



O poder do grito e a liberação da raiva feminina: a estética do monstruoso e do grotesco presente em *Everybody Scream* de Florence + The Machine

The power of the scream and the release of female rage: the aesthetics of the monstrous and the grotesque in *Everybody Scream* by Florence + The Machine

Anna F. A. Figueiredo¹

Resumo: O artigo propõe uma leitura simbólica e estética do videoclipe *Everybody Scream*, da banda inglesa Florence + The Machine, como expressão da potência criadora, telúrica e libertadora do feminino. A análise articula a concepção arquetípica do feminino como força ancestral – próxima da visão de Gimbutas (1991; 2001) – com o entendimento pós-estruturalista do feminino como posição historicamente produzida pela lógica da alteridade (Butler, 2018). A partir dos conceitos de monstruoso (Cohen, 1996), abjeção (Kristeva, 1982; Creed, 2024) e grotesco (Russo, 1995), investiga-se como o videoclipe subverte o imaginário de demonização das mulheres associadas à bruxaria, transformando o corpo antes exorcizado naquele que exorciza. Dirigido por Autumn de Wilde, o filme mobiliza símbolos da bruxaria e da religiosidade puritana para construir uma narrativa em que o feminino emerge como força indomável, relacional e sagrada. A abordagem combina leitura simbólica e perspectiva histórico-discursiva para compreender como o grotesco, o transe e a performatividade ritual se tornam meios de ressignificação do sagrado feminino na cultura contemporânea. Assim, *Everybody Scream* revisita o passado persecutório da figura da bruxa e o reconfigura como rito de libertação: o corpo que antes era silenciado torna-se voz, presença e poder, convertendo dor e estigma em criação e espiritualidade.

Palavras-chave: Bruxaria; Feminino; Grotesco e monstruoso; Bruxas.

Abstract: This article offers a symbolic and aesthetic reading of the music video *Everybody Scream*, by the English band Florence + The Machine, interpreting it as an expression of the creative, earthy, and liberating force of the feminine. The analysis brings together an archetypal understanding of the feminine as an ancestral, life-generating power – in dialogue with Gimbutas (1991; 2001) – and a post-structuralist perspective that conceives the feminine as a historically produced position within the logic of alterity (Butler, 2018). Drawing on the concepts of the monstrous (Cohen, 1996), abjection (Kristeva, 1982; Creed, 2024), and the grotesque (Russo, 1995), the study examines how the video subverts the historical imaginary that demonized women

¹Mestranda em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), onde desenvolve pesquisas com o apoio da CAPES. Graduada em Teologia pela UESP (2023), é licencianda em História pelo Centro Universitário UNA. Integra o Grupo de Pesquisa Rastros Memórias e Tradições Cristãs e Judaicas, registrado no CNPq. Seus estudos concentram-se nas interseções entre religião e literatura no mundo bíblico, com ênfase em linguagens religiosas, ciência da religião, religião comparada e egiptologia, além de investigações sobre magia e bruxaria em contextos antigos. Sua trajetória acadêmica inclui experiência nas áreas de ciência da religião, teologia, história e estudos de gênero, explorando temas que envolvem tradição, memória e manifestações religiosas ao longo do tempo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7070648766703230> Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-7772-0503> e-mail: anna.figueiredo@hotmail.com



associated with witchcraft, transforming the once exorcised body into the one that exorcizes. Directed by Autumn de Wilde, the video mobilizes symbols of witchcraft and Puritan religiosity to craft a narrative in which the feminine emerges as an untamed, relational, and sacred force. Combining symbolic reading with a historical-discursive approach, the analysis explores how grotesque aesthetics, trance, and ritual performativity become instruments for re-signifying the sacred feminine in contemporary culture. In this way, *Everybody Scream* revisits the persecutory past of the witch figure and reframes it as a rite of liberation: the body once silenced becomes voice, presence, and power, transforming pain and stigma into creative and spiritual force.

Keywords: Witchcraft; Femininity; Grotesque and monstrous; Witches.

Introdução

A figura da bruxa atravessa os séculos como um dos arquétipos mais complexos do feminino: ora temida, ora desejada, portanto, situada nas margens do que o patriarcado considera aceitável (Roper, 2012, p. 232). Demonizada pela tradição judaico-cristã e especialmente perseguida pela moral puritana, ela encarna não apenas o poder criativo e a conexão ancestral com os saberes mágicos e da natureza, mas também tudo aquilo que foi expulso das narrativas oficiais do sagrado – o poder de criar, curar, desejar e transgredir (Zwissler, 2018, p. 7). Nesse cenário, compreendemos que sua imagem, construída como ameaça à ordem social e religiosa, carrega o peso histórico de uma pedagogia do medo², mas também o potencial de resistência, reinvenção e libertação.

Ao longo dos séculos, esse imaginário persecutório – que marcou o controle do corpo feminino – sobrevive como memória cultural, sendo ressignificado em expressões artísticas contemporâneas³ (Deepwell, 2020). Essas expressões evocam a Grande Deusa em suas múltiplas faces – a feiticeira, a curandeira, a louca, a profetisa, dentre outras – e retornam hoje em novas linguagens, reinventando o feminino como potência criadora e indomável (Gimbutas, 1991, p. 243-244).

² A expressão “pedagogia do medo” é empregada aqui para designar o mecanismo discursivo por meio do qual o poder religioso, especialmente em sua formulação puritana, produz e reforça o controle social através do medo – sobretudo o medo do pecado, do corpo feminino e da transgressão. Essa pedagogia se manifesta como instrumento de domesticação do feminino e das experiências espirituais não legitimadas pela ortodoxia cristã.

³ A ressignificação da figura da bruxa como emblema de resistência feminina encontra expressão em múltiplos territórios estéticos: videoclipes e canções pop, intervenções nas artes visuais, narrativas do cinema e mesmo a cena da moda. Além da investigação de Deepwell (2020), estudos recentes – como os de Alston (2021), González-Varga & Vera-Carbonell (2023) e Pastor (2025) – demonstram como esse ícone histórico vem sendo mobilizado para confrontar estigmas, reverter a demonização do feminino e articular novas linguagens de poder e cuidado.



A perseguição à figura da bruxa, especialmente durante o puritanismo, revela a arbitrariedade das acusações: mesmo mulheres declaradamente cristãs podiam ser estigmatizadas e associadas ao maligno, por serem percebidas como frágeis, espiritualmente culpáveis ou transgressoras das normas sociais e de gênero (Karlsen, 1998; Reis, 1997). A estética do grotesco e do monstruoso, ao ser associada ao corpo feminino desviado do padrão, serve como chave de leitura para estudar essas perseguições às bruxas, tornando visível o temor e a tentativa de controle sobre a autonomia feminina (Cohen, 1996; Russo, 1995).

