

Os rastros do monstruoso no sagrado

Editores responsáveis

Ceci Maria Costa Baptista Mariani,  
Breno Martins Campos.

Conflito de interesse

Não há conflito de interesses.

Recebido

12 abr. 2025

Versão Final

13 jul. 2025

Aprovado

25 ago. 2025

# Monstros e grotescos no México colonial e no Renascimento italiano: estudo a partir de Serge Gruzinski

*Monsters and grotesques in colonial Mexico and the Italian Renaissance: Study by Serge Gruzinski*

Etienne Alfred Higuet<sup>1</sup> 

<sup>1</sup> Pesquisador autônomo. São Bernardo do Campo, SP, Brasil. E-mail: <etienne.higuet@gmail.com>.

**Como citar este artigo:** Higuet, E. A. Monstros e grotescos no México colonial e no Renascimento italiano: estudo a partir de Serge Gruzinski. *Reflexão*, v. 50, e2515410, 2025. <https://doi.org/10.24220/2447-6803v50a2025e15410>

## Resumo

Este artigo visa reconhecer e interpretar a presença de monstros na arte mural do México da época da conquista espanhola. Os monstros aparecem em geral em forma de “grotescos”, uma moda artística inspirada na pintura do Renascimento italiano e espanhol, herdada da antiguidade greco-romana. Depois de apresentar algumas informações introdutórias, analisarei alguns murais do início da época colonial no México, dentro de um contexto de mestiçagem étnica, cultural e religiosa em relação à pintura de grotescos no Renascimento italiano. Depois de reconhecer que houve hibridação das imagens nos dois sentidos, da Europa para o México e do México para a Europa, procurarei estabelecer relações entre as análises dos afrescos de Puebla, Ixmiquilpan e Acolman e as teorias da mestiçagem e dos monstros. A minha principal referência será o livro de Serge Gruzinski, “O pensamento mestiço” (*La pensée métisse*).

**Palavras-chave:** Grotescos. Mestiçagem. México. Monstros. Mural. Pintura. Renascimento.

## Abstract

*This article aims to recognize and interpret the presence of monsters in the mural art of Mexico during the time of the Spanish conquest. The monsters usually appear in the form of “grotesques”, an artistic fashion inspired by Italian and Spanish Renaissance painting, inherited from Greco-Roman antiquity. After presenting some introductory information, I will analyze murals from the early colonial era in Mexico, within the context of ethnic, cultural, and religious miscegenation, and in relation to grotesque painting in the Italian Renaissance. After recognizing that there was hybridization of the images in both directions, from Europe to Mexico and from Mexico to Europe, I will try to establish relationships between the analyses of the afrescos of Puebla, Ixmiquilpan and Acolman, and the theories of miscegenation and monsters. My main reference will be Serge Gruzinski’s book *The Mestizo Thought (La pensée métisse)*.*

**Keywords:** Grotesques. Miscegenation. Mexico. Monsters. Mural Painting. Renaissance.

## Introdução

### Conceitos e História

Este artigo visa reconhecer e interpretar a presença de monstros na arte mural do México da época da conquista espanhola. Os monstros aparecem em geral em forma de “grotescos”, uma moda artística inspirada na pintura do Renascimento italiano e espanhol, herdada da antiguidade greco-romana. Houve hibridação das imagens nos dois sentidos, da Europa para o México e, secundariamente, do México para a Europa. A minha principal referência será o livro de Serge Gruzinski, *O pensamento mestiço (La pensée métisse)*<sup>2</sup>.

Os grotescos são ornamentos descobertos nos séculos XV e XVI nas ruínas – chamadas *Gruttas* – dos monumentos antigos italianos, como na *Domus Áurea* de Nero e em Pompéia, consistindo em arabescos, folhagens, figuras fantásticas monstruosas, meio-humanas, meio-animais nascendo das folhagens, pintadas ou esculpidas em estuque.

Após sua redescoberta, esses ornamentos conheceram um grande sucesso, do Renascimento até o século XIX. Ao longo do século XVI, os artistas imitaram os grotescos antigos e deixaram ornamentos desse estilo, caso de Luca Signorelli, Pinturicchio, Rafael e Giovanni da Udine. Depois se difundiram na Europa, como na França e na Espanha. Sob influência do neoplatonismo, são supostos transmitir um conhecimento profundo das coisas, que não transita pelo pensamento discursivo. Seriam uma imitação da natureza, especialmente da *natura naturans* (poderes criadores da natureza). Tornaram-se característicos do maneirismo (Brock, 2024; Fuhring, 2024).

Por sua vez, o monstro é um ser vivo, organismo de conformação anormal (por excesso, por defeito ou pela posição anormal das partes). O estudo desse tipo de monstro é a teratologia. Mas, o que nos interessa, é o monstro como ser fantástico das mitologias e das lendas, geralmente composto pela reunião num só corpo de partes e membros emprestados de diversos seres reais. Eis um exemplo de monstro que desempenha um papel importante no nosso texto: o centauro. Na mitologia grega, os centauros são criaturas meio-homens e meio-cavalos, vivendo nas montanhas da Tessália e da Arcádia, nos confins da civilização. Tendo tentado raptar a futura esposa de Pirithous, filho e sucessor do rei dos Lápitais, Ixion, os centauros provocaram um combate famoso, a centauromaquia, contra os Lápitais, no qual foram derrotados. (Centaures, 2024).

Quando os conquistadores desembarcam no México, em 1519, a civilização asteca já existia há duzentos anos. Subjugara os seus vizinhos em menos de um século. O povo guerreiro e nômade, chegando do Norte, se estabeleceu à beira do lago Texcoco, onde desenvolveu uma arquitetura e um urbanismo de primeira ordem. O seu politeísmo é dominado pelo culto ao deus-sol, Huitzilopochtli e caracterizado por uma prática intensiva dos sacrifícios humanos. O povo asteca é o último

<sup>2</sup> Agradeço a indicação do livro de Alessandra Russo: *L'image intraduisible – une histoire métisse des arts en Nouvelle Espagne (1500-1600)*, referência na bibliografia. Infelizmente não tive acesso ao livro e só pude chegar a uma certa ideia do seu conteúdo através do resumo editorial e de uma resenha. Pelo resumo editorial, o objeto e a perspectiva metodológica parecem diferentes. Em vista de analisar ao mesmo tempo os aspectos criativos das experiências mestiças e a sua relação com a violência da conquista e da colonização, a autora se propõe partir de três conjuntos de imagens paradigmáticas criadas na Nova Espanha entre o século XVI e o século XVII: mosaicos de penas, mapas geográficos e *graffiti*. Não é questão de afrescos, objeto tratado por Serge Gruzinski. Entre o mundo mesoamericano pré-hispânico e o Renascimento europeu, a autora privilegia “a análise das distâncias e das diferenças entre práticas e teorias da imagem incomparáveis, cuja colocação recíproca em tensão constitua a fonte a um tempo paradoxal e fértil dessas mesmas experiências mestiças”. Daí a ideia de intraduzibilidade. Por outro lado, a resenha de Esteban Garcia Brosseau (referência na bibliografia) ressalta a questão da originalidade das produções artísticas mestiças e, em particular a sua dependência em relação com as gravuras europeias. Refere-se, também, – como Gruzinski – ao controle mais ou menos rigoroso exercido pelas autoridades eclesiásticas e pelos *alcaldes*. Nota que “tanto a arte quanto os costumes dos ‘vencedores’ e dos ‘vencidos’ acabavam por transformar-se mutuamente, de modo a criar algo totalmente novo apesar da vontade de controle dos primeiros e de resistência dos segundos”. Algo que, segundo Russo, seria propriamente intraduzível.

de uma onda de povos pertencendo ao grupo linguístico *nahua*. A partir da sua instalação em México-Tenochtitlán, no fim do século XII, os astecas se designam como “Mexica”, isto é, habitantes de México. Em menos de um século, ao edificar diques e canais e criar terras aráveis a partir dos lodos férteis extraídos do fundo do lago, transformam uma modesta aglomeração de choupanas em uma cidade grandiosa. Conquistando, progressivamente, a maior parte do México central, criam um império que, em 1519, se estende das montanhas do Michoacán no Norte até o sul do Yucatán.

