



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Amanda Gudin Paiva Maia

**Imaginando bruxas:** vida póstuma nas imagens de bruxas a partir dos livros *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, *Compendium Maleficarum* e *La Sorcière*.

Florianópolis

2023

Amanda Gudin Paiva Maia

**Imaginando bruxas:** vida póstuma nas imagens de bruxas a partir dos livros *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, *Compendium Maleficarum* e *La Sorcière*.

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em História.

Orientador(a): Prof.(a) Daniela Queiróz Campos, Dr.(a)

Florianópolis

2023

Maia, Amanda Gudin Paiva

Imaginando bruxas : vida póstuma nas imagens de bruxas a partir dos livros *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, *Compendium Maleficarum* e *La Sorcière*. / Amanda Gudin Paiva Maia ; orientador, Daniela Queiróz Campos, 2023.

161 p.

Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. Imagens. 3. Bruxas. 4. Vida póstuma. 5. Atlas Mnemosyne. I. Campos, Daniela Queiróz. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Amanda Gudín Paiva Maia

**Imaginando bruxas:** vida póstuma nas imagens de bruxas a partir dos livros *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, *Compendium Maleficarum* e *La Sorcière*.

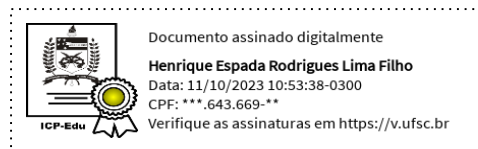
O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 09 de agosto de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Daniela Queiróz Campos, Dr.(a)  
Instituição UFSC

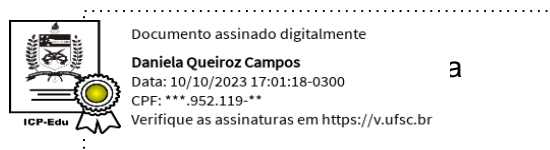
Prof.(a) Aline Dias da Silveira, Dr.(a)  
Instituição UFSC

Prof.(a) Thays Tonin, Dr.(a)  
Instituição UFPel

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em História.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof.(a) Daniela Queiróz Campos , Dr.(a)  
Orientador(a)

Florianópolis, 2023.



## AGRADECIMENTOS

O texto que aqui segue, fruto de aproximadamente três anos de trabalho, não teria sido possível sem o apoio de pessoas especiais para mim. Aproveito este espaço para brevemente agradecê-las. Aos meus pais, Cristian e Renata, por serem – e aqui o clichê se faz necessário – os melhores que eu poderia ter; por me apoiarem e incentivarem em todos os momentos da minha vida, inclusive na minha decisão de retornar à universidade para começar uma nova formação. Ao meu companheiro, Tiago, por tudo que passamos e passaremos juntos, por sempre acreditar em mim e trilhar comigo os caminhos – por vezes turbulentos, como estes últimos anos se provaram ser – da vida. Ao Joaquim, meu filho felino, por me ajudar e ensinar diariamente sobre muitas coisas, especialmente nos caóticos anos de pandemia.

Às amigas e amigos que fiz ao longo do curso; às amigas Danielle, Alina, Ana Carolina, Caroline e Fabiana, amigas que se formaram durante o período remoto da pós graduação e me ajudaram muito durante todo esse processo. Agradeço especialmente aos colegas do Meridianum, que, além de um excelente grupo de estudos e de trocas, é também uma rede de apoio e acolhimento incrível, tão necessária no ambiente acadêmico. Em especial, agradeço à Cauana, minha grande amiga e parceira de todas as coisas bruxólicas junto da Raisia, amiga e inspiração para mim e à Muriel, pela amizade sincera e reconfortante. Impossível falar em Meridianum e não falar da Aline, uma professora e pessoa única; agradeço à ela por, entre muitas outras coisas, ter feito parte da banca e contribuído tanto para meu trabalho.

Assim como agradeço à minha orientadora Daniela, por estar presente desde meu primeiro semestre no curso e por todo o papel desempenhado nesses anos de Mestrado. À Thays, por também ter aceitado compor a banca e por todas as suas ótimas observações e contribuições. À FAPESC pelo financiamento durante a metade final do desenvolvimento desta pesquisa. À todas, todes e todos, meu muito obrigada.



“Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of void, but  
out of chaos” Mary Shelley, 1831



## RESUMO

Esta dissertação tem como fontes três livros de bruxaria e demonologia, e suas imagens. *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus* – o primeiro tratado de bruxaria ilustrado, do fim do século XV –, *Compendium Maleficarum* – um manual demonológico cujas imagens se sobressaem ao texto, do início do século XVI – e *La Sorcière* – a primeira obra de proposta historiográfica a sugerir uma nova abordagem para a bruxaria, publicada em meados do século XIX e ilustrada no início do XX. As gravuras que ilustram estas obras são aqui analisadas e entrelaçadas com imagens de outros tempos e espaços, e montadas em painéis que iniciam um Atlas autoral sobre a história das imagens de bruxas, inspirado no Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg. Também do historiador da arte alemão vêm conceitos que pautam as análises, como o de vida póstuma. Assim, a pesquisa tem como principal objetivo analisar como as imagens de bruxas se formaram ao longo dos tempos, evidenciando quais elementos as caracterizam, à que eles remontam e como se formulam na figura da bruxa.

**Palavras-chave:** imagem; bruxas; vida póstuma; Atlas *Mnemosyne*; *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*; *Compendium Maleficarum*; *La Sorcière*.

## ABSTRACT

This dissertation's sources are three books on demonology and witchcraft, and their images. *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus* – the first illustrated witchcraft treaty, from late 15th century – , *Compendium Maleficarum* – a demonological manual whose images stand out from the text, from early 17th century – and *La Sorcière* – the first work with a historiographical proposal to suggest a new approach on witchcraft, published in the mid-19th century and illustrated in early the 20th. The engravings that illustrate these works are here analyzed and entangled with images from other times and spaces, and assembled in panels that initiate an authorial Atlas about the history of witch images, inspired by Aby Warburg's Atlas *Mnemosyne*. Also from the German art historian come concepts that guide the analyzes, such as *Nachleben*. Thus, this research has as its main objective to analyze how the images of witches were formed throughout the times, evidencing which elements characterize them, to what they reassemble and how they formulated in the figure of the witch.

**Keywords:** image; witches; *Nachleben*; Atlas *Mnemosyne*; *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*; *Compendium Maleficarum*; *La Sorcière*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Painéis 5 e 22, do Atlas <i>Mnemosyne</i> de Aby Warburg.....	24
Figura 2 – Painéis 39 e 41, do Atlas <i>Mnemosyne</i> de Aby Warburg.....	25
Figura 3 – Painei Natureza. ....	31
Figura 4 – Painei Movimento. ....	34
Figura 5 – Painei Destino. ....	37
Figura 6 – Recorte “O voo das bruxas” do Painei Natureza. ....	40
Figura 7 – Imagens de “O voo das bruxas”. ....	42
Figura 8 – Recorte “A criação do mundo” do Painei Natureza.....	43
Figura 9 – Imagens de “A criação do mundo”. ....	45
Figura 10 – Recorte “ <i>Osculum infame</i> ” do Painei Natureza. ....	46
Figura 11 – Imagens de “ <i>Osculum infame</i> ”.....	47
Figura 12 – Imagens de “ <i>Osculum infame</i> ”.....	49
Figura 13 – Recorte “Dioniso montado” do Painei Natureza. ....	51
Figura 14 – Recorte “Boitatá e demônio” do Painei Natureza.....	53
Figura 15 – Recorte “Diana Luna” do Painei Natureza. ....	57
Figura 16 – Imagens de “Diana Luna”. ....	60
Figura 17 – Recorte “A Roda da Fortuna” do Painei Movimento. ....	61
Figura 18 – Imagens de “A Roda da Fortuna”. ....	62
Figura 19 – Imagens de “A Roda da Fortuna”. ....	66
Figura 20 – Recorte “As Três Graças” do Painei Movimento. ....	67
Figura 21 – Imagens de “As Três Graças”. ....	70
Figura 22 – Recorte “O rapto” do Painei Movimento.....	71
Figura 23 – Imagens de “O rapto”.....	73
Figura 24 – Recorte “Bruxas e Bacantes” do Painei Movimento. ....	75
Figura 25 – Recorte “Ritos e procissões” do Painei Movimento.....	78
Figura 26 – Recorte “Bruxas e indígenas antropófagas” do Painei Movimento.....	81
Figura 27 – Recorte “O(s) caldeir(ões) das bruxas” do Painei Destino. ....	84
Figura 28 – Imagens de “O(s) caldeir(ões) das bruxas”.....	86
Figura 29 – Imagens de “O(s) caldeir(ões) das bruxas”.....	88
Figura 30 – Recorte “Círculo necromante” do Painei Destino. ....	90
Figura 31 – Imagens de “Círculo necromante”. ....	94
Figura 32 – Imagens de “Círculo necromante”. ....	95

Figura 33 – Recorte “Círculo quiromante” do Painel Destino. ....	96
Figura 34 – Imagens de “Círculo quiromante”. ....	98
Figura 35 – Recorte “As Moiras” do Painel Destino. ....	100
Figura 36 – Recorte “Amamentação” do Painel Destino. ....	103
Figura 37 – Imagens de “Amamentação”.....	105
Figura 38 – Recorte “Sexualidade” do Painel Destino.....	107

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO – UM TECIDO FEITO DE TEMPO(S) .....</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 1 – TRAMA, OU SOBRE AS IMAGENS DE BRUXAS .....</b>	<b>19</b>
2.1	AS IMAGENS.....	19
2.2	O PROCESSO .....	28
2.3	OS PAINÉIS.....	30
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO 2 –TRAMA NO CONTA FIOS, OU SOBRE MEU ATLAS .....</b>	<b>39</b>
3.1	NATUREZA.....	40
3.1.1	<b>O voo das bruxas.....</b>	<b>40</b>
3.1.2	<b>A criação do mundo.....</b>	<b>43</b>
3.1.3	<i>Osculum infame</i> .....	46
3.1.4	<b>Dioniso montado .....</b>	<b>50</b>
3.1.5	<b>Boitatá e demônio .....</b>	<b>53</b>
3.1.6	<b>Diana Luna.....</b>	<b>56</b>
3.2	MOVIMENTO .....	61
3.2.1	<b>A Roda da Fortuna .....</b>	<b>61</b>
3.2.2	<b>As Três Graças.....</b>	<b>67</b>
3.2.3	<b>O rapto.....</b>	<b>71</b>
3.2.4	<b>Bruxas e Bacantes.....</b>	<b>75</b>
3.2.5	<b>Ritos e procissões .....</b>	<b>77</b>
3.2.6	<b>Bruxas e indígenas antropófagas.....</b>	<b>80</b>
3.3	DESTINO .....	84
3.3.1	<b>O(s) caldeir(ões) das bruxas.....</b>	<b>84</b>
3.3.2	<b>Círculo necromante .....</b>	<b>90</b>
3.3.3	<b>Círculo quiromante .....</b>	<b>96</b>
3.3.4	<b>As Moiras.....</b>	<b>99</b>
3.3.5	<b>Amamentação.....</b>	<b>102</b>
3.3.6	<b>Sexualidade.....</b>	<b>106</b>
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO 3 – URDUME, OU SOBRE OS TRÊS LIVROS E SUAS IMAGENS</b>	<b>109</b>
4.1	<i>DE LAMIIS ET PHITONICIS MULIERIBUS</i> (1489).....	110
4.2	<i>COMPENDIUM MALEFICARUM</i> (1608).....	121

4.3	<i>LA SORCIÈRE</i> (1862/1911) .....	124
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – O SOBRENATURAL E O SUBVERSIVO..</b>	<b>130</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>134</b>
	<b>ANEXO A – IMAGENS DOS TRÊS LIVROS FONTES.....</b>	<b>140</b>

## 1 INTRODUÇÃO – UM TECIDO FEITO DE TEMPO(S)

Cinema é um mosaico feito de tempo.<sup>1</sup>

O renomado diretor russo soviético Andrei Tarkovsky (1932-1986) disse, numa palestra<sup>2</sup> sobre a arte do cinema, a citação acima. Ao refletir sobre a distinção entre cinema e outras formas de arte, o cineasta discorreu sobre como, em sua opinião, o cinema seria único em relação à sua dimensão do tempo. Os *frames* do filme, para Tarkovsky, conservariam o momento fixando-o temporalmente, e isto seria próprio desta arte. Apesar disso, continua ele, a agência de quem dirige – e edita – o filme seria igualmente significativa. Através da montagem dos *frames* – das imagens –, filmes diferentes poderiam ser elaborados a partir daqueles fragmentos temporais fixados.

