

A importância da gravura na difusão figura grotesca dos demônios pela *Ars Moriendi* em nosso imaginário

The importance of etching in spreading the grotesque depiction of demons by Ars Moriendi in our imagination

Wilson Roberto da Silva (Unifesspa)¹

Resumo: Este artigo enfoca a *Ars Moriendi* e como ela se vincula à categoria estética do grotesco, a despeito do componente doutrinário embutido nas mensagens visuais, tornando possível destacar sua importância na divulgação do imaginário acerca do Juízo Final, do inferno e dos demônios que o habitam, como algo provocativo que desestabiliza e repugna como qualquer imagem grotesca. A gravura foi responsável por difundir este imaginário, posto que subalterna dentre os meios tidos como artísticos, tornou-se apta para divulgar este imaginário que nos habita até hoje.

Palavras-chave: ars moriendi; grotesco; demônios; gravura.

Abstract: *This article focuses on the Ars Moriendi and how it connects to the aesthetic category of the grotesque, notwithstanding the doctrinal component embedded in the visual messages, making it possible to highlight its importance in disseminating the imagery of the Last Judgment, hell, and the demons that inhabit it, as something provocative that destabilizes and repulses like any grotesque image. Engraving was responsible for spreading this imagery, since being subordinate among the mediums considered artistic, it became suitable for disseminating this imagery that still inhabits us today.*

Keywords: *ars moriendi; grotesque; demons; etching.*

DOI: 10.47456/col.v15i26.50683



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

¹ É gravador, técnico em artes gráficas com especialização em Produção Visual Gráfica pelo SENAI, atuou profissionalmente em Publicidade. É mestre em Artes Visuais pela UNESP e doutor pela Unicamp. Atualmente exerce a função docente na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1602-8182>.

Introdução

A pandemia de COVID-19 nos fez refletir sobre a iminência da morte, até então, estávamos acostumados às constantes altas nas expectativas de vida e no repúdio da sociabilidade da morte, o que Ariès (2000, p. 40) distingue como “morte selvagem” em oposição à “morte domada”, característica das culturas primitivas. Perniola (2000, p. 169) corrobora essa afirmação, quando escreve: “Distinguindo-se, portanto, da sociedade contemporânea, que se baseia no recalque da morte, é justamente nela que as culturas primitivas fundam a própria sociabilidade.”

Em função disso, parece oportuno dimensionarmos a propagação do imaginário trágico da morte iminente na arte visual com a gravura, como uma técnica que incorporou conhecimentos de outros modos de conhecer e viver a materialidade do mundo e, ao vinculá-la à difusão do infernal e do demoníaco, oriunda da *Ars Moriendi*, se desvela o quanto nossa percepção atual e quase profana está fundada numa moral religiosa. Assim, supõe-se que a oficialidade da moral religiosa está no cerne do próprio grotesco, ainda que como antítese, pois, segundo Belting (2014, p. 159), a vantagem do Juízo Final de Michelângelo ante o caminho do purgatório, narrado por Dante na Divina Comédia, era o primeiro estar na igreja, “no próprio solo da fé eclesial, como visão autorizada”, *locus* privilegiado para difusão e introjeção pública.

Para discorrer sobre isso, o artigo se divide em três capítulos. O primeiro, posiciona o surgimento da xilogravura e da gravura em metal em seu tempo e descreve resumidamente suas primeiras aplicações até a emergência e difusão da *Ars Moriendi* e da Dança da Morte como instrumentos pastorais de orientar na arte do bem morrer. O segundo capítulo inicia com um breve relato sobre o Livro de Horas, com enfoque no ofício mortuário, não porque seja objeto do artigo, mas por ter configurado o imaginário sobre o Juízo Final, sobre o inferno e sobre os demônios, visíveis em algumas *Ars Moriendi*. Em seguida, apresentam-se alguns preceitos do grotesco sugeridos por Kayser (1986), para associar Dança da Morte a ele; bem como alguns preceitos fundamentais da

Dança da Morte que facilitaram esta conexão, além de delinear algumas características operativas da gravura no período em questão e vinculá-las às obras grotescas de Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Bruegel (152?- 1569), para destacar como a mensagem religiosa e moral embutida nas ficções artísticas de ambos não obstam a associação deles ao grotesco.

O terceiro capítulo trata especificamente dos preceitos fundamentais da *Ars Moriendi*, apresentando e analisando três versões até o século XVIII, e como a representação dos demônios e do inferno se interseccionariam com o imaginário grotesco naquela ocasião.