Fortemente hierarquizada, a sociedade asteca é uma teocracia guerreira, dominada pela figura sagrada do imperador, acompanhada por guerreiros e sacerdotes que compartilham o seu poder. O conjunto das atividades da sociedade – artes, ciências e comércio – estava subordinado ao culto dos deuses. A vida social e individual é regida pelo “livro dos destinos”, calendário sagrado de vinte símbolos ou signos, que governam cada vez um período de 13 dias. A existência estritamente predestinada de cada um se insere numa ordem social da qual a noção de indivíduo é ignorada e só vale a coesão comunitária. Formando uma casta relativamente fechada, os sacerdotes eram recrutados, principalmente, entre os filhos da aristocracia militar. Entre os guerreiros, a posição hierárquica dependia do valor guerreiro de cada um. Para ser confirmados como guerreiros, os jovens deviam capturar quatro inimigos. Eles podiam chegar finalmente a pertencer a duas ordens de elite, a dos “guerreiros-águias” e a dos “guerreiros-jaguares” (Aztèques [notions de base], 2024). Por outro lado, há uma verdadeira obsessão pela precariedade cósmica, expressa nos mitos e experimentada nos comportamentos cotidianos. Cada vez que o sol esgotou suas forças, a humanidade pereceu numa catástrofe. Para tentar atrasar o fim do sol, é preciso alimentá-lo com o sangue dos sacrificados. Os seres humanos precisam matar os seus semelhantes para que o mundo vivesse, dia após dia. Assim, milhares de vítimas podem ser sacrificadas num único dia. Elas são geralmente capturadas durante guerras, ditas “floridas”, organizadas para esse único fim.

Quando os espanhóis chegaram, os indígenas pensaram que se tratava da volta do deus Quetzalcóatl e beijaram as proas dos navios em sinal de adoração. Contudo, a guerra não demorou muito tempo para se iniciar, o que levou à destruição do império asteca e à construção de um Novo Mundo pelos invasores. Os conquistadores, inferiores em número, mas superiores tecnicamente, exploraram as rivalidades e conflitos entre os diferentes povos da região. Entretanto, aqueles que optaram pela aliança com os espanhóis não tiraram nenhum proveito. Os indígenas foram, sobretudo, dizimados pelas doenças trazidas pelos europeus, o que desestruturou sua sociedade. Muito rápido, sem o aval da autoridade real, os vencedores repartiram as terras entre si, assim como as populações, que deviam fornecer aos novos donos impostos em natureza e espécies, força de trabalho e bens de consumo corrente, segundo o sistema das *encomendas* já imposto no Caribe. Os colonos trouxeram suas técnicas de criação de gado e suas ferramentas de metal, que modificaram rapidamente a economia agrária. Ao mesmo tempo, tratou-se de cristianizar os novos súditos americanos do rei, o que era, aliás, a justificação oficial da conquista. Foram chamados monges franciscanos, dominicanos e agostinianos, que dividiram a tarefa. A preponderância dos religiosos se manteve até o século XVIII. Estes foram poderosos auxiliares da coroa espanhola, permitindo estender sua autoridade sobre as populações indígenas.

Observa-se a mestiçagem dos espíritos e dos corpos. A “idolatria” foi extirpada e o dogma e os ritos católicos substituíram brutalmente os cultos tradicionais. Contudo, as populações conseguiram preservar e dissimular fragmentos da sua fé antiga debaixo das aparências do catolicismo. Esse sincretismo persiste até hoje. Apesar das proibições, as populações se misturaram entre si, inclusive com os negros trazidos como pessoas escravizadas. Assim, surgiu uma mestiçagem cada vez mais complexa e sutil (Aztèques [notions de base], 2024).

## Mestiçagem, monstros e grotescos em Pensamento mestiço, de Serge Gruzinski

Na introdução, Serge Gruzinski nota a reflexão de Aby Warburg, que descobriu a existência de um vínculo secreto entre a “cultura primitiva” dos indígenas Hopis do Novo México e a civilização do Renascimento, ao reparar que as pinturas murais de uma pequena igreja traziam símbolos cosmológicos-pagãos (Warburg, 1998, p. 25)<sup>3</sup>. É que as culturas pretensamente primitivas já estavam impregnadas há muito tempo por elementos europeus, eram culturas “mestiças” (Gruzinski, 1999, p. 12). Isso leva o autor a colocar a pergunta: “De que modo as culturas se misturam? A que condições? Em quais circunstâncias? Segundo quais modalidades? A que ritmo?” (Gruzinski, 1999, p. 15). Essas perguntas orientarão o conjunto da obra.

A primeira parte: misturas, caos, ocidentalização, apresenta elementos metodológicos e contextuais. Não deixemos de observar a epígrafe: “Sou um tupi tangendo um alaúde (Mário de Andrade)” (Gruzinski, 1999, p. 20). Antes de entrar no tema da mestiçagem no México, das primeiras décadas após a Conquista, o autor observa o caráter um tanto vago e impreciso da noção de mestiçagem, enquanto mistura dos seres e dos imaginários (Gruzinski, 1999, p. 35). O antropólogo mexicano, Gonzalo Aguirre Beltrán, mostrou que as mestiçagens no México colonial e contemporâneo são o resultado:

da luta entre a cultura europeia colonial e a cultura indígena. [...] Os elementos antagônicos das culturas em contato tendem a se excluir mutuamente, se confrontam e se opõem uns aos outros; mas, ao mesmo tempo, tendem a se interpenetrar, se conjugar e se identificar. [Esse processo levou à] “emergência de uma cultura nova – a cultura mestiça ou mexicana – nascida da interpenetração e da conjugação dos contrários (Beltrán, 1970, p. 37).

Nos espaços fronteiriços imprecisos e instáveis entre as duas heranças, ocidental e originária, aparecem e se desenvolvem novos modos de pensamento crítico e transformador (Gruzinski, 1999). Contudo, a história das relações entre astecas e espanhóis não foi um simples confronto entre dois conjuntos bem definidos, pois tanto um quanto outro eram constituídos por grupos, afiliações e posições sociais múltiplas. Continuamos a chamar, indevidamente de astecas, todas as populações do México central, ao passo que esse termo designa apenas os antepassados míticos dos fundadores da cidade de México (Gruzinski, 1999). Por outro lado, as nossas categorias habituais – sociedade, religião, política, economia, arte, cultura – nos levam a considerar como distinto o que não pode ser separado e a deixar de lado fenômenos que não se encaixam nas divisões clássicas, ou a utilizar categorias que são fruto do etnocentrismo. Assim, os testemunhos indígenas revelam que a ideia de uma cultura *nahua*, ou de uma cultura mesoamericana, é uma construção do observador ocidental (Gruzinski, 1999).