É nesse fio de continuidade entre o sagrado arcaico, a repressão histórica e a resistência estética contemporânea que o videoclipe da canção *Everybody Scream*, da banda inglesa *Florence + The Machine*, constrói sua narrativa. Nele, a culpa historicamente projetada sobre as mulheres, a demonização das bruxas, a tentativa de expurgo do Diabo, considerado presente no feminino, assim como a expectativa irreal sobre a mulher no contexto puritano, são musical e visualmente desafiadas e subvertidas. O videoclipe, dirigido por Autumn de Wilde, corresponde ao primeiro *single* e faixa-título do álbum *Everybody Scream* (2025b).

Na obra, o feminino – além de exaltado – passa por um rito de libertação da raiva e do êxtase por meio do grito. A bruxaria e seus rituais são utilizados como instrumentos de empoderamento, e a culpa e o medo deixam de ser atrelados às mulheres, tornando-se os algozes daqueles que antes as vilanizavam. No videoclipe, a estética do grotesco e do monstruoso não apenas impressiona, mas liberta: o corpo feminino, antes alvo da condenação e do exorcismo, torna-se o agente do rito – aquele que grita, convoca e liberta.

O artigo propõe, a partir dessa obra visual, uma leitura simbólica e estética de *Everybody Scream*. A análise se desenvolve por meio de uma abordagem qualitativa de inspiração iconográfica e estética, que mobiliza procedimentos de leitura audiovisual – como identificação de símbolos recorrentes e interpretação das performances corporais, do transe e da ritualidade presentes no videoclipe.

Busca-se demonstrar como a estética do monstruoso e do grotesco, aliada à performatividade ritual, funciona como instrumento de ressignificação do sagrado feminino na cultura contemporânea, permitindo investigar as relações entre culpa, punição, empoderamento e autonomia do corpo feminino no contexto do puritanismo. Para aprofundar essa leitura, incorporam-se ainda os elementos visuais centrais do



videoclipe – como a presença de bruxas, a gestualidade ritual e as vestimentas puritanas – bem como comentários da diretora Autumn de Wilde e da cantora e letrista Florence Welch (2025c), que iluminam a construção simbólica do feminino na obra.

Em nossa análise, procuramos demonstrar como o feminino aparece como um lugar historicamente produzido pela lógica da alteridade: uma posição construída como “outro” perigoso, instável e espiritualmente suspeito pelas narrativas cristãs e puritanas que buscaram controlar o corpo e a agência das mulheres. Essa chave de leitura, próxima do pensamento feminista pós-estruturalista (Butler, 2018), permite compreender como a bruxa – uma das figuras centrais das ansiedades patriarcais – foi convertida em signo de desordem para justificar práticas de vigilância e punição.

Ao retomar esse arquétipo por meio da estética do grotesco, do transe e da performance ritual, o artigo desloca o olhar para uma concepção do feminino que dialoga com tradições do feminismo cultural e espiritual, aproximando-se de leituras como as de Marija Gimbutas (1991; 2001), nas quais o feminino é compreendido como potência ligada à terra, à ancestralidade, aos ritmos da natureza e à força criativa da deusa. Nesse sentido, o texto opera numa dupla direção: desnaturaliza a fabricação histórica do feminino como alteridade demonizada e, simultaneamente, resgata sua dimensão simbólica como campo de resistência, cura e transgressão.

Assim, o feminino, longe de ser uma essência imutável, emerge como território simbólico de disputa, onde aquilo que foi transformado em ameaça – o corpo que sangra, gesticula, grita, cria e excede – pode ser reinscrito como potência vital que desestabiliza o puritanismo e rompe com a pedagogia do medo.

1. A construção do feminino como alteridade demoníaca: do cristianismo ao puritanismo

A identidade da ortodoxia cristã foi articulada e consolidada por meio da criação e da oposição à figura do “outro”. Esse “outro” não surge de forma neutra ou isolada, mas é produzido pelo discurso de quem reivindica o direito de determinar o que é verdade (Foucault, 2019). Ao sustentar que o Cristianismo seria a única religião verdadeira e detentora do real acesso ao sagrado, os líderes cristãos, desde seus primeiros anos na Antiguidade Tardia (séculos III a VIII EC), projetaram também na magia e em seus praticantes o “outro” a ser combatido como desviante, enganoso – e, posteriormente,



demoníaco (Kalleres, 2014, p. 221-222). Essa perspectiva resultou, ao longo dos séculos, na perseguição de todos aqueles arbitrariamente acusados de praticar magia – acusações que, em sua maioria, recaíam sobre as mulheres.⁴

A partir das descrições etnográficas de Tanya M. Luhmann, é possível compreender que, no contexto contemporâneo, a magia é geralmente concebida como uma prática manipulativa voltada à produção de efeitos concretos por meio de fórmulas, encantamentos ou rituais – podendo envolver ou não uma divindade – e que implica o manejo de forças espirituais, naturais ou ocultas. Sua natureza tende a ser externa, ritualística e performativa: mesmo quando carrega uma dimensão subjetiva, manifesta-se em resultados percebidos como objetivos e visíveis (Luhmann, 1991, p. 187-191).

Contudo, Laurel Zwissler reforça que nossa concepção sobre magia está fortemente enraizada na visão europeia do período moderno inicial, que se definia em oposição a uma heresia imaginada (2018, p. 5). Essa heresia, construída como ameaça simbólica, acabou sendo encarnada no corpo feminino. Enquanto o herege medieval era geralmente representado como um homem – como um padre rival ou alguém que disputava autoridade teológica –, o inimigo demoníaco da bruxaria passou a ser personalizado como mulher (Cohn, 2000, p. 214). A figura da bruxa⁵ não apenas desafiava a doutrina, mas também encarnava o medo do feminino desviante.

Para as elites eclesiásticas da época, a separação entre religião e magia não era uma confusão semântica, mas uma demarcação teológica estratégica. Essa distinção era essencial para identificar os servos de Deus e os agentes do Diabo. Toda prática mágica, portanto, era automaticamente demoníaca, e as divindades cultuadas através de rituais mágicos seriam na realidade demônios (Ostling, 2018, p. 30). Essa lógica dicotômica não só consolidava a autoridade da Igreja, como também estabelecia seus representantes – os líderes religiosos – como únicos mediadores capazes de resolver as ameaças atribuídas à bruxaria; como doenças, desastres, colheitas fracassadas, morte de animais, dentre outros (Zwissler, 2018, p. 6). A magia, portanto, não era apenas uma prática maligna, mas uma ameaça existencial.