Associo este pensamento de Tarkovsky ao historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), mais especificamente, ao projeto construído em sua última década de vida: o Atlas *Mnemosyne*. Batizado em homenagem à deusa grega da memória, o Atlas exprime a relação de Warburg com as imagens, já que “[ele as via] como quem assistia a um grande teatro da memória. Ele acreditou numa espécie de fio que ligasse imagens, de diferentes tempos e lugares, pela memória humana”<sup>3</sup>. Assim, sua “história da arte sem palavras”<sup>4</sup> passou a ser montada através de imagens, alfinetadas em pranchas forradas com tecido preto, entrelaçadas através de tempos e espaços por este “fio mnemônico”. O trabalho de *Mnemosyne* foi interrompido devido ao falecimento de seu criador, permanecendo um projeto inacabado – e inacabável.

Entre todas estas articulações montadas, algo produz efeito sobre nosso conhecimento inteligível. As aproximações de diferentes tipos de imagens, de algum modo, produzem modificações sobre elas. Uma espécie de abertura em nossa memória, uma abertura em nosso olhar.<sup>5</sup>

Imagens, montagens, tempos, entrelaçamentos; são elementos que permeiam o trabalho de Aby Warburg, e este guiou minha pesquisa. Ela foi pautada pelo meu principal objetivo: analisar, a partir das imagens de três livros sobre bruxaria, como as imagens de bruxas

<sup>1</sup> Tradução nossa do original em inglês “Film is a mosaic made up of time”. Daqui para frente, todas as traduções foram feitas por mim, sendo que as eventuais exceções serão destacadas.

<sup>2</sup> Em Roma, no dia 09/09/1982. Disponível em: <https://cinephiliabeyond.org/filmmakers-masterclass-with-andrei-tarkovsky-cinema-is-a-mosaic-made-of-time/>

<sup>3</sup> QUEIROZ CAMPOS, 2017, p. 278.

<sup>4</sup> QUEIROZ CAMPOS, 2017, p. 278.

<sup>5</sup> QUEIROZ CAMPOS, 2017, p. 272-273.

se formaram ao longo dos tempos, evidenciando quais elementos as caracterizam, à que eles remontam e como se moldaram para encaixar na figura da bruxa. Assim, fundamentada em alguns dos principais conceitos warburgianos – *Pathosformel* (fórmula patética) e *Nachleben* (vida póstuma) – e inspirada por *Mnemosyne*, tecei minhas análises a respeito das imagens e as montei em painéis, que iniciam um Atlas autoral sobre a história das imagens de bruxas.

Trato com mais detalhes de Warburg, sua obra e conceitos no primeiro capítulo desta dissertação. Nele, apresento minhas escolhas metodológicas, o processo pelo qual realizei meu trabalho com as imagens e introduzo os três painéis, montados a partir das ilustrações dos livros e de imagens associadas. Estes serão analisados a fundo no segundo capítulo, onde escrevo sobre cada um dos 18 pares de imagens que compõem os painéis, me atentando aos detalhes e aos elementos mais significativos, tecendo os fios que serão retomados nas minhas considerações finais. Antes disso, no terceiro capítulo, apresento cada um dos três livros fontes desta pesquisa – *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus* (1489); *Compendium Maleficarum* (1608); e *La Sorcière* (1862/1911) –, considerando as informações disponíveis acerca de seus autores, seus históricos de publicação, as referências acadêmicas consultadas e, claro, suas imagens.

Além da relação com o cinema, me utilizo também de uma analogia com um tecido ao tratar da minha pesquisa. No processo de tecelagem, os fios se entrelaçam em dois sentidos – horizontal (trama) e vertical (urdume) – para fazer o tecido. De maneira análoga, no tecer deste trabalho entrelacei meus fios de trama – compostos pelas imagens de bruxas – com os de urdume – formados pelos três livros fontes – fazendo um tecido: um Atlas *Mnemosyne* montado com imagens de bruxas através dos tempos. Parafraseando a citação de Tarkovsky, um tecido feito de tempo(s). Me encantei por estas metáforas pois ambas carregam significados para mim. Enquanto a aproximação com o cinema me remete à uma grande paixão por essa forma de arte, a associação têxtil me faz revisitar minha primeira formação, em Design de Moda. Fios mnemônicos, fios imagéticos, fios bruxólicos, fios cinematográficos, fios têxteis que entrelaçados formam minha pesquisa e, também, parte de mim.

O processo de construção desta dissertação foi tortuoso. Duas semanas após ter ingressado no Mestrado, iniciou-se a quarentena devido à pandemia da Covid-19, em março de 2020. Na época, estava cursando graduação e pós graduação, ambas em História, simultaneamente. Os aproximadamente seis meses de paralisação da Universidade foram intensos. Em meio a medo, angústia, luto, insegurança – inclusive financeira –, solidão, e muitos outros sentimentos agudos e conflitantes que tomaram conta de mim, a pesquisa acabou ficando de lado. Mesmo após a retomada das atividades letivas, o ensino era remoto e o isolamento social continuou por mais diversos meses. Praticamente todo meu período como mestrandia foi



durante esse contexto, e isso com certeza influenciou minha experiência e, conseqüentemente, minha produção.

Em outros cenários, tanto no âmbito global quanto no pessoal, gostaria de ter tido mais contato e trocas com colegas, gostaria de ter podido realizar visitas e viagens de pesquisa, e ampliar o *espaço de reflexão* entre eu e meu objeto e experienciar melhor a *alteridade*<sup>6</sup> no fazer desta dissertação. Porém, precisei realizá-la em condições menos do que ideais. Estas me privaram de muito, mas mesmo em meio à elas perseveramos, eu e a pesquisa. Por vezes, minha dissertação me proporcionou uma fuga ou uma pausa da realidade sufocante ao meu redor. E, hoje, percebo o quanto passar por todo este processo foi revelador para outros aspectos da minha vida particular. Enfim, como na citação de Mary Shelley que trouxe na minha epígrafe, foi quando me coloquei diante do meu caos que compreendi que era a partir dele, e não do vazio ou do ideal, que deveria criar – e de fato criei.

Quando optei por ingressar no Mestrado e defini um tema para meu projeto de pesquisa, a decisão de unir duas temáticas muito caras à mim – arte e bruxaria – foi intuitiva. Depois, durante a pesquisa de fato, e principalmente através de Warburg, a relação entre elas se fez ainda mais evidente. Para selecionar minhas fontes, me voltei às imagens que mais me cativaram nas minhas consultas em materiais sobre história da bruxaria. Nisso, reparei que estas eram justamente as que ilustravam três livros – aqueles já citados aqui – e, pesquisando sobre eles, percebi como cada um se insere em momentos importantes desta história: o primeiro tratado de bruxaria ilustrado, publicado nos preâmbulos da caça às bruxas; uma obra publicada no período ápice deste fenômeno, que conta com uma quantidade considerável de imagens; e um livro que marcou uma virada interpretativa acerca da bruxaria, ilustrado décadas após sua primeira publicação. Três livros, três marcos e três conjuntos de gravuras sobre bruxaria que, como pretendo demonstrar, influenciaram na formação da imagem da bruxa e se utilizam de elementos que remontam à figuras, espaços e tempos múltiplos. A partir de todas estas considerações, cria-se então o *Imaginando bruxas*.

---

<sup>6</sup> Retomo e contextualizo estes conceitos no capítulo a seguir.

## 2 CAPÍTULO 1 – TRAMA, OU SOBRE AS IMAGENS DE BRUXAS

Me refiro à este primeiro capítulo como meu conjunto de fios de trama. Nele apresento um pouco das concepções teóricas através das quais trabalhei com as minhas imagens fontes – gravuras que ilustram três livros de bruxaria. Estas concepções são embasadas, essencialmente, em pensamentos e conceitos do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) e das leituras que autores como Carlo Ginzburg (1939-), José Emilio Burucúa (1946-), Philippe-Alain Michaud (1961-) e Antonio Somaini (1968-) fizeram acerca deles. Feitas estas considerações a respeito dos principais conceitos warburguianos, explicarei como se desdobrou o processo de organização e montagem dos três painéis onde, utilizando as gravuras e outras imagens associadas, dei início a um Atlas autoral, que poderá ser mais desenvolvido em futuras pesquisas. Por fim, farei uma breve análise, utilizando os citados conceitos, de cada um destes três painéis, para que no capítulo seguinte, me debruce mais especificamente sobre as imagens de cada um deles.

### 2.1 AS IMAGENS

O pensamento de Warburg nunca parou de pôr a história da arte em movimento.<sup>7</sup>

No prefácio do livro *Aby Warburg e a imagem em movimento*, de Philippe-Alain Michaud, Georges Didi-Huberman versa sobre como o modo pelo qual Aby Warburg viu e trabalhou com as imagens transformou – ou demonstrou como poderia ser transformada – a história da arte “num *saber-movimento* das imagens”<sup>8</sup>. Esta transformação se dá ao passo em que o movimento é, ao mesmo tempo, o objeto que caracteriza as obras de arte e o método pelo qual se “pretende dizer algo sobre elas”<sup>9</sup>. A questão do movimento é “parte essencial”<sup>10</sup> no trabalho de Warburg e “atravess[a] o conjunto de suas pesquisas”<sup>11</sup>. Dentre elas, se destacam suas teses a respeito das “pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento”<sup>12</sup>, que

---

<sup>7</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 17.

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19.

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18.

<sup>10</sup> Ibid, p. 19.

<sup>11</sup> MICHAUD, 2013, p. 40.

<sup>12</sup> WARBURG, 2015, n.p.

incluem trabalhos sobre obras de artistas como Albrecht Dürer (1471-1528) e Sandro Botticelli (1445-1510) – os quais veremos mais adiante.

Warburg viu como “o desagrilhoar do movimento expressivo do corpo”<sup>13</sup>, das “cabeleiras e vestes nas figuras do *Quattrocento* florentino [remontavam invariavelmente] às obras da Antiguidade clássica”<sup>14</sup>. Sobre este ponto, no capítulo seguinte, quando teço minha análise sobre as imagens dos painéis propostos, dissertarei mais a respeito. Por ora, foco na questão do movimento para Warburg, sua proposta de “um saber móvel, eternamente não fixado”<sup>15</sup> e seu pensamento, que “abala a história da arte porque o movimento que abre nela constitui-se de coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências)”<sup>16</sup>.

Essa parte “arqueológica” que Didi-Huberman caracteriza como “sobrevivência” se refere ao conceito de *Nachleben*, cunhado por Warburg. A tradução do original alemão é, como tantos outros conceitos e palavras advindos desse idioma, complexa. Dentre os muitos pesquisadores que trabalham com ele, encontram-se diversas traduções utilizadas. Optei<sup>17</sup> pela tradução de “vida póstuma”, como também o fazem outros pesquisadores, tal qual Cássio Fernandes<sup>18</sup>. Essa “volta à vida do antigo”<sup>19</sup> se faz presente nas imagens através da “experiência antiga do movimento corporal e psíquico”<sup>20</sup>; e nela está pressuposta “uma espécie de *memória inconsciente*”<sup>21</sup>. Em relação à esta *memória*, Warburg se utilizou de outro conceito, emprestado da “psicologia fenomenológica – *Engrama*; um conjunto estável e reforçado de pegadas que determinados estímulos externos imprimiram na psique e que produz respostas automatizadas ao reaparecimento desses mesmos estímulos”<sup>22</sup>. Através do movimento aparente nas imagens,

---

<sup>13</sup> WARBURG, 2015, n.p.

<sup>14</sup> GINZBURG, 1989, p. 44.

<sup>15</sup> MICHAUD, 2013, p. 322.

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24-25.

<sup>17</sup> A decisão por utilizar esta tradução foi tomada a partir da consulta com um tradutor profissional, que destacou que como “a palavra *Nachleben* faz referência a uma vida depois da vida”, a tradução mais indicada deste conceito para o português seria “após vida” ou então “vida póstuma”.

<sup>18</sup> Em FERNANDES, Cássio. O legado antigo entre transferências e migrações. **Topoi** (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 338-346, jan./jun. 2014; entre outros.

<sup>19</sup> “vuelta a la vida de lo antiguo” (BURUCÚA, 2003, p. 15)

<sup>20</sup> “experiencia antigua del movimiento corporal y anímico” (BURUCÚA, 2003, p. 31)

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23.

<sup>22</sup> “psicologia fenomenológica – engrama; un conjunto estable y reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automatizadas ante la reaparición de esos mesmo estímulos.” (BURUCÚA, 2003, p. 28-29)

se dão “momentos em que o trabalho da memória ganha corpo”<sup>23</sup>, e nele “valores expressivos [são] armazenados em forma de memória”<sup>24</sup>.

Valores expressivos que se referem àquela parte “atual”, aos “gestos” citados por Didi-Huberman, e formam outro conceito chave do trabalho de Warburg: *Pathosformel*. Estas fórmulas de *páthos* são “fórmulas arcaizantes, impostas, por assim dizer, pelos temas e situações particularmente emotivos [estabelecendo] na análise uma estreita ligação entre forma e conteúdo”<sup>25</sup>. São “fórmulas de expressão e de representação”<sup>26</sup> pautadas numa “linguagem dos gestos [que abrem] para o observador moderno uma via de acesso ao passado”<sup>27</sup>. Por evocar tais vias de acesso, a fórmula patética conceituada por Warburg demonstra uma “temporalidade muito particular de esquecimentos e retornos, turbilhões e anacronismos”<sup>28</sup>. Através desta “linguagem dos gestos na forma de imagem [se faz presente] a representação da vida humana em movimento”<sup>29</sup>.