O desenvolvimento da gravura na Europa como meio de difusão de instrumentos pastorais de lembrar a morte e do grotesco que nela há

A xilogravura é uma invenção chinesa do século VI. Não se sabe ao certo como ela foi introduzida na Europa durante o século XIV. Especula-se que a introdução tenha sido feita por Marcopolo (1254-1324) ou pelos mouros, durante a ocupação na península Ibérica, mediante a introdução quase concomitante às primeiras fábricas de papel em Toledo. O que se tem como certo é que sua excelência ocorreu em países bávaros.

Com o surgimento da gravura em metal, ocorre algo semelhante, pois tanto sua descoberta quanto origem são pouco precisas. O que há são poucos dados historiográficos oriundos de Vassari (1511-1574) que atribuem esta invenção a Tomasso Finiguerra (1426-1464), em Florença, entre 1430 e 1452. Entretanto, tem-se como certo que ela seria um desmembramento da atividade de gravação de armaduras e da ourivesaria por artesãos dotados de experiência e habilidade de gravar sobre metais, tanto para produzir anéis de chancela quanto ornamentos nas armaduras, cujo padrão visual precisava ser reproduzido.

A qualidade visual da gravura como meio de reprodução melhorou a partir do final do século XV, quando as bases daquilo que convencionamos chamar de ciência demandavam algum nível de

homogeneização, tanto pela necessidade dos herbários quanto das Ciências Médicas pelos atlas de anatomia humana.

No caso da Botânica, a disparidade de representação de uma mesma planta era tamanha e visualmente tão díspar que inviabilizava sua classificação como da mesma espécie, embora assim fosse (Ivins Jr, 1976). A gravura solucionava isso, porque um desenhista habilidoso fornecia uma representação convincente e um gravador habilidoso se incumbiria de seguir o desenho ao transferi-lo para a matriz, dando homogeneidade ao resultado que seria reproduzido pela impressão.

No âmbito da anatomia, em 1543, o médico flamengo André Vesálio (1514–1564) produziu o primeiro atlas de anatomia humana, dirigido às Ciências Médicas, com resoluções em claro-escuro e perspectiva em xilogravura, intitulada *De Humani Corpori Fabricae*, ilustrada pelo gravador holandês Jan Steven van Calcar (1499–1556), o intuito dessa publicação era torná-la tão homogênea e precisa, tanto quanto uma letra. Segundo Gil (1997, p. 137): “A descoberta da imprensa teve então um papel fundamental que se repercute, aliás, na própria história das ilustrações de Vesálio: estas inauguraram um novo método de representação das gravuras nos livros, daí em diante impressas como letras.”

Não havia, no entanto, só uma demanda científica pela reprodução impressa, o setor reformista da Igreja vinha empreendendo esforços que culminariam com a nomeação do teólogo reformista e poeta Jean Gerson (1363–1429) como chanceler da Universidade de Lyon, em 1395, que, por princípio, opunha-se às especulações de cunho meramente teórico até então dominantes; quando os primeiros poemas macabros surgiram, nos séculos XIII e XIV, como reflexos desta demanda reformista. (Almeida, 2013).

O surgimento dos tipos móveis² representava a possibilidade nunca vivenciada de expandir “[...] o ensino religioso dos ‘simples’[...]” (, 2013, p.32) através dos manuscritos macabros que originaram a *Ars Moriendi* e

² Tipos móveis são letras, acentuações, números e entrelinhas, gravados em madeira e posteriormente em um liga de chumbo, antimônio e estanho, de modo que um bloco de texto era composto letra por letra e depois desmanchado para ser reutilizado.

dos poemas macabros que deram origem às Danças da Morte, nos quais a gravura seria uma aliada importante na difusão e ampliação desse imaginário. Com o acesso a esse potente mecanismo de difusão, *Ars Moriendi* e Dança da Morte se tornam instrumentos de *Memento Mori* para divulgar o imaginário da morte e construíram também uma moral acerca de nossas ações em vida, tendo como perspectiva um Juízo Final. Já o grotesco é uma categoria estética cuja terminologia está vinculada ao vocábulo italiano *grotta* (gruta), em razão de pinturas ornamentais não autóctones terem sido encontradas em Roma durante escavações efetuadas em finais do século XV, nas quais se inscrevia cenas incomuns (Kayser, 1986). Desde o início, o grotesco foi repudiado, pois contrariava o “critério de verdade natural” (Kayser, 1986, p. 18).