Nesse contexto, Zwissler vai dizer que em uma sociedade androcêntrica, tudo que era marginalizado tornava-se suspeito – e, por extensão, satânico. Como afirma a autora,

⁴Mais adiante, examinaremos quem eram os principais alvos dessas acusações – em especial as mulheres – e como tais processos moldaram o imaginário social e religioso da época.

⁵Tal figura será melhor explorada e esclarecida mais adiante.



de acordo com a mentalidade da época, “se o satânico é o ‘outro’, e o ‘outro’ é feminino, então o feminino é satânico. Portanto, as práticas femininas, mesmo as mais cotidianas, jamais poderiam ser reconhecidas como religiosas legítimas” (2018, p. 7). A mulher era vista como o elo fraco entre o homem e Satanás: seu corpo era considerado frágil, sua alma metafisicamente vulnerável e propensa a usar de astúcia e engano para controlar os homens (Ruether, 2005, p. 142, 253). Sendo assim, sua feminilidade a tornava especialmente suscetível à sedução do mal, logo, ao uso da magia.

Já no contexto do puritanismo⁶, no período da Modernidade, a suposta inerente fraqueza feminina ganhava um agravante, uma vez que eles acreditavam que Satanás atacava a alma através do corpo. Sendo assim, conforme os puritanos, a fraqueza física feminina não só tornava a alma da mulher mais acessível, como também a tornava propensa à invasão demoníaca com maior frequência (Reis, 1997, p. 107-110). Para um puritano, a mulher era torturada pelo próprio Diabo para que se tornasse bruxa, e essa crença, como Elizabeth Reis lembra, fazia com que a mulher puritana vivesse com a certeza de sua maldade inata (1997, p. 2). A linha que separava o pecado cotidiano, que era entendido como um pacto implícito com Satanás, do pacto formal, que transformava alguém em bruxa, era quase imperceptível.⁷

Nesse horizonte simbólico, a bruxaria era interpretada como ato deliberado da alma feminina em direção à perdição. Ao definir a bruxa como aquela que escolhe firmar um pacto voluntário com o Diabo – em contraposição à espera paciente pelo Cristo –, os puritanos demonizaram a escolha feminina – sobretudo a religiosa (Reis, 1997, p. 94). A mulher que decide, que exerce sua vontade e age de forma autônoma, converte-se em ameaça. A ironia é que a mesma fragilidade que a tornava, em teoria, mais próxima de Deus, pela necessidade de fé, também a expunha ao risco constante da tentação. O corpo frágil e a alma inquieta eram representados como portas abertas ao mal. Assim, a ação

⁶ Movimento religioso surgido na Inglaterra no século XVI, o puritanismo buscava “purificar” a Igreja Anglicana de práticas consideradas católicas. Marcado por uma ética rigorosa, valorizava a disciplina moral, o trabalho árduo e a leitura bíblica como pilares da vida cristã. Teve forte influência na colonização da América do Norte, moldando aspectos culturais, políticos e religiosos das sociedades protestantes entre os séculos XVI e XVII.

⁷ Elizabeth Reis, em *Damned Women: Sinners and Witches in Puritan New England*, menciona o caso de Alice Lake que, às vésperas de sua execução, negava ser bruxa, mas admitia merecer a acusação por ter cometido um pecado sexual, o qual interpretava como sinal de pacto com o Diabo (1997, p. 125). O episódio evidencia como, na lógica puritana, categorias como “transgressão moral” e “aliança demoníaca” eram equivalentes. Portanto, eram construções discursivas que convertiam a culpa em indício espiritual da presença do mal.



feminina era sempre ambígua: expressão de fé e, ao mesmo tempo, sinal de desvio.

No interior dessa teologia, a inocência tornava-se uma condição inalcançável. Como esclarece Reis, o puritanismo exigia da mulher um escrutínio incessante de si mesma, uma vigilância minuciosa de pensamentos, desejos e gestos (1997, p. 3). A culpa ultrapassava a esfera da emoção: era uma estrutura teológica que a mantinha permanentemente à beira da condenação. Nesse cenário, a acusação de bruxaria não requeria evidências externas – bastava a convicção íntima de que, em algum nível, ela já havia falhado espiritualmente.

2. Bruxaria como heresia feminina: da denúncia comunitária à condenação religiosa

O conceito de bruxa que emergiu na Idade Moderna – e foi posteriormente adotado pelo puritanismo – nasceu da mescla entre a fantasia produzida pela elite eclesiástica, composta por bispos e inquisidores, e o imaginário popular a respeito do *maleficium*⁸ (Cohn, 2000, p. 143, 230). A bruxaria era, em sua maioria, uma obra atribuída às mulheres – ainda que alguns homens tenham sido acusados de servir ao Diabo, eram elas que mais frequentemente se encaixavam no papel de bruxa (Reis, 1997, p. xi).

Se alguma mulher causasse qualquer tipo de mal-estar entre seus vizinhos, ainda que fosse declaradamente cristã, logo poderia ser acusada de bruxaria. Como observa Norman Cohn, a razão para tais acusações nas aldeias do início da modernidade podem estar ligada ao declínio do senso tradicional de responsabilidade comunitária: mulheres idosas, que já não conseguiam se sustentar, passaram a ser vistas como um fardo que a comunidade não estava mais disposta a carregar. Além disso, o crescimento do número de mulheres solteiras e viúvas fez com que fossem percebidas como elementos estranhos em uma sociedade onde a família patriarcal ainda constituía a norma (2000, p. 230).

Somava-se a essa visão pessimista em relação às viúvas, idosas e solteiras, a figura

⁸ Os termos latinos, *maleficia* (plural) e *maleficium* (singular) designavam, nos tratados jurídicos e teológicos da Europa moderna, os atos maléficos atribuídos às bruxas – envenenamentos, infertilidade, morte de crianças, doenças inexplicáveis, colheitas arruinadas. Mais do que simples feitiços, implicavam uma ação concreta de dano, realizada por meio de forças ocultas e interpretada como evidência de pacto demoníaco (Antonov, 2018, p. 133). No *Malleus Maleficarum* (1484), manual inquisitorial que se tornou referência na caça às bruxas, o *maleficium* é apresentado como prova material da aliança entre a mulher e o Diabo, sendo o critério central para justificar tortura e execução (Pereira, 2021, p. 210-216). A bruxa não só era punida por sua crença, mas também por sua eficácia: o dano causado era a confirmação da culpa. Assim, o imaginário jurídico da época não apenas criminalizava práticas mágicas, mas convertia o corpo feminino em evidência viva de transgressão espiritual e ameaça social.



da praticante de *maleficium* – a magia de dano, como arruinar plantações ou adoecer pessoas e animais –, presente no imaginário popular desde antes do período medieval. O estereótipo final da bruxa resultou da mescla entre o imaginário popular e a teologia dos líderes religiosos: o *maleficium*, entendido como dano concreto atribuído à feitiçaria, funcionava como prova da aliança demoníaca exigida pelos discursos jurídicos e religiosos (Cohn, 2000, p. 218).

