

## OS ANTÍPODAS DA ARTE VISIONÁRIA: A UNIÃO DAS POLARIDADES NAS VISÕES DE LUZ E TREVAS

*Jan Clefferson Costa de Freitas*<sup>1</sup>.  
*Nathalia Cristina Medeiros Maia*<sup>2</sup>.

**Resumo:** O principal objetivo deste trabalho consiste na realização de uma análise estética e descrição filosófica das manifestações de luz e trevas nos horizontes da arte visionária em alinhamento com as ideias de Aldous Huxley e Laurence Caruana. Com base nos estudos iconográficos das obras de Coppo di Marcovaldo, François le Barbier, Pieter Bruegel, Marcello Provenza, Gustave Doré e Ada Mangilli, nós pretendemos não apenas identificar as representações da luminosidade e da escuridão, mas também demonstrar as correspondências entre estas últimas com as imagens da vida e da morte, do inferno e do paraíso, em particular nas criações artísticas medievais e modernas. Desta feita, por meio de uma metodologia analítico-descritiva que combina experiência fenomenológica, investigação bibliográfica, leitura hiperfocada, abordagem hermenêutica, diálogos interculturais, pensamento crítico e escrita criativa sobre os temas selecionados, nós idealizamos obter, como resultado desta pesquisa, um entendimento mais profundo sobre a união das polaridades que está presente na atemporalidade do processo criativo dos artistas visionários. Em linhas gerais, ao interpretamos as iconografias de iluminação e ensombrecimento como representativas dos estados de espírito, sob os auspícios de uma filosofia da mente que reconhece a atividade criativa enquanto forma de cognição ampliada, onde o real e o imaginário se entrelaçam na jornada através de múltiplas esferas ontológicas, nós procuramos explicitar de que maneira se alinham os antípodas da consciência nas expressões do visionarismo.

**Palavras-chave:** Arte Visionária; Estética Filosófica; Estudos Iconográficos; Experiência Mística; Filosofia da Mente.

---

<sup>1</sup> Bacharel, Mestre e Doutor com Pós-Doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Licenciado em Filosofia e Especialista em Neurociências pela Faculdade Única de Minas Gerais. Especialização em andamento na área de Cannabis Medicinal pela Faculdade do Leste Mineiro. Professor Visitante de Filosofia na Universidade Estadual do Ceará. Coordenador Adjunto do Grupo de Estudos em Sabedorias Enteogênicas e Filosofias Psicodélicas. Editor Chefe da Revista Polymatheia. Professor Convidado da Pós-Graduação em Enteogenia Terapêutica do Instituto Hermes de Transformação Humana/Faculdades UNICORP. Colaborador Acadêmico da Sociedad Científica Vía Synapsis (México). Autor do livro “Transfigurações Psicodélicas: as Metamorfoses da Arte em Friedrich Nietzsche e Alex Grey” pela Editora Dialética. Fortaleza, Ceará, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3793424733499223>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9808-0023>. E-mail: [jancleffersonphil@gmail.com](mailto:jancleffersonphil@gmail.com).

<sup>2</sup> Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Psicanalista pelo Instituto Brasileiro de Psicanálise Clínica. Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Beneficiária da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Coordenadora Adjunta do Grupo de Estudos em Sabedorias Enteogênicas e Filosofias Psicodélicas. Secretária Executiva da Revista Polymatheia. Nísia Floresta, Rio Grande do Norte, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8157385666169449>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-9741-173X>. E-mail: [visionathalia@gmail.com](mailto:visionathalia@gmail.com).

## **THE ANTIPODES OF VISIONARY ART: THE UNION OF POLARITIES IN THE VISIONS OF LIGHT AND DARKNESS**

**Abstract:** The main purpose of this work is to carry out an aesthetic analysis and philosophical description of the manifestations of light and darkness on the horizons of visionary art in line with the ideas of Aldous Huxley and Laurence Caruana. Based on iconographic studies of the works of Coppo di Marcovaldo, François le Barbier, Pieter Bruegel, Marcello Provenza, Gustave Doré and Ada Mangilli, we intend not only to identify the representations of luminosity and obscurity, but also to demonstrate the correspondences between the latter and the images of life and death, hell and heaven, particularly in medieval and modern artistic creations. Thus, through an analytical-descriptive methodology that combines phenomenological experience, bibliographical research, hyperfocused reading, a hermeneutic approach, intercultural dialogues, critical thinking and creative writing on the selected themes, we aim to obtain, as a result of this enquiry, a deeper understanding of the union of polarities that is present in the timelessness of the creative process of visionary artists. In general terms, by interpreting the iconographies of illumination and darkening as representative of states of spirit, under the auspices of a philosophy of mind that recognises creative activity as a form of expanded cognition, where the real and the imaginary intertwine on the journey through multiple ontological spheres, we aim to explain how the antipodes of consciousness are integrated into the expressions of visionarism.

**Keywords:** Visionary Art; Philosophical Aesthetics; Iconographic Studies; Mystical Experience; Philosophy of Mind.

## **LAS ANTÍPODAS DEL ARTE VISIONARIO: LA UNIÓN DE POLARIDADES EN LAS VISIONES DE LA LUZ Y LAS TINIEBLAS**

**Resumen:** El objetivo principal de este trabajo es llevar a cabo un análisis estético y una descripción filosófica de las manifestaciones de la luz y las tinieblas en los horizontes del arte visionario, en consonancia con las ideas de Aldous Huxley y Laurence Caruana. A partir de estudios iconográficos de las obras de Coppo di Marcovaldo, François le Barbier, Pieter Bruegel, Marcello Provenza, Gustave Doré y Ada Mangilli, pretendemos no sólo identificar las representaciones de la luminosidad y la oscuridad, sino también demostrar las correspondencias entre estas últimas y las imágenes de la vida y la muerte, el infierno y el paraíso, en particular en las creaciones artísticas medievales y modernas. Así, a través de una metodología analítico-descriptiva que combina la experiencia fenomenológica, la investigación bibliográfica, la lectura hiperfocalizada, el enfoque hermenéutico, los diálogos interculturales, el pensamiento crítico y la escritura creativa sobre los temas seleccionados, idealizamos obtener, como resultado de esta búsqueda, una comprensión más profunda de la unión de polaridades que está presente en la intemporalidad del proceso creativo de los artistas visionarios. En términos generales, al interpretar las iconografías de la iluminación y el entenebrecimiento como representativas de estados anímicos, bajo los auspicios de una filosofía de la mente que reconoce la actividad creativa como una forma de cognición expandida, donde lo real y lo imaginario se entrecruzan en el viaje a través de múltiples esferas ontológicas, buscamos explicar cómo las antípodas de la conciencia se integran en las expresiones del visionarismo.

**Palabras clave:** Arte Visionario; Estética Filosófica; Estudios Iconográficos; Experiencia Mística; Filosofía de la Mente.

### **Considerações Iniciais: Os Antípodas da Arte Visionária**

Nos antípodas da mente, estamos mais ou menos plenamente livres da linguagem, fora do sistema de pensamento conceitual. Consequentemente, nossa percepção de objetos visionários possui todo o frescor, toda a intensidade nua e crua de experiências que nunca

foram verbalizadas, nunca assimiladas a abstrações sem vida. A cor deles (a marca registrada das coisas dadas) resplandece com um brilho que nos parece preter-natural, porque é, de fato, completamente natural – inteiramente natural no sentido de ser absolutamente desprovido de sofisticação pela linguagem ou pelas noções científicas, filosóficas e utilitárias, por meio das quais normalmente recriamos o mundo dado à nossa própria imagem, que é terrivelmente humana (Huxley, 1963, p. 92, tradução nossa).<sup>3</sup>

De acordo com Jean Chevalier [1906-1993] e Alain Gheerbrant [1920-2013] no seu *Dicionário de Símbolos* (2009), a “perene dicotomia” entre luz e trevas constitui um dos eixos fundamentais ao redor do qual gravita a experiência existencial e sua representatividade semiótica. Ao ir além das categorias físicas, como destaca Mircea Eliade [1907-1986] em *O Sagrado e o Profano* (2010), a escuridão e a luminosidade expressam, no “imaginário coletivo” e nas mais diversas culturas do mundo, complexas “redes de significado” associadas à criação e à destruição, à transcendência e à imanência, à vida e à morte, ao paraíso e ao inferno. Nos domínios do visionarismo – movimento artístico que se inspira nas paisagens interiores, estados extraordinários de consciência e epifanias místicas –, segundo Laurence Caruana (2013) no *Primeiro Manifesto da Arte Visionária*, estes antípodas adquirem uma importância primordial, ao servirem à “linguagem-imagem” através da qual o inefável vem a ser transfigurado em formas, cores e composições estéticas.<sup>4</sup>

Nesta perspectiva, as representações da vida e da morte na criação artística tornam-se indissociáveis da correlação de forças entre luz e trevas. Erich Newmann [1905-1960], na sua análise arquetípica realizada em *A Grande Mãe* (1999), demonstra como o morrer, longe de ser um mero fim, vem a ser retratado enquanto uma transição: um portal às vezes “luminoso”, que conduz a uma existência superior ou à libertação; ora “sombrio”, imerso nos mistérios do desconhecido ou nas provações de causa e efeito. Por complementaridade, Jean Gebser [1905-1973], em *The Ever Present Origin* (2020), evidencia como o viver, na sua efervescência criativa, vem a estar com frequência relacionado à radiância primordial, à energia que anima o corpo e ilumina a mente; porém, ao mesmo tempo, em sua contraparte destrutiva, associado à carga psíquica que acompanha a finitude e às aflições que ensombrecem o pensamento. A arte visionária, ao perscrutar estas liminaridades, utiliza a interação dinâmica entre luminosidade e escuridão afim de representar os ciclos de nascimento, perecimento e renascimento, a impermanência da existência material e a busca por uma continuidade da consciência para além do mundo físico.