A partir de então, o termo grotesco adquiriu o sentido de subclasse estética da crueza, da baixeza e da burla, tanto nas artes plásticas quanto na música ou na literatura (Kayser, 1986). Apesar deste sentido depreciativo, o termo caiu no gosto popular porque, de algum modo, perturbava a ordem visual dominante da bondade, da beleza e da moralidade predominantes na vida pública, a despeito da vida privada. Daí o irracional como aquilo que contraria a racionalidade, que se consolidaram como facetas complementares e obscuras da realidade que o grotesco abarca desde sempre em seu âmago.

Princípios conceituais e iconográficos fundamentais da Dança da Morte e da *Ars Moriendi* e a relação dela com o Livro de Horas

Ars Moriendi e Dança da Morte possuíam diferenças iconográficas marcantes. A presença dos demônios, anjos e em alguns casos das portas do inferno nas *Ars Moriendi* era sua marca; a presença do esqueleto ou do transpassado tão característico da representação da morte (Belting, 2014) eram marcantes nas Danças da Morte.

Essas diferenças iconográficas se baseavam nas características conceituais de cada uma delas, a *Ars Moriendi* enfocava a instrução do

moribundo na vivência do processo de morrer e não a morte consumada. Já a Dança da Morte, como um livro de consulta corriqueiro, quase filosófico, analisava a vanidade da vida e apresentava o esqueleto e o transpassado como alegoria visual dos excessos em vida.

Embora não seja o objeto deste artigo, o Livro de Horas foi um produto editorial de sucesso, escrito e iluminado manualmente, destinado aos abastados, que antecedeu a gravura como sistema de impressão e difusão e ao grotesco como categoria estética e consta, aqui, pela contribuição iconográfica essencial para expansão do imaginário da monstruosidade demoníaca, do infernal e do Juízo Final, particular para a *Ars Moriendi*.



Figura 1. Livro de Horas “As Horas de Taymouth”. Iluminura. 2º quartel do séc. XIV.

Imagens 13 e 15. Fonte: The British Library Disponível em:

<https://www.imagesonline.bl.uk/search/?searchQuery=Taymouth+Hours+Yates>. Acesso em: 1 nov. 2025. São duas páginas escritas e ilustradas, ambas colocadas e feitas a mão.

As ilustrações se posicionam na parte inferior das páginas, na da esquerda aparecem

Adão e Eva sendo levados pelo demônio para a boca em chamas, na ilustração da direita, homens e mulheres são jogados pelo demônio na boca deste mesmo animal, que é uma alegoria do inferno.

Em resumo, o Livro de Horas é proveniente da prática dos monges e monjas de dedicar horas canônicas oito vezes ao dia, com o fim de preparar o fiel leigo para ser aceito pelo juízo do Cristo no fim dos tempos. O Livro de Horas dos clérigos geralmente não possuíam imagens, a existência de iluminuras era o elemento que distinguia o livro dos leigos, pois elas lhes aguçavam a imaginação e exegese.

O exemplar indicado na figura 1 é composto de 384 cenas, das quais aqui estão apenas duas referentes ao ofício mortuário, que, na maioria dos códices, são retratados no final. Sua iconografia abrange o calendário, as lições dos quatro Evangelhos, o Ofício da Virgem, o Ofício da Cruz e o Ofício do Espírito Santo, as duas orações à Virgem Maria: *Obsecro te* e *O intemerata*, os salmos penitenciais e as litanias, abordados de acordo com as oito horas canônicas. Nessas representações, personagens demoníacos conduzem almas para dentro da boca em chamas de um animal fantástico semelhante a um leão.

Preceitos do grotesco que se vinculam à Dança da Morte e as conexões entre a arte gráfica de Bosch e Bruegel com o grotesco e com a *Ars Moriendi*

A conexão entre Dança da Morte e grotesco foi feita por Kayser (1986, p. 155), quando, ao abordar tal conteúdo presente na obra de modernistas como James Ensor (1860-1941) e Paul Weber (1823-1916), destacou “[...] o crânio com seu esgar e o esqueleto a mexer-se são motivos que, com seu conteúdo macabro entram na estrutura do grotesco.”, principalmente se a “descaçarmos” do componente moral da advertência – morreremos e nossas vaidades e orgulhos são vãos. Segundo Kayser (1986), esse vínculo é ressaltado pela estrita contribuição dos elementos formais da Dança da Morte, ou seja, os esqueletos em movimento com semblante zombeteiro são por si só a expressão do grotesco, independente do sentido moral e religioso de sua mensagem.