Se a mulher fosse acusada de qualquer tipo de prejuízo, físico ou simbólico, esse ato era imediatamente interpretado como resultado de um pacto explícito com o Diabo (Karlsen, 1998, p. 21-25). No contexto dos julgamentos puritanos e da chamada “Grande Caça às Bruxas”, a acusação inicial podia até se basear no *maleficium*, mas o julgamento e a condenação se fundamentavam no crime de heresia e adoração demoníaca – sintetizando-se na figura da Bruxa Demonológica⁹ (Clark, 1997, p. 208-209).

A aparência física e a personalidade também eram fatores de peso para que uma mulher fosse acusada de bruxaria. Como observa Cohn, muitas das acusadas de *maleficia* eram mulheres solitárias, excêntricas ou de temperamento difícil, frequentemente descritas como “feias, com olhos vermelhos ou estrábicos, pele marcada por cicatrizes ou varíola” e, por isso, percebidas como figuras inquietantes (2000, p. 227). A construção desse estereótipo revela como o imaginário popular foi capaz de converter sinais da velhice ou da pobreza em evidências de poder malévolo e ameaça espiritual.

Os julgamentos de mulheres acusadas de bruxaria eram conduzidos, em sua maioria, pelo procedimento inquisitorial – um sistema desigual que favorecia a autoridade religiosa e anulava as possibilidades de defesa (Cohn, 2000, p. 43-44). Juízes e inquisidores¹⁰ iniciavam processos com base em denúncias populares, conduzindo investigações sigilosas nas quais a acusada raramente tinha acesso a um advogado – e, quando tinha, este atuava mais como instrumento de confissão do que de defesa,

⁹O termo Bruxa Demonológica refere-se à construção teológica e jurídica que emergiu entre os séculos XV e XVII, segundo a qual a feitiçaria não era apenas uma prática de magia danosa (*maleficium*), mas uma forma de heresia fundada em um pacto consciente com o Diabo. Essa formulação – consolidada nos tratados de demonologia e manuais inquisitoriais – transformou a acusação de bruxaria em um crime teológico absoluto, em que o dano físico era interpretado como prova do vínculo espiritual com o maligno (Clark, 1997, p. 208-209; Roper, 2012, p. 39-41).

¹⁰Ironicamente, os juízes recorriam a rituais para se proteger das bruxas durante os julgamentos. Os magistrados utilizavam sal consagrado, ervas benzidas e outros objetos sagrados como amuletos contra o “poder maléfico” das acusadas (Clark, 1997, p. 576). A própria entrada da ré no tribunal era ritualizada – ela deveria ser conduzida de costas, para impedir que seu olhar lançasse feitiços. A eficácia da justiça era concebida em termos quase sacramentais: acreditava-se que, ao ser tocada pelas mãos da autoridade pública, a bruxa perdia seu poder de causar *maleficium* (Clark, 1997, p. 577).



preocupado em fazê-la admitir a culpa (Cohn, 2000, p. 43). A confissão era considerada a prova decisiva, e a tortura¹¹ – física, psicológica ou simbólica – o principal meio de obtê-la (Karlsen, 1998, p. 270).

As punições variavam conforme o grau de arrependimento atribuído à acusada, sendo que a fogueira era a pena padrão para a heresia (Cohn, 2000, p. 135). Contudo, como a Igreja não podia executar diretamente, entregava a “bruxa” às autoridades civis para ser queimada viva – destino também reservado àquelas que se recusavam a confessar. Em alguns contextos, o enforcamento era considerado uma alternativa mais “misericordiosa” (Cohn, 2000, p. 57-71). Já as que confessavam e reafirmavam sua culpa eram “reconciliadas” com a Igreja e submetidas a penitências – que podiam variar de leves a severas –, enquanto a prisão perpétua era imposta àquelas que resistiam à tortura e mantinham sua inocência (Reis, 1997, p. 124-125).

A figura da bruxa como personificação da heresia feminina serviu durante séculos como forma de demarcar os limites do aceitável na experiência espiritual e social das mulheres. Sob o discurso da ordem moral e da pureza da fé, o corpo feminino foi restringido, e suas formas de saber e de poder – especialmente aquelas ligadas à cura, à intuição e à mediação com o sagrado – foram recodificadas como ameaça demoníaca.

Contudo, a imagem da bruxa não foi esquecida com o fim das fogueiras: ela sobreviveu como arquétipo, reaparecendo, em diferentes tempos e linguagens, como signo de resistência. É nesse retorno simbólico que a arte contemporânea encontra sua força política e espiritual – reapropriando aquilo que antes fora interdito e devolvendo à figura da bruxa o seu caráter criador, livre e sagrado.

3. Atendendo ao chamado da Deusa: a libertação da figura da bruxa em *Everybody Scream*

O cenário acusatório vivido pelas mulheres durante o puritanismo reaparece, no contexto contemporâneo, sob novas formas expressivas – especialmente através da arte. Em *Everybody Scream*, o feminino ressurge como força ancestral e insubmissa,

¹¹ Em regiões católicas da Alemanha, a tortura assumia um caráter ritualístico, sendo interpretada como um duelo espiritual entre o magistrado e Satanás, com o uso de objetos sagrados como armas exorcísticas. Esse processo não apenas extraía confissões, mas também fabricava estereótipos: relatos de orgias noturnas, infanticídios rituais e ingestão de cinzas humanas eram forjados como evidência da aliança demoníaca (Clark, 1997, p. 591; Cohn, 2000, p. 66).



convocando o sagrado interdito pela tradição cristã e pelo moralismo puritano para expressar a potência criadora das mulheres. A arte produzida na letra e no videoclipe da canção atua como um gesto de rememoração: evoca não apenas as bruxas perseguidas, mas também a energia vital e cíclica da natureza feminina, que assume contornos simbólicos da Grande Deusa¹².

Na canção, a vocalista e letrista da banda, Florence Welch (2025a), refere-se àqueles que acompanham sua obra como uma comunidade mística e feminina – um corpo coletivo que oferece afeto, cura, libertação e êxtase. O imaginário que se desenha na letra faz alusão a um ritual performático em que a corporeidade torna-se instrumento de reconciliação com o sagrado e de culto à Deusa.

A letra inicia-se como uma declaração de pertencimento a esse corpo coletivo representado pela figura feminina. É um reconhecimento de que, ao subir ao palco, a cantora não está apenas se reconectando com uma entidade mística e metafórica, mas respondendo positivamente ao seu chamado de libertação catártica.