Semelhante ao observado por Rudolph Otto [1869-1937] em *O Sagrado* (2007), na sua análise do “numinoso demoníaco”, as visões infernais, obtidas através de incursões pelos territórios do medo, mobilizam as trevas em suas múltiplas valências: desde a escuridão abissal que evoca o vazio e o desespero, até as penumbras povoadas por entidades grotescas e cenários de tormento, onde a ausência de luminosidade simboliza a fragmentação, o sofrimento e a desintegração. Contudo, a arte visionária subverte simplificações maniqueístas, ao contemplar a *lux in tenebris* – o potencial de transformação contido no encontro com a sombra, o conhecimento adquirido na descida aos infernos da psique, jornada que reverbera no “processo de individuação” alcançado a partir da integração do “arquétipo sombrio”: como demonstra Carl Jung [1875-1961] em *Aion* (2013), uma das suas teses mais expressivas sobre as “dinâmicas do inconsciente”.

---

<sup>3</sup> At the antipodes of the mind, we are more or less completely free of language, outside the system of conceptual thought. Consequently our perception of visionary objects possesses all the freshness, all the naked intensity, of experiences which have never been verbalized, never assimilated to lifeless abstractions. Their color (that hallmark of givenness) shines forth with a brilliance which seems to us preternatural, because it is in fact entirely natural – entirely natural in the sense of being entirely unsophisticated by language or the scientific, philosophical and utilitarian notions, by means of which we ordinarily re-create the given world in our own drearily human image (Huxley, 1963, p. 92).

<sup>4</sup> Optamos por utilizar duas edições do *Manifesto da Arte Visionária*: a original em inglês da Recluse Pub e a tradução em português da Ordem Rosa Cruz; para efeitos de comparação entre ambas, nós citamos quatro excertos desta última no início das secções do texto corrente, seguidos pelos seus correspondentes originais nas nossas notas de rodapé.

As visões celestiais, banhadas por uma luminosidade que desafia a óptica terrena – seja ela uma irradiação ofuscante, uma fosforescência etérea ou um espectro de cores transcendentais – articulam a busca pelo sublime, pela redenção e pela união com o divino, como magistralmente retrata Hildegard von Bingen [1098-1179] no *Scivias* (1990). A luz, neste contexto, não vem a ser apenas uma manifestação da natureza, mas a própria substância da bem-aventurança dos místicos, da sabedoria desvelada dos profetas e da imortalidade beatífica dos santos, de acordo com os apontamentos de Aldous Huxley [1894-1963] em *The Doors of Perception* (1963). Os artistas visionários, ao atuarem como intérpretes de realidades metafísicas, as quais são transfiguradas em criações físicas, empregam a radiância tanto para evidenciar os terrores da mente, o labirinto dos pesadelos ou as paisagens do inferno, quanto para delinear arquiteturas impossíveis, entidades supracelestes ou diagramas cósmicos, os quais representam a dissolução do ego na vastidão luminosa do Ser.

Para Alex Grey (1998) em *The Mission of Art*, compreender a luz e as trevas no visionarismo não significa estabelecer uma simples oposição. Em vez disso, reflete uma dialética em que estes elementos se entrelaçam, sendo um tão importante quanto o outro no processo criativo, visto representarem a “síntese alquímica” das polaridades: unidade que encontra paralelos nas obras poéticas, estéticas e metafísicas de William Blake [1757-1827], acessíveis em *The Complete Illuminated Books* (2001). Nesse ângulo de visão, as trevas constituem o solo fértil do mistério e da potencialidade criativa, enquanto a luz vem a ser um princípio de vida e consciência criadora: conforme escrito por Aldous Huxley (1963) no ensaio intitulado *Heaven and Hell*. Dito de outro modo, é no entrelaçamento das forças luminosas e tenebrosas que os artistas visionários encontram seu poder transfigurador: para que possam conduzir os apreciadores das suas obras não apenas à contemplação artística, mas à memória da experiência mística, ou seja, em direção dos “antípodas da consciência” ou dos “continentes distantes da mente”.

O presente estudo, assim, visa compreender obras influentes e discursos de pensadores proeminentes na esfera da arte visionária, bem como busca desvelar de que maneira a alquimia estética e simbólica da luz e das trevas não apenas ilustra, mas fundamentalmente constitui a experiência do sagrado e do profano, do paraíso e do inferno, da finitude e da eternidade, ao oferecer um léxico imagético para as mais profundas indagações da condição humana, como, por exemplo, a vida e a morte, ou, em termos filosóficos, quem somos, de onde viemos e para onde vamos. Desta feita, através de uma metodologia analítico-descritiva que alinha experimentação fenomenológica, investigação bibliográfica, leitura hiperfocada, diálogos interculturais, abordagens hermenêuticas, pensamento crítico e escrita criativa sobre os temas em evidência, nós idealizamos demonstrar em que medidas o visionarismo transpõe a dualidade e se transfigura em uma linguagem-imagem de integração e síntese dos opostos. Em poucas palavras, nos propomos a elucidar a semântica entre a luminosidade e a tenebrosidade nas obras visionárias, com ênfase particular nas manifestações do viver e do morrer, nas visões celestiais e infernais, as quais acreditamos expressarem a conciliação das idiosincrasias mentais, a convergência das antinomias metafísicas e a união das polaridades existenciais através do ato estético.

## **De Epiphaniis Vitae: sobre as Epifanias da Vida**

Estranhamente, parece ter sido esquecido que, na maior parte da sua história, a arte tem se preocupado com a produção de ‘objetos Sagrados’ – objetos que trazem o Sagrado diante de nós, diante de nossos olhos e de nossos corações. Isto é verdade não só na pintura (retábulos góticos, ícones bizantinos), e na cultura ocidental como um todo (catedrais e mosteiros), mas de todas as culturas em todos os tempos (Caruana, 2013, p. 22).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Strangely, it has been forgotten that, for the greater part of its history, Art has concerned itself with the making of 'holy objects' - objects that bring the Sacred before us, before our eyes and into our hearts. This is true not only of painting  
v.12 – 2025 – p. 01-22 – DOI 10.33871/sensorium.2025.12.10781

*Orpheus*, obra do artista italiano Marcello Provenziale [1575-1639], irradia uma atmosfera de encantamento primordial e de fascínio naturalista que a conecta ao cerne da arte visionária, pois apresenta o fundador de uma mística associada às substâncias psicoativas, conforme evidencia Dan Merkur (1998) nos seus estudos sobre experiências extáticas na Antiguidade, publicados no livro *Ecstatic Imagination*. A tapeçaria remete particularmente à celebração da vida, suas reverberações nos cultos órficos e seus desdobramentos nos mistérios eleusianos, como os descrevem Gordon Wasson [1898-1986], Albert Hofmann [1906-2008] e Carl Ruck em *El Camino a Eleusis* (2013). A composição vibrante e densamente povoada apresenta a figura mitológica de Orfeu no centro, imerso em um cenário edênico, um *locus amoenus*, onde animais selvagens de diversas espécies, inclusive lendárias, como dragões, leões, cavalos e aves majestosas, se aglomeram em torno dele, hipnotizados pela melodia mágica que emana de sua *lyra da braccio*: instrumento musical utilizado na Renascença pelos poetas líricos. A própria natureza parece corresponder ao seu canto e reagir aos seus acordes, com árvores frondosas e um céu chuviscado de pássaros canoros a emoldurar a cena. Apreciemos:



Figura 1 - *Orpheus*, por Marcello Provenziale, têmpera sobre tela, 1618.

Fonte: <https://monadnockcenter.org/event/electric-earth-concerts-project-orfeo/>

A correlação da tapeçaria de Provenziale com os cultos órficos reside na apreciação da vida e na busca pela transcendência que eram centrais nas tradições de sabedoria da Antiguidade. O orfismo, com seu mito fundador a descer ao reino dos mortos à procura de sua amada Eurídice e sua ênfase na imortalidade da alma, bem como na purificação por meio de ritos iniciáticos, ressoa através da figura central de Orfeu, cujo poder sobre a esfera natural sugere uma ligação profunda com as forças do universo, conforme acena Walter Burkert [1931-2015] em *Ancient Mystery Cults* (1987). Os mistérios eleusianos, por sua vez, ofereciam aos iniciados uma visão beatífica do além-mundo e uma compreensão profunda dos ciclos de nascimento, morte e renascimento, associados a fenômenos visionários induzidos por substâncias psicoativas, de acordo com as observações de Carl Ruck (2013) em *La Visión de Eleusis*. A profusão de vitalidade e a sensação de encantamento que emanam do

---

(Gothic alterpieces, Byzantine icons), or even of Western culture as a whole (cathedrals and monasteries), but of all cultures in all times (Caruana, 2001, p. 13).



quadro podem ser interpretadas como uma representação visual da mística extática e da divinização do próprio viver, os quais eram encontrados através de libações inebriantes, entoação de hinos sagrados, danças circulares e sonoridades exóticas, apreciadas com imenso entusiasmo pelos praticantes da antiga religião: um retrospecto das palavras de Albert Hofmann (2013) em *El Mensaje de los Misterios Eleusinos para el Mundo de Hoy*. A pintura de Provenzale, ao desvelar uma realidade onde a lira de braço do divino músico harmoniza todas as criaturas e onde a natureza pulsa com uma energia exuberante, evoca um senso de conexão cósmica que era fundamental nos rituais da religiosidade órfica. Por esse ângulo de visão, a obra vai além das dimensões decorativas, vindo a ser uma evidência do poder da arte em recordar estados extraordinários de consciência, ao abarcar a relação entre o ser humano e os seres-mais-que-humanos que coexistem no cosmos, assuntos em geral demasiado presentes na estética visionária.