Segundo Zymala (2014), eram três os objetos da Dança da Morte. Primeiro, a universalidade da morte, que alcançava a todos invariavelmente. O segundo

era a soberba evocada pelo poder e pela fama que a morte ceifava. O terceiro era a efemeridade da beleza física, cuja morte fazia deteriorar, culminando com o vislumbre do corpo escorchado ou do esqueleto.

A Dança da Morte, embora não seja o objeto deste artigo, foi uma forma a princípio Cristã de lembrança da morte, cuja moralidade deveria ser “descalçada” para ser concebida como grotesca, pois, para Kayser (1986, p.156), no grotesco, há três domínios determinantes: primeiro, o processo de criação; segundo, a obra em si; e o último, a recepção. É nela que ele se consolida “o grotesco, em contrapartida, importuna quem se defronta com ele, como cena ou imagem dotada de movimento” (Kayser, 1986, p. 136).

Era também na coreografia e na vestimenta da Dança da Morte que as relações grotescas se constituíam. Os mortos vestidos conforme sua posição social (rico, remediado e pobre) e profissional deixavam seu duplo vivo perplexo, ante o vislumbre de seu reflexo num corpo esquelético ou escorchado em plena ação, e com vestes que o faziam se reconhecer socialmente, quase sempre em farrapos, dançando e convidando o seu outro eu, imobilizado e perplexo a acompanhá-lo na dança daqueles que morrerão.

A Dança da Morte foi mais longa e produzida com afinco até meados do séc. XX, pois, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, muitos artistas, principalmente expressionistas, viram nela um veículo de potente carga estética e expressiva. Alfred Kubin (1887-1959) foi um deles, muito importante para a gravura brasileira, em função de ter influenciado profundamente Oswaldo Goeldi (1895-1961).

O modernismo via na gravura a potência para expressar o brutal, por ter sido periférica em relação à pintura até meados do séc XIX, tamanha era a dominância emanada pela “aura” da obra única. Benjamin (2003, p. 43, tradução nossa)³ afirma “Pode-se dizer que, com a invenção da xilogravura, a qualidade autêntica foi atacada em sua raiz, antes ainda que tivesse dado seus frutos mais tardios”.

³ No original: “*Con la invención del grabado em madera puede decirse que la cualidad de lo auténtico fue atacada en su raíz, antes incluso de que desarrolara su florecimiento tardío.*”

Entretanto, Ivins Jr (1974, p.105, tradução nossa)⁴ aponta que, entre os séculos XVII e XVIII, a gravura se consolidou para os artistas pelas “[...] enormes vantagens financeiras oferecidas pela produção e venda de grandes tiragens de gravura baseados em seus quadros”; isto é, pintores renomados terceirizavam a imagem impressa de tal modo que qualquer esboço poderia servir ao que Catafal e Olívia (2003, p.12) chamam de “gravura de interpretação”, cujo fim era interpretar o desenho do artista renomado para outro meio e, a reboque, o usufruto de prestígio, diluição do preço do original e divulgação da cultura a qual pertenciam.

Este breve resumo do modelo operativo da gravura que se fundamentou nos séculos XV e XVI, quando criadores da imagem não eram necessariamente seus gravadores, às vezes, não eram nem mesmo o autor dela, visa contextualizar a obra gráfica de Hyeronimus Bosch e Pieter Bruegel e como isso influenciou na sua consolidação como meio ao mesmo tempo rentável, mas periférico de produção visual de arte.

Não se sabe muito sobre a vida de Bosch, nem que ele tenha trabalhado em qualquer lugar fora de sua cidade natal, Hertogenbosch, donde provém seu sobrenome. Sabe-se que foi descendente de uma família de pintores (Oliveira, 2019). O que mais há são especulações ou lendas em torno do fantástico em Bosch do que documentos fidedignos sobre sua vida e obra. A simples atribuição de autoria não deixaria dúvidas sobre sua associação ao grotesco. Não só Kayser (1986) e Paiva e Muniz Sodré (2002) são assertivos ao qualificá-lo assim, Gibson (1992, p. 217, tradução nossa) também, mas nem ele consegue definir donde elas procedem.