Ao entender “a história da arte como ‘disciplina patológica’”<sup>30</sup>, irrompem-se nas imagens, permeadas de movimento, “campos de força atravessados por tensões”<sup>31</sup>. Deste tensionamento “entre os polos limítrofes”, Warburg evidenciou a “função polar”<sup>32</sup> das imagens. Marcada por tensões e polaridades, “a *imagem-pulsção*”, como definiu Didi-Huberman<sup>33</sup>, emerge no “descer às profundezas do emaranhado das pulsões do espírito humano”<sup>34</sup>. Um exemplo de polaridade que encontramos nos trabalhos de Warburg é bem mostrado através das “contradições entre cristianismo e paganismo”<sup>35</sup>. Nos estudos sobre o Renascimento italiano, Warburg viu as *Pathosformeln* “do mundo das figuras pagãs”<sup>36</sup> da Antiguidade. Segundo ele, os Renascentistas

havam buscado na Antiguidade pagã, além da cultura secular e axiologia do cristianismo, uma experiência de vida global, completa e diferente que pudesse ajudá-los a expressar os novos horizontes e significados da existência humana que as

---

<sup>23</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25.

<sup>24</sup> WARBURG, 2015, n.p.

<sup>25</sup> GINZBURG, 1989, p. 65.

<sup>26</sup> “fórmulas de expresión y de representación” (BURUCÚA, 2003, p. 27-28)

<sup>27</sup> MICHAUD, 2013, p. 308.

<sup>28</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23.

<sup>29</sup> WARBURG, 2015, n.p.

<sup>30</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25

<sup>31</sup> MICHAUD, 2013, p. 295

<sup>32</sup> WARBURG, 2015, n.p.

<sup>33</sup> 2013, p. 22.

<sup>34</sup> WARBURG, 2015, n.p.

<sup>35</sup> GINZBURG, 1989, p. 49.

<sup>36</sup> WARBURG, 2015, n.p.

sociedades urbanas, mercantis, unidas pelo comércio aos lugares mais remotos da Terra, permitiu-lhes descobrir a cada passo.<sup>37</sup>

Esta busca pela “vitalidade pagã [...] que séculos de civilização cristã havia eclipsado ou esquecido”<sup>38</sup> ocasionou, na arte, na presença de figuras e figurações de divindades e seres de religiões e cosmogonias não cristãs. Também de seus estudos sobre astrologia, Warburg entrou em contato com temas relacionados à magia. No primeiro capítulo de seu livro *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, José Emilio Burucúa<sup>39</sup> pontua que, na Europa do XV e do XVI

havia uma magia dos antigos (a mântica das sibilas e a astrologia alexandrina, por exemplo) e saberes mágicos característicos da Idade Média (a alquimia e a numerologia, entre eles), uma magia natural que anunciava a ciência empírica (a fisionomia, a arte dos dispositivos mecânicos, a ótica, a manipulação curativa e preventiva de ervas e dos simples poderiam ser colocados sob sua proteção), uma magia angelical, que aspirava obter a ajuda de espíritos celestiais para o operador, e uma magia negra, centrada em torno do malefício, que deslizou facilmente para a bruxaria.<sup>40</sup>

A magia, em Warburg, se encontra também com outro conceito importante: *Denkraum*. Este seria um “espaço intermediário”, um “espaço de reflexão” entre o ser e o meio, uma “distância consciente entre si e o mundo exterior”<sup>41</sup>. Distância esta que se dá tanto no âmbito espacial, quanto no temporal<sup>42</sup>. Em relação à esta “ampliação da separação entre o pensamento e seus objetos”, a magia é vista por Warburg como “o estágio inicial no movimento de

<sup>37</sup> “habían buscado en la Antigüedad pagana, más allá de la cultura y de la axiología pluriseculares del cristianismo, una experiencia global, completa y diferente de la vida que pudiera ayudarlos a expresar los nuevos horizontes y significados de la existencia humana que las sociedades urbanas, mercantiles, unidas mediante el comercio a los lugares más remotos de la Tierra, les permitían descubrir a cada paso.” (BURUCÚA, 2003, p. 13)

<sup>38</sup> “vitalidad pagana [...] perdida o latente en textos e imágenes de la Antigüedad que siglos de civilización cristiana habían eclipsado u olvidado.” (BURUCÚA, 2003, p. 15)

<sup>39</sup> Burucúa também discorre a respeito da relação de Warburg com a magia, sobre como ele “conectó fácilmente el mundo mágico primitivo con el tema del regreso poderoso de la magia en sus manifestaciones altas y bajas durante el Renacimiento europeo” (BURUCÚA e KWIATKOWSKI, 2019, p. 10) em *Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura*, no livro *Niñas Serpientes Constelaciones La Teoría Artística De Aby Warburg*, organizado por ele.

<sup>40</sup> “había una magia de los antiguos (la mântica de las sibilas y la astrología alejandrina, por ejemplo) y saberes mágicos característicos del Medioevo (la alquimia y la numerología, entre ellos), una magia natural que anunciaba la ciencia empírica (la fisonomía, el arte de los ingenios mecánicos, la óptica, la manipulación curativa y preventiva de las hierbas y de los simples podían colocarse bajo su amparo), una magia angélica, que aspiraba a ganar para el operante la ayuda de los espíritus celestes, y una magia negra, centrada alrededor del maleficium, que se deslizaba fácilmente hacia la brujería.” (BURUCÚA, 2003, p. 14)

<sup>41</sup> WARBURG, 2015, n.p.

<sup>42</sup> “La distancia puede ser entendida en un sentido espacial –nos alejamos de un objeto para verlo, describirlo y representarlo mejor– o en un sentido temporal –el que nos otorgan la memoria, a menudo imprecisa o contradictoria, y el análisis y juicio científico de la historia–.” (BURUCÚA e KWIATKOWSKI, 2019, p. 12)

hominização, pois [implica] a existência de um limiar indestrutível de *Denkraum* sem o qual seria impossível distinguir a vida humana da vida animal”<sup>43</sup>. A magia e o pensamento mágico permeiam trabalhos de Warburg desde Antiguidade, Medieval e Renascimento, até sua viagem para o México. Viagem feita em 1895, que evidenciou a importância do movimentar-se para outros lugares, tanto em corpo quanto em pensamento, e assim também da alteridade, “necessária para interpretar o familiar”<sup>44</sup>. De modo que a chamada “iconologia dos intervalos” proposta pelo alemão e que Michaud fala sobre em seu livro<sup>45</sup>, é mais do que simplesmente considerar esses espaços intermediários, essas lacunas “vazias” entre um local e outro, entre uma imagem e outra – é valorizá-los em sua potência de “significações transversais” que eles despertam<sup>46</sup>.

Vemos a epítome de todos estes conceitos, que busquei apresentar brevemente aqui, no “último estágio” do trabalho warburgiano<sup>47</sup>: o Atlas *Mnemosyne*. Projeto que ocupou Warburg, aproximadamente, durante sua última década de vida, e permanece inacabado. Em sua primeira versão, em 1928, contava com 43 painéis; a segunda, ainda no mesmo ano, estava com 68 painéis; e a terceira e última<sup>48</sup>, de outubro de 1929 – que, interrompida pela morte de Warburg, não pode ser considerada exatamente uma versão “final”; afinal, o Atlas é “um trabalho em andamento”<sup>49</sup> – apresenta 63 painéis, numerados até o 79, havendo lacunas entre os painéis 8-20 e 64-70 – um indicativo do fim abrupto do projeto. Os 63 painéis de madeira, medindo aproximadamente 120 cm x 150 cm e forrados com juta preta, apresentam 971 itens<sup>50</sup>, dos quais a grande maioria são imagens, “ordenadas de acordo com determinados temas [...], quase sem texto algum”<sup>51</sup>. Trago abaixo os painéis 5<sup>52</sup>, 22<sup>53</sup>, 39<sup>54</sup> e 41<sup>55</sup>.

---

<sup>43</sup> “un ampliarse de la separación entre el pensamiento y sus objetos”; “el estadio inicial en el movimiento de la hominización, pues ella implicaba la existencia de un umbral indestructible del *Denkraum* sin el cual resultaría imposible distinguir la vida humana de la vida animal.” (BURUCÚA, 2003, p. 27)

<sup>44</sup> MICHAUD, 2013, p. 38.

<sup>45</sup> 2013, p. 293.

<sup>46</sup> MICHAUD, 2013, p. 301.

<sup>47</sup> MICHAUD, 2013, p. 325.

<sup>48</sup> Disponível em <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>

<sup>49</sup> “it is a work in progress” (OHRT e HEIL, 2020, p. 13)

<sup>50</sup> WEDEPOHL, 2020, p. 14.

<sup>51</sup> “ordenadas de acuerdo con determinados temas en grandes paneles, casi sin texto alguno.”(BURUCÚA e KWIATKOWSKI, 2019, p. 12)

<sup>52</sup> No qual vemos, entre as imagens, mênades e o rapto de Prosérpina. (OHRT e HEIL, 2020, p. 38)

<sup>53</sup> No qual vemos, entre as imagens, magia astral da corte de Alfonso X. (OHRT e HEIL, 2020, p. 50)

<sup>54</sup> No qual vemos, entre as imagens, obras de Botticelli. (OHRT e HEIL, 2020, p. 84)

<sup>55</sup> No qual vemos, entre as imagens, a “ninfã como bruxa”. (OHRT e HEIL, 2020, p. 84)

Figura 1 – Painéis 5 e 22, do Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg.



Fonte: Warburg Institute Archive.

Figura 2 – Painéis 39 e 41, do Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg.

Fonte: Warburg Institute Archive.

Como Michaud muito bem colocou, com *Mnemosyne*, Warburg inventou “uma história da arte sem texto”<sup>56</sup>, onde as imagens, vistas através das lentes focadas em *Pathosformeln*, *Nachleben*, *Engrama* e *Denkraum*, e montadas em constelações nas pranchas pretas, descortinam suas histórias. Os movimentos, os gestos expressivos e as polarizações presentes em cada imagem são potencializados quando estas são postas em relação, ativando “as propriedades dinâmicas que a consideração isolada delas teria deixado latentes”<sup>57</sup>. Warburg compôs então “uma rede de tensões e anacronismos entre as imagens”<sup>58</sup> evidenciando “entre elas relações inéditas e [transformando] os painéis cobertos de tecido preto em campos de força atravessados por tensões.”<sup>59</sup>. Os desenhos e reproduções fotográficas nos painéis de *Mnemosyne* contemplam imagens e obras de arte de variados estilos artísticos, provenientes de diversos locais e períodos, revelando que seu “método” nos possibilita trabalhar com uma amplitude de fontes, tanto em termos de técnica quanto de espacialidade e temporalidade.

<sup>56</sup> MICHAUD, 2013, p. 315.

<sup>57</sup> MICHAUD, 2013, p. 296.

<sup>58</sup> Ibid, p. 39.

<sup>59</sup> Ibid, p. 295.



Burucúa sublinha a perspectiva de “longa duração” que engloba “espaços dilatados de várias civilizações” e “imagens realizadas sobre todos os suportes concebíveis e destinadas a todas as funções imagináveis”<sup>60</sup> na proposta de Warburg. Proposta esta que se assemelha às técnicas de montagem que começavam a emergir no século XX<sup>61</sup>, principalmente no campo cinematográfico.

O *saber-movimento* warburguiano se dá através do trabalho com as imagens a partir de “uma metodologia da montagem”<sup>62</sup>. Como vimos, Warburg teorizou “um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis”<sup>63</sup>. É possível de interpretar que ele projetou, em *Mnemosyne*, algo análogo às reproduções imagéticas mecânicas do cinema. Embora haja “poucas alusões ao cinema na obra de Warburg”<sup>64</sup>, seu método é “sustentado pela estética do movimento que, a partir do final do século XIX, exprimia-se no cinema nascente. [Ele] abriu a história da arte para a observação dos elementos móveis no exato momento em que eram difundidas as primeiras imagens capazes de representá-los”<sup>65</sup>. Ainda segundo Michaud, esta estética do movimento dispõe que os painéis de *Mnemosyne* funcionem “não como quadros, mas como telas onde são reproduzidos, na simultaneidade, fenômenos que o cinema produz na sucessão”<sup>66</sup>. Vendo a superfície dos painéis “como um equivalente sincrônico da sucessão diacrônica das imagens na fita cinematográfica”<sup>67</sup>, e a essência do cinema como a relação entre os conteúdos das imagens em sequência, “ou, ainda, no interior de uma imagem isolada, entre as partes dessa imagem”<sup>68</sup>, tal qual como no Atlas de Warburg, ele conclui em seu livro que a leitura de *Mnemosyne* deve ser feita “pelo prisma do filme”<sup>69</sup>.