*O Festival Pagão*, da artista italiana Ada Mangilli [1863-1935], emerge como uma obra de singular sensibilidade no panorama de transição entre os séculos XIX e XX. Ao distanciar-se das representações demonizadas ou caricaturais de rituais não-cristãos, como demonstra Nicholas Goodrick-Clarke [1953-1012] em *The Western Esoteric Traditions* (2008) – pesquisa com um recorte sobre o revivalismo da bruxaria nas artes modernas –, Mangilli oferece uma visão esteticamente depurada de uma cerimônia que evoca a Antiguidade Clássica. Por extensão, a pintura pode ser interpretada como uma reverberação das dimensões femininas associadas à espiritualidade pagã e, por inferência, a alguns aspectos da feitiçaria medieval, tal como arquetipicamente revisitada no trabalho investigativo de Rozsika Parker [1945-2010], intitulado *The Subversive Stitch* (2012). A tela em análise apresenta uma cena crepuscular, penumbral e noturna, imbuída de uma atmosfera serena e ritualística. Um grupo de mulheres, vestidas por túnicas diáfanas que remetem à estética greco-romana, ocupa um espaço arquitetônico circunscrito em uma aura de mistério, quiçá um templo aberto ou um recinto sagrado com acessos para o ar livre. A composição parece cuidadosamente equilibrada, com as figuras dispostas em poses graciosas e dinâmicas, engajadas na preparação ou execução de uma celebração dos ciclos da vida. Admiremos:



Figura 2 - *O Festival Pagão*, por Ada Mangilli, óleo sobre tela, 1884.  
Fonte: <https://www.artrenewal.org/Common/Image?imageId=6152&artworkId=6909>

Mangilli, através de uma linguagem pictórica que combina destreza técnica e sensibilidade simbolista, apresenta uma visão idílica da estética pagã. A expressão das mulheres evidencia concentração e devoção, suas corporalidades movem-se com uma elegância que evoca as danças extáticas e catárticas da bruxaria tradicional, identificadas por Kathryn Rountree (2003) em *Embracing the Witch and the Goddess* enquanto manifestações de um poder primordial. Elementos como guirlandas, altares, incensos e tecidos esvoaçantes permeiam a cena, a sugerir um culto dedicado a divindades da fertilidade ou das artes. A natureza, representada pelas flores e ramagens, vem a ser um componente imprescindível da celebração, ao indicar uma conexão profunda entre o sagrado, o feminino e a própria terra – correlação de forças considerada por Alexander Magee (2016) em *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism* como metáfora visual de uma gnose matrilinear. A iluminação, provavelmente proveniente de tochas ou de um plenilúnio implícito, cria um jogo sutil de claridade-escuridão, ao realçar a vivacidade dos corpos e a sacralidade do ambiente. As figuras femininas dominam a composição, seus gestos e interações acenam para uma comunidade coesa com um propósito compartilhado, no sentido rememorado por Starhawk (2020) em *Circle Round*. Não existem traços de grotesco, medo ou possessão demoníaca; pelo contrário, a obra emana um sentimento de vida, solenidade, beleza e harmonia, ao desfazer as narrativas fantasiosas em torno dos cultos pagãos, ressignificar a distorcida história da feitiçaria medieval e sacralizar a feminilidade, quer dizer, ideias constantemente abraçadas e representadas pelo movimento da arte visionária.

### De Effigiebus Mortis: sobre as Efigies da Morte

Esta é a mais escura das trevas, presentemente ‘oculta’ (literalmente escondida) da visão – existindo mesmo antes que esse mundo fosse criado e aparecendo novamente no seu fim – um mundo escuro e tenebroso que a arte visionária pode, por alguns breves momentos de terror, manifestar. Esta é a espiral da sedutora serpente, no início dos tempos, e a besta de sete cabeças ressurgindo no seu final. Este é o inferno de Bosch, que ofereceu uma visão do Apocalipse por demais iminente para seus contemporâneos. Este, por sua Arte Gótica, é o Anjo da Trombeta, da Ressurreição dos Mortos e do Juízo Final (Caruana, 2013, p. 18).<sup>6</sup>

*O Triunfo da Morte*, obra magistral de Pieter Bruegel, o Velho [1525/1530-1569], emerge não apenas enquanto um ícone pungente das inquietações do século XVI, marcado por guerras, pestes e convulsões sociais, mas também como uma profunda e implacável meditação sobre a dialética entre viver e morrer, conforme sugere Margaret Sullivan (2010) em *Bruegel and the Creative Process*. Esta tela panorâmica de arruinamento e desolação, de terror e desespero, transpõe a tradicional estética das danças macabras ou do *memento mori*, para ser configurada como uma visão quase apocalíptica da condição humana, cujas imagens do final e do além da vida encontram ressonâncias no conjunto temático da arte visionária: correlações conceituais que Peter Thon (2018) investiga em *The Triumph of Death Reconsidered*. A pintura apresenta uma vasta paisagem varrida por exércitos de esqueletos que impõem a matança indiscriminadamente a todas as classes sociais e idades. O horizonte evidencia uma linha de fumaça e destruição, navios que naufragam e cidades em chamas, um cenário de angústia indescritível com as palavras. Não há heróis nem escapatória para impedir o destino trágico; a Morte vem a ser uma força suprema e onipresente, uma experiência inevitável para todos os seres vivos. Ponderemos:

---

<sup>6</sup> This is the darker darkness, presently 'occulted' (literally, hidden) from view - existing before this world was created and appearing again at its end - the black, tenebrous world which Visionary art can, for a few brief moments of terror, make manifest. This is the coiling, beguiling serpent at the commencement of time, and the seven-headed beast re-emerging at its end. This is the Hell of Bosch, which offered a vision of the apocalypse all-too-imminent to his contemporaries. This, in Gothic art, is the Angels' trumpet blast, the Resurrection of the Dead, and the Judgement everlasting (Caruana, 2001, p. 11).



Figura 3 - *O Triunfo da Morte*, por Pieter Bruegel, óleo sobre painel, 1562-1563.

Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>

No primeiro plano e ao longo da composição de Bruegel, desenrolam-se inúmeras vinhetas da interação entre os vivos e os mortos. Em uma das cenas mais emblemáticas, um corpo esquelético em um cavalo cadavérico investe contra a multidão, enquanto outros tocam tambores ou sinos, os quais anunciam o fim. Quadrigas repletas de crânios e ossos atravessam a paisagem, com estrutura semelhante a uma gigantesca armadilha, na qual os viventes da nobreza, do clero, da vassalagem e da marginália são encurralados e massacrados sem piedade: representações que para Ethan Kavalier (1999) em *Parables of Order and Enterprise* evidenciam uma crítica à sociedade da época. Vemos um rei, cujas riquezas e poder se mostram inúteis, sendo ceifado por um esqueleto; um cardeal vem a ser atropelado pela carruagem da Morte, enquanto um ser ossificado zomba de sua indumentária eclesiástica; amantes absortos em sua música e idílio são interrompidos de forma brusca, a fragilidade de seus prazeres terrenos exposta; jogadores de cartas e comensais são surpreendidos em meio aos seus passatempos; mães tentam em vão proteger seus filhos: narrativas visuais analisadas de maneira detalhada por Walter Gibson [1932-2018] no seu trabalho sobre a pintura flaminga, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter* (2006). O viver, em suas diversas manifestações – a fé e a descrença, o amor e o ódio, a inocência e a corrupção – vem a ser retratado em seus momentos finais, em contraste violento com a atividade incessante e organizada pelas hordas cadavéricas. Estas não são apenas agentes inertes da fatalidade, mas um exército ativo, virtualmente indestrutível, em sua tarefa incessante de ceifar vidas, como observa Craig Harbison [1944-2018] no seu estudo sobre o imaginário religioso do século XVI, *The Art of Northern Renaissance* (2012). A paleta de cores da obra, com seus tons terrosos, ocre e vermelhos esmaçados, acentua a atmosfera de catástrofe e desesperança. Nesse sentido, a tela de Bruegel, com sua abrangência épica e seu foco na dinâmica entre o viver e o morrer, dialoga profundamente com os temas da arte visionária: ambas compartilham um fascínio pela impermanência, pela consciência para além da dimensão física e pelas grandes narrativas que envolvem a criação, a dissolução e a transfiguração.

A obra *Visão da Morte* de Gustave Doré [1832-1883], embora inserida no contexto da ilustração literária do século XIX, especificamente para a edição do livro de John Milton [1608-1674], *Paradise Lost* (1890), conforme sugere Jane Kromm (2001) em *The Art of Frenzy*, irradia uma intensidade



imagética que a aproxima do núcleo temático do visionarismo, em particular no que concerne às representações da finitude e do limiar entre o viver e o morrer. A composição, executada com a destreza do buril que caracteriza o gênio do artista, em concordância com as observações feitas por Philippe Kaenel (2014) no trabalho intitulado *Gustave Doré, Master of Imagination*, apresenta uma figura central cadavérica, envolta em um sudário esvoaçante, a qual cavalga um corcel espectral em meio a um turbilhão de nuvens densas, pontuadas por criaturas aladas que parecem emergir das altitudes da escuridão sem fim. O animal equestre, a galopar por entre as brumas tempestuosas de um éter primordial, com olhar fixo no abismo da noite, transmite uma aura de inevitabilidade e de fria determinação, elementos que, segundo Philippe Ariès [1914-1984] em *L'Homme devant la Mort* (2014), estão tradicionalmente associados ao falecimento em diversas culturas e, por conseguinte, nas suas manifestações artísticas. A Morte, aqui personificada, empunha sua foice com forma de lua minguante, não como um instrumento de ceifa física, mas enquanto símbolo de poder metafísico, capaz de atravessar as barreiras da existência material e conduzir as almas aos territórios de além da vida. Visualizemos:



Figura 4 - *A Visão da Morte*, por Gustave Doré, gravura, 1868.