Mas se o repertório de tipos monstruosos de Bosch foi assimilado ao grotesco Renascentista, ou se foi interpretado como produto de pesadelos, esses dois fenômenos têm pelo menos uma coisa em comum: em ambos, os demônios de Bosch, são tratados não como realidades e, nem mesmo metafísica, mas como fantasmas ou aparições de uma mente cuja razão está adormecida, suprimida no sono.⁵

⁴ No original: “[...] las enormes ventajas financieras que ofrecía la producción y venta de grandes tiradas de grabados basados en sus cuadros.”

⁵ No original: “But whether Bosch’s repertory of monster types was assimilated to Renaissance grotesque or was interpreted as was the product nightmares, these two phenomena have at least one

Após a morte de Bosch, criou-se uma cultura imitativa da sua iconografia. Muitas gravuras e, em menor quantidade, pinturas foram atribuídas a ele sem que ele as tenha criado. A maioria são imagens de seguidores e imitadores que eram combinadas de forma a parecerem de Bosch, não necessariamente com o intuito de enganar o mercado, embora com o tempo isso tenha ocorrido, mas como tributo. Segundo Barret (2013, p. 2, tradução nossa)

Isso se deveu não apenas ao fascínio generalizado pelas imagens boschianas, mas também porque seus memoráveis monstros e demônios eram facilmente imitados e, portanto, podiam ser capitalizados em formas pintadas e impressas.⁶



Figura 2. Hieronymus Bosch, O Juízo Final. [1555]. Gravura. Ed. Hieronymus Cock 37,5 x 52,1 cm Fonte: National Galery of Art. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52407.html>. Acesso em: 1 nov. 2025. São três retângulos que contém a imagem (tríptico), todas monocromáticas. No retângulo da esquerda, há uma alegoria do paraíso com a imagem de uma igreja e o papa dentro dela sentado num trono; no retângulo central, demônios e anjos combatem pelas almas de seres humanos e, no retângulo da direita, há uma alegoria do inferno, para onde algumas almas capturadas pelos demônios são castigadas por eles.

things i common: in both, Boschs devils are treated not as realities, not even metaphysical ones, but as phantomas as the apparitions of a mind whose reason is in abeyance, supressed in sleep.

⁶ No original: "This was not only due to the widespread fascination with Boschian imagery but also because his memorable monsters and devils were easily imitated and therefore could be capitalized upon in painted and printed form."

Existem dois exemplos nítidos da ação desse modelo operativo da gravura na obra gráfica de Bosch, a primeira (figura 2) não é uma cópia da pintura⁷ e, embora atribuída a Bosch, é resultado de uma combinação de imagens de seus seguidores, dentre os quais a fonte “(...) mais provável é (...) Allart du Hameel, um gravador habilidoso e intermediário para imagens de Bosch, que residiu na cidade natal de Bosch [...]” (Barret, 2013, p. 4), mas pode ter sido gravada por Cornelis Cort (1533-1578) para a oficina de Cock.

O outro se refere a Bruegel, que, em 1557, foi o criador do desenho que deu origem a gravura *Big fisch eat little fisch*⁸ atribuída a Bosch, mas que, na verdade, foi desenhada por Bruegel. Não se sabe a razão disso, pois Bruegel já desfrutava de prestígio. Após isso, ele passou a ser considerado um novo Bosch. Foi através de Cock, o editor de gravura mencionado em Bosch, que a iconografia de Bruegel e Bosch se entrelaça.

De Bruegel, assim como de Bosch, não se sabe muito. Supõe-se que nasceu na Holanda, em Bruegel, Breda ou Antuérpia. Nem se sabe ao certo a data de seu nascimento. Mas, diferente de Bosch, sabe-se que, entre 1552 e 1553, esteve na Itália, onde teve contato com os resquícios da antiguidade clássica. Sua obra se divide entre cenas religiosas e campestres em menor número

Barret (2013, p. 2, tradução nossa) afirma que “Pouco depois de seu lançamento, as gravuras ‘Bosch’ de Cock deixaram de apresentar paisagens infernais boschianas para cenas bruegelianas de loucura, alterando efetivamente o tom e o estilo das imagens boschianas [...]”. Podemos observar o que afirmou Barret na gravura⁹ assinada por Bruegel como autoria assumida, gravada por Pieter van der Heyden e editada por Hieronymus Cock. Nela, já não vemos predominar demônios tão assustadores como em Bosch, apesar de ser um Juízo Final; há seres hibridizados, a maioria dos quais com aparência cômica ou patética.

A mensagem da imagem, no entanto, mantém o tom doutrinário e

⁷ Pintura disponível em: http://boschproject.org/view.html?pointer=0.513.0.000&i=43_44_45_MCPVIS. Acesso em: 8 dez. 2025.

