130. Tradução minha.)[5]

Para Calmet, se o diabo existe apenas através das ilusões e das fraquezas de homens tolos, ele ficará mais forte e isso só trará vantagem a ele, pois seu poder será maior uma vez que as instituições não o combaterão fisicamente e não terão porquê lutar contra seus estratagemas e emboscadas. Desse modo, o Diabo continuará perseguindo livremente as pessoas e se beneficiará com a ausência de crenças para combatê-lo.

[5] "If the devil will sometimes pass off as chimeras and illusions all that is said of apparitions, obsessions and possessions, magic and sorcery; and if he appears so absolutely to overthrow his reign, even so far as to deny the most marked and palpable effects of his own power and presence, and impute them to the weakness of mind of men and their foolish prejudices; in all this he can only gain advantage for himself: for, if he can persuade people of the truth of what he advances, his power will only be more solidly confirmed by it, since it will no longer be attacked, and he will be left to enjoy his conquests in Peace"

Segundo Calmet o diabo teve seu intelecto e poder limitado, semelhante à crença escatológica franciscana de Pedro Olivi. Para ele é perigoso que o poder sobrenatural dos demônios seja atribuído apenas ao ofício da mente e das ilusões por ela criadas, pois em muitos casos elas podem ser reais, embora em muitos casos não sejam. Para o autor, seria necessário um estudo e esclarecimento sobre cada caso específico para julgá-lo como verdadeiro ou falso. Qualquer extremo entre os dois lados pode acarretar em um erro pretensioso, visto que as pessoas, ao se darem o luxo de não analisar as causas, os autores e as circunstâncias "(...) ousadamente se comprometem a negar todas elas. É o caminho mais curto, mas nem o mais sensato nem o mais racional" (CALMET, 2009, p. 132. Tradução minha.)[6]

A função dos demônios na crença de Calmet é enganar os humanos até mesmo através de bons feitos para posteriormente trazer o caos e a desordem. Para o autor, o conhecimento acerca do diabo é fundamental para que se possa combatê-lo e é em função disso que escreveu sua obra. Até para o imaginário do século XVIII é inegável que a influência do estudo demonológico medieval se faz presente, uma vez que na crença popular europeia majoritariamente religiosa os demônios continuam a ser influências poderosas, agentes do Mal e um grande perigo para a humanidade. É da necessidade de se combater o mal que o estudo demonológico se faz necessário e presente na obra de diversos intelectuais e instituições religiosas ocidentais.

2.3. A ICONOGRAFIA DO DEMÔNIO

As representações imagéticas de Deus e do Diabo destacam-se por suas determinações pictóricas singulares: enquanto a representação de Deus está determinada pela unidade, a representação do Diabo está determinada pela multiplicidade. Segundo Cappellari, em sua obra intitulada *A arte da Idade Média como construtora de um conceito visual de mal*, Deus, unidade dialética do todo e do nada, "(...) dificilmente mostra o seu rosto em produções artísticas" (CAPPELLARI, 2011, p.179). O Diabo, em contrapartida, possui inúmeras faces por ser representação da multiplicidade. Neste sentido, o Diabo aparece representado segundo arquétipos multifacetados (anjo caído, serpente, homem com chifres) e segundo nomes variados (Satã, Lúcifer, Demônio).

[6] "(...) boldly take upon themselves to deny them all. It is the shortest way, but neither the most sensible nor the most rational"

A representação imagética do Diabo se consolidou em meados do século XII e do século XIII no que ficou marcado como *virada demonológica* na qual as discussões acerca do mal e seus agentes (demônios) foram colocadas no cerne das discussões teológicas. (BOUREAU, 2016, p. 19). Este marco proporcionou o desenvolvimento da iconografia do Diabo a partir da retratação marcada pelo bestial e pelo feio, caracterizando assim o realismo figurativo adequado para provocar a repulsa e o medo dos fiéis. Segundo Muchembled, o terrorismo imagético do Diabo foi fundamental para a perpetuação do poder simbólico das instituições católicas (MUCHEMBLED, 2001, p. 36).

As representações pictóricas do Diabo derivam de diversas origens históricas. Dentre elas há apropriação de diversas figuras de divindades mesopotâmicas, egípcias e gregas. Dentre as referências mais marcantes encontra-se, por exemplo, a figura de Pã: deus grego associado à natureza e à sexualidade masculina. Era comum a apropriação de figuras pagãs e sua demonização na arte e ideologia cristã. Nesse sentido, o arquétipo do diabo cristão caracterizado pelos chifres, cascos, metade homem e metade bode são derivados das referências imagéticas de Pã (Figura 6) (CAPPELLARI, 2011, p. 180).

Figura 6. Representação de Pã perseguindo um jovem pastor, Vaso grego – 470 B.C. Museu de Belas Artes, Boston

Figura 7. Detalhe de uma cena de base da página: de os Decretos de Smithfield Sul da França (Toulouse), c. 1300–1340, Royal 10 E IV, f. 247r

Posteriormente essa imagem inicial passa a se modificar e outros atributos passam a compor a imagem do diabo e de vários demônios na história da arte. Demônios passam a ser frequentemente retratados como bestas metade animalescas metade humanas com chifres e asas, unindo a imagem de diversos animais de forma a criar uma iconografia que fosse assustadora e repulsiva (Figura 7). A figura do diabo também era frequentemente associada a serpentes torturando e devorando àqueles condenados ao inferno com um eficiente exército organizado, violento e impiedoso em executar crueldades com suas vítimas (Figura 8).

Figura 8. ***A Queda dos Malditos,*** **Dirk Bouts, Palácio das Belas Artes , Lille, 1470**

Embora todos esses elementos construíssem uma imagem genérica e tradicional do diabo e dos demônios na história da arte, bem como do Inferno e seu funcionamento de forma sistematizada, podemos afirmar que não havia muito interesse em caracterizar os arquétipos específicos do Diabo. O Diabo assume, na Idade Média, uma aparência enganadora (LIEBEL, 2004, p. 210) retratada pela multiplicidade de suas formas.

Neste sentido, podemos inferir que o demônio não detinha uma padronização iconográfica específica entre a Idade Média e o século XVIII. Talvez sua natureza múltipla tenha contribuído para esta caracterização multifacetada. Le Goff ratifica esta inferência quando considera paradoxal atribuir uma identidade específica ao Diabo no Ocidente Medieval, visto que "(...) se trata de um ser inapreensível, dado à *diversitas* e às metamorfoses (...) Sua própria natureza tende à diversidade e às metamorfoses que os tornam imperceptíveis e perigosos." (LE GOFF, 2006, p. 320-322). O pintor alemão

Mathias Grunewald ilustrava a posição de Le Goff no que concerne à noção ocidental do Diabo enquanto personagem multifacetado (Figura 9):

Figura 9. Matthias Grünewald, *A tentação de Santo Antônio*, ala direita interna do Retábulo de Isenheim, 1512-1516

Analisando este quadro, podemos constatar que não havia uma preocupação em adequar a imagem dos demônios com algum padrão iconográfico precedente. Podemos observar que o Diabo era representado em sua monstruosidade e animalidade. Os relatos medievais, contudo, ratificam a diversidade do Diabo que, além de uma forma monstruosa e animalesca, pode muito bem usurpar uma aparência humana, apresentando uma aparência às vezes sedutora às vezes repugnante, às vezes com traços demoníacos e às vezes com traços sacros. Nada é impossível para o Diabo, ratifica Le Goff (LE GOFF, 2006, p. 322).

Considerando que o Diabo é "(...) sempre filho de seu tempo" (MUCHEMBLED, 2001, p. 287), podemos dizer que a ausência de padronização do Diabo é um fenômeno próprio da dinamicidade da história humana. Assim, não podemos analisar a figura do Diabo isolada do contexto histórico em que ela está inserida. Neste sentido, após a desmitificação do mundo promovida pelo Iluminismo e a desvinculação da imagem do demônio do domínio exclusivo da Igreja, a disseminação da ideia de um Diabo enquanto figura multifacetada revelou-se como símbolo do questionamento de sua veracidade. (LIEBEL, 2004, p. 211). A representação de Satã para o poema épico *Paraíso Perdido* de William Hogarth ratifica não apenas a desmitificação e desvinculação da imagem do Diabo com a Igreja, como também a associação da imagem do Diabo com a imagem humana (Figura 10):

Figura 10. William Hogarth, *Satan, Sin e a Morte*, 1735.

Embora existissem imagens que se repetem no que concerne a construção da figura do diabo no decorrer dos séculos, como a influência dos chifres de Pã, as asas de morcegos e as associações frequentes a serpentes e bestas monstruosas, podemos afirmar que não havia um padrão de representação da figura do diabo e nem especificidades quanto a retratação dos diversos demônios conhecidos pelo cânone.