A relação de Warburg com o cinema, e com um cineasta em especial, é trabalhada por Antonio Somaini, no livro *Eisenstein: Notas para uma História Geral do Cinema*. O soviético Sergei Eisenstein foi um dos grandes expoentes em teoria da montagem, e Somaini apresenta pontos de intersecção que aproximam seu pensamento com o de Warburg, entre outros. Os

---

<sup>60</sup> “larga duración y entre los espacios dilatados de varias civilizaciones; [...] imágenes realizadas sobre todos los soportes concebibles y destinadas a todas las funciones imaginables” (BURUCÚA, 2003, p. 29)

<sup>61</sup> OHRT e HEIL, 2020, p. 11-12.

<sup>62</sup> MICHAUD, 2013, p. 10.

<sup>63</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19.

<sup>64</sup> MICHAUD, 2013, p. 39.

<sup>65</sup> MICHAUD, 2013, p. 40.

<sup>66</sup> Ibid, p. 40.

<sup>67</sup> Ibid, p. 321.

<sup>68</sup> Ibid, p. 325.

<sup>69</sup> Ibid, p. 10.

conceitos de pulsão, polaridade e tensão são determinantes nos trabalhos de ambos. Assim como a noção de montagem como instrumento historiográfico, encarando a história das imagens de forma “descontínua, não linear e estratificada” a fim de “articular sequências capazes de revelar semelhanças morfológicas entre fenômenos aparentemente heterogêneos e distantes no tempo e no espaço”<sup>70</sup>. Ambos os homens faleceram deixando grandes projetos inacabados: Warburg com seu Atlas *Mnemosyne* e Eisenstein com seu livro esférico, “no qual tudo [estaria] em contato com tudo e tudo [poderia] ser transformado em tudo”<sup>71</sup>.

Ambos foram marcados por experiências no México, que firmaram “conclusões semelhantes”: os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel* para Warburg e os conceitos bastante similares, respectivamente, de “recorrência” e *formula pafossa* para Eisenstein. Tais semelhanças, somadas ao fato de que os dois teóricos jamais se encontraram e que “até hoje, não se encontrou nenhum elemento que permita afirmar que um tenha tomado conhecimento do outro”, aponta um “sinal de uma convergência profunda quanto à natureza dialética de imagens e de fórmulas gestuais expressivas que retornam no tempo através de uma montagem [...] e através de formas alternativas de exposição da história das imagens”<sup>72</sup>. Entre Warburg e Eisenstein também ecoam conceitos de outros pensadores, como Ernst Bloch – “pela coexistência de camadas temporais distintas, ‘não contemporâneas’” de modo a “tornar dialética a não-contemporaneidade” – e Walter Benjamin – cujo “princípio da montagem deveria [...] trabalhar sobre os ‘intervalos’ e as ‘distâncias’ entre os elementos para conseguir captar as ‘imagens dialéticas’” –, por exemplo.<sup>73</sup>

Comparações entre Warburg e Eisenstein também são feitas por Michaud. Ademais, o francês defende que “as sobreimpressões e justaposições permitidas pelo cinema têm a mesma função que a fragmentação do plano em *Mnemosyne*”<sup>74</sup>, ao se referir ao trabalho do cineasta Jean-Luc Godard. A tese de Michaud que aproxima o trabalho de Warburg ao cinema suporta minha analogia feita na introdução desta dissertação, a respeito do “mosaico feito de tempo” de Tarkovsky. Vejo inclusive uma aproximação entre Tarkovsky e Eisenstein quando Somaini escreve que este último entendia “a necessidade de ‘fixar fenômenos’ ou seja, de gravar,

---

<sup>70</sup> SOMAINI, 2014, n.p.

<sup>71</sup> SOMAINI, 2014, n.p.

<sup>72</sup> SOMAINI, 2014, n.p.

<sup>73</sup> Para uma leitura mais aprofundada sobre o assunto, recomendo o ponto 6. *Eisenstein, Warburg, Benjamin, Bloch: a história e a montagem anacrônica* no livro já citado de Somaini.

<sup>74</sup> MICHAUD, 2013, p. 303.

preservar e reproduzir as aparências sensíveis destinadas a desaparecer” e a “capacidade [...] de manipular o tempo” como características do cinema<sup>75</sup>.

Enfim, voltando-me novamente para Warburg, direciono estas considerações teóricas a respeito de seus conceitos e de seu método para minha pesquisa. Método este que é pautado no *movimento*, na *montagem*, nos *gestos expressivos* e nas *pós-vidas*; e que, aqui, é dedicado ao trabalho com imagens de bruxas. Inspirada em *Mnemosyne*, parti das gravuras que ilustram três livros sobre bruxaria e, colocando-as em relação com outras imagens, compus três painéis. Estes poderão ser o ponto de partida para que, em pesquisas futuras, se desenvolva um Atlas, de fato, completo. Por ora, eles representam as três categorias base pelas quais vejo que as imagens de bruxas são construídas.

## 2.2 O PROCESSO

Meu ponto de partida foi as imagens de três livros<sup>76</sup>: *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, *Compendium Maleficarum* e *La Sorcière*. O *De Lamiis* teve um longo histórico de publicação, e a obra, assim como suas gravuras, já foram estudadas por outros pesquisadores. Por isso, pude ter acesso indireto às imagens de diversas edições e considerar as variações entre elas. Deste livro, selecionei 36 imagens, que constam em nove edições da obra. Sobre o *Compendium Maleficarum*, ainda não existem muitos trabalhos disponíveis que tratem especificamente das imagens da obra, e a partir do acesso a quatro de suas edições, percebi que as imagens pouco mudaram. Por questões de temática, optei por trabalhar com as gravuras dos dois primeiros livros do *Compendium*, sendo então 22 imagens selecionadas desta obra. Por fim, chegar até as imagens do *La Sorcière* não foi fácil.

A obra original, de 1862, e muitas outras edições, não são ilustradas. A primeira a ser ilustrada é de 1911 e acessá-la não foi uma tarefa simples. Esta edição original encontra-se na Biblioteca Nacional da França, porém ela não está digitalizada, e o custo para fazê-lo é inacessível. Houve uma reedição em 1987, mas não foi possível adquiri-la no Brasil e também não há versão digital disponível. Depois de diversas tentativas, pude adquirir este livro de 1987,

---

<sup>75</sup> SOMAINI, 2014, n.p.

<sup>76</sup> Aqui farei apenas uma breve apresentação, pois dedico a eles o capítulo 3, onde tratarei especificamente de cada um dos livros, suas edições, as imagens que as ilustraram e os trabalhos acadêmicos disponíveis a respeito das obras.

encomendando-o no exterior e enviando-o para cá. Persisti, apesar dos obstáculos, pois não podia desistir de trabalhar com esta obra. Suas gravuras, feitas pelo artista Martin van Maële (1863-1926), são absolutamente encantadoras e me cativaram desde o primeiro momento em que vi algumas delas, em livros de bruxaria. Além disso, estas imagens – e este artista – ainda não receberam a devida atenção em trabalhos acadêmicos, sendo muito escassas – ou nulas – as informações disponíveis sobre ambos. Isso também me motivou a não desistir de *La Sorcière*. Enfim, com o livro em mãos, pude ter acesso às 69 imagens originais da obra, das quais selecionei 64. Com isso, fiquei então com um total de 122 imagens.

Por questões práticas, tive que reduzir bastante este número. Não seria possível trabalhar com todas as 122 imagens neste momento, numa pesquisa de Mestrado. O processo de seleção das imagens finais foi feito da seguinte maneira: elas foram dispostas, todas, em uma grande mesa, e, ao observá-las, percebi que elas podiam ser divididas em três categorias. Essas categorias são como guias que agrupam as imagens de acordo com seus elementos mais significativos, como eixos temáticos que norteiam as relações entre elas. De modo algum pretendo que as categorias sejam excludentes, ou que engessem as imagens, limitando-as ou reduzindo-as a uma só coisa. As categorias não possuem barreiras rígidas e as imagens fluem dentro e através delas. Por vezes, uma mesma imagem pode se encaixar em duas, ou nas três, categorias. Mas optei por inseri-la em uma específica, considerando seus elementos mais expressivos e as associações feitas com as outras imagens. As categorias são fios que se entrelaçam – e também entrelaçam as imagens.

Após a disposição nas categorias, o próximo passo foi a seleção de um número menor de imagens. Essa parte foi um verdadeiro desafio. Ao longo dos anos de pesquisa, constantemente me relacionando com estas imagens, me apeguei à elas. Não queria me desfazer de nenhuma e gostaria de ter podido me dedicar a cada uma delas; realmente, nos perdemos nas imagens. Depois de alguns momentos<sup>77</sup>, a seleção foi acontecendo de maneira gradativamente natural; fui escolhendo, dentro dos três grupos, aquelas imagens que me chamavam, que saltavam mais aos meus olhos. Talvez, se realizasse este processo em outros momentos, os conjuntos finais seriam sempre diferentes. Mas uma vez tomadas as decisões, cheguei ao conjunto de 18 imagens finais.

---

<sup>77</sup> E com ajuda imprescindível de queridas colegas.

Quanto às categorias, nomeei-as de Natureza, Movimento e Destino. As relações entre bruxaria e natureza são muito presentes, inclusive nas imagens. Plantas, animais, astros, elementos da natureza – água, terra, fogo, ar – combinam-se com os corpos das bruxas e fazem parte de suas práticas e rituais. Vemos a nudez dos corpos humanos, o hibridismo na corporificação de demônios, as funções corporais das figuras, e interação entre os corpos, suas posições e tensões. As dinâmicas entre humano e não-humano, animal e vegetal, micro e macro cosmos, natural e sobrenatural são visíveis nas imagens que compõem o painel Natureza.

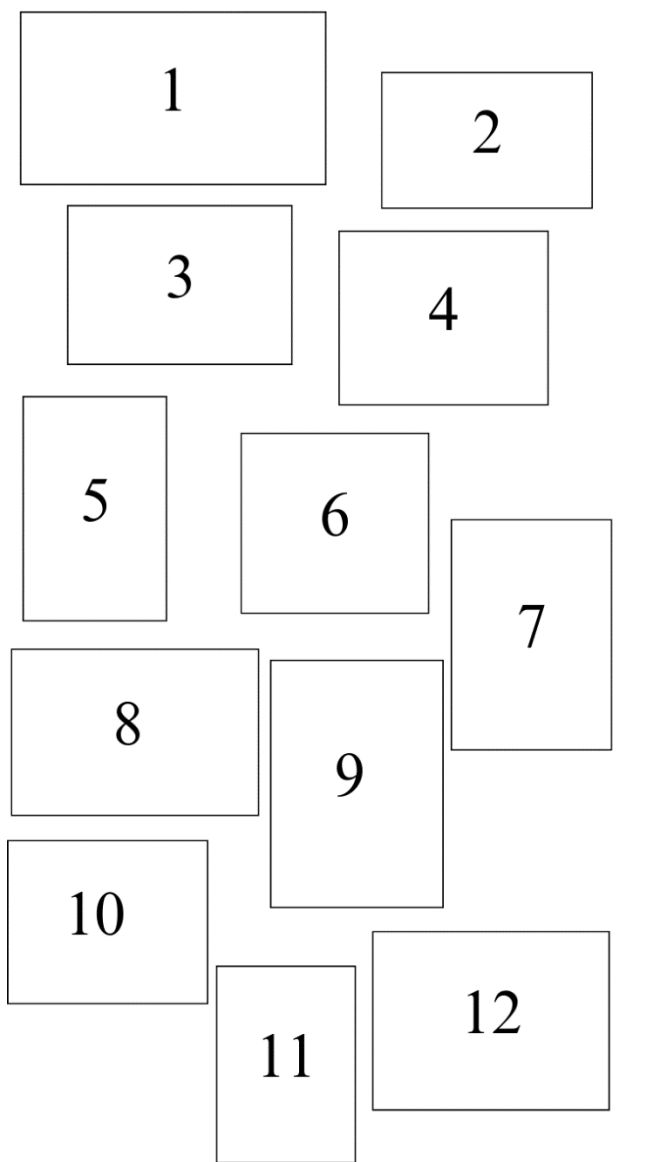
Movimento é um elo que une todas as imagens – todas elas pulsam em movimento. Para selecionar as que estão no painel desta categoria, analisei aquelas em cujas figuras dançam, fazem música, se tocam e se dispõem em formas – circulares, lineares. Há movimento nos cabelos e tecidos que cobrem os corpos, nas fumaças e nuvens que se dissipam nos céus, nos passos ritmados e nas rotações coreografadas das figuras. Aqui, as dinâmicas entre ciclos e rupturas, ordem e desordem, fluidez e disrupção se fazem presente. Por fim, em Destino as imagens nos mostram a interferência das figuras que, através de atos e rituais, controlam o destino. O poder de determinar a fortuna – própria ou alheia – é exercido pelas figuras ao se utilizarem de feitiços, poções, conjurações e sacrifícios; ou ao conceber, gerar, nutrir e destruir vidas. Vemos as dinâmicas entre vida e morte, criação e destruição, fertilidade e esterilidade nestas imagens.