⁸ Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1866-0407-12. Acesso em: 8 dez. 2025.

⁹ Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1866-0407-2. Acesso em: 12 dez. 2025.

moralizador típico da época, e com elementos visuais presentes tanto no Livro de Horas quanto numa *Ars Moriendi*; tais como na parte central, onde anjos encaminham absolvidos para a esquerda e os condenados são empurrados para a direita, em direção à boca de um animal assemelhado ao peixe, numa alegoria da porta do inferno, como no Livro de Horas (figura 1) e na *Ars Moriendi* (figura 5); além dos demônios que habitam as imagens seguindo um padrão de ser híbrido meio humano e meio animal.

Não se discute, contudo, se Bosch e Bruegel são ou não grotescos, a despeito do aspecto moralizador de suas obras. Por essa razão, sustenta-se, neste artigo, que a despeito de Kayser não classificar a *Ars Moriendi* como expressão do grotesco ela assim não seja, independentemente de ser moralizante.

Preceitos fundamentais da *Ars Moriendi* e sua ligação com o grotesco

Só em uma ocasião é possível conceber os demônios da *Ars Moriendi* no grotesco de Kayser (1986, p. 24). É quando ele relata que, no século XVI, “A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã”, ao defender sua adjetivação como uma hibridização do humano com o animal.

Segundo Eco (2005, p. 92), “É somente a partir do séc. XI que o demônio começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animalescas, barbicha caprina, artelhos patas e chifre, adquirindo também asas de morcego”, antes disso, ele era representado como dragão de uma ou sete cabeças, cobra, leão ou um anjo vermelho. É de se estranhar que os católicos, como herdeiros da cultura greco-romana, não atinaram antes que o híbrido de humano com animal, na *Ars Poética* do poeta venusino Horácio (8 AEC – 65 AEC), poderia ter se constituído como imagem ideal do demônio.

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo aos membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se

assemelharia o livro, cujas idéias vãs se concebesssem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. (Horácio, 1984, p. 51)

A *Ars Moriendi* era uma iniciativa com nítida feição “moralizadora e normativa da lembrança da morte” (Almeida, 2013, p.22) e foi concebida, assim como no Livro de Horas, com duas tipologias: uma sem imagens, destinada a ser instrumento multiplicador de saber litúrgico literário; e outra com cenas alusivas ao imaginário infernal e seu seres no processo de morrer e no Juízo Final particular. Sob a forma de conjunto com várias folhas sequenciadas, a *Ars Moriendi* criava um imaginário sobre as vicissitudes do vivo até o momento da morte.

Conforme Santos e Sonaglio (2017, p. 21), a *Ars Moriendi* da primeira tipologia é mais volumosa em termos de páginas e de versões (cerca de trezentos). Ela não nos interessa aqui, pela da escassez de imagens. São textos compostos em tipos móveis sem imagens, quando muito, com apenas uma inicial, identificada pela sigla CP (*Cum de Praesentis*).¹⁰



Figura 3. Autor desconhecido. *Ars Moriendi*. Alemanha. (1475?). Fonte: Coleção Lessing J. Rosenwald (Biblioteca do Congresso Americano).

<https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2011rosen0026/?sp=7> . Acesso em: 2 nov 2025. Livro aberto. Na página da esquerda, há uma imagem colorida representando um homem deitado numa cama antiga, ladeado pelo Cristo crucificado, Nossa Senhora e um santo não identificado, mas ambos aureolados. Ao pé da cama, há um anjo com asas verdes e, atrás dele, um homem deitado sobre um cavalo também deitado. No canto inferior direito e embaixo da cama, há dois demônios, um entrando e outro saindo dela. Na página da esquerda só há texto.

¹⁰ Disponível em: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-ii-700>. Acesso em: 8 dez. 2025.

O segundo tipo, mais restrito em páginas e versões (cerca de cinco) é identificado pela sigla QS (*Quamvis Secundum*) (figura 3), por conta de ter se originado do primeiro tipo e por representar uma versão resumida, acompanhada de imagens, [...] “sendo o mais comum nesta versão o formato blockbook, livro no qual tanto as ilustrações quanto o texto eram gravados e impressos inteiramente a partir de blocos de madeira.”