O autor delimita, então, o cenário adotado histórico e geograficamente: a Europa do Renascimento e a América da Conquista, mais precisamente, o México espanhol. É nesse contexto que serão aplicadas as noções de mestiçagem e de hibridação, cujas definições vêm a seguir:

<sup>3</sup> A esquizofrenia de Aby Warburg teria levado o pesquisador a projetar essa situação como “esquizofrenia do Ocidente”, percebida através das imagens da arte ocidental. Por esse motivo, a pesquisa acadêmica dele se desenvolveu como uma “luta contra os monstros”. Podemos reconhecer esse “reflexo autobiográfico”, entre outros textos, na conferência sobre o ritual da serpente e no ensaio sobre Lutero e imaginação astrológica. Graças à ambivalência do símbolo da serpente, usada pelos indígenas *Pueblo* para controlar seus medos mágicos e transformar o caos em cosmos, Aby Warburg consegue “transfigurar o sofrimento passivo – o medo dos demônios – em reflexão ativa sobre a dimensão antropológica da produção de imagens” (Damas, 2020, p. 52). A “dialética dos monstros” se refere a bipolaridade dos símbolos astrais, como matemática e idolatria, forma de traçar as eternas leis do universo e prática constituída “sob o signo do medo dos demônios” (Cassirer, 2001, p. 175). É o que podemos ler no texto “A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero” (Warburg, 1980, p. 199).

será usada a palavra *mestiçagem* para designar misturas ocorridas no século XVI em solo americano entre seres, imaginários e formas de vida oriundos dos quatro continentes – América, Europa, África, Ásia. Quanto ao termo *hibridação*, será aplicado às misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico – a Europa cristã, Mesoamérica – e entre tradições que coexistem muitas vezes há séculos. Mestiçagem e hibridação dizem respeito, ao mesmo tempo, a processos objetivos, observáveis em fontes variadas, e a consciência que têm deles os atores do passado, expressa tanto nas manipulações dos atores quanto nas construções que eles elaboram ou nos discursos e condenações que formulam (Gruzinski, 1999, p. 54).

Enfim, não podemos dissociar as mestiçagens desencadeadas pela conquista do Novo Mundo de dois outros fenômenos: o “choque da conquista e a ocidentalização, empreendimento que levou a Europa ocidental, seguindo os passos da Castilha, a conquistar as almas, os corpos e os territórios do Novo Mundo (Gruzinski, 1999)”. A respeito do primeiro, a fome, a guerra e a epidemia, são as pragas que atingem as populações nas primeiras décadas após a conquista. Além disso, elas são vítimas do novo sistema de exploração do solo e recolhimento de tributos. A população indígena foi reduzida à escravidão, dizimada pelo trabalho forçado nas minas e pela reconstrução da cidade do México (Gruzinski, 1999).

A população da cidade do México, composta de nobres, escravizados e servidores indígenas, conquistadores vindos de todas as regiões da Espanha e negros da África, constitui uma mistura inesperada, provocando conflitos que acentuam a desordem política e social. A diversidade religiosa, linguística, física e social dos protagonistas e as tensões que os opunham introduzia uma heterogeneidade ainda ampliada pelo choque da derrota e pelas deficiências do enquadramento político (Gruzinski, 1999). Estupros, concubinagens ou casamentos geram uma nova população, de estatuto impreciso – os mestiços –, entre o universo espanhol e as comunidades indígenas. Além disso, o genocídio dos indígenas desencadeia a importação maciça de escravizados africanos (Gruzinski, 1999). Nota-se um fenômeno de distanciamento, física e psíquica, em relação ao meio de origem, tanto para os indígenas quanto para os espanhóis. Em particular, os laços que vinculavam os indígenas a uma concepção “metafísica” global da vida se dissolviam, ao encontrar a censura, a ignorância e o desprezo dos europeus.

A perturbação dos imaginários e a perda das referências e das raízes dificultam, para cada um, a interpretação do outro, o que levou a uma comunicação “caótica”, cheia de mal-entendidos. Por exemplo, como os indígenas podiam interpretar as imagens pintadas ou gravadas vindas da Europa? Com quais chaves podiam apreender o conteúdo, analisar as formas, ou mesmo compreender o que os europeus entendiam com imagem e representação? Enquanto as “pinturas” dos indígenas tornam presentes e quase palpáveis as forças divinas, as técnicas importadas pelos europeus apenas representam realidades situadas em outros tempos ou outros lugares. Isso levou a numerosos equívocos a respeito das imagens de Deus e da Virgem (Gruzinski, 1999). Em suma, a totalidade do contexto escapava aos dois campos. Contudo, a situação imposta pela conquista estimulou também as capacidades de invenção e improvisação exigidas pela sobrevivência num contexto inédito e completamente problemático. É o que veremos, em particular, na arte mestiça.

Quanto à ocidentalização, é preciso notar que as autoridades civis e eclesiásticas procuraram implantar os quadros e os modos de vida elaborados pela Europa ocidental durante séculos, visando também converter os indígenas ao cristianismo. A ocidentalização foi, ao mesmo tempo, material (mercado), político-militar (rei, leis, tribunais), religiosa (catolicismo) e artística (livros, imagens) (Gruzinski, 1999). Nesse processo, as elites indígenas serviram como intermediários entre os

européus e os povos indígenas. No plano religioso, os vencidos foram obrigados a renunciar suas crenças e aderir ao catolicismo.

Concomitantemente,

o cristianismo do Renascimento era mais um modo de existência do que um conjunto definido de crenças e rituais: abrangia a educação, a moral, a arte, a sexualidade, as práticas alimentares, as relações de aliança e ritmava a passagem do tempo e os momentos essenciais da vida. Assim, a cristianização foi um elo essencial da ocidentalização do Novo Mundo (Gruzinski, 1999, p. 83).

Em vista do sucesso do empreendimento, as populações precisavam receber uma formação cristã que as afastaria da idolatria. Nas escolas, que se multiplicaram nos mosteiros, os filhos da nobreza indígena aprendiam o latim, a tipografia e liam os grandes clássicos da Antiguidade, em uma linha humanista inspirada em Erasmo e Thomas More. Contudo, a elite indígena já formada, conseguiu também salvar uma parte dos saberes pré-hispânicos. Os artesãos indígenas se apropriaram das técnicas europeias com grande habilidade. Por exemplo, construíram instrumentos musicais que permitiram a difusão da música ocidental. O mesmo talento se manifestou na arquitetura e na construção, inclusive na reprodução de ornamentos com anjos, monstros e grotescos (Gruzinski, 1999). O processo mimético continuou com o teatro, que os missionários usaram para explicar e difundir o conteúdo da fé cristã. O roteiro era dos monges, mas a realização pertencia aos indígenas. Os indígenas organizavam também as missas, graças à formação recebida nos conventos franciscanos: leitura, escrita, música, desenho, caligrafia e pintura (Gruzinski, 1999). Mas, “sem que os monges o percebessem, a representação indígena tendia a desviar do modelo hispânico original, pois era tributária de uma abordagem própria da interpretação e do cenário” (Gruzinski, 1999, p. 90). Enfim, já nos anos 1540, os pintores *tlacuilos* se tornaram excelentes copistas, segundo as normas europeias. Os progressos foram particularmente notórios na representação humana e animal, fazendo jus ao direito à inovação reconhecido pelos monges, especialmente na ornamentação.