Uma vez tendo definidas as categorias e as gravuras dos livros que pertenciam a cada uma delas, passei para a próxima etapa: a associação destas com outras imagens. Nos painéis das categorias, associei cada uma das 18 imagens à uma outra, porém no capítulo seguinte, quando escrevo sobre cada par especificamente, trago também outras imagens, com as quais associações foram surgindo ao longo da pesquisa. Agora, apresento e analiso os painéis das três categorias.

### 2.3 OS PAINÉIS



## NATUREZA



10 - *sem título*, artista desconhecido, 1608, xilogravura, *Compendium Maleficarum*.

11 - *Recorte de O Jardim das Delicias Terrenas*, Hieronymus Bosch, 1490-1500, óleo sobre carvalho, Museo del Prado.

12 - *sem título*, artista desconhecido, 1575-1576, xilogravura, *De Lamiis* ed. Müller.

1 - *sem título*, autor desconhecido, c. 1069-945 AEC, papiro, Musée du Louvre.

2 - *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

3 - *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

4 - *Diana in a Landscape*, Louis-Michel van Loo, 1739, óleo sobre tela, Museo del Prado.

5 - *Burro-homem-lobo-tatá*, Franklin Cascaes, 1975, nanquim sobre papel, Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral.

6 - *Dionysos riding a panther*, artista desconhecido, séc. IV AEC, mosaico, Archaeological Museum of Pella.

7 - *sem título*, artista desconhecido, 1544-1545, xilogravura, *De Lamiis* ed. Cammerlander.

8 - *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

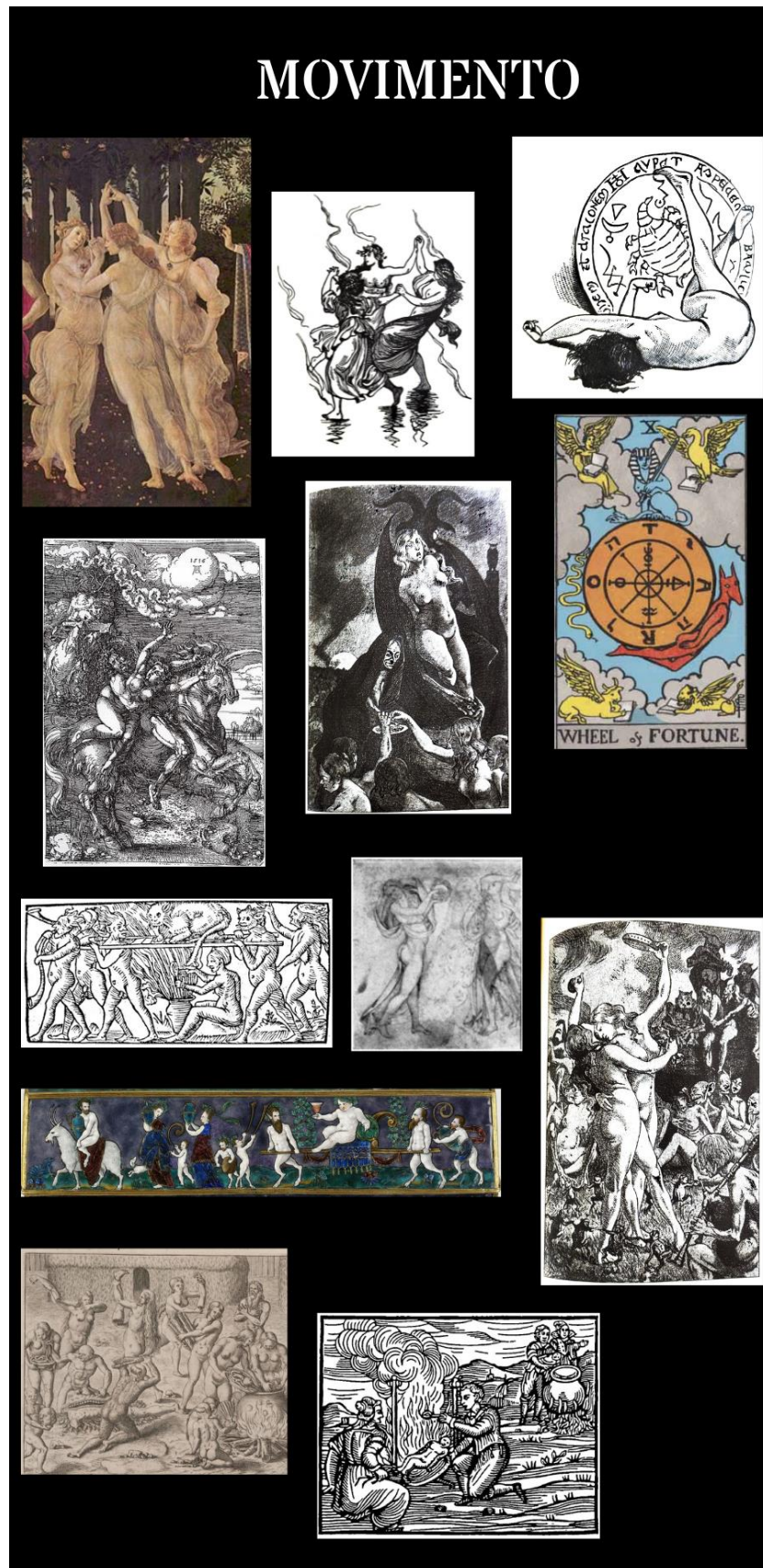
9 - *Die Hexen*, Hans Baldung Grien, 1510, xilogravura, MET Museum.

Em Natureza, as imagens evidenciam as ligações entre os seres e elementos que compõem o mundo natural e o sobrenatural. Nelas, vemos a relação da terra com o céu, do humano com o animal e o vegetal. Ao ar livre, sob a luz do Sol ou do brilho noturno da lua, ambientam-se as cenas protagonizadas pelas figuras – humanas, animais ou híbridas. Seus corpos, nus em sua maioria, se destacam: seus gestos e expressões orgânicos e primevos; as interações, pautadas pela harmonia ou pela tensão, entre eles; as funções por eles desempenhadas e sua influência no meio no qual habitam. Vemos alusões à divindades e seres místicos – pagãos e cristãos –, corporificadas nas personagens, humanas ou híbridas. A natureza rege essas imagens, através de seus agentes – pessoas, animais, plantas, astros – e os atos que estes realizam: a fertilização da terra e a ordem do cosmos; a interferência humana ao colher plantas, montar animais e ressignificar funções corporais; a capacidade de zelar ou ameaçar a ordem natural; a manipulação do fogo, da terra e do ar. Estas ações também associam-se às práticas da bruxaria, que provêm poder sobre outras pessoas, animais, plantas e clima aos praticantes.

O corpo nu reclinado da jovem no penhasco, que se estica sob a luz da lua para colher plantas, encontra um paralelo em Diana Luna, também reclinada na relva com uma lua crescente acima de sua cabeça. Nus também são os corpos que, dispostos entre a terra e o céu, desempenham suas funções de acordo com a origem egípcia do cosmos, assim como na cena da jovem feiticeira nua e seu observador híbrido. Há hibridismo nos corpos do boitatá e do demônio, que agem sobre o meio ambiente com suas ferramentas e atributos, asas e longas caudas enroladas. Vemos longas caudas também nos grandes felinos, um montado por Dioniso com destreza e o outro com instabilidade por um homem bruxo. Montadas em animais também estão as bruxas reunidas à noite na floresta, rodeadas por árvores e nuvens de fumaça; sua nudez é um indicativo de sua sexualidade desviada. Similar à deturpação que vemos na cena de *osculum infame*, o beijo anal obsceno, que por sua vez se liga às torturas e punições relacionadas ao ânus, no Inferno de Bosch.

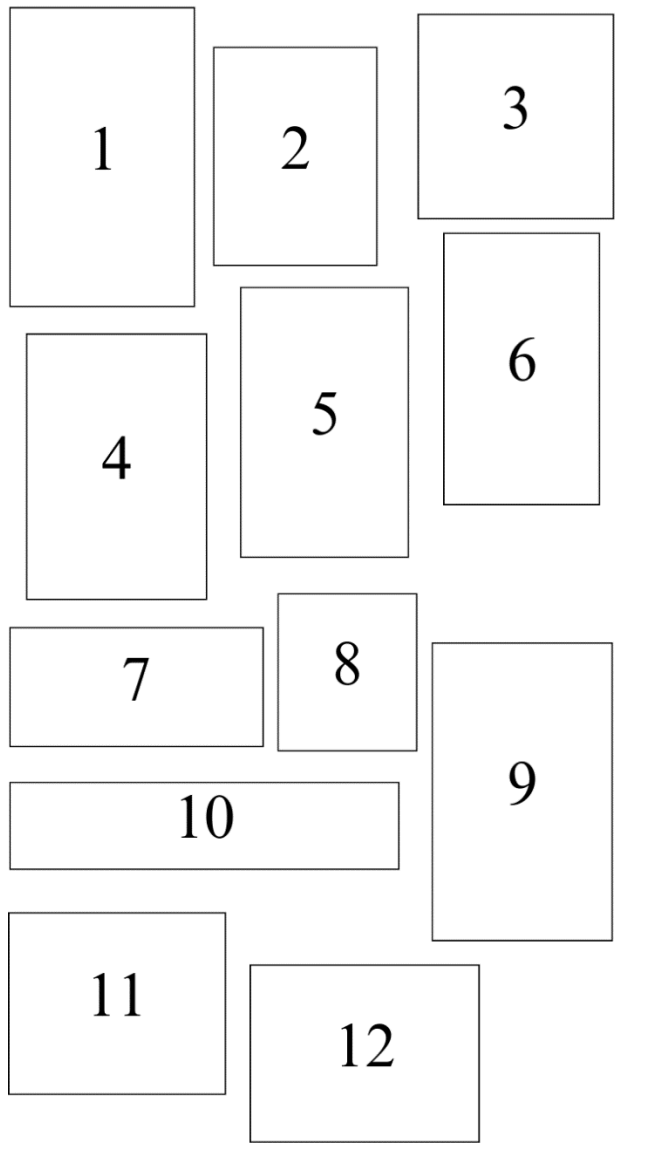


Figura 4 – Painel Movimento.



Fonte: elaborado pela autora.

## MOVIMENTO



10 - *sem título*, Jean Limosin, c. 1620, porta joias esmaltado, Victoria & Albert Museum.

11 - *Cenas de Antropofagia no Brasil*, Theodore de Bry, 1596, buril sobre papel, Coleção Brasiliana Itaú.

12 - *sem título*, artista desconhecido, 1608, xilogravura, *Compendium Maleficarum*.

1 - Recorte de *A Primavera*, Sandro Botticelli, 1482, têmpera, Galleria degli Uffizi.

2 - *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

3 - *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

4 - *Abduction of Proserpine*, Albrecht Dürer, 1516, gravura, MET Museum.

5 - *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

6 - *Wheel of Fortune*, Pamela Colman Smith, 1909, carta do tarô Waite-Smith.

7 - *sem título*, artista desconhecido, 1544-1545, xilogravura, *De Lamiis* ed. Cammerlander.

8 - *sem título*, Antonio Pisanello, século XV, desenho, Ashmolean Museum.

9 - *sem título*, Martin van Maele, 1911, água-forte, *La Sorcière*.

Movimento cadencia os corpos e os atos das imagens deste painel. O movimento rítmico na dança e na música; o movimento circular, nas rodas, nos giros, nos ciclos; o movimento linear, na procissão, e a ruptura deste, no rapto. As movimentações individuais de cada corpo, de cada elemento, se ligam umas nas outras, compondo assim uma movimentação coletiva, que envolve todas as figuras das imagens. Estas pulsam com o movimento aparente nos corpos, nos tecidos, nos cabelos, nos céus, nas nuvens, nos fogos e nas fumaças. Estes movimentos físicos reverberam em movimentos espirituais, cósmicos, místicos. À essa reverberação se associa a bruxaria, cujas práticas movimentam tanto natural quanto o sobrenatural.