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/gustave-dore/a-visao-da-morte-1868>

A obra de Gustave Doré evoca um imaginário de pesadelos, onde as fronteiras entre o visível e o invisível se desvanecem, para a figura da Morte se manifestar na sua potência simbólica e ao mesmo tempo real, não apenas como o fim da vida terrena, mas enquanto força cósmica que preside a transição para outros estados de ser: perspectivas em consonância com os estudos estéticos de Elisabeth Bronfen (1991), apresentados em *Death, Femininity, and the Aesthetic*. A atmosfera apavorante, inquietante e enigmática, marcada pela ausência de um cenário terrestre, a sensação de suspensão entre mundos e a presença de entidades perturbadoras que confrontam o espectador, rememoram as imagens ensombrecidas encontradas em diversas obras da Contemporaneidade, nos

trabalhos visionários onde morrer ou quase-morrer são processos determinantes na jornada do artista pelas esferas da criação, a exemplo do que Hans Giger [1940-2014] evidencia no seu *Necronomicon* (1993). A escuridão profunda, a luz fantasmagórica que perpassa a cena e a turba de seres diabólicos a caírem dos céus, com asas de morcegos e corpos contorcidos, talvez expulsos do paraíso por Deus, contribuem para uma mensagem apocalíptica, um tema recorrente no visionarismo em suas mais diversas manifestações através da história, como se pode constatar não somente em algumas das pinturas de Jean Delville [1967-1953], mas nas ideias do seu indispensável livro *The New Mission of Art* (2016). A diagonal dinâmica da cavalcada, da direita superior para a esquerda inferior, confere à cena um sentido de urgência e fatalidade, em um rasgo transversal que simboliza a dramática angústia do final da existência e a dor trágica do luto depois dos ritos de despedida. O uso magistral do contraste entre claro e escuro, não apenas modela as formas, como também intensifica a aura de pavor e mistério que está na gravura. A ilustração de Gustave Doré, ao capturar a intensidade da contemplação do limiar entre a finitude e a eternidade, antecipa e dialoga com a estética da mortalidade e da imortalidade presente na arte visionária.

### De Imaginibus Infernii: sobre as Imagens do Inferno

O artista visionário não hesita em gerar imagens chocantes, de horror, dor e degradação, demônios, monstros de toda sorte e torturas do submundo. Ele explora o lado sombrio de sua imaginação, liberando muitos de seus impulsos, dando-lhes uma forma tangível. Todo tipo de tabu deve ser transcendido. Nesse exercício de fazer tal arte, a luz, muitas vezes, adquire uma propriedade simbólica e, como iluminação, significa algo mais sagrado: a luz única por trás de todas as imagens e brilhando através delas. Trevas e sombras, em contrapartida, anunciam tudo o que está oculto, proibido, obscurecido e desconhecido (Caruana, 2013, p. 14).<sup>7</sup>

A representação do *Inferno*, concebida por Coppo di Marcovaldo [1225-1276] para os mosaicos do Batistério de São João em Florença, ultrapassa o papel de admoestação escatológica para se inscrever enquanto imagem primordial na longa linhagem das visualizações abissais: tal como as entende Hans Belting [1935-2023], na sua análise monumental da arte na Idade Média, *Bild und Kult* (1990). A obra apresenta uma cena de caos meticulosamente orquestrado, dominada pela figura colossal e grotesca de Satanás, cuja iconografia vem a ser examinada com profundidade por Michel Camille [1958-2002] em *Images dans les Marges* (1997). O Diabo, representado em tonalidades esverdeadas, azulares ou amarelecidas – cores correlacionadas na estética medieval à putrefação, à morte e ao demoníaco –, está na obra como um ser composto e aterrador. Com chifres proeminentes, orelhas animais e um semblante que mescla ferocidade e astúcia, o Príncipe das Trevas ocupa o centro da composição, não apenas como regente deste domínio de perdição, mas enquanto o próprio devorador de almas: uma simbologia interpretada por Jean-Claude Schmitt (1999), em *Ghosts in the Middle Ages*, enquanto expressão máxima do imaginário duocentista sobre o medo dos vivos e o destino dos mortos. De seu corpo monstruoso, dotado de múltiplos orifícios que expelem ou engolem os espíritos maltratados, emergem serpentes e outras criaturas peçonhentas, símbolos da corrupção que se manifestam na dimensão material. Vejamos:

---

<sup>7</sup> The visionary artist does not hesitate to record images of shock, horror, pain, degradation, demons, monsters, and all manner of underworld tortures. He explores the darker side of his imagination, and liberates many of his impulses by giving them tangible form. All that is taboo must be transcended. In the pursuit of such art-making, light often acquires a symbolic property and, as illumination, signifies something more Sacred: the one light behind all images and shining through them. Darkness and shadows, by contrast, portend all that is hidden, forbidden, obscured, and unknown (Caruana, 2001, p. 9).



Figura 5 - *Inferno*, por Coppo di Marcovaldo, mosaico, 1260-1270.

Fonte: <https://cartapotiguar.com.br/2024/06/19/mosaico-infernal-infernal-mosaic/>

Ao redor desta entidade central na imagem acima, uma turba de condenados nus e vulneráveis está submetida a suplícios variados, infligidos por demônios de todas as titularidades, representados com uma inventividade grotesca que prenuncia as hordas infernais de Hieronymus Bosch [1450-1516]. As punições, embora não tão sistematicamente catalogadas como na posterior obra de Dante Alighieri [1265-1321], *A Divina Comédia* (1955), evocam a noção renascentista do *contrapasso*, onde a natureza do tormento reflete a gravidade do pecado. O fundo dourado, característico da tradição bizantina e que usualmente simboliza a luz celestial e a eternidade divina, aqui adquire uma conotação paradoxal: pode sugerir um brilho infernal, o fogo inextinguível, ou, de modo mais sutil, a presença de Deus neste reino de justiça retributiva, onde a ausência de misericórdia constitui a própria essência da condenação, tal como argumenta André Grabar [1896-1990] em *Les Voies de la Création* (2009). O espaço está comprimido, claustrofóbico, desprovido de qualquer perspectiva naturalista, de uma forma que acentua o sentimento de aprisionamento eterno. Figuras são fervidas, espetadas, devoradas ou arrastadas, seus corpos contorcidos em expressões de agonia inimaginável. Por conseguinte, a predominância de tons crepusculares nas corporeidades e nas silhuetas densas ancora a cena no domínio das trevas, como assinala Erwin Panofsky [1892-1968] em *Significado nas Artes Visuais* (2020). Nesse sentido, o *Inferno* de Coppo di Marcovaldo no Batistério de Florença vem a ser uma obra de extraordinária expressividade que, embora firmemente estabelecida no contexto cultural e religioso medieval, prefigura elementos cruciais para a compreensão das representações da escuridão no visionarismo. Sua capacidade de materializar o imaterial, de conferir forma ao medo da danação e de mapear um universo de sofrimento arquetípico, faz desta composição musiva um marco na estética do mal.

A obra anônima do século XIX intitulada *O Inferno e os Sete Pecados Capitais* emerge como um fascinante artefato da cultura teológica de sua época, ao demonstrar uma riqueza filosófica que, embora relacionada a tradições escatológicas, exibe notáveis pontos de convergência com a apreciação das trevas e das realidades infernais intrínsecas ao visionarismo, como analisa Émile Malé [1862-1954] em *L'Art Religieux du XIIIe au XVIIIe Siècle* (1961), o seu estudo sobre a estética sacra da Idade Média à Modernidade. A pintura em questão apresenta uma complexa e hierarquizada visão do inferno, dominada, em seu eixo central inferior, por uma imponente figura demoníaca, presumivelmente o Diabo. Com asas de quiróptero, chifres de caprino e um tridente na mão esquerda, este ser de compleição tenebrosa e semblante ameaçador personifica o epicentro do mal: representação que Francis Haskell [1928-2000], em *Rediscoveries in Art* (1976), interpreta como expressão das inquietudes medievais diante do sobrenatural. Acima dele, paira um elemento singular e carregado de simbolismo: um relógio, cujos ponteiros marcam um tempo inexorável, talvez uma alusão à finitude da vida terrena e à eternidade do castigo, ou à hora do Juízo Final. Este cronômetro infernal introduz uma dimensão de ordem implacável dentro do aparente caos. Observemos:





Figura 6 - *O Inferno e os Sete Pecados Capitais*, autoria anônima, óleo sobre painel, final do século XIX.

Fonte: <https://parkstone.international/2021/08/06/a-la-decouverte-de-satan-et-lart-du-diable/>

*O Inferno e os Sete Pecados Capitais* traz um vórtice de cenas de punição, arranjadas para ilustrar as consequências de uma vida licenciosa, a inversão do aceitável na religião canônica. Embora a identificação precisa de cada pecado possa demandar uma análise estética detalhada de particularidades [baseada em convenções populares e textos devocionais do período novecentista], a intenção parece clara: apresentar um catálogo visual dos vícios e seus correspondentes tormentos, como observa Nina Auerbach [1943-2017] em *The Woman and the Demon* (1982). Notavelmente, na porção superior do painel, uma paisagem distante e serena, banhada por uma luz naturalista e fria, sugere um mundo terreno ou celestial inatingível, ao estabelecer um forte contraste com a conflagração infernal abaixo. Esta justaposição reforça a ideia de separação e perda, dois temas de central importância na teologia da danação, conforme compreendida por Jerry Walls (1992) em *The Logic of Damnation*. Figuras humanas em desespero e agonia são flageladas por algozes demoníacos, imersas em ondas de fogo que consomem a maior parte da tela com tonalidades rubras, alaranjadas e amarelas incandescentes. Estas chamas, que definem a luminosidade paradoxal do inferno – uma *lumen infernalis* a transparecer o horror – contrastam com as sombras profundas que envolvem porções da cena, ao acentuarem o drama e a desolação que circunscrevem os abismos da eterna condenação: uma ressonância com as sugestões interpretativas de Juanita Ruys (2021) em *Demons in*



*the Middle Ages*. A arquitetura abissal, presente na obra, parece orgânica e ígnea, com formações rochosas e estruturas semelhantes a fornalhas onde uma massa de condenados se precipita, de modo a contribuir para uma atmosfera opressiva e asfíxiante, além de constituir um valioso documento da persistência e adaptação da iconografia diabólica através dos tempos. A gênese da pintura, que traz reminiscências da experiência mística das trevas, sua elaborada construção de um universo de ensombrecimento e desassossego, sua riqueza alegórica e seu poderoso apelo visual a conectam à transfiguração das realidades meta-sensíveis em formas sensíveis, movimento criativo que constitui a quintessência da arte visionária.