Na segunda parte do seu livro, Gruzinski (1999) analisa dois afrescos mexicanos do século XVI, mostrando as relações existentes com imagens da arte renascentista italiana<sup>4</sup>. O primeiro afresco encontra-se na “Casa do Deão”, que pertenceu a Tomás de la Plaza, terceiro deão da igreja de Puebla (Figura 1). O tema principal é o desfile das Sibilas, tema claramente renascentista, inspirado na antiguidade romana. Mas o que chama a atenção do autor são as duas frisas que enquadram o desfile. Elas representam diversas cenas protagonizadas por centauros e macacos, no meio de um cenário vegetal e floral. Os macacos, usando brincos e cabelo cortado em escova, são claramente mexicanos. No México antigo, os macacos eram adestrados com facilidade. Eles estavam também presentes em mitos e rituais. Além disso, o macaco era uma das vinte figuras do calendário adivinhatório, com a mesma aparência dos macacos de Puebla. Os macacos eram associados à boa fortuna, à alegria, mas também à vida libertina (Gruzinski, 1999).

<sup>4</sup> A circularidade das imagens entre continentes é um campo de pesquisa atualmente bem desenvolvido sobretudo a partir da rede e do projeto *Bilderfahrzeuge. Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology*, iniciado em 2013 pelo Instituto Warburg de Londres e patrocinado pelo governo federal da Alemanha. Ele foi oficialmente encerrado em 30 de junho de 2023. O termo *Bilderfahrzeuge*, literalmente veículo de imagem, foi cunhado por Aby Warburg, já em 1906, em vista de traçar linhas de continuidade entre a Antiguidade e o Renascimento, em função da *Bilderwanderung*, migração de imagens. Warburg conseguiu articular satisfatoriamente o fenômeno da migração de imagens através do tempo e do espaço, especialmente nos painéis do Atlas Mnemosyné. O projeto se desdobrou em numerosas publicações, em particular a coletânea que reúne as contribuições dos principais pesquisadores: *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, editada por Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner e Gerhard Wolf – com Johannes von Müller; Berlin: Klaus Wagenbach, 2018. Ver: <https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/publications>.



**Figura 1.** Frisa de Puebla: centauros e macacos. Casa del Dean. Disponível em: <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/wp-content/uploads/2022/06/dean02.jpeg>. Acesso em: 23 jan. 2025

A centaura provém manifestamente da antiguidade clássica. A flor é semelhante às flores de duas plantas mexicanas, que são alucinógenos poderosos. A centaura parece oferecer a flor ao macaco. Como explicar a presença das figuras do macaco, da flor e das centauras com seios desnudos na casa de um eclesiástico, na época da afirmação da ortodoxia tridentina? A nossa perplexidade aumenta quando nos referimos ao imenso afresco da igreja agostiniana de Ixmiquilpán, a centenas de quilômetros de Puebla (Figura 2). Ele representa lutas entre guerreiros indígenas, nus ou vestidos com pele de onça ou coioite, e entre indígenas e centauros, no meio de animais fantásticos e guirlandas vegetais enlaçando guerreiros feridos ou agonizantes. Vários guerreiros exibem cabeças cortadas (Figura 3). Do lado da arte renascentista, podemos elencar, entre outros, o cenário vegetal, as figuras agressivas, apavoradas, angustiadas ou grotescas, a nudez dos jovens guerreiros, as criaturas fantásticas de origem mitológica, como os centauros. A iconografia cristã está ausente, salvo talvez as três flechas do centauro, emblema da ordem dos agostinianos. Do lado dos indígenas, encontramos o armamento e os trajes dos guerreiros. Estes seguram bandeiras tradicionais e usam o diadema próprio dos senhores, sandálias indígenas e gestos típicos da captura de prisioneiros, encontrados nos códices conservados. Eles pertencem manifestamente à aristocracia *nahua*, que dominava a região antes da chegada dos espanhóis (Gruzinski, 1999)<sup>5</sup>.

Há outros elementos da fauna e da flora do altiplano que remetem à cosmologia indígena: o dia e a noite evocados pela águia e pelo jaguar; a flor de tabaco, de múltiplos usos rituais; a figueira de barbárie, que evoca a fundação de México-Tenochtitlan; o Maguey, cujo suco fermentado produz o pulque, bebida dos homens, dos deuses e das vítimas dos sacrifícios. Mas a singularidade dos agenciamentos denota uma hibridação. Por exemplo, são os centauros que usam sandálias indígenas e não os guerreiros mexicanos, as flechas do emblema agostiniano estão dirigidas para baixo, como as flechas do deus Tezcatlipoca, e o coração do mesmo emblema podia remeter ao sacrifício humano dos antigos mexicanos. Temos, então, símbolos cristãos ou pagãos? Ou signos

<sup>5</sup> O autor apresenta um esboço de teoria semiótica: "Atribuiremos ao monde ameríndio a ausência de profundidade, a cor uniforme do fundo [...] a figura estereotipada dos atores - cabeças apreendidas de perfil, peito em visão frontal -, o cromatismo e os pigmentos" (Gruzinski, 1999, p. 104).

cristãos indianizados, ou ainda elementos ambivalentes? Do mesmo modo, muitos elementos indicam o caráter compósito e polissemântico do afresco.



**Figura 2.** Ixmiquilpan luta dos guerreiros. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/42010208994249659/>. Acesso em 23 jan. 2025.



**Figura 3.** Igreja de Ixmiquilpan: guerreiro jaguar carregando cabeça cortada e espada macana. Disponível em: Arqueologia mexicana. Foto Marco Antonio Pacheco/ Raices. Acesso em 23 jan. 2025.

Não deixa de ser estranha a presença de cenas guerreiras num santuário católico. É que as autoridades civis e eclesiásticas permitiram, num primeiro momento, o uso de danças tradicionais durante as festas católicas, como a dança dos nobres vestidos de “cavaleiros-águias” ou “cavaleiros-tigres”. Eles celebravam as façanhas dos guerreiros mortos no combate, imitando cenas de batalha. Tratava-se de herdeiros de uma elite militar outrora votada ao deus Huitzilopochtli, e sua dança representava as lutas cósmicas entre as forças da luz e as forças das trevas. O movimento ondulatório da imensa guirlanda pode significar o movimento giratório das forças do cosmos antigo. A vegetação exuberante evoca a noção indígena de “guerra florida”, uma forma ritual de combate destinada a capturar prisioneiros que seriam depois sacrificados aos deuses (Gruzinski, 1999).

Por outro lado, os colonizadores difundiram em toda parte a festa de “Moros y Cristianos”, com a representação da luta entre cristãos e muçulmanos. Mexicanizada, a festa se tornou luta entre o indígena convertido e o indígena selvagem (*chichimeca*), com a vitória inevitável dos convertidos. Além disso, a igreja de Ixmiquilpan é dedicada ao arcanjo São Miguel, representado brandindo uma espada contra o demônio (Figura 4). Assim, o tema das guerras da fé podia justificar a presença de combatentes indígenas (Gruzinski, 1999).



**Figura 4.** Igreja de Ixmiquilpan: São Miguel e os demônios. Disponível em: <https://mexicosmurals.blogspot.com/2017/12/ixmiquilpan-church-murals-1-eagles-and.html>. Acesso em: 23 jan. 2025.