Nessa segunda tipologia de *Ars Moriendi* (figura 3), os textos possuem uma introdução com dois contextos iniciais chaves. O primeiro, referente à batalha que se constituía a vivência da morte para o moribundo, ao longo da qual ele seria exposto às tentações demoníacas e diante das quais receberia o apoio providencial dos anjos, santos, médicos e pessoas socialmente importantes, quando seu conhecimento da Bíblia seria determinante para o sucesso da empreitada providencial. O segundo tem um tônus jurídico e consiste em fabulações que repercutem as acusações perpetradas principalmente pelo exame da própria consciência do moribundo, o sentimento de culpa ante seus atos terrenos, como uma particularização do Juízo Final e personificação, muito comum na Renascença, da ideia do inimigo presente dentro de si e à expressão presente no oráculo de Delphos: Conhece- te a ti mesmo.

A essa introdução se seguem, de modo geral, capítulos que demonstram o embate entre esses espíritos malignos e os mensageiros de Deus, intermediados por orações que pretendiam fortificar o espírito do moribundo e a prometida salvação da alma e ressurreição do corpo. Tanto na imagem anterior (figura 3), como na posterior (figura 4), vemos demônios com feições patéticas ou com sorrisos tolos ou de escárnio, quase sempre embaixo ou ao redor da cama do moribundo, alguns na posição de retro numa típica atitude ridicularizante.



Figura 4. Conrad Kachelofen. *Ars moriendi*, Fonte: Coleção Lessing J. Rosenwald (Biblioteca do Congresso Americano).

<https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2016rosen0170/?r=-6.724,-0.153,14.447,5.86,0>.

Acesso em: 2 nov. 2025. Duas páginas de Livro, ambas monocromáticas. Na página da esquerda, há uma imagem de um homem deitado numa cama antiga, ladeado pelo Cristo crucificado, Nossa Senhora e uma multidão de santos não identificados, todos aureolados. Do outro lado da cama, há um anjo e, atrás dele e ao pé da cama, um demônio. Na imagem da direita, há um homem deitado numa cama antiga, ladeado pelo Cristo crucificado, Nossa Senhora e um santo não identificado, mas ambos aureolados. Ao pé da cama, há um anjo e, atrás dele, um homem deitado sobre um cavalo também deitado. No canto inferior esquerdo e embaixo da cama, há dois demônios, um entrando e outro saindo dela.

A imagem gravada era o veículo privilegiado de reprodução da *Ars Moriendi*, como observa Muniz (2002, p. 3): “E, vale ressaltar, que as gravuras, ao lado do texto, pressupõem uma recepção visual e, de certa forma, individualizava a mensagem”. Ou seja, a imagem teria efeito diverso em cada observador em qualquer publicação. Daí a designação de Juízo Final particular, presentes ao longo deste artigo.

Todas as imagens de *Ars Moriendi* mostradas até aqui tem uma iconografia vinculada ao medieval, porém, a visualidade fantástica variaria conforme três fatores. Um era ligado à tecnologia gráfica à disposição em cada época, o segundo, ligado ao poder aquisitivo do

público, versões populares eram monocromáticas e em xilogravura, enquanto outras mais elitistas porquanto luxuosas, eram xilogravuras coloridas manualmente (figura 3), ou produzidas com gravura em metal (figura 5) ligada às transformações estéticas e visuais de cada época.

Na figura 5, a imagem ganha uma visualidade maneirista, embora o repertório não mude. Ao se analisar a porção inferior direita da imagem da esquerda (figura 5), repete-se o mesmo imaginário da entrada do inferno como boca de um animal presente no Livro de Horas (figura 1). Tanto aqui quanto lá, as figuras são distinguíveis como um leão, talvez sob a influência dada pela representação de São Pedro: “[...] o diabo vos rodeia, como um leão a rugir, procurando a quem devorar.” (apud Eco, 2007, p. 92). Quanto às representações dos demônios, eles são tão diversos quanto as ideias de demônios e feras, os híbridos meio peixe são uns, meio ave são outros, e ainda há os que combinam ambos com humanos.



Figura 5. Criador: Stradano Giovanni. Gravador: Mallery Karel Van. Editor: Galle Philips. *Ars moriendi*. [16--]. Gravura em metal a buril. 22,3 x 17,6 cm. Fonte: Instituto Centrale per la Grafica (ICG). À esquerda: <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC40984>. À direita: <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC40985>.