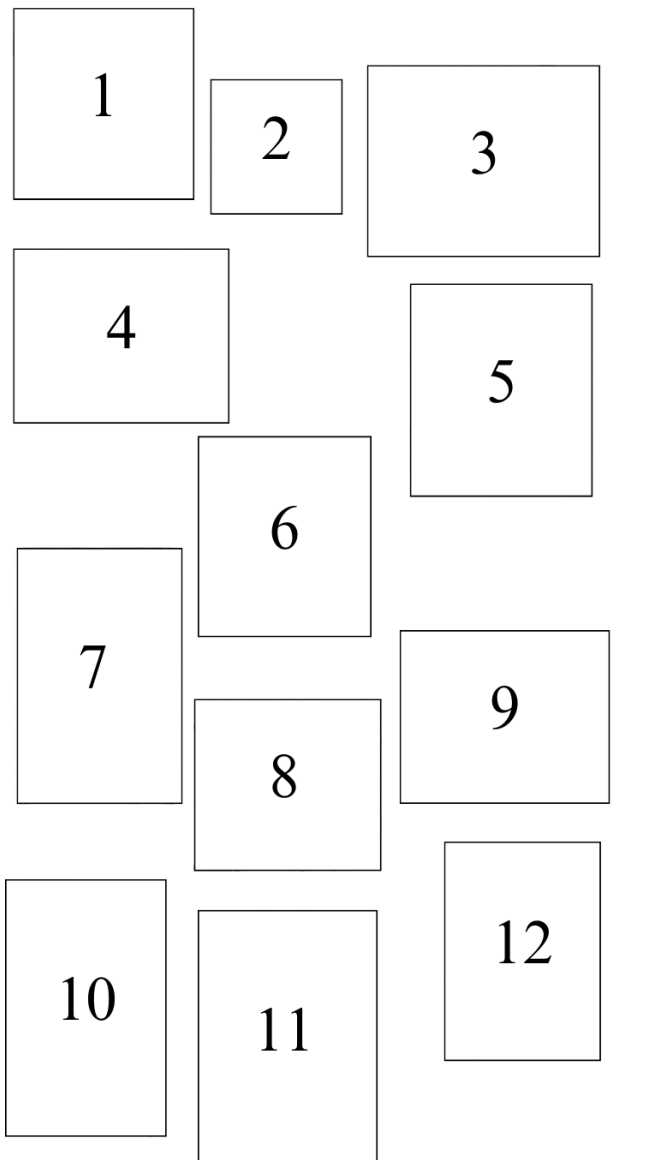
As Graças de Botticelli e o trio de mulheres de Van Maele, com suas vestes esvoaçantes, se tocam e dançam em círculos; girando como também o faz a Roda da Fortuna, amparada pelas figuras que a rodeiam – Anúbis na carta de tarô e a mulher nua na gravura. A Roda, com seus símbolos, tem poder divinatório sobre acontecimentos futuros. Paralelamente, a cena noturna de *La Sorcière* reverbera os gestos da ação do rapto, em Dürer, onde a linearidade de tais acontecimentos futuros sofre uma ruptura. O andamento linear é visto na procissão dionisíaca, onde os participantes humanos, animais e híbridos, se dirigem todos à mesma direção. Também ao dionisismo se relaciona o sabá noturno, havendo conexões entre os ritos e as linguagens corporais das bacantes e das bruxas. Há também conexões entre os sabás e os rituais indígenas antropofágicos, entre as bruxas e as mulheres tupinambás.

Figura 5 – Painel Destino.



Fonte: elaborado pela autora.

## DESTINO



10 - *sem título*, artista desconhecido, 1489, xilogravura, *De Lamiis* ed. Otmar.

11 - *The Magic Circle*, John William Waterhouse, 1886, óleo sobre tela, Tate Britain.

12 - *Madonna*, Mestre de Sant'Ivo, c.1400, Christie's Auction London.

1 - *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

2 - *Divisão da mão de acordo com os Planetas*, artista desconhecido, 1510, gravura, *De Occulta Philosophia*.

3 - *sem título*, artista desconhecido, 1608, xilogravura, *Compendium Maleficarum*.

4 - *sem título*, artista desconhecido, 1608, xilogravura, *Compendium Maleficarum*.

5 - *sem título*, artista desconhecido, 1425, ilustração, *Il Tesoro*, British Library.

6 - *The Three Fates*, artista desconhecido, c. 1510-1520, tapeçaria em lã, Victoria & Albert Museum.

7 - *sem título*, artista desconhecido, 1495, xilogravura, *De Lamiis* ed. Amerbach.

8 - *sem título*, artista desconhecido, c. 1390-1400, iluminura, *Le Roman de la Rose*.

9 - *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

Os fios do Destino são os fios que ligam as imagens deste painel. Cada uma delas nos mostra atos e ritos que controlam ou influenciam o destino, criam ou destroem vidas, nutrem ou drenam os seres e o meio. A capacidade de interferir e manipular o futuro e a fortuna atravessam as figuras destas imagens. Assim como percebe-se também que grande parte do poder ameaçador das bruxas vem de sua suposta capacidade de alterar drasticamente o andamento da vida, tanto no âmbito individual quanto no social, de manipular os destinos em benefício próprio ou em malefício alheio.

O círculo de quiromancia na parede da gravura de *La Sorcière* ressurge como o círculo desenhado no chão nos feitiços e rituais necromantes de invocação e pacto. Nestes, vemos a relação de controle e submissão entre humanos e entidades. Relação que também se faz presente através dos trios de mulheres – as Moiras da tapeçaria e as bruxas da gravura – que têm poder de determinação sobre a vida e a morte. Alusões a estas duas, vida e morte, se revelam no erotismo implícito nas cenas de abraços íntimos, e na possibilidade de gestação advinda do encontro sexual. Logo, a fertilidade da possível gestação se mostra como nutrição, através da maternidade nas imagens de amamentação. Enfim, a fertilidade encontra seu contraponto, a esterilidade, no ritual para conjurar mudanças climáticas com potencial destrutivo - ritual este que também se utiliza de um círculo.

Cada uma destas 18 imagens evoca universos dentro de si. Em cada um de seus muitos detalhes, ecoa uma multiplicidade de elementos que, por sua vez, se associam a outras imagens. Nestes três painéis das categorias, dispus estas 18 ao lado de outras imagens, que formam pares entre si e também se conectam à composição do painel como um todo. Para melhor analisar estas 18 imagens, montei painéis de cada uma delas, nos quais incluí outras imagens à elas associadas. No capítulo a seguir, me dedico à tal análise.

### **3 CAPÍTULO 2 –TRAMA NO CONTA FIOS, OU SOBRE MEU ATLAS**

Neste capítulo, olho para meus fios de trama pelo conta fios<sup>78</sup>, aproximando-me do meu objeto e me atentando à seus detalhes. Analiso então cada um dos 18 pares de imagens com os quais compus meus três painéis. Aqui, amplio minhas considerações iniciadas no capítulo

---

<sup>78</sup> Uma lente de aumento que serve para, entre outras funções, examinar têxteis com mais detalhes, possibilitando “contar os fios” do tecido.

anterior e me dedico a tratar dos elementos que mais me prenderam em cada uma delas, assim como os relaciono com outras imagens. Tais associações foram se revelando ao passo que a pesquisa e a escrita foram se desenvolvendo. Por vezes, na realidade quase sempre, me detive, por questões práticas, à traçar uma quantidade moderada de relações. Porém, como já mencionei anteriormente, em cada imagem, em cada um de seus muitos detalhes, irrompem-se universos. De fato, este trabalho é, como a própria proposta de *Mnemosyne* pressupõe, inacabado e inacabável. Não obstante, nesta dissertação almejei contemplar, senão universos, fragmentos deles, e dispô-los afim de tecer uma narrativa coerente. Para tanto, seguem minhas análises e considerações, que serão retomadas no final da dissertação, sem antes também me voltar aos meus três livros fontes, no capítulo seguinte.

### 3.1 NATUREZA

#### 3.1.1 O voo das bruxas

Figura 6 – Recorte “O voo das bruxas” do Painel Natureza.



Fonte: À esquerda: *Die Hexen*, Hans Baldung Grien, 1510, xilogravura, MET Museum. À direita: *sem título*, artista desconhecido, 1575-1576, xilogravura, *De Lamiis* ed. Müller.

Numa floresta, mulheres de diferentes idades reunidas, nuas e com cabelos soltos; algumas sentadas em volta de um vaso (caldeirão<sup>79</sup>), outra voando em cima de um bode. No chão, ossos humanos e de animais; do vaso se dissipa uma nuvem de fumaça em direção ao céu. Árvores, forquilhas e panos também estão presentes na cena. Com essa sintética descrição, poderia estar me referindo tanto à gravura que ilustra a edição Müller (1575/1576) do *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus* quanto à *Die Hexen* (1510) de Hans Baldung Grien. Ambas imagens apresentam, basicamente, os mesmos elementos e figuras muito parecidas, com algumas diferenças entre si. Inicialmente, a explicação para tais semelhanças pode ser dada pela proximidade temporal (pouco mais de seis décadas) e espacial (ambas publicadas em Estrasburgo) entre elas. Mas acredito que seja possível ir mais a fundo nesta análise.

Os pormenores a respeito das edições do *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus* serão melhor detalhados no capítulo seguinte, agora me detenho a algumas informações pontuais. A única imagem que ilustra a edição Müller (1575/1576) é a apresentada acima. Ela foi reutilizada de um panfleto de Reinhard Lutz de 1571, publicado pela mesma editora Müller<sup>80</sup>, e também viria a ser usada num pequeno tratado de 1583, em Frankfurt<sup>81</sup>. Por sua vez, uma outra imagem lhe serviu de inspiração, é de autoria desconhecida, porém atribuída à oficina de Baldung<sup>82</sup>, às vezes ao próprio artista<sup>83</sup>. Esta imagem foi publicada pela primeira vez também em Estrasburgo em 1516-1517, junto à obra *Die Emeis*, um compilado de sermões<sup>84</sup>. A editora ainda a reutilizaria em outras obras diversas de 1519, 1533, 1538, 1542 e 1543<sup>85</sup>. Então, chegamos em Hans Baldung Grien (1485-1545).

Em 1503 o artista vai para Nuremberg, onde se torna parte da oficina de Albrecht Dürer. Durante a estadia de Dürer na Itália, entre 1505 e 1507, Baldung fica responsável pela oficina e começa a se destacar. Ele retorna à Estrasburgo em 1509 e, no ano seguinte, abre sua própria oficina. Para *Die Hexen* (e outras de suas obras, especialmente as sobre bruxas) Baldung utiliza um “novo meio alemão de fazer gravuras”<sup>86</sup>, chamado de xilogravura *chiaroscuro*. Segundo Stewart, “experimentos com xilogravura *chiaroscuro* começaram em torno de 1507, quando *St.*

---

<sup>79</sup> Mais adiante, ainda neste capítulo, tratarei especificamente dos caldeirões.

<sup>80</sup> KWAN, 2012.

<sup>81</sup> ZIKA, 2007.

<sup>82</sup> ZIKA, 2007.

<sup>83</sup> RODRIGUES, 2018.

<sup>84</sup> É apontada uma possível conexão entre Baldung e o pregador dos sermões de *Die Emeis*. (RODRIGUES, 2018)

<sup>85</sup> ZIKA, 2007, p. 70.

<sup>86</sup> RODRIGUES, 2018, p. 6.



George de Lucas Cranach e *St. George e Maximilian* de Hans Burgkmair [...] foram impressos a partir de blocos de tons separados em papéis coloridos à mão”<sup>87</sup>. Essa nova técnica contribuiu para a atmosfera sobrenatural de *Die Hexen*, evidenciando o céu noturno e o contraste com os corpos, figuras e elementos da cena. Além disso, para essa obra Baldung teve “fortes influências”<sup>88</sup> das obras *A Bruxa* (c.1500), de Albrecht Dürer (abaixo, ao centro) e *Partida para o sabá* (1506), de Albrecht Altdorfer (abaixo, à esquerda), também discípulo de Dürer. Do mestre, vemos a ligação com a forma da figura da bruxa – seu corpo nu e velho, seus seios caídos, seu rosto expressivo e seus cabelos soltos e com movimento – e, evidentemente, com o fato de que ela monta o bode ao contrário. Do colega, há a inspiração da construção da cena – as árvores, as bruxas voando, as bruxas reunidas no solo, a nuvem de fumaça, os ossos.

Figura 7 – Imagens de “O voo das bruxas”.



Fonte: À esquerda, acima: *Le départ pour le sabbat*, Albrecht Altdorfer, 1506, desenho, Musée du Louvre. Ao centro, abaixo: *Witches' Sabbath*, artista desconhecido, 1517, xilogravura, *Die Emeis*. À direita, acima: *The Witch*, Albrecht Dürer, c.1500, gravura, MET Museum.