Como explicar a presença dos centauros nesses combates? Eles provêm claramente do paganismo antigo. Podem representar, aqui, os invasores *chichimecas* sempre ameaçadores, ou até os invasores europeus. Ambos faziam corpo com o seu cavalo. A luta dos centauros evoca também o famoso combate dos Centauros e dos Lápitãs, representado nas frisas do Partenon. O gesto do guerreiro brandindo uma cabeça cortada, da qual desvia o olhar e da qual surge um cacto, evoca, irresistivelmente, a façanha de Perseu, vitorioso da Gorgona – ou Medusa – que usa a cabeça eriçada de serpentes da sua presa como arma, evitando olhar para não ser fulminado. Na iconografia clássica, a cabeça cortada de Medusa enfeitava o escudo de Atena.

Há referência, aqui, aos episódios descritos nas *Metamorfoses* de Ovídio. Nas frisas, eles aparecem “indianizados” ou mestiçados pelos pintores *tlacuilos* (nobreza indígena). Os monges concordaram, pois eles liam Ovídio através do filtro do cristianismo, isto é, um Ovídio moralizado. Enfim, o estilo dos afrescos lembra a pintura dos grotescos, que estava na moda naquele tempo. Assim, os pintores adaptaram motivos clássicos para dar às cenas indígenas uma aparência antiga (Gruzinski, 1999). Por outro lado, o Ovídio indianizado podia deixar transparecer mensagens originárias. Por exemplo, a evocação do céu solar pelo fundo alaranjado nos afrescos nos fazem mergulhar diretamente no mundo celeste e glorioso dos indígenas mortos em combate. A mitologia antiga teria servido para reintroduzir a mitologia dos povos originários.

Encontramos o mesmo processo no afresco de Puebla, no qual as centauras ovidianas estão associadas ao macaco *Ozomatli*, que representa uma divindade do calendário adivinhatório e que respira a flor inebriante, a qual ajuda a prever o futuro. O tema da profecia aparece através das

Sibilas, as maiores profetizas da antiguidade, que fazem a ponte entre o paganismo antigo e o cristianismo. Nos afrescos, elas anunciam cada uma um episódio da vida do Cristo. Do mesmo modo, o alucinógeno cria um vínculo entre o paganismo antigo – a centaura – e o paganismo dos povos originários, encarnado pelo macaco *Ozomatli* (Gruzinski, 1999).

Na Europa do século XVI, a “Fábula” – é assim que é chamada a mitologia greco-romana – transmitida por Ovídio, está presente em toda parte, nos objetos preciosos, nos espetáculos da nobreza, nas esculturas dos jardins, nos palácios dos príncipes e dos prelados, apesar dos decretos do Concílio de Trento. Ela se alimenta de todo tipo de mistura e “se torna assim o suporte ideal de um pensamento que pratica a hibridação” (Gruzinski, 1999, p. 128). Ela manifesta uma propensão para o exótico e o monstruoso, o longínquo, o estranho, o disforme e o hermético. “Os pintores mexicanos souberam explorar o poder da Fábula de atravessar as épocas e as civilizações. [...] Pois, ela fornece um conjunto de referências, situações e imagens singularmente maleáveis” (Gruzinski, 1999, p. 132). Graças ao seu poder,

a Fábula ajudou os pintores de Ixmiquilpan a sacudir a camisa de força das formas cristãs impostas (pelos monges), ao mesmo tempo que se tornava o veículo de um pensamento disfarçado ou discreto, subversivo ou simplesmente heterodoxo. A sua hibridez se prestava a todo tipo de recuperação e associação. Via aberta aos subterfúgios, linguagem de duplo ou triplo sentido, a mitologia tinha capacidade de seduzir indígenas sempre suspeitos de idolatria [...] e era capaz de driblar os olhares demasiadamente inquisidores (Gruzinski, 1999, p. 134).

Os capítulos VII e VIII são dedicados aos grotescos: a sua invasão no México enquanto imagens em movimento e sua linguagem específica. Tanto em Puebla quanto em Ixmiquilpan, as cenas se desenrolam no meio de uma vegetação luxuriante povoada por seres estranhos: macacos, putti, centauros, insetos – dançando no meio da planta alucinógena –, cavalos marinhos, cachorros alados e pássaros com plumagem vegetal – que aparecem em cima das cenas que desfilam no ritmo de uma gigantesca guirlanda. Nos afrescos de Ixmiquilpan, tudo é movimento: os corpos dos guerreiros e dos monstros são levados por guirlandas tentaculares. Ao reproduzir grotescos importados da Europa do Renascimento, os *tlacuilos* ignoravam que se tratava de uma moda recente, incentivada pela descoberta das frisas da *Domus Aurea*, o palácio de Nero. Eles caracterizavam o maneirismo, presente nas grandes máquinas e coreografias teatrais. É que “ao preferir o movimento à forma estável, o maneirismo se apaixona pelos fenômenos estranhos, insólitos e monstruosos, fazendo triunfar o gosto pelo bizarro e pelos caprichos, pela ‘metamorfose e a ilusão’” (Gruzinski, 1999, p. 140). Encontramos o gosto pela arabesca, os candelabros e os bestiários fantásticos. Já na Idade Média, criaturas monstruosas cobriam as margens dos manuscritos e as paredes esculpidas das igrejas. No Renascimento, os grotescos proliferam nas frisas e nas pilastras, nos retábulos, nas vestes das grandes personagens, junto com videiras, folhagens e coisas animadas.

Vinda da Espanha, a moda do maneirismo e dos grotescos (estilo romano), se difundiu na Nova Espanha, a partir de 1540. Ela encontrou o gosto indígena pela ornamentação, que caracterizava os templos. Os artistas indígenas realizavam de modo primoroso ornamentos com grotescos e monstros, com a bênção da Igreja!. Em particular, os livros e frontispícios decorados com gravuras ofereciam repertórios convenientes, que podiam substituir os monumentos inacessíveis. Além disso, folhetos tratando de temas religiosos, edificantes ou poéticos também difundiam o ornamento maneirista. Por exemplo, um Livro de Horas da Virgem trazia uma gravura da Virgem de Montserrat enquadrada por criaturas fantásticas e grotescos. Temos aqui um híbrido renascentista que associa nudezes pagãs e máscaras fazendo caretas à expressão da piedade mariana (Gruzinski, 1999).

Graças aos grotescos, todos os híbridos são possíveis, associando elementos que tudo separa a priori, seguindo a inspiração da imaginação, sem obedecer a nenhuma regra, sem se preocupar com o verossímil e o verdadeiro, nem com as exigências da decência. Os pintores indígenas descobriam a inversão ou a negação da ordem visual que a Igreja queria impor. Aliás, os códices pré-hispânicos já apresentavam “traços próprios dos grotescos: negação do espaço, não-gravidade das formas e proliferação insólita dos híbridos” (Gruzinski, 1999, p. 146). Dava-se pouca importância à expressividade das personagens. Além disso, os grotescos rejeitavam a narração, objeto próprio da representação ocidental, com as regras de imitação e de verossimilhança ditadas pela retórica aristotélica (*mimesis*).

Alguns grotescos inspirados nos códices mexicanos cobrem as paredes da Galeria dos Ofícios em Florença, como guerreiros e serpentes fantásticas com penachos análogos aos de Ixmiquilpan. Houve cruzamento de tradições, a milhares de quilômetros de distância. Para os indígenas, a ornamentação maneirista se apresentou como possível substituto da arte figurativa cristã. Eles podiam expressar nela elementos importantes da sua própria tradição (Gruzinski, 1999). No século XVI, os artistas renascentistas estavam abertos às infinitas possibilidades oferecidas pela natureza e acreditavam na mistura das espécies. Para eles, os monstros não eram criaturas demoníacas ameaçadoras escapadas do inferno, mas são signos que cada um pode repertoriar e decifrar. Esses prodígios situados nas fronteiras dos reinos manifestavam a riqueza ilimitada da criação divina. Eles revelavam correspondências entre os elementos aparentemente incompatíveis e dissemelhantes, assim como a existência de estados intermediários entre o mundo dos seres humanos e o mundo vegetal.