Acesso em: 15 mai. 2023. Duas páginas de Livro ambas monocromáticas. Na página da esquerda, há uma imagem de um homem deitado numa cama antiga, ladeado por anjos e santos. Na porção superior, a pomba e a santíssima Trindade. Na porção inferior, demônios saem da boca de um leão em chamas. Na imagem da direita, na porção superior, surgem do céu três anjos que seguram uma miniatura de mulher. Na porção direita, um padre segura uma vela e está ladeado por humanos penitentes. Mas, na porção esquerda, demônios tentam o homem deitado na cama.

Considerações finais

Embora não se tenha abordado o fenômeno visual do grotesco em nossa cultura visual como Cinema, TV, Vídeo Game, HQ, dentre outros mais afeitos ao nosso tempo, o objetivo de vincular estruturalmente *Ars Moriendi* a ele procura só revelar o quanto o solo oficial da religiosidade foi, e talvez continue sendo, o nascedouro dessa espécie de imaginário; e que a imagem atual dos demônios, infernos e Juízos Finais particulares, é não só resultado da massificação promovida pelos meios difusores, como a gravura em seu tempo, mas da anuência pública que as assume como próprias e lhes dá uso corrente diverso em cada período, mesmo que sua origem eclesial esteja submersa.

A figura assustadora dos demônios na *Ars Moriendi* não goza de prestígio nem no grotesco, porque ela só é conveniente para incorporar pelo hibridismo entre humano e animal aquilo que expurgamos em nós como desumano, tornando-a pertencente ao outro que nos apavora.

Referências

ALMEIDA, Letícia Gonçalves Alfeu de. **O papel da memória na Pedagogia da Morte**. Orientadora: Susani Silveira Lemos França, 2013. 156 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Estadual Paulista. Franca, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244>. Acesso em: 28 out. 2020.

ARIÈS, Phelippe. **O homem perante a morte** – I. Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 1977.

BARRETT, Kerry. Boschian Bruegel, Brughelien Bosch: Hieronymus Cock's Production of "Bosch" Prints. **Journal of Historians of Netherlandish Art** 5:2 (Summer 2013) DOI: 10.5092/jhna.2013.5.2.3 Disponível em: https://jhna.org/wp-content/uploads/2017/08/JHNA_5.2_Barrett.pdf. Acesso em: 11 fev. 2022.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM + EAUM I, 2014.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. México D. F.: Editorial Itaca, 2003.

CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. **Coleção artes e ofícios**. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

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

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. 2ª Ed. Lisboa: Relógio d'Agua Editores, 1997.

IVINS Jr, William Mills. **Imagen y conocimiento**: Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.A, 1974.

GIBSON, Walter Samuel. Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century. **The Art Bulletin**, v. 74, n. 2, , 1992, pp. 205–18. DOI: <https://doi.org/10.2307/3045869>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3045869>. Acesso em: 11 fev. 2022.

HORÁCIO. **Ars Poética**. Trad. K. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito Editorial, 1984.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

AZPEITIA MARTÍN, María. Historiografía de la «historia de la muerte». **Studia Historica. Historia Medieval**, [S. l.], v. 26, 2009. Disponível em: https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_H_Historia_Medieval/article/view/1235. Acesso em: 8 dic. 2025.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Sobre a arte de morrer no outono medieval. Outros Tempos: **Pesquisa em Foco** - História, [S. l.], v. 4, n. 4, 2007. DOI: 10.18817/ot.v4i4.407. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/407. Acesso em: 14 fev. 2022.

OLIVEIRA, Grasiela Prado Duarte de. **A representação da figura do diabo no tríptico juízo final (1482) de Hieronymus Bosch**. (Dissertação de mestrado), Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Programa de Pós Graduação em História da Arte, São Paulo (SP), 2019. Disponível em: https://ppg.historiadaarte.sites.unifesp.br/images/dissertacoes/2019/GRASIELA_PRADO_DUARTE_compressed.pdf. Acesso em 15 maio 2023.

OSBORN, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Muad, 2002.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Estúdio Nobel, 2000.

SANTOS, Dominique e SONAGLIO, Alisson. A Ars Moriendi e a construção da “boa morte”: práticas pela salvação da alma no século XV. São Luis: **Brathair - Revista de Estudos Celtas e Germânicos**, vol. XVII, nº 1, 2017, p. 19-38. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/1234>
Acesso em: 11 fev. 2022.

ZYMLA, Herbert Gonzalez. La Danza Macabra. Madri: **Revista Digital de Iconografia Medieval**, vol. V, nº 11, 2014, p. 23-51. Disponível em: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-11>. Acesso em: 28 de out. 2020.

Recebido em: 2 de novembro de 2025.
Publicado em: 29 de dezembro de 2025.