Get on the stage (dance) and I call her (sing) by her first name (turn).
Try to stay away (move) but I always meet (shake) her back at this place
(scream). She gives me everything (love), I feel no pain. I break down
(jump), get up, and do it all again. Because it's never enough (live) and
she makes me feel loved (breathe). I could come here (go) and scream
as loud as I want (scream) [...] (Welch, 2025a).

De acordo com a letra de Welch, essa força que a convoca é íntima e conhecida – como se habitasse o interior da própria cantora. O palco, então, converte-se em altar: espaço ritual em que toda a potência feminina é liberada sem freios. Nesse momento, não há vestígio do estereótipo de como uma mulher deveria ser – “[...] *Here, I don't have to be quiet. Here, I don't have to be kind. Extraordinary and normal all at the same time* [...]” (Welch, 2025a). É por meio dessa relação com a entidade mística e coletiva que se

¹² A concepção da Deusa como força feminina e natural está enraizada nas teorias sobre as crenças da “Velha Europa” Neolítica (c. 7000-3500 AEC), especialmente nas interpretações da arqueóloga Marija Gimbutas (2001, p. 16). Nessa cosmologia, a Deusa era compreendida como o mistério soberano e o princípio criativo do feminino – fonte de toda a vida. Representada como a Grande Mãe que gera o cosmos a partir da escuridão sagrada de seu ventre, ela encarnava a própria Natureza: doadora e tomadora de vida, eternamente renovada no ciclo de nascimento, morte e renascimento (Gimbutas, 1991, p. 222). Sua iconografia refletia a veneração das leis naturais, e sua energia era concebida como proveniente do sol, da lua e da terra úmida (Zwissler, 2018, p. 10). Como afirma Gimbutas, o simbolismo da Deusa girava em torno da partenogênese: ela era simultaneamente Dadora da Vida, Manipuladora da Morte e Regeneradora. Essa figura primordial – que cria a vida a partir de si mesma – teria sobrevivido, sob diversas expressões culturais, até a era cristã, sendo a Virgem Maria uma versão suavizada desse arquétipo (Gimbutas, 1991, p. 223).



dá a libertação da essência feminina.

Essa dinâmica entre artista e divindade ecoa o movimento contemporâneo de resgate ao culto à Deusa (Trulsson, 2018, p. 28). As adeptas desse movimento rejeitam qualquer associação à hierarquia, ao patriarcado e à dominação, favorecendo uma espiritualidade não-hierárquica e igualitária em termos de gênero (Ruether, 2005, p. 274). Em suas práticas, buscam recuperar e reinterpretar rituais antigos em uma chave feminista-ecológica¹³, oferecendo novas formas de compreender o corpo e o lugar das mulheres na sociedade (Trulsson, 2018, p. 29).

Nessa mesma direção, Welch reinscreve essa espiritualidade em sua performance: o palco torna-se o espaço ritual de libertação e celebração da potência feminina. Assim como a arqueóloga Marija Gimbutas, a partir de evidências arqueológicas, interpreta a Grande Deusa como uma representação macrocósmica do corpo da mulher (1991, p. 342) – metáfora da capacidade de gerar e sustentar a vida –, Welch encarna essa energia criadora no espaço performático. O palco, transformado em ventre simbólico, é onde o feminino se recria em arte – livre das normas patriarcais e reconciliado com o sagrado que outrora lhe fora negado.

Como lembra Gimbutas, durante o período medievo e moderno, a imagem da Deusa foi degradada e fundida à imagem da bruxa como sinal de presença maligna – tentativa de erradicar o simbolismo feminino associado à natureza, fertilidade e aos ciclos vitais. Elementos como o sapo, o ouriço e o peixe, outrora emblemas da Grande Deusa, foram reinterpretados como sinais de ameaça espiritual. Dessa forma, figuras de divindades femininas foram distorcidas, convertendo o poder regenerador do feminino em ameaça herética (1991, p. 243-244).

Ao trazer a figura das bruxas em sua potência e subverter a lógica de repressão religiosa e patriarcal, Welch recupera sua ritualística como gesto de libertação. Figuras antes perseguidas e humilhadas, reaparecem agora como símbolos de poder, insubmissão

¹³ O termo *feminista-ecológica* refere-se à perspectiva conhecida como *eco-feminismo*, corrente teórica e espiritual que articula a opressão das mulheres à exploração da natureza, compreendendo ambas como efeitos de uma mesma lógica patriarcal de dominação. Tal abordagem propõe a reconciliação entre o humano e o natural, valorizando o corpo, a terra e o princípio feminino como expressões interligadas do sagrado. Autoras como Rosemary Radford Ruether (2005) e Carol P. Christ (1997) situam essa espiritualidade como um retorno simbólico à Deusa – figura que unifica a criação e a matéria viva – em contraposição às hierarquias dualistas do teísmo patriarcal. Na América Latina, autoras como Ivone Gebara (1997), Adriana Guzmán Arroyo (2019) e Tânia Zimmermann (2023) destacam-se por articular o eco feminismo e a perspectiva decolonial em suas reflexões teológicas e políticas.



e ancestralidade. O arquétipo da bruxa, em sua obra, atua como elo com antigas civilizações que viram suas divindades femininas demonizadas – uma retomada do sagrado interdito sob novas formas estéticas e espirituais.

4. O coro das bruxas: o romper do silêncio e da culpa através do grito

Por mais que muitas das mulheres acusadas pelos puritanos de bruxaria fossem declaradamente cristãs, como vimos anteriormente, a elas recaía o estigma de associação ao maligno, por serem consideradas frágeis e espiritualmente culpáveis. Nesse cenário, a preocupação com a conduta feminina estava diretamente ligada a um rígido código de disciplina moral e religiosa. Esperava-se que permanecessem sóbrias e piedosas, verdadeiras “guardiãs do lar”, respeitando a autoridade espiritual que seus maridos representavam (Karlsen, 1998, p. 194-195).

Como esclarece Elizabeth Reis, uma vez que a família era entendida como uma “pequena igreja”, cabia à mulher submeter-se inteiramente ao marido e ser o espelho da virtude cristã – boa filha, esposa, mãe e vizinha, irrepreensível (1997, p. 147). Mulheres com tais qualidades não poderiam ser condenadas por bruxaria ou pacto com o Diabo, pois tais virtudes seriam incompatíveis com a figura da bruxa. Se, contudo, uma acusada não conseguisse provar, por meio de testemunhas, sua conformidade ao ideal puritano, seria condenada (Reis, 1997, p. 148).