3. ASMODEU

Asmodeu é apresentado no *Dicionário Infernal* como se segue:

> Asmodeu, demônio destruidor, o mesmo que Samael, segundo alguns rabinos. Controla as casas de jogo. Semeia o desperdício e o erro. Os rabinos contam que ele um dia destronou Salomão; mas este em seguida carregou-o com ferros, forçando-o a ajuda-lo a construir o templo de Jerusalém. Tobias, segundo os mesmos rabinos, expulsou-o, com a fumaça do fel de um peixe, do corpo da jovem Sara, e o anjo Rafael o aprisionou nos confins do Egito. Paul Lucas diz tê-lo visto em uma de suas viagens, e tornou-se motivo de chacota. No entanto foi possível constatar, como se pode ler no *Correio do Egito*, que o povo desse país ainda adora a serpente Asmodeu, a qual possui um templo no deserto de Ryanneh. Acrescenta-se que essa serpente se divide em pedaços, desaparecendo um instante depois. Ver Haridi.
>
> Este Asmodeu é, segundo o julgamento de alguns, a antiga serpente de seduziu Eva. Os judeus, que o chamam de *Asmodai*, fazem dele o príncipe dos demônios, como se vê na paráfrase caldeia. Existe nos infernos, segundo Wierus, um rei forte e poderoso, dotado de três cabeças: a primeira assemelha-se à de um touro, a segunda, à de um homem, e a terceira, à de um carneiro. Ele possui uma cauda de serpente, pés de pato e o hálito inflamado. Aparece montado sobre um dragão, portando um estandarte e uma lança. Entretanto, está submetido, pela hierarquia infernal, ao rei Amaimon.[7]
>
> É preciso, a quem o exorciza, manter-se firme nos pés e chamá-lo por seu nome. Ele prepara anéis constelados; mostra aos homens como se tornarem invisíveis e lhes ensina a geometria, a aritmética, a astronomia e as artes mecânicas. Também conhece tesouros, os quais se pode forçá-lo a revelar; estão sob seu comando 72 legiões. É chamado ainda Chammadai e Sidonai. Asmodeu foi um dos demônios que possuíram Madeleine Bavent. Lesage fez de Asmodeu o herói de um de seus romances, *Le diable boiteux* [O Diabo Coxo].” (PLANCY, 2019, p. 93-94)

[7] Wierus, em *Pseudomonarchia Daemon.*

Figura 11. Verbete Asmodeu, PLANCY, *Dicionário infernal*, p. 93

3.1. PRECEDENTES HISTÓRICOS

Asmodeu é um demônio abraâmico proveniente do livro deuterocanônico de Tobias, Antigo Testamento. Asmodeu é retratado, segundo o Livro de Tobias, como o símbolo da negação da união conjugal. Segundo o Livro de Tobias, Asmodeu assediou Sara, filha de Raquel, e matou os seus primeiros sete maridos no dia do casamento antes da consumação das relações sexuais. Por estes feitos, Asmodeu fora expulso por Tobias e aprisionado pelo anjo Rafael nos confins do Egito. Segundo o *Malleus Maleficarum*, tratado católico sobre bruxaria escrito pelo clérigo Heinrich Kramer e publicado em 1487, Asmodeu é retratado como o diabo da luxúria e, segundo o tratado, Asmodeu foi responsável pela destruição das cidades Sodoma e Gomorra[8]. Segundo Plancy, Asmodeu também pode ser associado à Samael, príncipe dos demônios que, montado sobre uma serpente, seduziu Eva (PLANCY, 2019, p. 772). Segundo Rudwin, em sua

[8] "(...)But the very devil of Fornication, and the chief of that abomination, is called Asmodeus, which means the Creature of Judgement: for because of this kind of sin a terrible judgement was executed upon Sodom and the four other cities." (KRAMER, 1487, *Malleus Maleficarum*). Fonte: https://www.sacred-texts.com/pag/mm/mm01_04a.htm. Acessado em 27 de novembro às 02:40.

obra intitulada *The Devil in Legend and Literature*, o demonologista holândes do século XVI Johann Weyer compreendia Asmodeu como um dândi entre os demônios que ocupava a cadeira de bacará do inferno (RUDWIN, 1970, p. 92*)* e, por isso, será descrito por Plancy como o senhor das casas de jogos que semeia o desperdício e o erro (PLANCY, 2019, p. 93).

Asmodeu é retratado no *Compendium Rarissimum*,(Figura 12) um livro de demonologia do século XVIII, como uma criatura animalesca, com asas de borboleta, cabeça de ganso, orelhas de jumento, rabo de leão, pernas com escamas empoleiradas tocando um tambor:

Figura 12. Asmodai, *Compendium Rarissimum,* Anônimo.

Plancy alude, no verbete do Asmodeu, a notoriedade do romance de Lesage intitulado *Le diable boiteux* (1707) para a difusão iconográfica e simbólica de Asmodeu. Este romance retrata Asmodeu como um gênio, resgatado de uma garrafa de vidro encantada que, em sinal de agradecimento por sua libertação, presta favores mágicos ao

jovem Don Cleophas Leandro Zambullo. Asmodeu é retratado como um demônio belo e de boa índole. Apesar de sua beleza, Asmodeu era apresentado como um demônio manco com patas de ave parecidas com as de um bode que caminhava apoiado por duas bengalas. Essa característica é retratada no título inglês da obra, a saber: *The Devil on Two Sticks*. Asmodeu é descrito e ilustrado conforme a Figura 13:

> O jovem Zambullo ficou especialmente encantado com esta última promessa. Para acelerar sua realização, ele pegou o frasco; e, sem pensar mais sobre o evento, ele o jogou no chão. Ele se partiu em mil pedaços, inundando o apartamento com um licor enegrecido: isso, evaporando aos poucos, foi convertido em um vapor espesso que, repentinamente se dissipando, revelou à visão atônita do Estudante a figura de um homem em uma capa, cerca de dois pés e seis polegadas de altura, e apoiado por duas muletas. Esse monstrinho tinha pernas de bode, rosto comprido, queixo pontudo, pele escura e pálida e nariz muito achatado; seus olhos, para todos os aspectos muito pequenos, pareciam dois carvões ardentes; sua enorme boca foi encimada por um par de bigodes vermelhos e ornamentada com dois lábios de feiúra inigualável.
> A cabeça desse gracioso Cupido estava envolta em uma espécie de turbante de crepe vermelho, aliviado por uma pluma de penas de pau e pavão. Em volta do pescoço havia uma gola de pano amarelo, sobre a qual havia diversos padrões bordados de colares e brincos. Ele usava um curto vestido de cetim branco, ou túnica, rodeado no meio por um grande pedaço de pergaminho da mesma cor, coberto de caracteres talismânicos. No vestido, também, foram pintados vários corpetes, belamente adaptados para a exibição dos pescoços dos usuários da feira; lenços de diferentes padrões, aventais trabalhados ou coloridos e toucados da última moda; tudo tão extravagante que era impossível admirar um mais que outro. (LESAGE, 2010, p. 17. Tradução minha.)[9]

[9] "The young Zambullo was especially delighted with this last promise. To hasten its accomplishment, he seized the phial; and, without further thought on the event, he dashed it on the floor. It broke into a thousand pieces, inundating the apartment with a blackish liquor: this, evaporating by degrees, was converted into a thick vapour, which, suddenly dissipating, revealed to the astonished sight of the Student the figure of a man in a cloak, about two feet six inches high, and supported by two crutches. This little monster had the legs of a goat, a long visage, pointed chin, a dark sallow complexion, and a very flat nose; his eyes, to all appearance very small, resembled two burning coals; his enormous mouth was surmounted by a pair of red mustachios, and ornamented with two lips of unequalled ugliness.

The head of this graceful Cupid was enveloped in a sort of turban of red crape, relieved by a plume of cock's and peacock's feathers. Round his neck was a collar of yellow cloth, upon which were embroidered divers patterns of necklaces and earrings. He wore a short white satin gown, or tunic, encircled about the middle by a large band of parchment of the same colour, covered with talismanic characters. On the gown, also, were painted various bodices, beautifully adapted for the display of the fair wearers' necks; scarfs of different patterns, worked or coloured aprons, and headdresses of the newest fashion;—all so extravagant, that it was impossible to admire one more than another."

Figura 13. Ferdinand, after drawings by Nap. Thomas. — Alain René Le Sage, Œuvres. Paris: Firmin Didot frères, 1845

Apesar da riqueza dos detalhes, veremos que Louis Le Breton e Plancy escolheram por não basear sua descrição no romance do autor. Podemos afirmar, todavia, que Collin de Plancy e Louis Le Breton basearam o verbete e a ilustração quase que exclusivamente na classificação apresentada no grimório intitulado *Ars Goetia, Chave Menor de Salomão*. Segundo o grimório, Asmodeu é um rei forte e poderoso que pode ensinar as artes da aritmética, astronomia e geometria. Segundo o grimório, Asmodeu:

> (...) aparece com três cabeças, a primeira é como um touro, a segunda como um homem e a terceira como um carneiro; a cauda de uma serpente, e da sua boca emitem chamas de fogo. Seus pés estão palmados como as patas de um ganso. Eles está montado em um dragão infernal (...) (MATHERS, 1995, p.23. Tradução minha.)[10]

Asmodeu é retratado como uma espécie de quimera com três cabeças, sendo uma de touro, uma de um homem, uma de carneiro e cauda de serpente. Diferente da representação proposta por Lesage de um Asmodeu semelhante a um belo e virtuoso

[10] " appeareth with Three Heads, whereof the first is like a Bull, the second like a Man, and the third like a Ram; he hath also the tail of a Serpent, and from his mouth issue Flames of Fire. His Feet are webbed like those of a Goose. He sitteth upon an Infernal Dragon"

sátiro, o grimório apresenta uma representação mais animalesca semelhante a uma quimera de três cabeças. A serpente sempre foi representada como um símbolo bíblico referente a Satã (o adversário) e as três cabeças foram atribuídas ao soberano do inferno de Dante em sua obra *A Divina Comédia*:

> E agora o rei do triste reino eu vejo,
> de meio peito do gelo montante;
> e mais com um gigante eu me cotejo
> que um braço seu co' um inteiro gigante;
> imagina o que dele é então o todo
> pra de tal parte não ser aberrante.
> Se belo foi quão feio ora é o seu modo,
> e contra o seu feitor ergueu a frente,
> só dele proceder deve o mal todo.
> Mas foi o meu assombro inda crescente
> quando três caras vi na sua cabeça:
> toda vermelha era a que tinha à frente,
> e das duas outras, cada qual egressa
> do meio do ombro, que em cima se ajeita
> de cada lado e junta-se com essa,
> (...) Um par de grandes asas acompanha
> cada uma, com tal ave consoantes:
> - vela de mar vira eu jamais tamanha –
> essas, sem penas, semelhavam antes
> às dos morcegos, e ele as abanava (...)
> (ALIGHIERI, 2000, p. 226-227)

A simbologia mitológica de Asmodeu não se encerra nas suas três cabeças, mas também na simbologia associada aos animais retratados. Estes animais, touro e carneiro, sintetizam as características de Asmodeu enquanto demônio da luxúria. Os touros, animais de tração utilizados para trabalhos de força na lavoura eram símbolos da virilidade (Números, 24:8); o carneiro, animal da dualidade entre a vida e morte, fertilidade e infertilidade, comumente usados como sacrifícios para a expiação de pecados (Levítico, 5:15-19), é símbolo da oferta pela culpa (Levítico, 19:22) e possui um significado negativo de regressão à práticas condenáveis do Velho Testamento visto que "(...) obedecer é melhor do que sacrificar; e o atender é melhor do que a gordura de carneiros" (Samuel, 15:22); a serpente, animal pelo qual Lúcifer se transformou para fazer sua primeira sedução enganando Eva é o símbolo da tentação (Gênesis, 3:1-15). Reunidos, estes elementos representam uma *alegoria da luxúria*, isto é, reúnem elementos próprios do processo do pecado da luxúria.

Podemos inferir, a partir desta passagem do *Ars Goetia*, que o verbete proposto por Plancy e a ilustração proposta por Le Breton seguem as indicações imagéticas e simbólicas apontadas no grimório.

3.2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ilustração proposta por Le Breton representa a maioria dos elementos descritos como próprios do demônio no grimório *Ars Goetia*: as cabeças de touro e carneiro egressas do meio do ombro, cauda de serpente, pata de ganso e o dragão. Contudo, Le Breton modifica um elemento proposto pelo grimório: a face humana. Le Breton, no *Dicionário Infernal*, retrata a face intermediária de Asmodeu com características semelhantes à de um sátiro ou à do deus grego Pã, principalmente por retratá-lo com orelhas pontudas. Segundo Costa e Andrade, as orelhas pontudas dos demônios, herança iconográfica do século XI, são resultado da demonização de Pã (COSTA e ANDRADE, *Algumas considerações sobre o Diabo na Divina Comédia*, pág. 153). Não obstante, Le Breton atribui, diferentemente do que é sugerido no grimório, uma coroa à cabeça intermediária. Podemos inferir, a partir destas análises, que Le Breton introduziu um elemento iconográfico inédito ao Asmodeu: sua própria face que, segundo as sugestões imagéticas, está representada na cabeça intermediária de Asmodeu.

Além da representação da face do demônio, Le Breton apresentou elementos iconográficos importantes na retratação de Asmodeu: a disposição, a ordenação e o arranjo das cabeças no corpo tricéfalo. A ordem das cabeças da quimera tricéfala, do touro olhando para esquerda, do diabo coroado olhando para frente e do carneiro olhando para direita remete a uma iconografia ocidental histórica: à besta tricéfala de Serápis.

O culto de Serápis fora introduzida pelo faraó Ptolomeu I para unificar a cultura grega e a cultura egípcia. Serápis é uma divindade derivada do culto de duas divindades: Osíris e Apis. Apis era uma divindade representada por um touro cultuada na região de Memphis e representava a virilidade (Figura 14). Osíris era a divindade egípcia da fertilidade, da vida e da morte. Osíris é associado iconograficamente com o bandido e o mangual, instrumentos tipicamente pastorais. Osíris também é associado ao carneiro em razão de sua alma ser *Banebdjed* (Figura 15).

Figura 14. Estátua de Apis, Trigésima dinastia do Egito (Louvre)

Figura 25. Múmia Osíris no Museu Internacional de Nubia, Aswan, Egito.

A representação helenística de Serápis, união da divindade egípcia Apis com a divindade egípcia Osíris (YOUTIE, *A Kline de Serapis*. pág. 9–29), consistia de uma majestade que, sentada em seu trono, segurava um cetro em uma mão e um *modius* (módio, uma tijela utilizada para medir trigo) sobre a cabeça. Serápis estava sempre acompanhado de sua besta tricéfala (Figura 16).

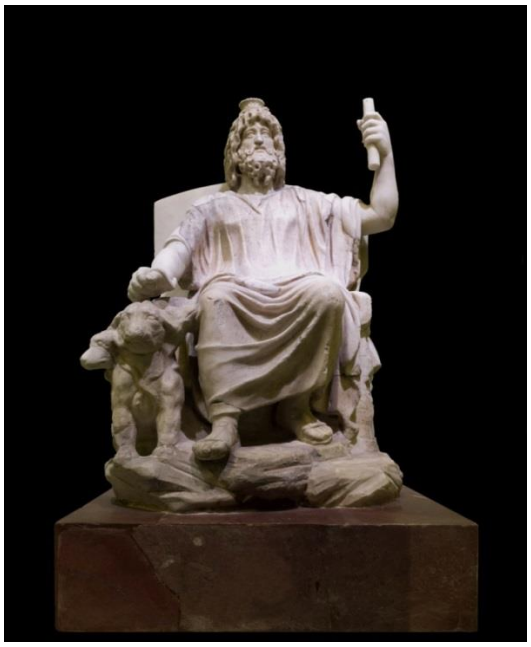


Figura 16. Estátua de mármore de Serapis, século IV, museus do Vaticano. Exposição temporária (agosto de 2013) no Coliseu, Roma, Itália.

Segundo Panofsky (1995, p. 200), as estátuas de Serápis eram admiradas no principal santuário do deus, o Serapeion de Alexandria. O companheiro tricéfalo de Serápis, muito parecido com uma versão egípcia do Cérbero de Plutão, era retratado como uma besta envolvida por uma serpente com uma cabeça de lobo virada para esquerda, uma cabeça de leão virada para frente, e uma cabeça de cachorro virada para a direita:

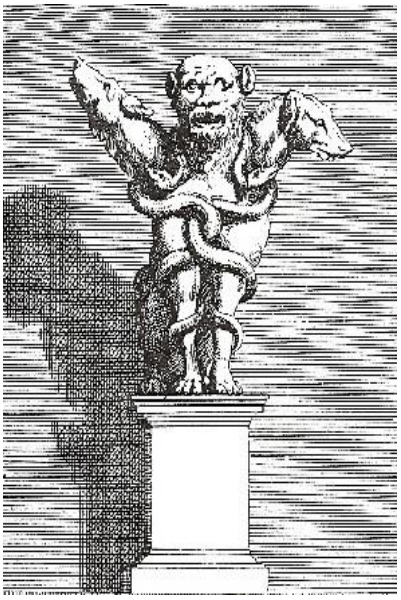


Figura 17. O companheiro tricéfalo de Serápis. Estátua greco-egípcia segundo L. Begerus. Berlim, 1702.

Essa quimera tricéfala pode ser uma alegoria do tempo e a serpente a encarnação do próprio Serápis. Segundo Macróbio, a tríade de cabeças simbolizavam alegoricamente o passado, o presente e o futuro, como se segue a análise do filósofo romano Macróbio:

> Eles (os egípcios) acrescentaram à estátua (de Serápis) a imagem de um animal de três cabeças, sendo que a cabeça central é semelhante a de um leão, à direita aparece a cabeça de um cão tentando agradar com uma expressão amiga, enquanto que a parte esquerda do pescoço termina com a cabeça de um lobo voraz; e uma serpente liga essas formas animais com suas espirais(...) Assim, a cabeça do leão representa o presente, o estado que, entre o passado e o futuro, é forte e ardoroso em virtude da ação presente; o passado é mostrado através da cabeça do lobo porque a lembrança das coisas pertencentes ao passado é devorada e levada embora; e a imagem do cão tentando agradar significa o desenlace do futuro, do qual a esperança, embora incerta, sempre mostra um retrato agradável. (PANOFSKY, 1995, p.203).

Nesta linha de raciocínio, o filósofo Giordano Bruno, ao analisar a natureza cíclica do tempo, discorre sobre a alegoria do tricéfalo de Serápis. Segundo o filósofo o presente é representado pelo leão porque o presente é danoso à carne, o passado é representado pelo lobo porque as lembranças são danosas à mente e o futuro é representado pelo cão tentando agradar porque a esperança são os únicos afagos humanos (BRUNO, Giordano, *Eroici Furori*, Livro II, capítulo 1; PANOFSKY, 1995, p. 215).

Podemos inferir que Asmodeu sintetiza a simbologia iconográfica da divindade helenística do submundo Serápis. A iconografia proposta por Le Breton para Asmodeu reúne elementos da divindade egípcia Ápis representada por um touro e da divindade egípcia Osíris representada pelo carneiro. A serpente representada em Asmodeus como símbolo da tentação faz referência também ao símbolo egípcio do governo (*uraeus*) que envolve o elemento tricéfalo em uma espiral. Em suma: os elementos iconográficos de Serápis estão dispostos na ilustração proposta por Le Breton no *Dicionário Infernal*.