## **De Visionibus Paradisi: sobre as Visões do Paraíso**

A maneira pela qual o artista visionário evoca o Sagrado pode diferir de pintor para pintor. Na verdade, ele pode variar de um quadro para outro dentro da obra de um mesmo artista. O que importa é a visão subjacente. No caso de muitos artistas, essa é uma visão de unidade: o Sagrado apresentado como fonte secreta, mas solitária, por detrás de todas as coisas. É uma experiência de unidade compartilhada – difícil de descrever apenas em palavras e, muitas vezes, encontrar uma saída por imagens (Caruana, 2013, p. 23).<sup>8</sup>

*A Hierarquia do Céu*, iluminura extraída de uma cópia manuscrita do *Miroir Historial* ou *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais [1190-1264], com autoria atribuída a François le Barbier, *maître anonyme* do século XV, constitui um notável exemplo da mentalidade escolástica e sua profunda necessidade de ordenar o conhecimento sobre o universo, inclusive do saber referente às realidades celestiais, como compreendidas por Jeffrey Hamburger (1998) em *The Visual and the Visionary*. Esta obra que ilustra um aspecto importante da mística medieval, embora didática e alegórica, oferece uma visualização da cosmologia angélica, a qual, em sua estrutura e intenção, antecipa de maneira significativa os temas recorrentes na arte visionária, nomeadamente a representação das esferas celestes e a taxonomia das entidades metafísicas do firmamento, conforme descritas por Caroline Bynum (2015) no seu *Essay on Religion in Late Medieval Europe*. A imagem em questão, com características do gótico tardio, proveniente de uma edição do livro de Beauvais datada dos 1459 aos 1463, apresenta uma perspectiva ordenada e estratificada dos coros angélicos. A composição, vertical com faixas semilunares superpostas na horizontal, sugere uma ascensão gradual em direção ao divino, uma jornada dos planos terrestres aos supracelestes até o encontro com Deus. Examinemos:

---

<sup>8</sup> 8 The manner in which the Visionary artist evokes the Sacred may differ from painter to painter. In fact, it may differ from one painting to another within one artist's oeuvre. What matters is the underlying vision. In the case of many artists, this is a vision of Unity: the Sacred presents itself as the hidden but solitary source behind all things. It is an experience of shared oneness - difficult to describe in words alone, and often finding outlet instead in images (Caruana, 2001, p. 14).

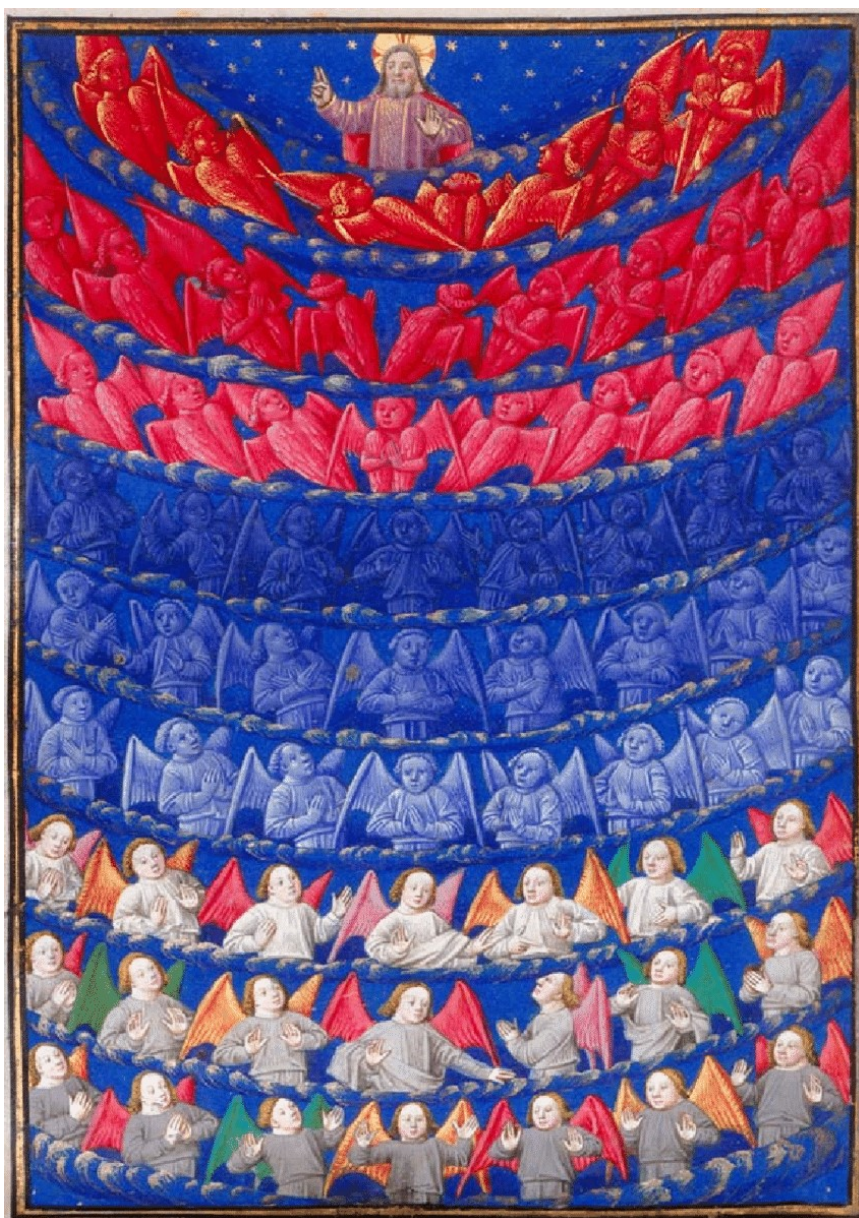


Figura 7 - *A Hierarquia do Céu*, por François le Barbier-pere, iluminura, 1459-1463.  
 Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52506638h/f38.item>

Cada faixa ou segmento horizontal da iluminura do Maître François vêm a ser dedicados a um ou mais dos nove coros angélicos, conforme a tradição estabelecida por Pseudo-Dionísio Areopagita [Sec. V-VI] em *De Coelesti Hierarchia* (2002) e popularizada na Idade Média. A distinção entre as hierarquias está marcada por variações no matiz das vestes, pelo número de asas [Serafins com seis, Querubins com quatro e frequentemente representados como multifacetados ou repletos de olhos], ou por atributos específicos [Tronos como rodas de fogo, Dominações com cetros ou orbes], como explicita Herbert Kessler (2004) em *Seeing the Medieval Art*. Na pintura em perspectiva pode ser observada uma nítida divisão cromática e formal. As ordens superiores, como as seráficas e querúbicas, estão dispostas em vermelho ígneo, a simbolizar o seu ardente amor por Deus e a sua proximidade à fonte divina – sistema de representação pictórica que Mary Charrutgers (2008), em *The Book of Memory*, interpreta como gramática visual na escolástica do medievo. Abaixo, outras categorias como as Virtudes, Potestades e Arcanjos podem aparecer em tons de azul cerúleo, verde, dourado ou em outras cores simbólicas, cada uma a indicar o caráter e objetivo do coro específico, conforme expresso por Bernard Mccgin (2021) em *The Varieties of Vernacular Mysticism*. Os anjos dentro de cada espaço são geralmente representados de forma seriada, com pouca individualização, o que enfatiza sua unidade de propósito e sua função coletiva na harmonia celestial. Suas posturas

são de adoração, humildade ou prontidão para o serviço divino. Os membros aliformes, elementos cruciais da estética angelical, são pintados com detalhe, a variar em pigmentos para ajudar na distinção hierárquica. O fundo, muitas vezes com tonalidades siderais ou de um azul cobalto semeado de estrelas, reforça a natureza atemporal do reino dos céus que o visionarismo transfigura em criação estética.