Qualquer tipo de autoridade era proibida às mulheres, e aquelas que assumiam algum papel de liderança eram consideradas como fontes de maldade (Ruether, 2005, p. 223). As bruxas eram associadas a raiva, inveja, malícia, sedução, mentira e orgulho, sendo o chamado “orgulho feminino” demonstrado quando uma mulher respondia o marido em público (Karlsen, 1998, p. 139-140).

A independência econômica e social também funcionava como gatilho para a suspeita. Mulheres que herdavam propriedades ou dinheiro, ou que viviam sem a tutela masculina – especialmente viúvas e solteiras mais velhas – eram vistas como fora de controle, sem o “freio” do casamento ou da maternidade (Karlsen, 1998, p. 102). Essa autonomia era lida como ameaça à ordem patriarcal e, portanto, como sintoma de bruxaria.

O silêncio e submissão impostos às mulheres puritanas também sofrem oposição simbólica na arte. Se antes a piedade e a sobriedade eram marcas do feminino “aceitável”,

o ato de gritar rompe com o código de conduta que as confinava ao espaço doméstico e à devoção submissa. Em *Everybody Scream*, o grito das mulheres não é apenas expressão emocional, mas gesto ritual: um som que devolve à mulher o direito de ocupar o seu espaço, de fazer vibrar o corpo e a voz – territórios antes vigiados pela moral puritana. Ao vocalizar o indizível, Welch reinscreve o corpo feminino como espaço de autonomia e potência criadora, rompendo com séculos de silenciamento e culpa.

Figura 1 - Florence e o grito de seu coral de bruxas.



Fonte: Liga da Música (2025).

O grito é um gesto de libertação catártica. Nele, a raiva é transmutada em força criadora, e a religiosidade e o controle opressores, representados no patriarcado, são exorcizados segundo uma lógica de inversão. Se, durante os julgamentos puritanos, as acusadas eram subjugadas e expostas a humilhações públicas – como serem forçadas a cavalgar de costas, prática comum de degradação e escárnio, assim como uma representação do próprio mal (Clark, 1997, p. 19; Mellinkoff, 2004, p. 175) –, no videoclipe a cena se inverte. A humilhação recai sobre o patriarcado, que a princípio ignora a ação feminina, mas, ao longo das cenas, é progressivamente desestabilizado pela autonomia e potência das mulheres.

Figura 2 - O cavaleiro às avessas.



Fonte: Loose Buttons (2025).

Enquanto as mulheres dançam, cantam e gritam, o patriarcado permanece imóvel, observando sem reagir. Uma metáfora precisa da realidade, em que o imaginário androcêntrico aparenta ser intransponível diante da resistência feminina. Mas as bruxas não se detêm. O êxtase é visceral, e o ritual de libertação prossegue sem freios – representação simbólica do movimento feminino diante da inércia patriarcal.

Figura 3 - O grito da bruxa.

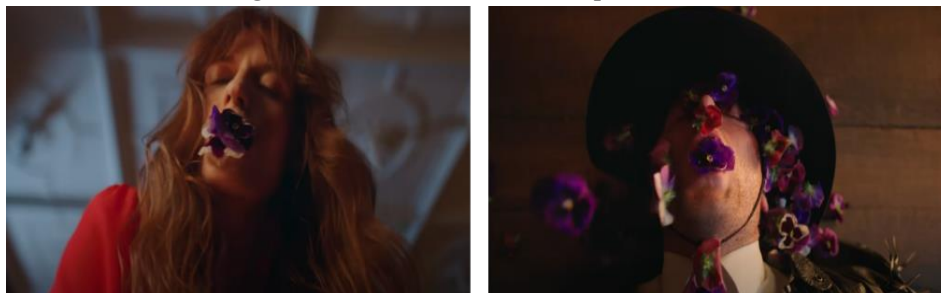


Fonte: YouTube (2025).

Esse ritual não apenas inaugura um novo parâmetro de expressão feminina, mas rompe o confinamento psicológico ao qual as mulheres foram historicamente submetidas. Diante da presença masculina – que encarna o patriarcado –, Florence responde com um gesto de expulsão simbólica: “vomita” uma flor.

A cena mostra a cantora expelindo amores-perfeitos (*viola tricolor*), cujo nome em inglês, *pansy*, deriva do francês *pensée* (pensamento) – termo que, no simbolismo europeu renascentista, era associado à lembrança e à reflexão (Goody, 1993, p. 179). Em espanhol, o nome da flor, *pensamiento*, preserva essa mesma conotação. Assim, o ato de vomitar o amor-perfeito se converte em metáfora de purgação: expelir o pensamento domesticado, libertando a mente aprisionada.

Figura 4: Pensamentos sobre o patriarcado.



Fonte: Loose Buttons (2025).



O gesto de expulsão do pensamento domesticado e da energia contida marca a passagem do corpo feminino do confinamento à ação libertadora. É nesse movimento que se percebe o eco histórico das construções simbólicas que associaram a mulher ao perigo, à transgressão e à desordem. Tal como o gesto ritual de purgação de Welch subverteu a lógica puritana de controle, a análise do corpo feminino à luz da estética do monstruoso e da abjeção permite compreender como, ao longo dos séculos, o medo e a condenação da autonomia feminina transformaram a mulher em figura, ao mesmo tempo, fascinante e ameaçadora.

5. Entre o monstruoso e o abjeto: o corpo feminino como fronteira transgressora

A lógica puritana em torno do corpo feminino adquire contornos da estética do monstruoso, se considerarmos que os monstros representam as corporificações de toda alteridade que uma cultura busca excluir ou reprimir – aquilo que ameaça suas fronteiras ontológicas, sociais ou sexuais (Cohen, 1996, p. 7-8). Nessa perspectiva, o corpo da mulher é convertido em figura monstruosa por ocupar simbolicamente o lugar do perigo, da desordem e do excesso.

Como afirma Jeffrey Cohen, “o monstro nasce apenas nessas encruzilhadas metafóricas, como uma personificação de determinado momento cultural – de um tempo, de um sentimento, de um lugar” (1996, p. 4). Assim, no imaginário puritano, o corpo feminino torna-se o espelho do medo coletivo: simultaneamente desejado e condenado, familiar e repulsivo.

As regras de conduta impostas às mulheres da época, além de rígidas, revelam que a qualidade do feminino não era apenas temida, mas incompreendida. Por ser percebido como ameaça à ordem simbólica patriarcal, o corpo feminino passou a ocupar o lugar não só do monstruoso, mas também do abjeto (Creed, 2024, p. 93).

Como explica Julia Kristeva, o abjeto se opõe diretamente ao “eu”: é o “objeto rejeitado” que, paradoxalmente, atrai o sujeito para o ponto em que o significado entra em colapso (1982, p. 4, 73). O abjeto, portanto, fascina e repele ao mesmo tempo, situando-se ao lado do monstruoso, na fronteira em que o humano se desfaz (Cohen, 1996, p. 19).