Como aponta Panofsky, este elemento tricéfalo associado a simbologia destes animais (touro, carneiro e serpente) aparece também na iconografia da divindade grega Phanes (Figuras 18 e 19).

Figura 18. Phanes, século II d.C. – Galeria Moderna de Estense

Figura 19. Um desenho do século XVI de Phanes, de Francesco de 'Rossi

Phanes é, segundo a teogonia órfica, um deus criador. Este mito data do fim do período arcaico. Esta divindade é referenciada por Aristófanes em sua comédia intitulada *As*

Aves. Seu mito narra a história de seu nascimento, através do acasalamento entre duas serpentes aladas que produziram um ovo. Deste ovo nasceu Phanes: um deus conhecido por trazer a luz e o intelecto ao mundo, bem como a origem de todos os deuses posteriores. Phanes é representado, como mostram as figuras, como um ser hermafrodita e alado dentro de um ovo com símbolos de todas as casas do zodíaco. Phanes é envolto por uma serpente e porta em uma mão uma tocha e na outra um raio (semelhante ao de Zeus). Possui três cabeças em seu peito, a de um touro, a de um leão e a de um carneiro, respectivamente.

De acordo com Pitágoras, o número três era considerado o mais nobre de todos os números, pois era o único cuja somas das partes é igual ao todo. Portanto, a ideia do número das cabeças de Phanes sugere um deus cuja unidade primordial compõe todos os corpos, nas palavras de Stefanie Goodart: "(...) Pitágoras acreditava que a mônada foi a fonte de todos os outros números. Três representava a completude porque tinha um começo meio e fim" (GOODART, p. 25)

Phanes é a representação da união dos opostos e de um que se multiplica, sendo essas novas partes componentes de um todo, dando início assim ao ciclo da criação. Segundo Goodart: "(...) O mito enfatiza que um torna-se muitos e torna-se um novamente em virtude do vínculo entre o universo, o divino e os seres humanos através deste ciclo eterno." (GOODART, p. 26)

Phanes guarda semelhanças iconográficas com a divindade egípcia Serápis, principalmente no que concerne aos elementos animalescos dispostos em uma tríade. Esta forma iconográfica está presente na história da arte ocidental como associada à virtude da prudência. Isto se deve pelo fato da disposição das cabeças aludirem a uma temporalidade simbólica, isto é, a uma temporalidade cuja cabeça da esquerda representa o passado, a cabeça intermediária o presente e a cabeça da direita o futuro.

Tiziano retratou a disposição temporal das três cabeças na *Alegoria da Prudência* (Figura 20):

Figura 20.3 Tiziano, *Alegoria da prudência com cabeça tripla*, 1550-65, Galeria Nacional, Londres.

Podemos observar neste quadro de Tiziano que as três cabeças dispostas representam os três estágios da vida humana: a juventude, a maturidade e a velhice, respectivamente. A inscrição latina que faz um meio círculo acima das cabeças ratifica a alusão à temporalidade: "A partir da experiência do passado, opere o presente de forma prudente, para não estragar as ações futuras". Nesta mesma medida, a disposição das cabeças remete à temporalidade: o passado, o presente e o futuro. Nota-se que a disposição da luz que clareia a face jovem e obscurece a face velha também ratifica a existência de um processo temporal cujo futuro aparece representado pela aurora e o passado pelo crepúsculo. Estes elementos reunidos representavam a *Alegoria da Prudência*. Segundo Panofsky, o verbete *prudência* é descrito na enciclopédia *Repertorium morale* de Petrus Berchorius da seguinte forma: "(...) consiste na recordação do passado, na ordenação do presente, na meditação do futuro" (PANOFSKY, 1995, p. 196).

Os animais retratados no quadro simbolizam as características dos respectivos estágios: o cão, respectivo animal da velhice; o leão, respectivo animal da maturidade e

o lobo, respectivo animal da juventude. Para entendermos as razões pela qual Tiziano escolheu estes animais específicos, devemos analisar segundo os seus significados simbólicos. A juventude, representada pela cabeça do idoso e pela cabeça do lobo, refere-se às faculdades da memória e remete ao passado; a maturidade, representada pela cabeça intermediária e pelo leão, refere-se à inteligência e a velhice, representada pela jovem e pelo cachorro, refere-se à prudência. (PANOFSKY, 1995, p. 196). A síntese desta tríade significava, portanto, a alegoria da prudência.

Assim, a tripartição da prudência fora retratada associada à tríade antropomórfica das cabeças, como podemos observar na litogravura da Escola de Rossellino (Figura 21).

Figura 21. Escola de Rossellino, *Prudência.* Londres. Victoria and Albert Museum.

A efetivação da luxúria é retratada em Provérbios (7:2-22). Nesta passagem, a Bíblia menciona alguns elementos supramencionados ao relatar um caso de luxúria cometido por uma mulher adúltera. Segundo esta passagem, a mulher adúltera busca por homens carentes de *prudência*. Ao encontrá-lo, a mulher adúltera diz ao homem carente de prudência: "(...) Sacrifícios pacíficos tenho comigo; hoje paguei os meus votos. Por isso saí ao teu encontro (...) Vem, saciemo-nos de amores até pela manhã; (...) Porque o

marido não está em sua casa, foi fazer uma jornada ao longe" (Provérbios, 7:14-19). Segundo o que se segue, a mulher adúltera que conduz o homem a cometer atos de luxúria também "(...) conduz o homem à destruição como o boi que vai para o matadouro" (Provérbios 7:22). Insta salientar que aqueles que incorrem em luxúria são carentes de *prudência*, visto que apenas com a *prudência* que o homem pode *se guardar da mulher alheia* (Provérbios 7:4-5). Podemos inferir que a oposição entre luxúria e prudência conserva um significado simbólico e religioso.

Cabe dizer que a existência relação entre Ticiano e Serápis, discutida por Panofsky, não é consenso. Segundo Cohen, em seu artigo intitulado *Titian's London Allegory and the three beasts of his selva oscura,* a simbologia tricéfala de Serápis não exerceu qualquer influência sobre a obra de Tiziano. Segundo a autora, o homem ao centro de cabelos e barba negra com o leão é tipificado iconograficamente como ideal veneziano de virilidade e soberba nas obras de Tiziano (COHEN, 2000, p. 50); o jovem é tipificado como a luxuria visto que a imagem do jovem de cabelos loiros e o cão são retratados iconograficamente como sinônimos de sensualidade presentes nas alegorias da infidelidade de Tiziano; (COHEN, 2000, p. 50-51) e o idoso com o lobo são retratos iconográficos da avareza (COHEN, 2000, p. 55). Segundo a autora, essas associações simbólicas com a imagem de três animais são sinônimos de transgressão moral. Esta simbologia fora ilustrada por Dante em sua *Divina Comédia* através da imagem da onça, do leão e do lobo. (COHEN, 2000, p. 56) Segundo a autora, Dante se baseou na passagem de Jeremias 5:6 que retratava a punição da transgressão moral através destes animais mencionados: "Por isso um leão do bosque os feriu, um lobo dos desertos os assolará; um leopardo vigia contra as suas cidades; qualquer que sair delas será despedaçado; porque as suas transgressões se avolumam, multiplicaram-se as suas apostasias".

4. BELZEBU

Belzebu é apresentado no *Dicionário Infernal* como se segue:

> Belzebu/Belzebub/Beelzebuth – O príncipe dos demônios segundo as Escrituras; o primeiro em poder e em crime depois de Satã, segundo Milton; chefe supremo do império infernal, segundo a maioria dos demonógrafos. Seu nome significa senhor das moscas. Bodin sustenta que estas nunca eram vistas em seu templo. Era a divindade mais reverenciada dos povos de Canaã, que o representavam às vezes sob a figura de uma mosca, quase sempre com os atributos do soberano no poder. Ele proferia oráculos; o rei Ocozias chegou a consulta-lo sobre uma doença que o inquietava, e foi, por isso severamente repreendido pelo profeta Eliseu.
>
> A ele era atribuído o poder de livrar os homens das moscas que arruínam as colheitas. Quase todos os demonômanos consideram-no o soberano do império das trevas, e cada qual o pinta segundo sua imaginação. Milton lhe confere um aspecto imponente. O rosto transpirando grande sabedoria. Uns representam-no alto como uma torre, outros, com o tamanho igual o nosso, alguns o descrevem em forma de serpente; há os que o veem, ainda, sob os traços de uma mulher.
>
> O monarca dos infernos, diz Palingênio, em *Zodiaco vitae*, é de prodigioso tamanho, e está sentado sobre um trono imenso, tendo a fronte cingida por um diadema de fogo, o peito inflado, as faces túmidas, os olhos faiscantes, as sobrancelhas erguidas e o ar ameaçador. Possui as narinas extremamente largas e dois grandes chifres sobre a cabeça; é negro como um mouro; duas vastas asas de morcego pendem-lhe dos ombros; tem dois grandes pés de pato, uma cauda de leão e é coberto com longos pelos da cabeça aos pés.
>
> Há quem diga, além disso, que Belzebu é o mesmo que Príapo; outros, como Porfírio, confundem-no com Baco. Julgou-se reconhecer nele o Belbog ou Belbach (deus branco) dos eslavônios, pois sua imagem ensanguentada era sempre coberta de moscas, como a de Belzebu entre os sírios. Identificam-no ainda com o próprio Plutão. É mais plausível considera-lo como Bael, o imperador dos infernos segundo Wierus, mesmo porque Belzebu não figura com este nome no inventário da monarquia infernal.
>
> Consta nas *Clavículas de Salomão* que Belzebu aparece às vezes sob monstruosas formas, como a de um enorme bezerro ou de um bode arrastando uma longa cauda; todavia, ele surge frequentemente como uma gigantesca mosca. Ele apareceu a Fausto "disfarçado de boi, com duas orelhas medonhas, cabelos pintados de todas as cores e uma cauda de dragão". Ao marechal de Retz apresentou-se como Leopoldo. Em seus acessos de cólera, acrescenta-se, ele vomita chamas e uiva como um lobo. Por vezes, enfim, Astarô aparece a seu lado, sob a forma de asno. (PLANCY, 2019, p. 137-138)