Gustave Doré, prolífico mestre da ilustração oitocentista, legou à posteridade um vasto corpo de obras que redefiniram a capacidade artística de transfigurar a literatura em poéticas visuais, como acentua Annie Renonciat (1983), na sua análise do processo criativo do artista, documentada na monografia intitulada *La Vie et l'Oeuvre de Gustave Doré*. Sua interpretação estética da *Divina Comédia* de Dante Alighieri permanece como um marco na visualização de conceitos teológicos e experiências místicas no cenário intelectual da era vitoriana, notavelmente interessado pela magia, ocultismo e mistério, de acordo com as investigações realizadas por Deborah Cherry (2000) em *Beyond the Frame*. A gravura intitulada *Dante e Beatriz em Contemplação do mais Alto dos Céus* evidencia a culminação da jornada alighieriana, ao demonstrar a espiral sublime das hierarquias angélicas e das almas beatificadas, temas que reverberam com profunda afinidade no âmago da arte visionária. A gravura de Doré, imbuída por um romantismo tardio e de um brilhantismo inegável no manejo do claro-escuro, transporta o espectador para o Empíreo, a mais alta das esferas celestes, reino da pura luz e morada divina, dos anjos e dos seres bem-aventurados. Contemplemos:



Figura 8 - *Dante e Beatriz em Contemplação do Mais Alto dos Céus*, por Gustave Doré, ilustração, 1868.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dor%C3%A9,\\_Gustave\\_-\\_Paradiso\\_Canto\\_31.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dor%C3%A9,_Gustave_-_Paradiso_Canto_31.jpg)

No primeiro plano da gravura, Dante e Beatriz são representados em atitude de profunda admiração. Beatriz, figura teofânica que guia Dante através das dimensões do firmamento, direciona o olhar do

poeta [e, por extensão, o do observador] para o resplendor que se desdobra em um horizonte infinito. O que se desvela na gravura vem a ser a rosa celeste, uma vasta e luminosa formação concêntrica, cujas pétalas são os tronos ocupados pelos anjos, santos e profetas, dispostos em uma ordem sequencial: configuração que Giuseppe Mazzotta (1993), no livro *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, considera como paradigmática na reinterpretação romântica da dinâmica das visões celestiais. O artista, com sua teúrgica habilidade de evocar multidões em espaços imensuráveis, plasma esta miríade de criaturas arquetípicas não como uma massa indistinta, mas enquanto seres absortos na contemplação perpétua, os quais irradiam uma serenidade beatífica e aspiram permanentemente por estar nos reinos da claridade – conforme Steven Botterill [1958-2018] sugere em *Dante and the Mystical Tradition* (1994). No centro desta flor iluminada, ou acima dela, Doré acena para a presença inefável de Deus, não por uma representação direta, mas através de um brilho ofuscante, um vórtice de energia resplandecente que absorve e irradia a totalidade da composição. A sensação de profundidade na imagem vem a ser vertiginosa, criada pela perspectiva atmosférica e pela diminuição gradual das figuras à medida que estas se aproximam do foco da radiância, uma visualização em consonância com a estética do inefável investigada por Gerhart Ladner [1905-1993] em *God, Cosmos, and Humankind* (1995). Sua iconografia das ordens angélicas e das almas beatificadas que estão imersas na luz eterna, dos homens e das mulheres que dedicaram as suas vidas aos exercícios espirituais, daqueles e daquelas que viveram e morreram em comunhão com os princípios da religiosidade, estabelece uma ressonância significativa com a arte visionária, ao compartilhar da busca por cartografar as realidades imateriais, da fascinação pelas esferas cósmicas e da tentativa de comunicar a intensidade da experiência mística através do ato estético.

### **Considerações Finais: A União das Polaridades nas Visões de Luz e Trevas**

O paraíso implica no inferno, e “ir para o céu” não é mais libertação do que a descida ao horror. O céu é meramente um ponto de referência, a partir do qual o solo divino pode ser visto mais claramente do que no nível da existência individualizada comum. Se a consciência sobrevive à morte corporal, ela sobrevive, presumivelmente, em todos os níveis mentais – no nível da experiência mística, no nível da experiência visionária de bem-aventurança, no nível da experiência visionária infernal e no nível da existência individual cotidiana. Na vida, como sabemos por experiência e observação, até mesmo a experiência visionária feliz tende a mudar de significado se persistir por muito tempo (Huxley, 1963, p. 138-139, tradução nossa).<sup>9</sup>

Quando compreendemos a arte visionária como um território onde luz e trevas se entrelaçam em jogos de desvelamento e mistério, abre-se diante da percepção atenta uma paisagem estética e filosófica marcada por tensões e transfigurações. Desde as iluminuras medievais, que faziam cintilar a eternidade nos vitrais das catedrais, até as telas repletas de simbolismo esotérico nos tempos modernos, os artistas visionários têm experimentado a união das polaridades como meio de expressar estados de espírito, verdades ocultas e realidades não apenas imanentes, mas também transcendentais. Em tais panoramas, sob o véu da luminosidade, fulgura o êxtase místico e as epifanias da vida; no manto das sombras, encobre-se o abismo do desconhecido e os enigmas da morte. Por conseguinte, é no entrelaçamento dos antípodas da consciência, nas bodas alquímicas entre o inferno e o paraíso, sejam estes psicológicos ou metafísicos, que o visionarismo descobre sua potência de dar visibilidade ao invisível e de comunicar o inefável, para trazer ao espectador não apenas uma apreciação artística, mas um acesso à experiência de travessia das fronteiras entre o Ser e o não-Ser.

---

<sup>9</sup> Heaven entails hell, and “going to heaven” is no more liberation than is the descent into horror. Heaven is merely a vantage point, from which the divine Ground can be more clearly seen than on the level of ordinary individualized existence. If the consciousness survives bodily death, it survives, presumably, on every mental level – on the level of mystical experience, on the level of blissful visionary experience, on the level of infernal visionary experience, and on the level of everyday individual existence. In life, as we know by experience and observation, even the blissful visionary experience tends to change its sign if it persists too long (Huxley, 1963, p. 138-139).



A seguir pelos horizontes preliminarmente descritos, observamos que a obra de Provenziale, *Orpheus* [figura 1], ao retratar o poder unificador e pacificador do mito grego, estabelece múltiplas pontes entre os mistérios da Antiguidade e a sensibilidade visionária (Caruana, 2013; Huxley, 2022). O orfismo, com seus ensinamentos sobre a imortalidade da alma e a possibilidade de alcançar um estado de harmonia com o divino, encontra na figura central da tapeçaria o seu sumo-sacerdote arquetípico (Burkert, 1987; Eliade, 2010). A capacidade mágica da sua *lyra de braccio*, que nas narrativas clássicas acalmava as feras e movia os elementos inanimados, simboliza o poder da sabedoria sagrada de restaurar a ordem primordial e desvelar a unidade subjacente à totalidade da criação (Merkur, 1998; Gebser, 2020). Os mistérios de Eleusis ofereciam aos iniciados uma experiência simbólica da morte e do renascimento, bem como uma compreensão mais profunda da ciclicidade natural e uma esperança de bem-aventurança na existência e para além dela (Ruck, 2013; Hofmann, 2013). As evidências de que o *kykeon*, sacramento utilizado nos rituais eleusianos, continha substâncias psicoativas que induziam nos iniciados as visões divinas, conecta-se ao potencial da música e dos hinos órficos para expandir a consciência e facilitar o acesso a outras realidades (Hofmann, 2013; De Freitas, 2018). A representação de animais de todas as espécies a coexistir de maneira pacífica e em comunhão com Orfeu, evoca uma cosmopercepção onde as barreiras entre humano e não-humano são dissolvidas: o que permite à natureza ser percebida como viva, consciente e responsiva. Assim, a obra de Provenziale não constitui apenas um tributo à religião dos antigos filósofos, mas uma afirmação perene do poder visionário da arte em recordar e reativar as conexões com a sacralidade do cosmos.

Constatamos que a proeminência de figuras femininas em *O Festival Pagão* [figura 2] de Ada Mangilli sobreleva a ideia de que muitas tradições pré-cristãs conferiam um papel central às mulheres, seja como sacerdotisas, curandeiras ou detentoras de sabedoria (Rountree, 2003; Parker, 2012). Os elementos florais, as danças e a atmosfera de devoção harmoniosa na pintura em questão podem ser interpretados enquanto uma celebração dos ciclos da vida, do tempo e da fertilidade (Goodrick-Clarke, 2008; Chevalier; Gheerbrant, 2009). Esta ludicidade vem a ser uma dimensão que certas leituras da bruxaria medieval enfatizam, no sentido de uma continuação dos antigos ritos agrários associados às estações do ano, em contraste com a visão demonológica da época (Newmann, 2010; Magee, 2016). Embora não retrate de forma direta o paganismo da Idade Média no seu contexto muitas vezes cercado por sombras, a artista dialoga com as reinterpretações posteriores que buscaram resgatar ou reimaginar os aspectos matrilineares da *Stregheria*, em um movimento impulsionado pelo simbolismo, por um crescente interesse na filosofia oculta e pelos estudos de religiões comparadas no século XIX (Goodrick-Clarke, 2008; Magee, 2016). O ritual retratado por Mangilli, em sua solenidade e beleza, sugere um meio de conectar-se com as divindades presentes nas forças da natureza. Nesse sentido, sua obra pode vir a ser pensada enquanto contraponto visual à estética da bruxa grotesca ou maléfica, pois aproxima-se de uma perspectiva mais arquetípica e afirmativa da mística feminina, a qual encontra reverberações na arte visionária da Contemporaneidade.

Verificamos que a obra de Pieter Bruegel, *O Triunfo da Morte* [figura 3], como uma panorâmica impiedosa da finitude, estabelece um diálogo profundo com as expressões do viver e do morrer, os quais são partes do arcabouço temático do visionarismo (Schmitt, 1999; Caruana, 2013). Ao ir além de seu contexto histórico para tocar em temas filosóficos, o artista expõe a transitoriedade de todas as conquistas e prazeres mundanos: reis, clérigos, amantes, todos sucumbem de igual modo (Kavaler, 1999; Gibson, 2006). Esta fragilidade da vida vem a ser uma preocupação central em muitas obras visionárias, as quais com frequência contrastam a efemeridade do mundo material e a busca por uma realidade ou consciência mais perene, que não se limite apenas à dimensão física (Sullivan, 2010; Harbison, 2012). A pintura serve ao expectador como um poderoso *vanitas* em escala épica, ao reverberar a admoestação da mística medieval sobre o apego excessivo às coisas que são existencialmente passageiras. A mortalidade, de maneira radical, vem a ser ilustrada com um caráter democrático, pois não distingue entre ricos e pobres, poderosos ou humildes (Kavaler, 1999; Ariès, 2014). Entidades de outros planos, sejam elas angélicas, demoníacas ou arquetípicas, são representadas pelos visionários em interação com a humanidade ou a guiar as almas através de

diferentes reinos: a forma como Bruegel ilustra a Morte, ao transfigurá-la em uma força organizada e implacável, confere-lhe uma qualidade metafísica que ressoa com tais representações, sendo um espelho da psique coletiva confrontada pela vertigem da dissolução em massa.