A partir dessa lógica, Kristeva vincula a abjeção ao feminino, sobretudo ao corpo materno arcaico e às substâncias corporais que ameaçam a pureza e a coesão da ordem

simbólica patriarcal, como o sangue menstrual e o parto, por exemplo (1982, p. 100-101). Nessa perspectiva, Barbara Creed aprofunda a compreensão da relação entre corpo feminino e abjeção ao evidenciar que, sob o olhar androcêntrico, o feminino é associado ao abjeto justamente por meio de suas funções reprodutivas e maternas – elementos que evocam a potência criadora e, simultaneamente, o temor da dissolução das fronteiras que sustentam o poder patriarcal¹⁴ (2024, p. 47).

Segundo essa lógica, a figura da bruxa no contexto puritano não apenas passa pelo processo de associação do corpo feminino ao monstruoso, como também se torna alvo de vigilância por qualquer característica que se desvie dos padrões estabelecidos pela sociedade puritana. A aparência dissonante, como observamos anteriormente, era suficiente para despertar suspeita. Nesse sentido, a acusação de bruxaria – muitas vezes baseada arbitrariamente na aparência inquietante – remete diretamente à estética do monstruoso: o corpo disforme, tosco ou escandaloso era convertido em algo a ser temido, evitado e combatido (Cohen, 1996, p. 7).

A bruxa torna-se, assim, a figura que concentra tudo aquilo que a ordem religiosa e moral vigente temia e condenava. É nela que a norma é transgredida e subvertida. A bruxa representa a mulher que ultrapassa os limites de seu papel de gênero, arriscando-se a ser transformada no monstro cultural que encarna o receio e a punição social (Cohen, 1996, p. 9).

Figura 5 - O corpo monstruoso das bruxas.



Fonte: YouTube (2025).

¹⁴ A partir do conceito de abjeção, de Julia Kristeva (1982), relacionado ao corpo feminino e à sua capacidade geradora de vida, é possível observar como, em uma tradição patriarcal e machista, a Grande Deusa – originalmente cultuada por suas qualidades maternas e reprodutoras, ainda que não se restringisse a elas – foi progressivamente demonizada e apagada pela ortodoxia cristã. Investigar esse processo de silenciamento da divindade feminina sob a lente da abjeção mostra-se relevante para o aprofundamento de estudos feministas e para a compreensão das estratégias de exclusão simbólica do feminino ao longo da história.



O corpo feminino, antes marcado como monstruoso e temido, é representado agora como fonte de potência. No videoclipe de *Everybody Scream*, as bruxas não escondem sua estranheza: a exibem como força, convertendo o estigma histórico em símbolo de poder. Rompendo com a lógica que exigia que fossem exorcizadas, o clipe inverte o rito: são os representantes da ordem puritana que entram em transe e são exorcizados, enquanto a autonomia feminina afirma-se, celebrada em cada gesto, grito e movimento.

6. A inversão ritualística: a estética grotesca presente no exorcismo

Como o imaginário dos puritanos via a bruxa como um agente do Diabo ligada ao Maligno por um pacto explícito – sendo este uma forma de heresia e apostasia – as bruxas não seriam apenas uma ameaça à sociedade, mas também inimigas de Deus (Karlsen, 1998, p. 19).

Acreditava-se que as bruxas, além de praticarem a *maleficium*, também atuavam como intermediárias do Diabo, encarregadas de recrutar novas pessoas para pactos demoníacos. Como observa Karlsen, essas “vítimas” eram em sua maioria jovens mulheres – embora alguns homens também pudessem ser “seduzidos” (1998, p. 25). As bruxas, segundo o imaginário da época, prometiam-lhes bens, estabilidade, casamentos ou alívio das dificuldades da vida cotidiana – “qualquer uma das coisas que o Diabo lhes havia prometido quando aceitaram ser suas servas” (1998, p. 26).

Quando tais promessas falhavam, acreditava-se que as bruxas recorriam à tortura espiritual e física: as possuídas – mulheres que aceitavam o pacto oferecido pelas bruxas – eram descritas como “asfixiadas”, “beliscadas cruelmente” e “atingidas por pancadas invisíveis”, entre risos, rugidos e convulsões (Karlsen, 1998, p. 26). Esses ataques alternavam-se com momentos de transe e paralisia, nos quais a vítima perdia os sentidos e, muitas vezes, a capacidade de falar ou ouvir – especialmente a palavra de Deus (Karlsen, 1998, p. 27). Essa impossibilidade simbólica de pronunciar o nome divino era compreendida como sinal da presença demoníaca e reforçava o papel do clérigo como mediador da libertação.

Nesse cenário, o corpo feminino tornava-se campo de batalha entre o sagrado e o profano, entre a bruxa – vista como agente de Satanás – e a mulher “possuída”, cuja salvação dependia da submissão ao poder pastoral masculino. A lógica puritana, portanto,

não apenas demonizava a mulher que transgredia, mas transformava a própria experiência feminina em território de exorcismo e dominação espiritual.

O grotesco que permeia os rituais de exorcismo também se manifesta no imaginário em torno da bruxaria, cujas práticas eram descritas como repletas de convulsões, contorções e excessos corporais (Clark, 1997, p. 90-91). No videoclipe, a lógica de inversão – central tanto à figura da bruxa quanto à estética grotesca – aparece como chave simbólica: assim como nas crenças antigas, em que se imaginava que as bruxas faziam tudo “de forma invertida”, inclusive suas danças, transes e ritos (Clark, 1997, p. 15), Welch e Wilde subvertem essa herança simbólica ao inverter o próprio rito do exorcismo.

Essa inversão grotesca dialoga diretamente com o arquétipo da bruxa, pois, como observa Mary Russo, o corpo grotesco se contrapõe ao corpo clássico – fechado, contido e estático – por ser aberto, saliente, irregular, múltiplo e mutável (1995, p. 8). A própria figura da mulher histérica, que encena sua “pantomima de angústia e rebelião” com “caretas e saltos”, pertence a esse mesmo universo simbólico do grotesco, assim como a imagem da bruxa – ao mesmo tempo senil e grávida – que sintetiza o excesso e a contradição (1995, p. 9).