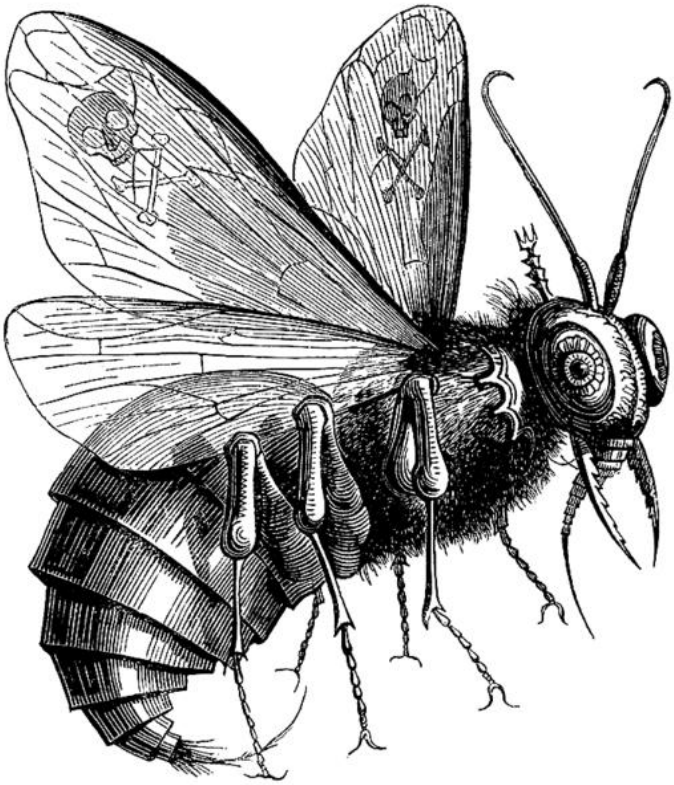


Figura 22. Le Breton, Belzebu, Dicionário Infernal, p. 137.

4.1. PRECEDENTES HISTÓRICOS

De acordo com o respectivo verbete do Dicionário Infernal, Belzebub advém do hebraico *Ba'al Zəbûb* que significa literalmente Deus ou Senhor das Moscas. Segundo o *Dictionary of Deities and Demons*, enquanto *Zebub* é o coletivo substantivo para "moscas", também atestado em ugarítico e outras línguas semíticas (TOOM, Karel; BEKING, Bob; HORST, Pieter; 1999, p. 154); *Ba'al* significaria "senhor" ou "príncipe" (TOOM, Karel; BEKING, Bob; HORST, Pieter; 1999, p.155).

Segundo Plancy, o diabo aparece em forma de mosca ou borboleta. Segundo o autor, no verbete sobre mosca, os habitantes de Ceilão chamam o diabo de *Achor* que significa deus das moscas ou espanta-moscas. O autor relata que nos jogos Ácios, festanças destinadas ao culto de Apolo, os habitantes matavam um boi e o abandonavam às moscas com a convicção de que "(...) saciadas com o sangue do animal, elas iriam embora e não retornariam mais." (PLANCY, 2019, p. 636). Segundo a mitologia grega, *Myiagros* ou *Myacoris* era o sacrifício destinado à figura divina que evitava as moscas. O inseto é associado a moléstias contagiosas e castigos divinos como, por exemplo, em Êxodo que o Senhor envia enxames de moscas para os egípcios para demonstrar sua autoridade: "(...) Porque se não deixares ir o meu povo, eis que enviarei

enxames de moscas sobre ti, e sobre os teus servos, e sobre o teu povo, e às tuas casas; e as casas dos egípcios se encherão desses enxames, e também a terra em que eles estiverem.” (Êxodo, 8:21).

Segundo o ocultista do século XVI Johann Weyer, Belzebu liderou um levante no inferno e ganhou notoriedade entre os anjos caídos (RUDWIN, 1970, p. 76). No texto apócrifo *Testamento de Salomão*, Belzebu aparece como o príncipe dos demônios, evocado pelo próprio Salomão que o força a falar sobre o inferno e outros demônios de forma a adquirir conhecimento e poder contra as forças do mal. O poema épico *Paraíso Perdido* de John Milton destaca que na trindade infernal composta por Belzebu, Lúcifer e Astaroth, exceto Satanás, “(...) nenhum mais alto estava sentado” (MILTON, 2007, p. 81). A afirmação de Milton provavelmente devém do entendimento da Bíblia de que Belzebu ocupa a cadeira de príncipe dos demônios no inferno (Mateus 12:24). O ilustrador inglês Jean Pierre Simon retratou esta relação hierárquica entre Belzebu e Satanás (Figura 23).

Figura 23.4 A vida de Milton: em três partes. Ao que se acrescenta, as conjecturas sobre a origem do Paraíso se perderam: com um apêndice. Por William Hayley, Esq. "Vol.2. Por Hayley, William (1745-1820), Ilustração de Jean Pierre Simon.

Belzebub é o nome popularmente conhecido e derivado de um deus filisteu capaz de causar e curar doenças. A Bíblia faz menção à *Baal-Zebube* enquanto deus de Ecrom, cidade de Canaã. A escritura ratifica a existência de supostos poderes terapêuticos do Belzebub capazes de curar pestilências. Segundo a passagem, o rei Acazias, preocupado com sua enfermidade, enviou mensageiros para solicitar uma consulta com o Belzebu. Ao tomar conhecimento desta solicitação, o profeta Elias condenou o rei Acazias à morte por preferir os conselhos de Belzebu em vez dos conselhos de Deus (2 Reis 1:2-16). Podemos inferir que, por ser o senhor das moscas, Belzebu não apenas pode provocar a pestilência como também pode curá-la.

Não obstante, o verbete do *Dicionário Infernal* sugere que Belzebu aparece com características semelhantes às características atribuídas a Satã, isto é, características associadas à tentação e ao pecado.

Diferentemente da iconografia ocidental, Le Breton retratou Belzebu (Figura 22) no *Dicionário Infernal* segundo a etimologia da palavra, isto é, como uma grande mosca, com uma espécie de ferrão, presas semelhante às de uma vespa, asas de estrutura morfológica semelhante a de mariposas com caveiras desenhadas, boca longa e antenas semelhantes às de um mosquito. Também possui uma pequena coroa sobre sua cabeça, pois é o príncipe dos demônios segundo aponta o verbete do *Dicionário Infernal*. Embora esta associação direta do demônio Belzebu como sendo um grande inseto monstruoso semelhante a uma mosca seja uma atribuição específica dessa ilustração de Louis Le Breton para o *Dicionário Infernal*, a relação de demônios com insetos data de muito tempo atrás. Como um exemplo histórico na arte, temos as pinturas do artista Pieter Brueggel. Na obra intitulada *A queda dos anjos rebeldes* (Figura 24) podemos observar vários demônios retratados com asas de insetos, especificamente asas de mariposas e borboletas.

Figura 24. Pieter Bruegel - *A Queda dos Anjos Rebeldes*, 1562

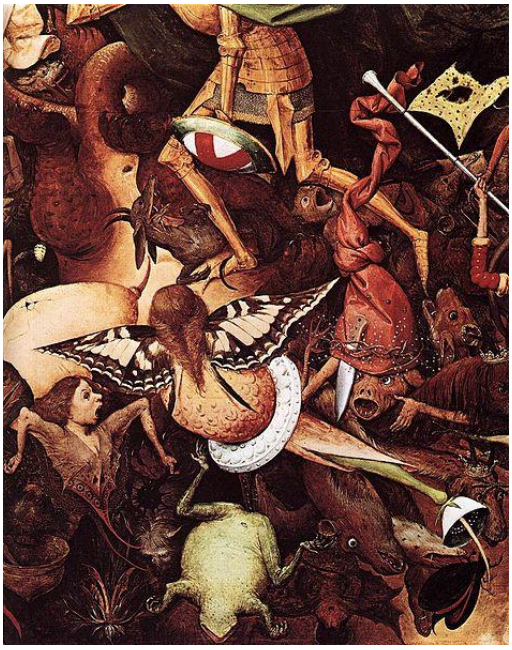


Figura 25. Detalhes da obra anterior

As borboletas pertencem a uma família dentro do filo Atropidae ou Arthropoda (grupo no qual os insetos fazem parte) cujo nome deriva da figura mitológica grega Atropos, uma das três moiras responsáveis por definir o destino dos Homens. Atropos era a moira responsável por cortar o fio da vida. (CHERRY, 2011, p. 82). Logo, a associação desses insetos com a morte antecede e possibilita a associação de mariposas e borboletas, dentre outros, a figuras más ou demoníacas, visto que a morte é vista como um mau presságio e algo a ser temido pelo Homem.