Avaliamos que a *Visão da Morte* de Gustave Doré [figura 4] não ilustra meramente a cessação da existência biológica, mas uma força cósmica em atividade, uma figura liminar que preside a passagem entre diferentes estados de ser ou dimensões da consciência, uma entidade com agência e poder reais sobre a ordem do universo, sendo um tema recorrente na arte visionária (Kromm, 2001; Caruana, 2013). A atmosfera de cataclismo, bem como o turbilhão de entidades infernais na gravura examinada, remetem às visões apocalípticas que são centrais nas tradições de sabedoria e apreciadas enquanto fontes de inspiração pelos artistas visionários (Chevalier; Gheerbrant, 2009; De Freitas, 2024). A obra coloca o espectador diante de uma linha tênue, de um vazio introjetado no mistério do nada, em um entre mundos onde as leis que regem a vida aparentam estar totalmente suspensas (Bronfen, 1991; Giger, 1993). A impressão de estar na fronteira entre o conhecido e o desconhecido, o material e o imaterial, vem a ser uma característica fundamental da experiência mística, onde a grandiosidade e o terror podem se unir para despertar os mais avassaladores sentimentos de assombro e admiração (Otto, 2007; Kaenel, 2014): estes últimos reforçados pela vastidão do espaço e pelas hordas pesadelescas que se contorcem no trabalho do artista. Ao capturar a intensidade de um encontro solene com o infortúnio e com as forças arquetípicas que governam a transição entre o viver e o morrer, Doré não apenas evidencia as inquietudes de sua época, mas demonstra uma profunda compreensão da mortalidade, da imortalidade e da natureza da realidade. Desse modo, o seu gênio permanece como um testemunho da potencialidade artística de dar forma ao inefável e de confrontar o apreciador com os enigmas da jornada existencial, uma missão que encontra ecos no ideário do visionarismo.

Assim como o visionarismo expressa um impulso de conhecimento sobre as profundezas do inconsciente ou os abismos da psique, conferimos que Coppo di Marcovaldo oferece o que podemos compreender enquanto uma topografia do horror (Huxley, 1963; Caruana, 2013). Seu *Inferno* [figura 5] pode ser considerado um lugar de escuridão ontológica, onde a ausência da luz divina vem a ser preenchida pela manifestação do mal absoluto (Belting, 1990; Camille, 1997). Tal cartografia do tormento constitui um tema recorrente nas obras de arte que pretendem exprimir as faces ensombrecidas e melancólicas da existência (Grey, 1998; Mikosz; Lousa, 2024). A figura de Satanás e seus assessores, com suas formas híbridas e aspectos monstruosos, reflete uma imersão no grotesco e no macabro como veículos para representar a malevolência (Grabar, 2009; Panofsky, 2020). Séculos mais tarde, artistas visionários também utilizarão o diabólico e o biomecânico ou o surreal-deformado para personificar angústias existenciais, traumas psicológicos e forças desumanizadoras, ao criarem as suas próprias legiões demoníacas, sendo estas adaptadas à sensibilidade contemporânea (Giger, 1993; De Freitas, 2024). Dessa maneira, verificamos que a força da obra de Marcovaldo reside em sua capacidade de tornar palpável uma esfera meta-sensível [neste caso, infernal]. O *Inferno* florentino intenciona induzir no espectador uma *visio horrenda*, uma visão aterradora que ultrapassa a mera ilustração artística para se tornar uma vivência quase participativa da danação eterna. Este apelo à apreciação transformadora vem a ser um selo distintivo das mais legítimas criações com pretensões visionárias.

Apesar da ausência de uma autoria individualmente reconhecida que pudesse atestar uma visão pessoal no sentido místico da Modernidade, compreendemos que a obra intitulada *O Inferno e os Sete Pecados Capitais* [figura 6] se correlaciona de maneiras significativas com os temas da arte visionária (Huxley, 1963; Caruana, 2013). A obra oferece um retrato detalhado de uma realidade outra, um cosmos demoníaco estruturado segundo princípios teológicos, morais e escatológicos (Walls, 1992; Eliade, 2010). Artistas visionários em todas as épocas, com regularidade, plasmaram geografias psicológicas ou mapas metafísicos referentes aos domínios abissais (Giger, 1993; Grey, 1998). A pintura oitocentista, ao sistematizar a voragem infernal em torno da noção de pecado capital, fornece um exemplo de como uma estrutura teológica pode servir de andaime para a imaginação visualizar e

ordenar um lugar ontológico de escuridão (Malé, 1971; Raskel, 1976). As trevas nesta obra não são uma inócua ausência de luz, mas um componente ativo do sofrimento psíquico e da alienação espiritual (Auerbach, 1982; Ruyz, 2021). As personificações do vício podem ser vistas como manifestações dos arquétipos sombrios que desde tempos imemoriais repousam nas camadas do inconsciente coletivo, até o momento oportuno de seu despertar (Otto, 2009; Jung, 2013). As artes visionárias, em especial aquelas conectadas ao realismo fantástico ou ao surrealismo simbólico, muitas vezes representam estas imagens arquetípicas, ainda que por um viés mais idiossincrático e menos dogmático. De todo modo, a obra anônima serve como um repositório de formas simbólicas para os aspectos nefastos da psique, onde a tenebrosidade consiste tanto em uma dimensão sensível quanto em um espaço meta-sensível.

Conforme interpretamos, a *Hierarquia do Céu* [figura 7], ilustração de autoria de François le Barbier para o *Miroir Historial* de Vincent de Beauvais, expressa uma cosmografia sagrada, uma tentativa de tornar compreensível a organização das esferas celestes na filosofia escolástica (Charruters, 2008; Bynum, 2015). Em um fluxo criativo muito próximo, artistas visionários de todos os tempos apresentam organogramas de múltiplas ontologias ou representações de planos existenciais, povoados por entidades metafísicas, através de obras que refletem uma busca similar por compreender e visualizar o ordenamento divino (Caruana, 2013; De Freitas, 2024). As ordens angélicas de Beauvais, que incorporam qualidades específicas [verdade, devoção, sabedoria, proteção, justiça, bondade], com funções estabelecidas nas realidades sensíveis, inteligíveis e suprassensíveis, são constituídas pelas inteligências bem-aventuradas da criação (Hamburger, 1998; Kessler, 2004). Estas coexistem na sublimitude das imensidades etéreas e resplandecem entre os astros que ornamentam as abóbadas do mundo, compreendidas no panorama em perspectiva como sendo emanções do Ser Supremo (Areopagita, 2002; Mccgin, 2021). A estética da iluminura medieval, com seu apelo às forças cósmicas, simetrias góticas e tonalidades vivazes, idealiza trazer as regiões do firmamento às dimensões do fundamento, bem como manifestar uma beleza que, neste contexto, não detém um caráter simplesmente ilustrativo, sendo esta um atributo da Divindade, um reflexo da luz eterna e da harmonia celestial que constituem os horizontes perfluentes do visionarismo.

Vislumbramos que a representação do Empíreo feita por Gustave Doré, na gravura intitulada *Dante e Beatriz em Contemplação do Mais Alto Céu* [figura 8], mesmo que seja representativa de um texto canônico, estabelece um precedente em relação à estética visionária da Contemporaneidade, especialmente na sua abordagem das esferas celestiais e das ordens angélicas (Grey, 1998; Caruana, 2013). Os anjos do artista, embora possuam formas reconhecíveis, antes de tudo são representantes da luz manifesta, seres em constante movimento nos espaços ilimitados da criação, condutores da graça divina e dignitários da corte celestial (Renonciat, 1983; Hildegard, 1990). O sublime metafísico se apresenta na ilustração através de escalas vertiginosas e paisagens que rememoram alguns estados extraordinários de consciência, como o *sama* no sufismo, a *unio mystica* no judaísmo, a *gnosis* no helenismo e a *henosis* no neoplatonismo (Cherry, 2000; De Freitas, 2023). De modo semelhante aos místicos apofáticos, daqueles e daquelas que tiveram a bem-aventurança de contemplar o inefável – uma conexão direta entre a centelha da alma e a Divindade –, a postura dos protagonistas, no topo de uma elevada montanha, em reverência e êxtase, transparece a intensidade do desvelamento ontológico por meio do silêncio (Mazzotta, 1993; Botterill, 1994). Nesse contexto, o pintor consegue exprimir o afeto de admiração e a profunda emotividade que acompanham a *visione Dei* (Ladner, 1995; Otto, 2009). De tal maneira, a obra criada para a *Divina Comédia* ultrapassa as fronteiras da ilustração literária, sendo um poderoso ícone que, com os recursos disponíveis e as técnicas do período, abre um portal para o sentido do extraordinário e consegue transfigurar as realidades meta-sensíveis em uma imagem de grande impacto no mundo sensível.