Além disso,

o híbrido é produto de um movimento, de uma instabilidade estrutural das coisas, o que também corresponde a uma ‘simpatia’ no seio do universo inteiro e de suas diversas relações e conexões, isto é, um pensamento analógico que privilegia as semelhanças internas e externas. É a antipatia que provoca as lutas entre indígenas e centauros, é a simpatia que explica a convivência dos macacos e das centauros (Gruzinski, 1999, p. 151).

Pelo uso dos grotescos e híbridos, os pintores mexicanos desviavam para o próprio mundo as principais características da arte europeia, especialmente o seu caráter sagrado.

Qual era a linguagem dos grotescos e dos glifos na arte renascentista? O autor remete a afrescos do Correggio em Parma, para mostrar que imagens e jogos ornamentados podem expressar ideias filosóficas associando paganismo e cristianismo, como é o caso dos grotescos que enquadram cenas bíblicas do Antigo e do Novo Testamento, pela “produção de um universo intermediário feito de esfinges, máscaras, putti e pássaros, nereidas e tritões, grifos com cabeça humana, centauros, seres fantásticos que cantam e tocam música tanto para o Cristo quanto para os deuses da Antiguidade” (Gruzinski, 1999, p. 156). Assim se manifesta a vontade de construir uma linguagem articulada sobre imagens, grotescos e símbolos. Usados como uma escrita, os grotescos constituem uma “enciclopédia moral e pedagógica”, que desenvolve o tema da *aurea mediocritas*, isto é, da equidade e do justo meio. Junto com hieróglifos e emblemas, eles constituem o embrião de uma nova linguagem. Encontramos aqui relações de proximidade ou vizinhança com os códices mexicanos. Para os mexicanos, as pinturas seriam como cartas para escrever suas histórias e suas antiguidades. Por exemplo, o glifo água/fogo, que significava pureza para os egípcios, designa o conceito de guerra florida, cujo fim era alimentar com sangue fresco e forças vivas as energias do cosmos.

As composições mexicanas pretendiam fazer aparecer a realidade profunda do mundo e não apenas representá-lo. As formas estranhas conseguiam traduzir o ideal de uma linguagem natural fazendo corpo com as coisas e com o mundo. Além disso, graças à Fábula e aos híbridos, elas conseguiam comunicar ideias proibidas e preservar os vestígios da sua tradição religiosa. Presenciamos, assim, à criação de imagens mestiças. No México, a hibridação cede o lugar à mestiçagem, resultado do encontro entre as mestiçagens da conquista e uma sensibilidade artística nascida na Itália e associada a uma corrente de pensamento do Renascimento. Os objetos exóticos trazidos das Américas influenciam, por sua vez, as criações estéticas italianas. O domínio ocidental se abre sobre o mundo indígena e o elemento indígena se une ao quadro ocidental, ambos convergindo na superfície pintada. Movimentos de conjunção e disjunção são percebidos em termos figurativos, de modo que a parte indígena se torne praticamente indissociável da parte europeia, embora não haja fusão completa. As fontes mexicanas – indígenas, mistas ou ocidentais – nunca escapam da mestiçagem (Gruzinski, 1999).

Na terceira parte, o autor mostra como a mestiçagem levou também a criações verdadeiramente originais em matéria de representação. A arte indígena inventa novas formas a partir das seleções e das mestiçagens que ela operava. Em relação ao tema do artigo, quero destacar apenas a *crucifixão* do mosteiro agostiniano de Acolman (Figura 5). Neste afresco,

Os dois lados da imagem são decorados por grotescos dispostos simetricamente, reunindo motivos florais e jovens com cabelos cacheados, cuja parte inferior do corpo apresenta uma aparência fitomorfa. Eles carregam na cabeça cestos de flores coroados por um motivo geométrico: cinco círculos brancos desenhados horizontalmente entre duas barras da mesma cor (Gruzinski, 1999, p. 172).



Figura 5. Cristo de Acolman. Disponível em: [Wikipedia Creative Commons Attribution](#). Acesso em: 6 abr. 2025.

O símbolo remete ao deus Macuilxochitl, padroeiro dos músicos e dos cantores, reinando sobre uma semana de treze dias do calendário adivinhatório. Teríamos aqui uma referência indígena no meio de um conjunto cristão: uma evocação do paraíso cristão e do além florido dos antigos mexicanos. No caso, a ornamentação maneirista favorece a leitura da imagem mexicana, sem banir traços especificamente autóctones (Gruzinski, 1999).

## As imagens e as teorias

Quero, agora, confrontar as análises de *Serge Gruzinski* com alguns elementos teóricos relativos à monstruosidade. Em primeiro lugar, onde estão os monstros no texto de *Serge Gruzinski*? O foco principal da obra é a mestiçagem, que se faz por hibridação. Como fenômeno cultural, os monstros são indissociáveis da mestiçagem e são uma face das representações visuais. Eles são também resultados da hibridação. Tanto nos afrescos mexicanos, quanto na arte renascentista, eles estão presentes antes de tudo nos elementos decorativos situados nas frisas. No afresco de Puebla, são centauras e macacos. As centauras provêm da antiguidade clássica, por intermédio das representações renascentistas. Os macacos pertencem à cultura mexicana. Podem ser considerados monstros pelos brincos e o penteado humanos. Nos lados da Crucifixão de Alcoman, há corpos humanos fitomorfos.

No afresco de Ixmiquilpan, há uma luta entre indígenas e centauros, no meio de animais fantásticos de origem mitológica. Indígenas lutam também entre si: pode ser um combate entre indígenas “civilizados” e indígenas “selvagens”. Os chichimecas são considerados “selvagens”, tratados como monstros, pois faziam corpo com seus cavalos, e isso justifica o seu extermínio. O arcanjo São Miguel esmagando os demônios representa o lado cristão. Sua figura é profundamente ambígua, extremamente violenta, mas a favor do bem. Há uma cabeça cortada, eriçada de serpentes, que lembra a cabeça de Górgona, levantada por Perseu. Os cenários são compostos, como nos grotescos renascentistas, por uma vegetação luxuriante, guirlandas tentaculares, seres fantásticos nos quais se misturam animais e vegetais.

Quais os elementos teóricos sobre os monstros podem ser extraídos das análises de *Serge Gruzinski*? E como confrontá-los com as teorias da monstruosidade encontradas na contemporaneidade? Mestiçagem e miscigenação são legitimadas e valorizadas. Isso coincide com as reflexões de Gloria Anzaldúa. Essa traz uma teoria da mestiçagem – que inclui os monstros – aplicada a situação fronteiriça atual entre México e Estados Unidos, em particular a cultura dos chamados “chicanos”, mexicanos que atravessam a fronteira para procurar trabalho (Yountae; Mena, 2014). Para ela, “em 1521 nasceu uma nova raça, o mestiço, o mexicano (gente de sangue índio e espanhol misturado), uma raça que nunca existiu antes. Chicanos, Mexico-americanos, são o resultado desses primeiros acasalamentos” (Yountae; Mena, 2014, p. 163). Para Anzaldúa, mestiçagem não é simplesmente uma criação biológica, mas uma identidade social e política construída, violentamente produzida no “terceiro país” que é a fronteira entre Estados Unidos e México. A violência que marcou o processo de mestiçagem é também ressaltada por Gruzinski, violência que procede, antes de tudo, dos invasores espanhóis.