4.2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Breton prezou por uma caracterização e precisão biológica, empregando demasiada atenção para os traços biológicos do inseto. A verossimilhança apresentada da figura de Belzebu, no que concerne aos traços entomológicos dos insetos, confere à imagem uma natureza científica. Não seria inadequado afirmar que a representação proposta por Le Breton guarda uma semelhança iconográfica com a pesquisa microscópica dos seres proposta por Robert Hooke em sua obra intitulada *Micrografia*, publicada na Revolução Científica do século XVII. O resgate e o compromisso científico iluminista podem ser as razões desta escolha iconográfica de Breton para a retratação do demônio. Hooke não pretendia fazer uma pesquisa entomológica, mas um estudo microscópico. Contudo, os insetos aparecem em 15 das 38 pranchas ilustradas na obra. Os estudos entomológicos de Hooke inovaram não apenas nas descrições como também nos desenhos detalhados nunca antes retratados na história por razões tecnológicas. Hooke descreveu cuidadosamente uma pulga e um piolho, retratando suas patas, o ferrão de uma abelha e a construção da teia por uma aranha (MARTINS, 2011, p. 114). Segundo Martins, esta riqueza de detalhes foi difícil de ser capturada porque a grande ampliação restringia o campo visual, limitando a análise e abrangendo o número de partes a serem analisadas. Estes insetos analisados por Hooke nunca haviam sido retratados segundo essas formas iconográficas (MARTINS, 2011, p. 114). Janice Neri ressalta que as imagens retratadas na Micrografia não eram simples transcrições diretas do objeto observado, mas obras de arte visto que:

> As ilustrações de Hooke para a Micrographia são composições construídas de forma intrincada, que foram o produto de vários anos de trabalho e muitas revisões do material. Não são simplesmente transcrições diretas de observações, mas traduções complexas dessas observações (Neri, 2005, p. 126).

A figura mais ilustre da obra de Hooke é a pulga (Figura 26) retratada na prancha 34 e descrita na observação 53 do livro (HOOKE, 1665, p. 210-211):

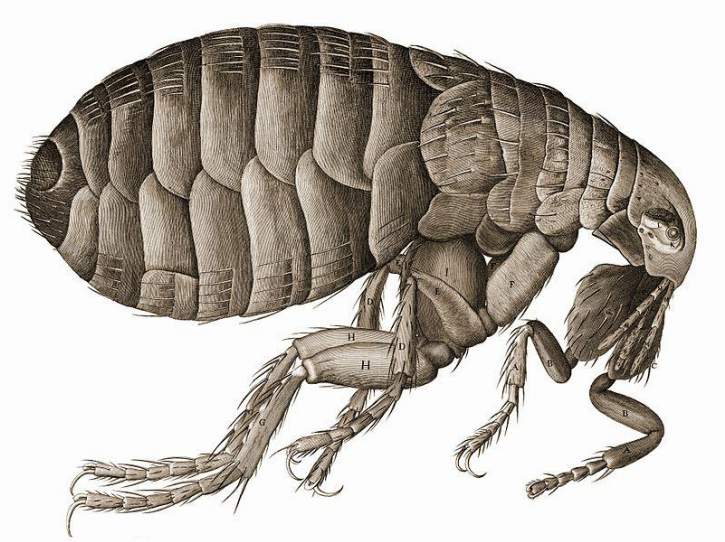


Figura 26. Desenho de uma pulga, da Micrographia. Fonte: Hooke, 1665, prancha 34.

Podemos notar uma semelhança iconográfica no que concerne à construção imagética do tórax do inseto retratado por Breton no verbete *Belzebu*, visto que o tórax da mosca retratada por Hooke não se assemelha ao tórax do *Belzebu*. Segundo Simon, em seu artigo intitulado *Defining the Demoniac*:

> (...) Como Belzebuth literalmente significa 'Senhor das Moscas', Le Breton decidiu descrever esse demônio como um inseto surpreendentemente preciso em seus traços biológicos, com mandíbulas compridas, belos olhos humanos, crânio e ossos cruzados nas asas finas como papel. Seu tórax segmentado e braços finos lembram a pulga ampliada por Robert Hooke dois séculos antes. A monstruosidade iluminista do polímata inglês demonstra que os pesadelos da razão e da superstição nem sempre são tão divergentes quanto poderíamos pensar. (SIMON, 2017. Tradução minha.)[11]

Hooke também fez descobertas importantes no que tange à iconografia e imagem da mosca. Em suas anotações, o autor foi o primeiro a retratar cientificamente, a partir do uso de microscópio, os olhos das moscas com uma abundância de pequenos buracos perfurados. Segundo Hooke:

> Os olhos de uma mosca, sob um tipo de luz, parecem quase como uma grade, com uma abundância de pequenos buracos perfurados através dela; Sob a luz do Sol parecem como uma superfície recoberta por pregos dourados; em outra posição, como uma superfície recoberta por pirâmides;

[11] "As Belzebuth literally means "Lord of the Flies", le Breton decided to depict this demon as a startlingly biologically accurate insect, with long pinching mandibles, weirdly human eyes, and a skull and crossbones upon his paper-thin wings. If anything, the strange verisimilitude of the insect-like creature makes le Breton's image all the more terrifying. His segmented thorax and spindly arms recall the flea magnified by Robert Hooke two centuries earlier, the English polymath's Enlightenment monstrosity demonstrating that the nightmares of reason and superstition are not always as divergent as we might think."

em outra, com cones; e em outras posições, de diferentes formas (...) (HOOKE, 1665, fol. F.4)

Figura 27. Desenho de uma mosca, da Micrographia. Fonte: Hooke, 1665

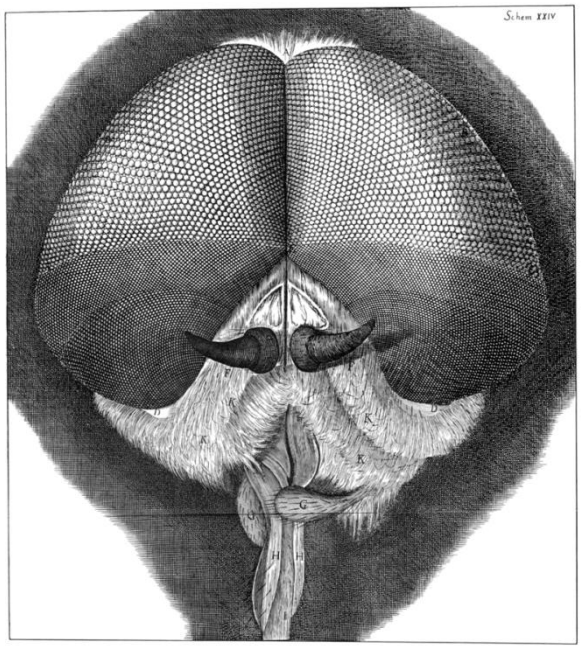


Figura 28. Olhos de mosca, Micrographia. Fonte: Hooke, 1665

A retratação da mosca feita por Hooke (Figura 27 e 28), inédita iconograficamente e cientificamente, foi bem recebida pela comunidade científica. O principal registro histórico desta repercussão acadêmica foi a resenha anônima publicada na revista *Journal des Sçavans* em 1666. O artigo, lido pela comunidade acadêmica, elogiava o trabalho de Hooke no que concerne à retratação das patas das moscas que, a partir das ilustrações, mostravam porque estes insetos conseguiam se prender em superfícies lisas.

Podemos inferir que Breton assimilou a iconografia da mosca de Hooke, assimilando: (i) as patas em camadas representadas na mosca de Hooke; (ii) o abdômen, apresentados com bastante pelo; (iii) os olhos representados a partir de figuras geométricas.

Além da mosca e da pulga de Hooke, o Belzebu de Le Breton reúne elementos de outros insetos como asas de borboleta, pois apesar das asas serem semelhantes morfologicamente às asas de uma mosca, a disposição do par de asas duplas indica serem de borboleta ou mariposa, bem como a disposição das caveiras nas asas de Belzebu (indicativa da relação de insetos à morte), que também sugere uma proximidade com as asas deste tipo de inseto. Contudo, Le Breton preserva a transparência e a membrana próprias das asas de moscas. O tórax em camadas ou linhas e antenas semelhantes às representadas pelo mosquito de Hooke também são atributos pertinentes na imagem de Belzebu. Dessa maneira, este demônio reúne características morfológicas de vários insetos de modo a criar uma figura mais monstruosa e assustadora.

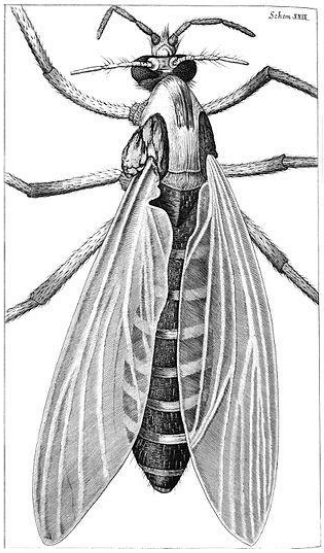


Figura 29 Mosquito, Micrographia. Fonte: Hooke, 1665

No que tange à simbologia de Belzebu, podemos dizer que as moscas sempre foram consideradas seres repulsivos na história da humanidade, sendo também seres muito presentes em qualquer lugar habitado por humanos e/ou outros animais. O pequeno animal é capaz de entrar em qualquer casa, sobreviver a quase qualquer clima, ser incômodo e ágil de forma a deixar qualquer pessoa irritada. As moscas, portanto, trazem consigo o mal, segundo aponta Steven Connor em seu livro intitulado *Fly*: "(...) Talvez elas sejam uma espécie de demônios que espalham doenças e incômodo ao invés de boas notícias" (CONNOR, 2006, p. 15. Tradução minha)[12]. Este também é o modo como muitas culturas moldaram a imagem deste inseto no imaginário popular. Desde que os humanos deixaram de ser nômades e passaram a acumular alimentos, fezes e a conviver com animais, as moscas automaticamente ganharam um papel mais participativo e significativo em suas vidas e a associação destas com a morte passou a ser comum.