A partir da análise detalhada das obras mencionadas, abre-se um horizonte fecundo para investigações futuras que compreendam as interseções entre a arte visionária, a dimensão ritualística e os estados extraordinários de consciência induzidos por práticas místicas, jornadas enteogênicas e experiências

psicodélicas. Investigar as correlações entre os elementos arquetípicos manifestos no processo criativo dos artistas visionários em contextos contemporâneos pode desvelar dinâmicas de continuidade cultural e transformação simbólica que ultrapassam as fronteiras temporais. Entrementes, um enfoque interdisciplinar que articule humanidades visuais, filosofia das religiões, psicologia transpessoal e neuroteologia poderia proporcionar uma compreensão mais profunda do papel da arte como veículo de comunicação entre as distintas esferas da percepção, ao permitir um mapeamento dos mecanismos conscienciais que facilitam a correlação entre o sensível, o inteligível e o suprasensível. Outra vertente promissora de pesquisa a partir daqui, reside na análise da performatividade dos ícones e da sacralidade feminina no imaginário do visionarismo, temas que demandam maior atenção à luz de contribuições recentes nas teorias de gênero e estudos de espiritualidades alternativas. Por fim, a atual emergência de tecnologias imersivas e realidades virtuais como ferramentas de fruição artística, propõe um campo inovador para o aprofundamento da investigação referente à criação do artista, ao abrir caminhos para o nascimento de novas estéticas, as quais poderiam dialogar com as tradições de sabedoria e enfrentar os desafios que se colocam dentro do mundo contemporâneo.

## Referências

- ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Tradução de J. P. Xavier. Ilustrada por Gustave Doré. São Paulo: Cia. Brasil Editora, 1955.
- AREOPAGITA, P. D. *Obras Completas*: Los Nombres de Díos, Jerarquía Celeste, Jerarquía Eclesiástica, Teología Mística, Cartas Varias. Traducción de Hipólito Cid Blanco y Theodoro H. Martín. Edición de Theodoro H. Martín. Presentación de Olegario González de Cardedal. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- ARIÈS, P. *L'Homme devant la Mort*. Paris: Le Seuil, 2014.
- AUERBACH, N. *The Woman and the Demon: the Life of a Victorian Myth*. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- BELTING, H. *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Verlag C. H. Beck, 1990.
- BYNUM, C. W. *Christian Materiality: an Essay on Religion in Late Medieval Europe*. New York: Zone Books, 2015.
- BLAKE, W. *The Complete Illumination Books*. Prologue by John Commander. Introduction by David Bindman. London: Thames & Huston, 2001.
- BOTTERILL, S. *Dante and the Mystical Tradition: the Figure of Saint Bernard in the Commedia*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- BURKERT, W. *Ancient Mistery Cults*. Massachusetts: Harvard University Press, 1987.
- BRONFEN, E. *Over her Dead Body: Death, Femininity, and Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1991.
- CAMILLE, M. *Images dans les Marges: aux Limites de l'Art Medieval*. Paris: Gallimard, 1997.
- CARUANA, L. *A Manifesto of Visionary Art*. Paris: Recluse Pub, 2001.
- CARUANA, L. *O Primeiro Manifesto da Arte Visionária*. Tradução de José Eliézer Mikosz. Curitiba: Ordem Rosa Cruz, 2013.
- CHARRUTHERS, M. *The Book of Memory: a Study of Memory in Medieval Culture*. 2ª Ed. Massachusetts: Cambridge University Press, 2008.
- CHERRY, D. *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900*. London: Routledge Press, 2000.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melin e Lúcia Melin. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.



DE BEAUVAIS, V. *Miroir Historial*. Traduction de Jean de Vignay [Livres 1 a 11 de Speculum Historiale]. François le Barbier, Enlumineur. Gilles Gracien, Copiste. Paris: Bibliothèque Nationale de France, Departament des Manuscrits, 1459-1463.

DE FREITAS, J. C. C. Entheogenic Creativity: Shamanism and Entheogens in the Visionary Art of Alex Grey. In: *Revista Kalagatos*, Fortaleza, v. 20, n. 1, p. 1-20, ek23011, 2023. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/10132>

DE FREITAS, J. C. C.. Ecstatic States and Visionary Art: from Metaphysical Realms to Aesthetic Creation. In: *Revista Cacto*, Petrolina, v. 4, n. 2, e24014, 2024. Disponível em: <https://revistas.ifsertao-pe.edu.br/index.php/cacto/article/view/665>

DE FREITAS, J. C. C. Platonismo e Psicodelia: às Origens Psicodélicas da Metafísica Platônica. In: *Revista Anthesis*, Rio Branco, v. 6, n. 11, p. 1-17, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/anthesis/article/view/1566>

DELVILLE, J. *The New Mission of Art: a Study of Idealism in Art*. New York: Wentworth Press, 2016.

ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano: a Essência das Religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GEBSER, J. *The Ever Present Origin: Foundations of Aperspectival World - Part 1*. Translation by Noel Barstad and Algis Mickunas. Ohio: Ohio University Press, 2020.

GIBSON, W. *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*. California: University of California Press, 2016.

GIGER, H. R. *Necronomicon*. Introduction by Clive Baker. Bervely Hills: Morpheus International, 1993.

GOODRICK-CLARKE, N. *The Western Esoteric Traditions: a Historical Introduction*. New York: Oxford University Press, 2008.

GRABAR, A. *Les Voies de la Création en la Iconographie Chrétienne: Antiquité e Moyen Âge*. Paris: Flammarion Editeurs, 2009.

GREY, A. *The Mission of Art*. Colorado: Shambala Press, 1998.

HAMBURGER, J. *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1998.

HARBISON, C. *The Art of the Northern Renaissance*. New York: The Every Man Art Library, 2012.

HASKEL, F. *Rediscoveries in Art: some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*. New York: Cornell University Press, 1976.

HILDEGARD, S. *Scivias*. Translation by Columba Hart and Jane Bishop. Introduction by Barbara Newman. Preface by Caroline Walker Bynum. New Jersey: Paulist Press, 1990.

HOFMANN, A. El Mensaje de los Misterios Eleusinos para el Mundo de Hoy. In: WASSON, R. G.; HOFMANN, A.; RUCK, C. A. P. *El Camino a Eleusis: una Solución al Enigma de los Mistérios*. Traducción de Felipe Garrido. Edición de Robert Forte. Prefacio de Huston Smith. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. p. 203-214.

HUXLEY, A. L. *Moksha: os Escritos Clássicos de Aldous Huxley sobre Psicodélicos e a Experiência Visionária*. Tradução de Adriano Escandolara. São Paulo: Biblioteca Azul, 2022.

HUXLEY, A. L. *The Doors of Perception/Heaven and Hell*. New York: Harper Books, 1963

JUNG, C. G. *Aion: Estudos sobre o Simbolismo do Si-mesmo*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 11ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

KAENEL, P. *Gustave Doré, Master of Imagination*. Paris: Flammarion-Pere Castor, 2014.

KAVALER, E. M. *Pieter Bruegel: Parables of Order and Enterprise*. Masachusetts: Cambridge University Press, 1999.

KESSLER, H. *Seeing Medieval Art: Rethinking the Middle Ages*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

KROMM, J. *The Art of Frenzy: Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500-1850*. London: Continuum International Publishing Group, 2001.

LADNER, G. *God, Cosmos, and Humankind: the World of Early Christian Symbolism*. Translation by Thomas Dunlap. Los Angeles: University of California Press, 1995.

- MAGEE, G. A. *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*. New York: Cambridge University Press, 2016.
- MALÊ, É. *L'Art Religieux du XIIIe au XVIIIe Siècle*. Paris: Armand Colin, 1961.
- MAZZOTTA, G. *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- MCGINN, B. *The Varieties of Vernacular Mysticism: 1350-1550*. Col. The Presence of God, v. 5. Freiburg: Herder & Herder, 2016.
- MERKUR, D. *Ecstatic Imagination: Psychedelic Experiences and the Psychoanalysis of Self-Actualization*. New York: State University of New York Press, 1998.
- MIKOSZ, J. E.; LOUSA, T. Imagens da Melancolia na Arte do Impressionismo à Atualidade. In: *Revista Art&Sensorium*, Curitiba, v. 11, p. 1-15, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/sensorium/article/view/9247>
- MILTON, J. *Paradise Lost*. Illustrated by Gustave Doré. Edited by Henry C. Walsh. New York: John W. Lovell Company, 1890.
- NEWMANN, E. *A Grande Mãe: um Estudo Fenomenológico da Constituição Feminina do Inconsciente*. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1999.
- OTTO, R. *O Sagrado: os Aspectos Irracionais na Noção do Divino e sua Relação com o Racional*. Tradução de João J. Vila-Chã. São Paulo: Editora Teológica, 2007.
- PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- PARKER, R. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Salem Road: I. B. Tauris, 2012.
- RENONCIAT, A. *La Vie et l'Oeuvre de Gustave Doré*. Paris: Petit Palais, Musée de Beaux-Arts de la Ville de Paris, 1983.
- ROUNTREE, K. *Embrace the Witch and the Goddess: Feminist Ritual-Makers in New Zeland*. London: Routledge Press, 2003.
- RUCK, C. A. Paul. La Visión de Eleusis. In: WASSON, R. G.; HOFMANN, A.; RUCK, C. A. P. *El Camino a Eleusis: una Solución al Enigma de los Mistérios*. Traducción de Felipe Garrido. Edición de Robert Forte. Prefacio de Huston Smith. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- RUYS, J. F. *Demons in the Middle Ages*. Amsterdã: Amsterdã University Press, 2021. p. 66-198.
- SCHIMITT, J. C. *Ghosts in the Middle Ages: the Living and the Dead in the Medieval Society*. Translation by Teresa Lavander Fagan. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- STARHAWK. *Circle Round: Raising Children into the Goddess Tradition*. Westminster: Random House Publishing, 2020.
- SULLIVAN, M. *Brugel and the Creative Process: 1559-1563*. Abingdon: Routledge Press, 2018.
- THON, P. *Bruegel's The Triumph of Death Reconsidered*. Massachusetts: Cambridge University Press, 2018.
- WALLS, J. *Hell: the Logic of Damnation*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1992.
- WASSON, R. G.; HOFMANN, A.; RUCK, C. A. P. *El Camino a Eleusis: una Solución al Enigma de los Mistérios*. Traducción de Felipe Garrido. Edición de Robert Forte. Prefacio de Huston Smith. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.