A teoria da consciência *mestiça* de Anzaldúa é uma visão militante, que não poderia ser situada no início do período colonial no México, mas ela estaria presente na história mais recente do México, na qual a afirmação da mestiçagem é apresentada como uma glória, enquanto reversão da traição da Malinche, esposa indígena de Hernán Cortez. Foi nesse momento que se quebrou, paulatinamente, a dualidade entre os vencedores espanhóis e os vencidos indígenas. Anzaldúa visa, ao construir uma identidade *mestiça*, o que ela chama de nova consciência, que

nasce no espaço *in-between*<sup>6</sup> da ambivalência. Todos os termos dualistas subjacentes às ideologias opressoras, que separam sujeito/objeto, homem/mulher, hétero/queer, humano/não humano e espiritual/político são derrubados no espaço da mestiçagem. Com o seu modo pluralista de operação, a/o mestiço celebra o múltiplo, o híbrido e o liminar enquanto forma da completude encarnada (Yountae; Mena, 2014).

Ela mostra isso através da dualidade humano/não humano, também transcendida pela consciência *mestiça*. Por exemplo, na vida de Paulo de São Jerônimo, encontramos um deserto repleto de animais, monstros e outras criaturas híbridas, que desempenham um papel vital no caminho de uma nova consciência. Na história de santo Antão, temos o encontro do santo com o centauro (Yountae; Mena, 2014). O centauro – meio homem, meio cavalo – é o emblema da hibridéz. Ele apresenta uma analogia com os bárbaros que fazem contraste com os indivíduos realmente civilizados, por se encontrarem mais próximos da selvageria animal. Como vimos, Gruzinski identifica os centauros dos afrescos com os bárbaros vindo do Norte e possivelmente com os invasores espanhóis.

Segundo Gruzinski, a mestiçagem foi, em primeiro lugar, uma imposição violenta do invasor europeu, mas ela foi assumida pelas elites indígenas como um fator positivo de pacificação, que possibilitou a continuidade da resistência. A consciência mestiça construída desde o século XVI é glorificada até hoje. Ela implica também numa superação da dualidade humano/não humano, em particular através dos monstros e criaturas híbridas, como os centauros, presentes na arte mestiça. O monstro desempenha um papel importante nesse processo, graças à sua liminaridade ontológica.

## Confronto com outras teorias

Apresento agora elementos da teoria dos monstros que poderão ser esclarecedores na leitura da cultura da época da conquista do México e dos seus monstros. Para Cohen, em *Sete teses sobre os monstros*, trata-se de usar a teoria do monstro como lente crítica para ler a cultura e os seus textos através dos seus monstros. Para ele, o monstro é a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar, na intersecção de todos os lugares. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia, dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura (Cohen, 2000). No texto de Gruzinski, encontramos essa relação com um momento específico da cultura do início da cultura colonial em processo de mestiçagem. Não deixa de suscitar sentimentos variados nesse âmbito cultural. Os monstros são também híbridos que aparecem numa época de crise, por causa da sua liminaridade ontológica, no caso, entre espanhol e indígena. Representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico. Foi o caso dos indígenas vistos como selvagens irredimíveis, que podiam ser expulsos ou exterminados.

As reflexões de Heather Macumber, em *Monsters, Hybridity and Text: A Cautionary Tale*, são similares às de Cohen. Para ela, os monstros são essencialmente indefiníveis, ao ultrapassar a simples binaridade – obrigando a reconsiderar as linhas fronteiriças que separam humano/animal, terrestre/divino, e mesmo bom/mau. Afinal, pouca coisa separa o maravilhoso do aberrante, é simplesmente uma questão de perspectiva e um reconhecimento da tendência humana a domesticar a monstruosidade das suas figuras divinas favoritas. Do mesmo modo, para Gruzinski,

<sup>6</sup> Intermediário (tradução livre).

a exposição dos monstros em ambientes religiosos seguros leva à sua domesticação, junto com as culturas que eles representam: a cultura pagã renascentista e a cultura indígena anterior à conquista (Macumber, 2024).

Para José Gil, em *Metafenomenologia da monstrosidade: o devir-monstro*,

os monstros acabam se tornando familiares, com o tempo, e não parecem mais tão monstruosos, tornam-se até simpáticos. Temos, então, a “monstrosidade banal”. Gruzinski mostrou que é o caso dos monstros apresentados nos afrescos. Eles mostram também sua situação no limite entre a divindade e o ser humano, entre o animal, o vegetal e o ser humano (Gil, 2000). Para o autor, o monstro é característico de figuras culturais tais como a mestiçagem, a dupla (ou tripla) cultura e a dupla identidade. É manifestamente o caso da cultura mestiça mexicana em fase de formação (Gil, 2000).

Em *Religion and its monsters*, Timothy Beal coloca a pergunta: “De que modos um monstro pode ser ou se tornar sagrado?” (Beal, 2002, p. 6) De fato, o monstro ocupa uma posição ambígua entre a demonização e a divinização. Pode ter acontecido a mesma coisa na cultura mexicana do início da colonização. O monstro representava o inimigo, tanto para o indígena, quanto para o espanhol. Nos afrescos, ele aparece como um demônio exorcizado e domesticado, cujo perigo é desse modo mitigado ou até abolido. Em outros casos, contudo, o monstro é “divinizado” como revelação da alteridade sagrada. A sua vinda ao mundo é representada como *hierofania*, isto é, uma revelação do sagrado. Aqui, o monstro é um enviado do divino ou do sagrado, como radicalmente outro do que a “nossa” ordem estabelecida das coisas. É o caso do arcanjo São Miguel no afresco de Ixmiquilpan. Muitas vezes o que encontramos não é simplesmente uma reação ao outro, mas as duas coisas: o monstro é, muitas vezes, demonizado e divinizado ao mesmo tempo, revelando um profundo senso de ambivalência a respeito da relação entre o monstruoso e o divino, e intensificando o senso de paradoxo (Beal, 2002).

Na monstrosidade, estão presentes medos e desejos do Outro, e o monstro ajuda a conjurar os medos e satisfazer os desejos. Os monstros são híbridos que perturbam e que fascinam. Os mexicanos têm medo da monstrosidade dos espanhóis e vice-versa. Os monstros permitem a sublimação e domesticação dos medos do outro, à medida que neutralizam os aspectos ameaçadores e reforçam a identidade mestiça, que satisfaz parcialmente o desejo de ser como o outro, incorporando seus conhecimentos e seus poderes.

Em suma, o monstro é um elemento de leitura das culturas e das religiões, e das suas relações ambíguas (Ocidente católico, religião *nahua* e paganismo antigo). Da mesma maneira que o monstro pode ser uma mediação entre o cristianismo e o paganismo da antiguidade greco-romana nas representações renascentistas, ele pode também ser uma mediação entre cristianismo/cultura ocidental e paganismo/cultura asteca, de modo a justificar a hibridação e a mestiçagem do lado das duas culturas que se tente fundir, domesticando a monstrosidade do outro. Por exemplo, o alucinógeno cria um vínculo entre paganismo antigo e paganismo indígena.