A mosca era retratada como aquele animal que distinguia os limpos dos impuros, os sadios dos doentes. Por transitar no intermédio destas condições, a mosca sempre foi associada ao pecado. Breton conseguiu sintetizar a simbologia e a iconografia da mosca em sua retratação iconográfica do Belzebu para o *Dicionário Infernal*. Segundo Connor:

> A mosca, portanto, representa uma provocação particular para culturas e religiões nessa tentativa de manter distinções fortes e absolutas entre o limpo e o sujo. De acordo com o Talmud (coletânea de livros sagrados judaicos), as moscas despertam nojo por causa do hábito de se deslocarem entre circunstâncias sujas e limpas e de voar entre doentes e saudáveis. (CONNOR, 2006, p.16. Tradução minha)[13].

[12] "Perhaps they are a kind of anti-angel, which spreads malaise and unease rather than good news"

[13] "The fly, therefore, represents a particular provocation to cultures and religions in this attempt to maintain strong and absolute distinctions between clean and dirty. According to the Talmud (collection of Jewish holy books), flies arouse disgust because of the habit of moving between dirty and clean circumstances and flying between sick and healthy."

CONCLUSÃO

Pode-se concluir com este trabalho que o *Dicionário Infernal* de Collin de Plancy é imprescindível para o estudo do sobrenatural, do oculto e do místico ao reunir diversos textos históricos para a construção de um dicionário que abarcasse e coletasse o maior número de dados possível sobre o assunto. A contribuição de Louis Le Breton é de extrema relevância para uma construção iconográfica específica de demônios, tendo ele ilustrado e criado um repertório imagético único para cada um dos 72 demônios catalogados e descritos pelo dicionário.

Collin de Plancy foi um escritor que começou seu trabalho fortemente influenciado pelo Iluminismo e pela ideia das enciclopédias. As edições anteriores do *Dicionário Infernal* continham ainda ideias céticas que foram sendo convertidas conforme a predileção do autor pelo catolicismo aumentava. Na reedição ilustrada do *Dicionário Infernal* de 1863, Plancy deixou o ceticismo de lado para abraçar fielmente a crença católica. Desse modo, a criação do *Dicionário Infernal* sintetiza o caráter lógico de sistematização, conceituação com o caráter místico relacionado à fé e às crenças cristãs dos antigos grimórios de magia e invocações de demônio como o *Pseudomonarchia Daemonum* escrito por Johann Weyer em 1577.

Podemos concluir também que as ilustrações de Louis Le Breton criaram um repertório específico imagético que passou a ser uma referência no que tange o assunto da demonologia e da retratação de demônios específicos no imaginário coletivo, sendo muito influentes na arte posterior ao seu tempo. As fontes iconográficas para as construções imagéticas dos demônios de Le Breton são inesgotáveis. Neste trabalho foi possível fazer uma análise detalhada de duas figuras muito importantes e citadas ao longo da História: Asmodeu e Belzebu. Dada estas análises, foi possível constatar que a contribuição de Le Breton foi pioneira e inovadora se comparado com o histórico de representação dessas figuras anteriormente na História da Arte.

Asmodeu é representado como uma besta tricéfala com uma cabeça de touro, uma de demônio e uma de carneiro, semelhante à divindade helenística Serápis que derivava de duas divindades egípcias: Osíris e Apis. Outra relação iconográfica possível pôde ser feita com o deus grego criador Phanes que também possui três cabeças em seu corpo dispostas em ordem semelhante às cabeças de Asmodeu: um touro, um leão e um carneiro. Por fim, a relação da luxúria pôde ser estabelecida através de uma possível

relação entre Asmodeu e a alegoria da Prudência de Tiziano na qual indica que a imagem dos três animais simbolicamente está relacionada à temporalidade nos três estágios da vida humana: juventude, maturidade e velhice, bem como está relacionada a transgressão moral da luxúria.

Podemos inferir que Belzebu é resultado da influência estilística, científica e entomológica de Robert Hooke. Também foi possível estabelecer ligações entre a ilustração de Le Breton com a simbologia dos insetos atrelada a representações de demônios na História da Arte e também ao seu próprio significado atribuído nas relações desses seres com os humanos, como é o caso da ligação direta entre Belzebu e a mosca.

Concluo, portanto, que o fascínio e necessidade de se criar um estudo e uma sistematização de demônios persistiu durante os séculos, desde o aflorar da demonologia no fim do século XIII até seu desenvolvimento através dos séculos. Com o advento do Iluminismo, a demonologia perde a força, porém influencia autores e pintores posteriores que, com o Romantismo nos séculos XVIII e XIX, revitalizam o interesse pelo oculto e também pela sistematização de demônios, herança das enciclopédias iluministas. O *Dicionário Infernal*, portanto, sintetiza interesses antagônicos e emergentes de seu tempo: o interesse pela sistematização do conhecimento humano, produto do Iluminismo, e o interesse pelo oculto e pela imagem do Diabo, produto do Romantismo.

Portanto, para Plancy, conhecer e sistematizar a crença em demônios era uma forma de controlá-los e desse modo combatê-los. Como aponta na introdução da reedição do Dicionário Infernal de 1863:

> Superstições e erros são sempre baseados em uma verdade obscurecida, alterada ou traída; iluminá-los é combatê-los. Se os agruparmos, eles se projetam e suas deformidades são reveladas. Assim, pouco a pouco, a luz é produzida naquelas mentes pobres que se recusam a ascender aos sublimes mistérios da fé e que se rebaixam ao acreditar firmemente nas imposições mais grosseiras. (PLANCY, 1863, p. 8)[14]

[14] "Les superstitions et les erreurs ont toujours pour fondement une vérité obscurcie, altérée ou trahie ; les éclairer, c'est les combattre. Si on les groupe, elles font saillie, et leurs difformités se révèlent. Ainsi, peu à peu, on produit la lumière dans ces pauvres intelligences qui refusent de s'élever jusqu'aux mystères sublimes de la foi, et qui s'abaissent à croire fermement les plus grossières impostures." (PLANCY, 1863, p.8)

Plancy desenvolveu um desejo e necessidade de controlar os demônios através da linguagem e de sua catalogação partindo do pressuposto de que os demônios são perigos reais, semelhante ao pensamento de Augustin Calmet:

> Se o diabo às vezes se passa como quimeras e ilusões, tudo o que se diz sobre aparições, obsessões e possessões, magia e feitiçaria; (...) em tudo isso, ele só pode obter vantagem para si mesmo: pois, se ele puder afastar as pessoas do conhecimento do avanço de suas ações, seu poder só será mais solidificado, uma vez que não será mais atacado, e ele poderá desfrutar de suas conquistas em paz.(...)" (CALMET, 2009, p. 130)[15]

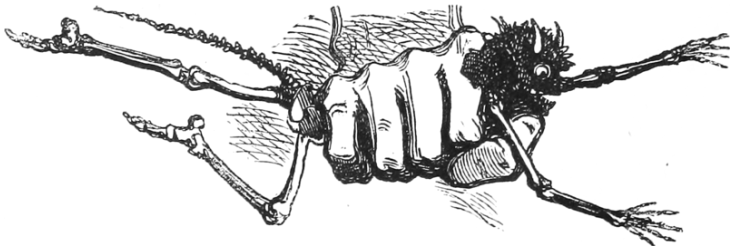


Figura 30. Ilustração feita por Louis Le Breton para o prefácio da edição do Dicionário Infernal de 1863, pág. 8

[15] "(...) If the devil will sometimes pass off as chimeras and illusions all that is said of apparitions, obsessions and possessions, magic and sorcery; in all this he can only gain advantage for himself: for, if he can persuade people of the truth of what he advances, his power will only be more solidly confirmed by it, since it will no longer be attacked, and he will be left to enjoy his conquests in Peace, (...)"

BIBLIOGRAFIA

[ANÔNIMO]. *Micrographia*, or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses, with observations and inquiries thereupon, by R. Hooke fellow the Royal Society. In fol. London [resenha]. Le Journal des Sçavans, 4: 109-127, 1666.

ABBAGNANO, Nicola; *Dicionário de Filosofia.* Tradução: Alfredo Bosi - 21 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*: *inferno*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BOUREAU, Alain. *Satã Herético*: *o nascimento da demonologia na Europa medieval*. Tradução: Igor Salomão Teixeira; revisão técnica: Néri de Barros Almeida. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

CALMET, Augustin. *The Phantom World: The History and philosophy of spirits, apparitions.* Editor: Henry Christmas. 2009. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/29412/29412-h/29412-h.htm.