Muitos desses elementos estão presentes nas imagens que ilustraram as primeiras edições do *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, com as quais não seria inusitado supor que Baldung tenha

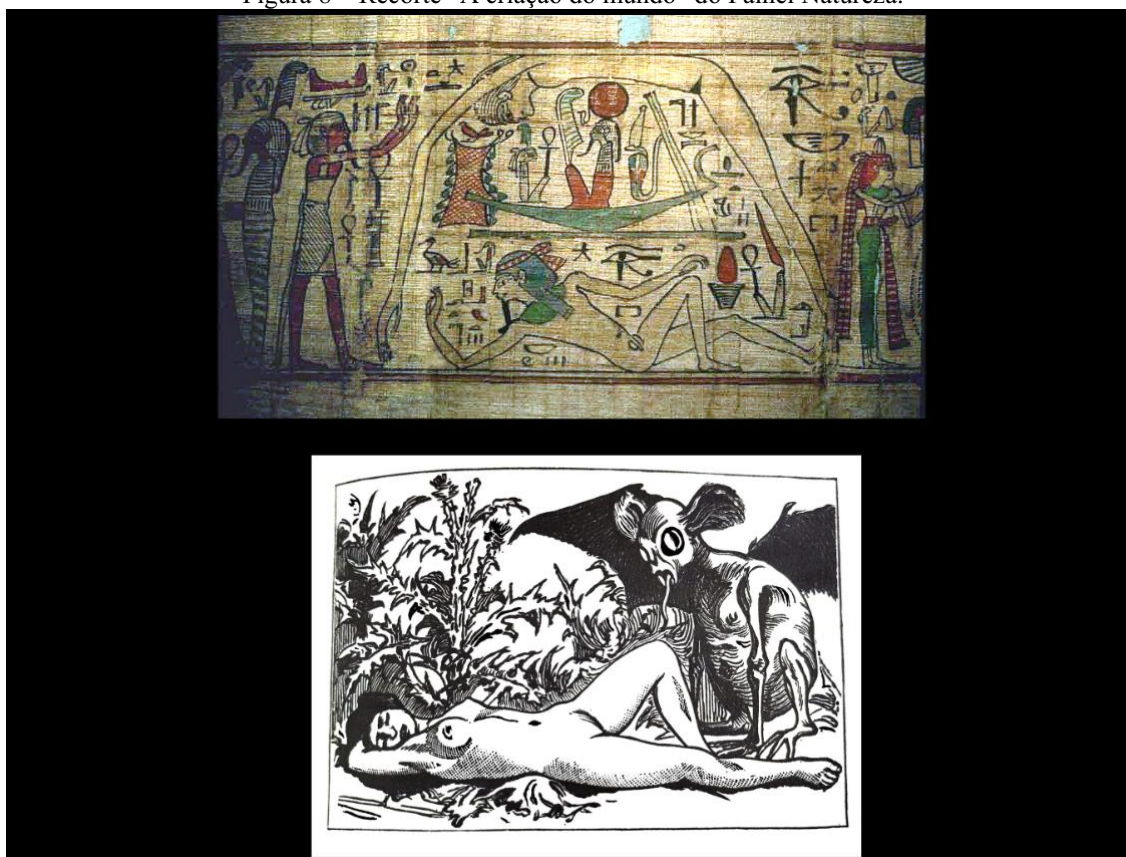
<sup>87</sup> STEWART, 1980, p. 193.

<sup>88</sup> RODRIGUES, 2018, p.8.

tido contato direto ou indireto. É o que Rodrigues<sup>89</sup> sugere, baseado na semelhança entre outra obra do artista e outra gravura do livro. Independente disso, as imagens tanto do *De Lamiis* quanto de Baldung exercem papel importante na formação da figura da bruxa que viria a ser característica da bruxaria europeia. E, como veremos em outras imagens, trazem elementos que datam de períodos anteriores e de lugares variados.

### 3.1.2 A criação do mundo

Figura 8 – Recorte “A criação do mundo” do Painel Natureza.



Fonte: Acima: *sem título*, autor desconhecido, c. 1069-945 AEC, papiro, Musée du Louvre. Abaixo: *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

A imagem acima está no papiro funerário de Nespakachouty, feito durante a XXIª Dinastia Egípcia, entre os anos de 1069 e 945 AEC. Ela ilustra a criação do mundo segundo a cosmogonia egípcia. “Os Egípcios imaginavam que o céu era uma deusa. Representavam-na [...] como uma mulher esguia inclinada sobre a terra e sustentada pelo deus do vento ou do ar, Shu [...] Por debaixo dela ficava o oceano circular, no centro do qual estava Geb, o deus da

<sup>89</sup> 2018.

Terra, debruçado com vegetação a sair-lhe das costas”<sup>90</sup>. Vemos a deusa do céu Nut, com seu corpo nu e esbelto, arqueado acima de seu consorte Geb. Entre os dois, no oceano, um barco, diversas figuras e símbolos – Sol, cobras, pássaros, vida e morte. O deus da terra está deitado no chão, numa posição bastante similar à da mulher na gravura de *La Sorcière* (1911).

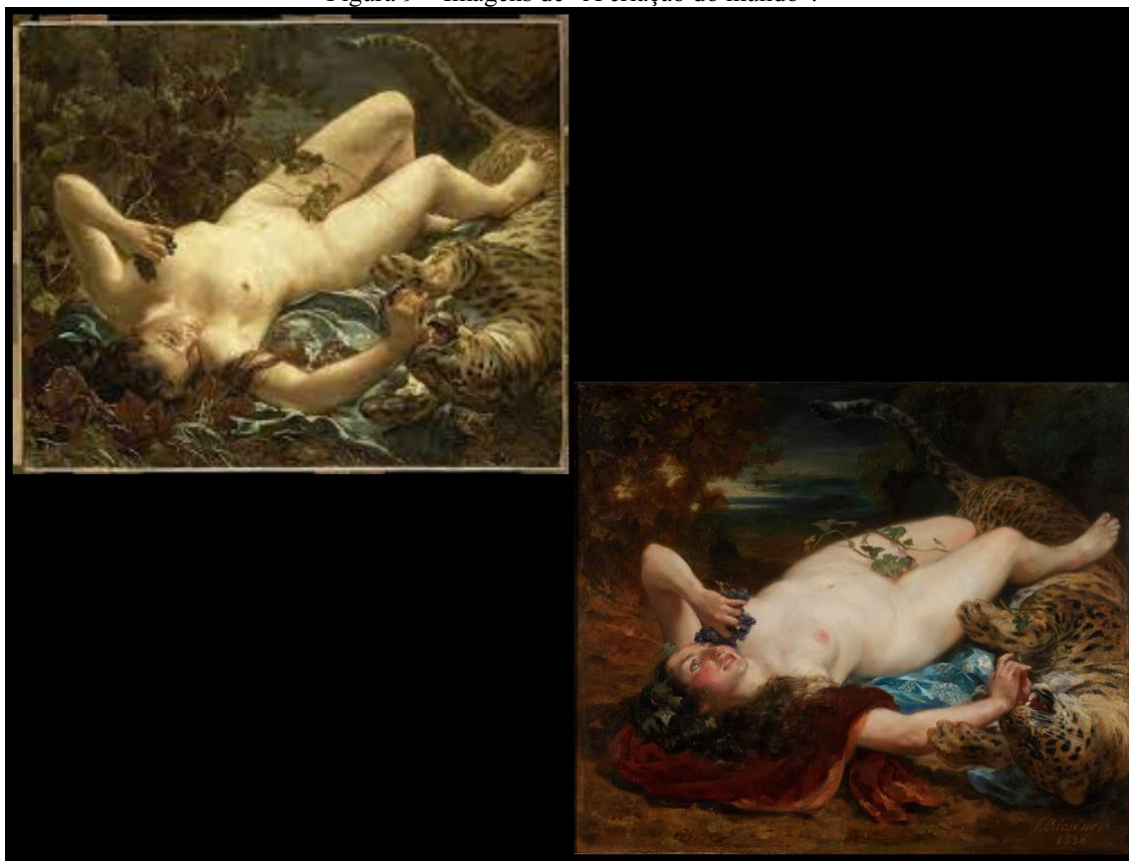
Nela, há uma mulher deitada no solo, do qual saem plantas embaixo e atrás dela. Uma de suas pernas está dobrada, com o joelho apontado para cima e o pé apoiado no chão, formando um triângulo com o solo – tal qual a perna de Geb na imagem do papiro. Também como o deus egípcio da terra, sua genitália está exposta. Do lado de suas pernas, há uma criatura híbrida – uma mistura de sapo, morcego e outros animais. Com grandes olhos esbugalhados fixados na mulher abaixo, uma comprida e fina língua pendurada de sua boca, aberta como suas asas. As ligações entre ambas imagens se dão a partir do corpo dessas duas figuras, na sua relação com a terra, a vegetação e a fertilidade, portanto também indicando seu papel nos ciclos de vida e morte.

Associo esta gravura de *La Sorcière* também com a imagem de *Erigone* (1855), do pintor francês romântico Louis Antoine Léon Riesener (1808-1878). Erigone, na mitologia grega, foi filha de Icarius, a quem Dioniso ensinou a fazer vinho. Ele então ofereceu a bebida para pastores, que ao sentirem as reações do álcool, julgaram que teriam sido envenenados pelo homem, matando-o e enterrando-o em seguida. Mais tarde, Erigone, com ajuda de sua cachorra, encontra a árvore embaixo da qual jazia o corpo de seu pai, e nela se enforca. Dioniso, em retaliação, amaldiçoa a região, fazendo com que todas as jovens se suicidassem tal qual Erigone. A jovem, sua cachorra e seu pai foram colocados junto às estrelas pelo deus, ficando Erigone na constelação de Virgem.

---

<sup>90</sup> IONS, 1982, p. 21.

Figura 9 – Imagens de “A criação do mundo”.



Fonte: À esquerda: *Erigone*, Louis Antoine Léon Riesener, 1855, óleo sobre tela, Musée du Louvre. À direita: *La Bacchante*, Louis Antoine Léon Riesener, 1836, óleo sobre tela, RISD Museum.

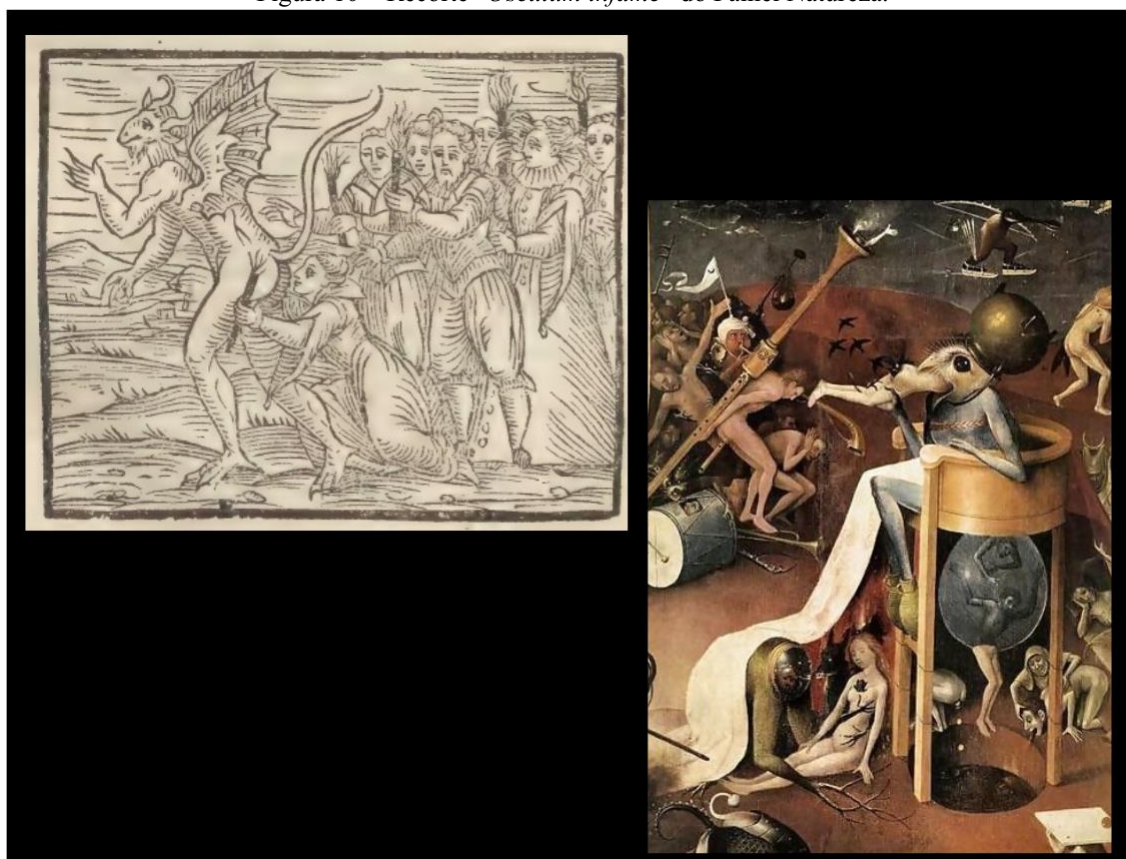
*A Bacante* (1836) de Riesener é muito similar à sua *Erigone*. Ambas estão com cabelos soltos e nuas, com suas genitais cobertas por um ramo de folhas; deitadas em panos em meio às folhagens; segurando um cacho de uvas com a mão esquerda e, com a direita, dão uvas a um leopardo deitado ao seu lado. As pontuais diferenças entre elas são os rostos – a Bacante olha para cima, inclinada para o observador, enquanto Erigone olha para o leopardo – e os panos – Erigone deita sobre um pano azul claro cintilante com detalhes claros, e a Bacante, além deste, tem também um outro de tons terrosos embaixo de sua cabeça e enrolado em seu braço direito. Além disso, há mais folhagens no canto inferior esquerdo em *Erigone*. As evidentes semelhanças entre estes dois quadros podem ser traçadas a partir das histórias das duas mulheres. Já vimos a relação de Erigone com Dioniso, e com ele também se associam as Bacantes<sup>91</sup>. Assim, também compreendo os elementos relacionados ao deus presentes nas pinturas – as uvas que remetem ao vinho e o leopardo ao selvagem. Tais elementos também remetem à mulher da imagem de *La Sorcière*. Terra, fertilidade, alimento, natureza, folhagem,

<sup>91</sup> Falarei mais a respeito de Dioniso e das Bacantes (e/ou Mênades) mais adiante, ainda neste capítulo.

animal, vida e morte. Elementos que ecoam nos mais de três mil anos e quilômetros contidos nestas imagens.