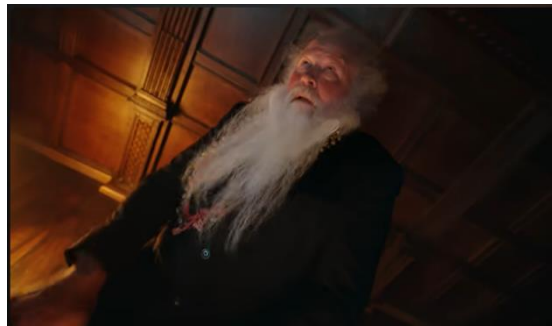
É nesse espaço liminar, de abertura e transgressão, que o transe ritualístico acontece na obra de Welch e Wilde: o que antes era sinal de possessão e desordem espiritual – os espasmos, o riso desmedido, a perda de controle – agora se manifesta nos próprios representantes da moral puritana. O corpo que outrora era exorcizado torna-se, aqui, o corpo que exorciza.

Figura 6 - Exorcismo Invertido



Fonte: YouTube (2025).

Figura 7 - Exorcismo invertido



Fonte: YouTube (2025).

Essa inversão simboliza uma ruptura necessária com os preconceitos e normativas de gênero: o que precisa ser expurgado não é a liberdade feminina, nem a autonomia das mulheres sobre seus corpos e decisões, mas a própria necessidade de controle sobre o outro – sustentada pelas normativas religiosas e pela rigidez machista e patriarcal – que historicamente busca silenciá-las.

Considerações finais

A lógica de controle e opressão à qual o feminino é submetido no contexto puritano não caracteriza um fenômeno isolado. Trata-se, sobretudo, da continuidade de um longo processo de condenação das mulheres no interior do cristianismo, cujas raízes remontam à consolidação da ortodoxia cristã e aos escritos patrísticos – textos nos quais a mulher é reiteradamente associada ao pecado, à tentação e à proximidade com o Diabo, e em que as feiticeiras são convertidas em inimigas do sagrado.

Essa perseguição ao feminino expressa uma lógica de poder patriarcal que se afirma pela exclusão e pela hierarquização: o masculino é instituído como centro de autoridade espiritual e racional, enquanto o feminino é relegado à esfera da submissão e da culpa. Assim, a ortodoxia cristã, ao reivindicar para si a mediação exclusiva entre o humano e o divino, articulou a redenção do homem a partir da condenação da mulher – uma estrutura simbólica que perdura, em diferentes formas, nas tradições cristãs posteriores.

No contexto puritano, essa herança teológica ganha contornos ainda mais rígidos. O corpo feminino, especialmente o daquelas identificadas como bruxas, torna-se o palco onde se projetam as ansiedades morais e os temores de uma sociedade obcecada pela pureza. A bruxa é construída como o outro absoluto: síntese do desvio, da luxúria e da



desordem espiritual. Essa figura não apenas encarna o mal, mas o corporifica – é o corpo do excesso, do indomável, do que escapa à norma.

Nessa perspectiva, o puritanismo opera uma pedagogia do medo sustentada pela retórica do monstruoso: transformar a mulher – sobretudo a mulher bruxa – em criatura deformada, diabólica e ameaçadora é uma forma de justificar sua exclusão e submeter o feminino ao regime da culpa e da vigilância.

A obra de Florence Welch e Autumn de Wilde, ao reinterpretar esse imaginário, reabre a ferida e o rito: o exorcismo deixa de ser um instrumento de expulsão do feminino e se torna um gesto de libertação. O grito, o grotesco e o transe ritualístico emergem como contra-rito – uma resposta estética e simbólica à tentativa histórica de silenciamento. Nesse sentido, *Everybody Scream* não apenas resgata a figura da bruxa, mas a reconsagra: transforma o estigma em emblema, o medo em poder e o grito em canto de emancipação.

Referências Bibliográficas

AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus*. Tradução de J. Dias Pereira. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. v. 2.

AQUINO, Tomás de. *Quaestiones Disputate de Malo*. Tradução de Richard Regan. Oxford: Oxford University Press, 2003.

BALFOUR, Walter. *An inquiry into the scriptural import of the words Sheol, Hades, Tartarus, and Gehenna: all translated hell, in the common English version*. 3. ed. Boston: Benj. B. Mussey, 1832.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. *Tradução em língua portuguesa direto dos originais*. São Paulo: Paulus, 2015.

BÍBLIA. *O Novo Testamento Grego*. 5. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2019.

CASTEL, François. *Comienzos: Los once primeros capítulos del Génesis*. Tradução de Alfonso Ortiz García. Navarra: Editorial Verbo Divino, 1987.

ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Tradução de Maria Pons Irazazábal. Milano: Debolsillo, 2018.

FORTEA, José Antonio. *Summa daemoníaca: tratado de demonologia e manual de exorcistas*. Tradução de Ana Paula Bertolini. São Paulo: Palavra & Prece, 2010.

HAZBIN HOTEL. Criação: Vivienne Medrano. Estados Unidos: A24, 2024. *Série de animação*.



HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la filosofía de la religión*. Tradução de Ricardo Ferrara. Madrid: Alianza Ensayo, 2018.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

INGE, William Ralph. *Outspoken essays*. New York: Longmans Green and Co., 1922.

KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão e outros trabalhos*. Tradução de Elias Mallet da Rocha e Liana Pinto Chaves (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOLTUV, Barbara Black. *O Livro de Lilith*. São Paulo: Cultrix, 1997.

LÉVINAS, Emmanuel. *La realidade y su sombra*. Tradução de Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Editorial Trotta, 2001.

MAY, Rollo. Psicoterapia e o diamônico. In: CAMPBELL, Joseph (org.). *Mitos, Sonhos e Religião*. Tradução de Angela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MAY, Rollo. *O homem à procura de si mesmo*. Tradução de Aurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 2016.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Manoel Bocage. Porto Alegre: Concreta, 2016.

PINZETTA, Inácio. *Queda e elevação: Hegel, Schelling e Keirkegaard*. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/60373>. Acesso em: 12 maio 2025.

PLATÃO. *Diálogos*. Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

RIBEIRO, António Luiz. *Da queda à reconciliação: um estudo sobre Hegel*. 2021. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/51293/1/ulflalribeiro_tm.pdf. Acesso em: 12 maio 2025.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Alastor; or the spirit of solitude: and other poems*. London: Baldwin, Cradock, and Joy, 1885.

SPENCER, T. J. Shelley's "Alastor" and romantic drama. *Transactions of the Wisconsin Academy of sciences, arts and letters*, [S. l.], v. 48, 1959.

VENTURA, Dalia. *Quem foi Lilith, "primeira mulher de Adão" e porque ela renunciou ao Paraíso*. BBC News Brasil, 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cy0rx10e28po>. Acesso em: 20 mar. 2024.

VERGARA, Elias Mayer. *Fora do jardim*. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da



Religião) – Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2004. Disponível em:
<https://tede2.pucgoias.edu.br/bitstream/tede/818/1/Elias%20Mayer%20Vergara.pdf>.
Acesso em: 20 mar. 2024.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.