CHERRY, Ron. *Insects and Deat.* American Entomologist , Summer 2011. Disponível em: https://watermark.silverchair.com/ae57-0082.pdf?token=AQECAHi208BE49Ooan9kkhW_Ercy7Dm3ZL_9Cf3qfKAc485ysgAAAlMwggJPBgkqhkiG9w0BBwagggJAMIICPAIBADCCAjUGCSqGSIb3DQEHATAeBglghkgBZQMEAS4wEQQMH2DC6oyXLDHosqpgAgEQgIICBi2HsiqnrQsL5vndKaezZhL-iLPoHIzn2XttQFKI-_ixSX6W_GC-gVKvW4gUfv8aIoY6gbMYFKmDBL7jsvuqcEXmCA-RO3_6NB38dSvzVTfngoiD7e05tKAHznjsurCrY5vmTzJ6Im5pqMU6ISOZjcm4UI4mIh5IsRUJtBwMYQECGd8_mQolUyQl7yJiXti2yTrGHpYvcsrC7uD3u6pe20MMq20EQ9vxNC7a0lCL-K0T4kcW9mT_Z62Gt7uedxNI3Ey3s2KkHL89oL4OCjDliktzy5EP6n03bacDke5-XxHcp4pU3LpGX6-3YCSCOALZ72NIokDsnkswF7NlMjzt2yjUWJYeGG7An6dmvid46xXTYXX_gJDdGYTonzLnSVXnQbsuNjtgu-7UeWZRAg8Fy5ZuPFNOFyFmUEDI__oXnJrW1H4-c1uiwZfbS7HvnXqPnOl8Zj7EQnIoownS03U_-p3Ds-

BaDWNfvSfMdZe3EFZOg0J74CJwQ5ew3A0gGsdufVLFnxNUhCkecLuSNQ1nE6Ud6yt3Md_66R9oCpjic2wRvtkpfjKAKCNO04t7W0j3Z7TB1gPuCCcXIvApDKdWns4uo-h28u_lsKjDMgaMnKKFsecvJXRPaqji9Mk4EG_HpflwaiOWuzeb37ZvTwPa1wJzpyW8WRwezK34x6ZhaobouwxuEeUM. Acessado dia 29 de novembro de 2019 às 18:32.

CAPPELLARI, Márcia Schmitt Veronezi. *A Arte da Idade Média como construtora de um conceito visual de mal*. ZIERER, Adriana (coord.). *Mirabilia 12.* Paraíso, Purgatório e Inferno: a Religiosidade na Idade Média. Jan-Jun 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. História da Literatura Ocidental – O Romantismo. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

COCICE, Daniele. *The Myth of the Serpent and the Birth of Mankind. A Projection into Proto-Indo-European Culture.*2017. Disponível em: https://wp.me/p2FTG8-7M. Acessado dia 28 de novembro de 2019 às 03:41.

COHEN, Simona. *Titian's London Allegory and the three beasts of his selva oscura*. Renaissance Studies Vol. 14 No. 1. The Society for Renaissance Studies, Oxfmd University Press, 2000.

CONNOR, Steven. *Fly*. Reaktion Books LTD - London, UK: 2006.

COSTA, DL., and ANDRADE, SR. *Algumas considerações sobre o Diabo na Divina Comédia*. In MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. O demoníaco na literatura [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 149-160. ISBN 978-85-7879-188-9. Available from SciELO Books

DIDEROT, DENIS, *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios.*Volume 1: *Discurso preliminar* e outros textos / Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Fúlvia Moretto, Maria das Graças de Souza. – 1.ed. – São Paulo:Editora Unesp, 2015.

DELMAS, Marie-Charlotte. *Présentation.* In: De Plancy, Jacques Collin. *Dictionnaire Infernal: recherches et anecdotes sur les demons, les esprits, les fantômes, les spectres, les magiciens* (…). *Présentation de* Marie-Charlotte Delmas. Paris, Fetjaine, 2010.

FERNANDES, FS. O Satã de John Milton. In MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. O demoníaco na literatura [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 125-137. ISBN 978-85-7879-188-9. Available from SciELO Books.

GOODART, Stefanie. *Shedding Light on Some Orphic Gods*. Disponível em: https://www.academia.edu/28694565/Shedding_Light_on_Some_Orphic_Gods. Acessado em 28 de novembro de 2019 às 11:20.

GOODRICK-CLARKE, Nicholas. *The Western Esoteric Traditions: A Historical Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

GRAFTON, Anthony; MOST, Glenn; SETTIS Salvatore. *The Classical Tradition.* First Havard University Press paperback edition, 2010.

HESÍODO, *Os trabalhos e os dias*; edição, tradução, introdução e notas : Alessandro Rolim de Moura. - Curitiba, PR : Segesta, 2012.

HOOKE, Robert. Micrographia: or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses with observations and inquiries thereupon. London: J. Martyn and J. Allestry, 1665.

_____. Lectiones Cutlerianae, or a collection of lectures: physical, mechanical, geographical & astronomical, made before the Royal Society on several occasions at Gresham Colledge. To which are added divers miscellaneous discourses. London: John Martyn, 1679.

KJELLGREN, Eric. IVORY, Carol. *Adorning the world: art of the marquesas islands*. The Metropolitan Museum of Art, New York: 2005. Disponível em: https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/51602. Acessado em 24 de novembro de 2019 às 03:30.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Coordenador de tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006.

LESAGE, Alain-René. *Le Diable Boiteux*. Translated by Joseph Thomas and Illustrated by Kitty Shannon. Published by the Ex-classics Project, 2010. Disponível em: http://www.exclassics.com. Acessado dia 27 de novembro de 2019, às 22:22.

LIEBEL, S. *O diabo e a dinâmica do Ocidente*. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 41, p. 203-209, Editora UFPR, 2004.

LORENZO, Lorenzi. *Devil's in art*. - 2º ed. - Florence: Centro Di dela Edifimi srl, June 2006.

MATHERS, Samuel Liddell MacGregor (trans.); Crowley, Aleister (1995) [1904]. *The Goetia: The Lesser Key of Solomon the King*. Samuel Weiser, Inc.

MARTINS, Roberto de Andrade. *Robert Hooke e a pesquisa microscópica dos seres vivos. Filosofia e História da Biologia*, v. 6, n. 1, p. 105-142, 2011.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. *Fontes Visuais, Cultura Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares.* ANPUH, 45, 2003.

MILTON, John, 1608–1674. *Paradise lost*. Edited by Barbara K. Lewalski. 2007 by Blackwell Publishing Ltd. Disponível em: http://down02.putclub.com/virtual/backup/update/Download/Literature/ParadiseLost.pdf. Acessado em 29 de novembro de 2019 às 17:42.

MINOIS, G. *O Diabo*: origem e evolução histórica. Lisboa: Terramar, 2003.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo:* séculos XII a XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NERI, Janice L. Fantastic observations: images of insects in early modern Europe. Irvine, 2003. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of California. ——. Some early drawings by Robert Hooke. Archives of Natural History, 32 (1): 41-47, 2005.

NOGUEIRA, C. R. F. O diabo no imaginário cristão. Bauru: Edusc, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3º Edição: Editora Perspectiva, São Paulo: 1995.

PLANCY, Jacques Collin. *Retractions de M. Collin de Plancy*. *L'ami de la religion et du roi: journal ecclésiastique, politique et littéraire, tome cent-onzième,* Paris, n. 3497, pp. 1-2 out. 1841. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=1qABXrZcl3wC. Acessado em 24 de novembro de 2019 às 05:07.

_____, *Dicionário infernal*; Tradução Angela Gasperin Martinazzo. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora Universidade de Brasília, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2019.

PLATÃO, *Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político*. Traduções: José Calvacante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. – 1 ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____, *Diálogos Platão;* seleção de textos de José Américo Motta Passanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa – 5 ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1991. – (Os Pensadores) Conteúdo: O Banquete – Fédon, Sofista – Político.

_____, *A República;* Introdução, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira – 9 ed. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

_____, Defesa de Sócrates / Platão. Ditos e feitos memoráveis de Sócrates; Apologia de Sócrates / Xenofonte. As nuvens / Aristófanes ; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha ; traduções de Jaime Bruna, Libero Rangel de Andrade, Gilda Maria Reale Strazynski. — 4 ed. — São Paulo : Nova Cultural, 1987.

ROUANET, Sergio Paulo. Mal-estar na modernidade: ensaios. – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RUDWIN, Maximilian [1931]. *The Devil in Legend and Literature* (2nd ed.). New York: AMS Press, 1970.

RUSSEL, Jeffrey B. *História da bruxaria* [recurso eletrônico]. Brooks Alexander ; traduzido por Álvaro Cabral, William Lagos. - 2. ed. - São Paulo : Aleph, 2019.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *The Prince of Darkness*. Cornell University Press: New York, 1988.

SIMON, Ed. *Defining the Demonic*. The Public Domain Review, 2017. Disponível em https://publicdomainreview.org/essay/defining-the-demonic. Acessado em 29 de novembro de 2019 às 15:33.

TOOM, Karel; BEKING, Bob; HORST, Pieter W. *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*. Published jointly 1999 by Brill Academic Publishers. Published jointly 1999 by Brill Academic Publishers.

TRITTER, Valérie. Le fantastique. Paris: Ellipses, 2001. (Thèmes et études).

YOUTIE, *A Kline de Serapis. The Harvard Theological Review* , vol. 41. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/harvard-theological-review/article/the-kline-of-sarapis/2658C5E8E8036ACB52153EBF940C4A88. Acessado dia 28 de novembro de 2019 às 10:00.