Assim tenta-se superar a ameaça que representa a monstrosidade do outro, a transformando de certo modo em ornamentação inofensiva, a mantendo em um lugar de fronteira. A superação da ameaça se faz pela incorporação da diferença através do processo de hibridação. A mesma coisa diz respeito à monstrosidade do mundo animal (ex. centauro) e à monstrosidade dos demônios ou espíritos maus. Como o diabo no decorrer da história, o monstro híbrido se torna familiar e simpático (como as gárgulas das catedrais medievais).

Os monstros permitem reavaliar os pressupostos culturais sobre raça e religião, por exemplo, no caso da guerra florida e dos sacrifícios humanos. Ultrapassando a binaridade, eles obrigam a

reconsiderar as linhas fronteiriças entre o divino e o humano, pois tudo é sagrado. Por exemplo, exorciza-se a sacralidade dos monstros e do que representam: o sagrado pagão. A domesticação se faz a favor do símbolo ou da alegoria, pois, enquanto produto da imaginação o monstro é signo polissêmico, suscetível de interpretações múltiplas. As lutas entre monstros e humanos representam as lutas cósmicas entre forças da luz e forças das trevas.

Apesar da domesticação cultural recíproca, a hibridação continua assimétrica, dando o lugar dominante ao colonizador e um lugar subordinado ao colonizado. Os artistas mexicanos reproduzem modelos europeus, através dos quais eles tentam resgatar elementos esparsos da própria cultura. Os europeus procuram conquistar as almas e destruir ou transformar as culturas indígenas, enquanto os indígenas procuram apenas defender a própria cultura. O humanismo renascentista se torna elemento comum, mas a representação indígena tende a desviar do modelo hispânico original. Ao inverter a ordem visual trazida pela Igreja, a representação reintroduz elementos importantes da tradição indígena.

## Considerações Finais

Depois dos comentários anteriores, só preciso recapitular rapidamente as aquisições dessa pesquisa. Característicos do maneirismo, os grotescos renascentistas pretendem ser uma imitação da natureza (*natura naturans*). Retomados pelos pintores mexicanos, eles ganham o conteúdo simbólico ligado à cultura e à religião astecas. Incorporam sub-repticiamente a consciência da precariedade do mundo e da necessidade de manter o mundo vivo através de sacrifícios humanos de vítimas capturadas pelas “guerras floridas”. Os *tlacuilos* conseguiam assim preservar e dissimular sua fé antiga debaixo das aparências do catolicismo.

O contexto é a mestiçagem entre espanhóis e indígenas, cujo ponto de partida é a vontade dos conquistadores. Esse processo levou à emergência de uma cultura nova – a cultura mestiça ou mexicana – nascida da interpenetração das duas culturas sob a dominação da cultura europeia. Os monstros e híbridos, foco principal desse artigo, aparecem nas imagens de grotescos, como, por exemplo, os centauros. Por um lado, eles justificam o extermínio daqueles que não se enquadram na nova ordem colonial. Por outro lado, celebram o múltiplo, o híbrido e o liminar do mestiço enquanto forma de completude encarnada. Os monstros obrigam a reconsiderar as linhas fronteiriças que separam divino/humano/animal/vegetal. Eles acabam se tornando familiares e domesticados, assumindo um sentido simbólico. Ressalta-se o fato de que os grotescos, encontrados nas representações, contêm geralmente formas monstruosas.

Os afrescos mexicanos do século XVI mostram relações com imagens da arte renascentista italiana: os grotescos. Inspirados na mitologia greco-romana, os grotescos se tornaram suportes da hibridação vinculada à mestiçagem e permitiram a reintrodução parcial em segundo plano da mitologia dos povos originários. Os pintores indígenas descobriam a inversão ou a negação da ordem visual que a Igreja queria impor, isso, com a bênção da própria Igreja. Ao se apossar dos grotescos, eles desviavam o prestígio e a sacralidade cristão e pagã da arte dos vencedores, em proveito do seu próprio mundo. Contudo, apesar da domesticação cultural recíproca, a hibridação continuou assimétrica, dando preferência aos conquistadores. Além disso, as composições mexicanas pretendiam fazer aparecer a realidade profunda do mundo e não apenas representá-lo, produzindo uma linguagem natural que fazia corpo com as coisas e com o mundo. Os objetos exóticos trazidos das Américas influenciam, por sua vez, as criações estéticas italianas. O domínio ocidental se abre sobre o mundo indígena e o elemento indígena se une ao quadro ocidental, ambos

convergindo na superfície pintada. A ornamentação maneirista favorece a leitura da imagem mexicana, sem banir traços especificamente autóctones.

Ao projetar essa pesquisa, tinha a intenção de relacionar as análises de *Serge Gruzinski* às reflexões de *Aby Warburg* sobre a monstruosidade, desenvolvendo também as relações entre a arte renascentista e a arte da antiguidade greco-romana. Poderíamos assim completar o círculo entre arte mexicana colonial, arte renascentista e arte antiga, especialmente a respeito dos grotescos. Infelizmente, isso se revelou impossível no quadro de um breve artigo, mas poderá ser objeto de uma futura publicação. Teria sido interessante também estabelecer comparações entre o processo mexicano de mestiçagem e hibridação e o processo semelhante que se desenrolou no Brasil colonial. Aliás, o próprio *Gruzinski* já fornece elementos para tal comparação. Ficará também como possibilidade futura.

## Referências

- Beal, T. *Religion and its monsters*. New York: Routledge, 2002.
- Beltrán, G. A. *El proceso de aculturación*. México: Universidad Iberoamericana, 1970.
- Brock, M. Les grotesques (P. Morel). Les grottes maniéristes en Italie au XVI è Siècle (P. Morel). In: *Encyclopaedia Universalis France*, 2024.
- Brosseau, E. G. L'art des vices-royautés ibériques: une perspective mondiale. *Perspective*, v. 1, p. 169-176, 2015. Doi: <https://doi.org/10.4000/perspective.5828>.
- Cassirer, E. *Indivíduo e cosmo na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Cohen, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: Silva, T. T. (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- Damas, N. Enredar a loucura: a “dialética dos monstros” na história da arte de *Aby Warburg*. *História e Historiografia*, v. 13, n. 34, p. 41-75, 2020. Doi: <https://doi.org/10.15848/hh.v13i34.1683>.
- Aztèques (notions de base). In: *Encyclopaedia Universalis France*. [S. l.]. 2024.
- Centaures. In: *Encyclopaedia Universalis France*. [S. l.]. 2024.
- Fuhring, P. Grotesques, histoire de l'art. In: *Encyclopaedia Universalis France*, 2024.
- Gil, J. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: Silva, T. T. (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-183.
- Gruzinski, S. *La pensée métisse*. Paris: Arthème Fayard, 1999.
- Macumber, H. *Monsters, hybridity and text: a cautionary tale*. Otterburne: Providence University College, 2024.
- Russo, A. *L'image intraduisible: une histoire métisse des arts en Nouvelle Espagne (1500 - 1600)*. Dijon: Les presses du réel, 2013.
- Warburg, A. Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Wuttke, aD. (ed.). *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: Valentin Körner, 1980. p.199-303.
- Warburg, A. *Il rituale del serpente*. Milano: Adelphi, 1998.
- Yuntae, A.; Mena, P. A. Anzaldúa's animal abyss: mestizaje and the late ancient imagination. In: More, S. (org.). *Animal Theory: creaturely theology*. Fordham University Press, 2014. p. 161-181.