### 3.1.3 *Osculum infame*

Figura 10 – Recorte “*Osculum infame*” do Painel Natureza.

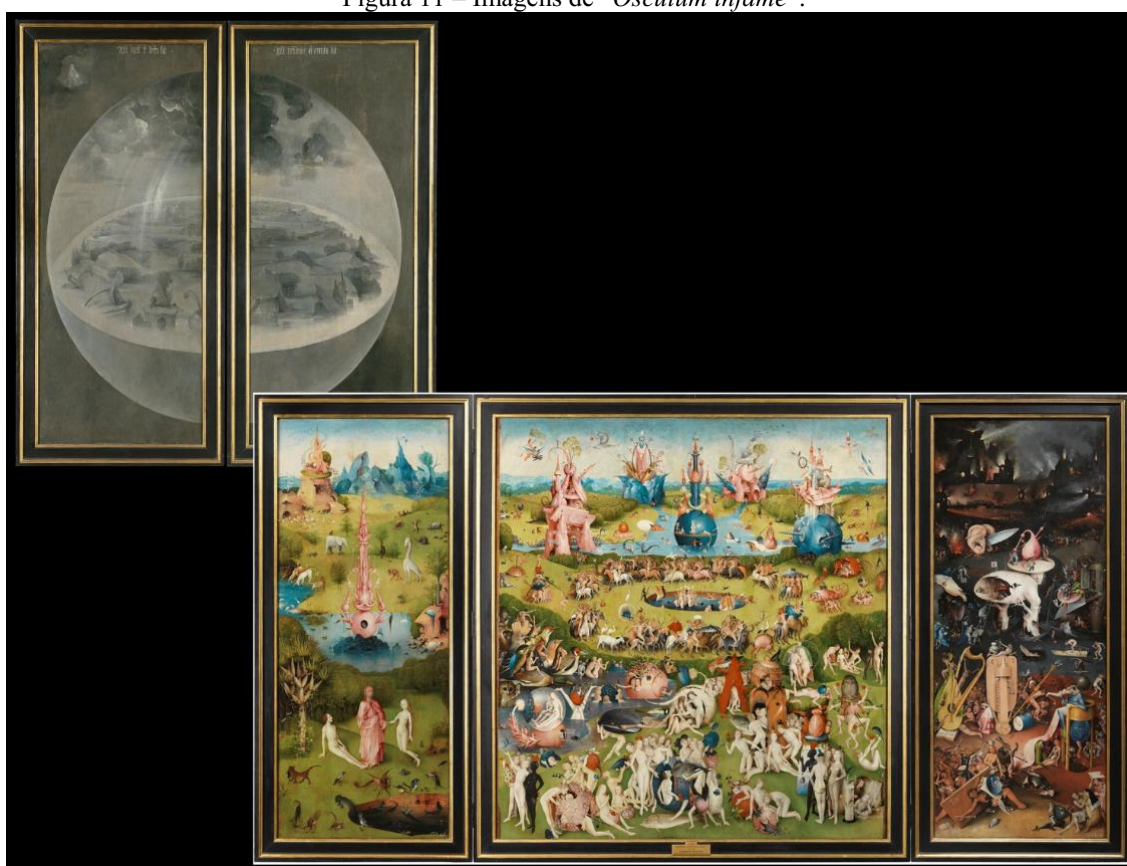


Fonte: À esquerda: *sem título*, artista desconhecido, 1608, xilogravura, *Compendium Maleficarum*. À direita: Recorte de *O Jardim das Delícias Terrenas*, Hieronymus Bosch, 1490-1500, óleo sobre carvalho, Museo del Prado.

Me lembro da primeira vez que vi uma obra de Hieronymus Bosch (c. 1450 - 1516). Não me lembro quando foi nem onde estava, mas me lembro da sensação proporcionada pelo primeiro contato com *O Jardim das Delícias Terrenas* (1490 - 1500); sensação essa que ainda se manifesta a cada novo contato com a obra. Uma mistura de fascínio e confusão; a sensação hipnotizante de se perder na imagem, a tentativa de absorver e interpretar todos os infinitos detalhes, que parecem brotar em maior quantidade a cada momento passado diante dela e a cada canto da obra percorrido pelos olhos. Acredito que muitos devem partilhar desse meu sentimento. Afinal, as obras deste pintor holandês, enigmáticas como sua própria vida, são fontes inesgotáveis de investigação. As especulações sobre a vida e obra de Bosch foram e são objetos de longas pesquisas, as quais possuem variados pontos de vista e defendem diversas

motivações e classificações de suas maravilhosas pinturas. Abordá-las agora seria desviar do meu propósito com essa dissertação, visto que tal tema renderia páginas e mais páginas. Assim, por ora, me ateno a pontos específicos. A imagem (acima, à direita) é um detalhe da obra citada aqui – quiçá a mais conhecida do pintor. Aliás, esta é uma característica de seu trabalho – as imagens são compostas de várias cenas, e cada uma delas, cada detalhe e cada figura são complexos e significativos; e quando associados, compondo o total da obra, se revelam ainda ricos. Selecionei esse recorte d’*O Jardim das Delícias Terrenas* por um motivo e, antes de explicitá-lo, farei uma breve apresentação do tríptico.

Figura 11 – Imagens de “*Osculum infame*”.



Fonte: Acima: *O Jardim das Delícias Terrenas*, Hieronymus Bosch, 1490-1500, *grisaille*, Museo del Prado. Abaixo *O Jardim das Delícias Terrenas*, Hieronymus Bosch, 1490-1500, óleo sobre carvalho, Museo del Prado.

O exterior do tríptico é feito em *grisaille* e representa o terceiro dia da criação do mundo, segundo a doutrina cristã, o dia no qual Éden, o Paraíso terrestre, teria sido criado. Com Deus no canto superior esquerdo e os Salmos 33:9 e 148:5 (“Pois ele falou, e o mundo foi criado”; “ele deu ordem, e tudo apareceu”), em latim, inscritos um em cada lado, acima do globo que seria a Terra. Os três painéis internos contrastam com os externos por suas cores vibrantes, e são, respectivamente: Adão e Eva no Éden – Paraíso; um falso paraíso onde reinam os pecados

– Jardim das Delícias Terrenas; e por fim o Inferno. Silva<sup>92</sup> aponta que o denominador comum entre os três é justamente o conceito de pecado: primeiro temos o pecado original de Eva e Adão, do qual decorreu-se a expulsão do Paraíso; em seguida vemos as várias figuras se entregando, principalmente, ao pecado da luxúria, na vã ilusão de estarem desfrutando das benéficas do Paraíso; e finalmente observamos as terríveis punições dos pecadores no Inferno<sup>93</sup>.

O recorte que fiz se encontra no canto inferior direito do terceiro painel, o Inferno. Aqui, assim como em outras partes desta e de outras obras, o pintor faz figuras com ênfase nos traseiros e, mais do que isso, insere outros elementos neles. Neste detalhe vemos especialmente quatro exemplos de tais figuras. No lado esquerdo, em segundo plano, há um grupo de pessoas e na frente vemos um homem de pé, de lado, ligeiramente curvado e com um objeto inserido em seu ânus. A julgar pelo entorno, onde há a presença de instrumentos musicais, provavelmente o objeto se trata de uma flauta. Mais ao centro, no ponto de foco da imagem é onde temos os outros três exemplos. O primeiro é uma figura híbrida de pássaro – pintada de azul, cor por vezes utilizada por Bosch para pintar demônios – que está sentada numa espécie de cadeira/vaso sanitário e devora uma pessoa, enquanto defeca outras através de um “ânus” em formato de bolha. As figuras sendo defecadas caem em um buraco no solo, onde uma outra pessoa se encontra de costas, agachada, expelindo moedas pelo ânus. Por fim, temos a pessoa que está sendo devorada. Vemos apenas do seu torso até seus pés, o resto está dentro do bico do pássaro demônio híbrido, e de seu ânus saem pássaros pretos e uma fumaça também preta. Num estudo intitulado *Beehives and Witches*, ou seja, Colméias e Bruxas (sem datação), Bosch também fez uma figura com pássaros saindo do ânus. É a partir dessa relação com o anal que associei este detalhe d’*O Jardim das Delícias Terrenas* com a imagem (Figura 10, acima, à esquerda) que ilustra o *Compendium Maleficarum*.

Ela mostra uma cena que se popularizou a partir dos relatos dos supostos sabás durante o Medievo Tardio e a Primeira Modernidade. Se trata do *osculum infame* – o beijo obsceno, dado no ânus ou entre as nádegas do Diabo, encarnado em animais, em seres híbridos ou em forma humana. Este seria um dos rituais para o pacto demoníaco e faria parte destes encontros noturnos. Dentre as primeiras imagens a apresentarem um *osculum infame* estão as que ilustraram as edições do *Tratado contra a seita dos Valdenses* (1460-1470), do teólogo Johann Tinctor (1405-1469), baseado no caso de perseguição contra estes hereges pela Inquisição de Arras, na França (1459-1460). Atualmente, existem quatro versões preservadas do *Tratado* e,

---

<sup>92</sup> 2016.

<sup>93</sup> SILVA, 2016.

em três delas, constam três imagens distintas com atos do beijo obsceno, apresentado de diferentes maneiras<sup>94</sup>. Cerca de um século depois (1570), temos uma série de ilustrações sobre uma confissão em Genebra onde o beijo obsceno aparece relacionado a práticas sexuais com o Diabo, ora com homens ora com mulheres<sup>95</sup>. Décadas depois, há a xilogravura do *Compendium Maleficarum* em 1608, e finalmente, em 1669, outra imagem do tipo consta na segunda edição do livro de contos sobre bruxaria e outros temas sinistros<sup>96</sup> *Blockes-Berges Verrichtung*, de Johann Praetorius (1630-1680). Estes são só alguns dos exemplos de *osculum infame* em imagens. Mas, não só em ilustrações de séculos atrás, elas também aparecem em outros meios e tempos, como no filme *Häxan* (1922). No frame abaixo, vemos uma cena bastante similar à do *Compendium Maleficarum*.

Figura 12 – Imagens de “*Osculum infame*”.



Fonte: À esquerda, acima: *sem título*, artista desconhecido, 1460-4170, iluminura, *Tractatus contra sectam Valdensium*. À direita, acima: cena do filme *Häxan*, dirigido por Benjamin Christensen, 1922. À esquerda, abaixo: *sem título*, artista desconhecido, 1570, desenho, Zentralbibliothek Zurich. À direita, abaixo: *sem título*, artista desconhecido, 1669, gravura, *Blockes-Berges Verrichtung*.

<sup>94</sup> ZIKA, 2019.

<sup>95</sup> ZIKA, 2007.

<sup>96</sup> ROPER, 2006.



Na imagem (à esquerda, acima) do *Tratado*, três mulheres e um homem estão em volta de um bode, que recebe o beijo obsceno de uma das mulheres. As quatro pessoas seguram longas velas acesas, e entre o homem ajoelhado e a mulher agachada que beija o bode, há uma vassoura no chão. No fundo, vemos uma floresta, pares de pessoas abraçadas e dançando e no céu três mulheres voando montadas em vassouras. O bode está de costas com o rosto de perfil, seu rabo está erguido e seus testículos são proeminentes. No centro da ilustração de Genebra (à esquerda, abaixo) vemos um imponente Diabo, em forma híbrida com patas de bode, rabo, chifres e rosto animalesco, sentado num trono, parcialmente formado por serpentes. Caldeirão com fumaça, consumo de bebidas, demônios e dragão também aparecem. Na parte inferior central, há um *osculum infame*: uma mulher se curva para beijar a nádega de um demônio híbrido, que possui corpo humano, rosto animal e um longo rabo abaixado. Uma profusão de diversos elementos relacionados aos sabás é o que vemos na imagem (à direita, abaixo) do *Blockes-Berges Verrichtung*, mas me atento ao par de figuras centrais. Um bode sentado em uma mesinha redonda tem seu posterior beijado por uma mulher curvada. A xilogravura do *Compendium Maleficarum* (Figura 10, acima, à esquerda) nos mostra um grupo de homens e mulheres no lado direito, muitos dos quais seguram grandes velas pretas acesas. Uma mulher se ajoelha no chão e seu rosto se dirige às nádegas de uma figura híbrida demoníaca. Esta tem corpo humano musculoso, pés e mãos com garras, rosto animal, chifres, asas e rabo levantado. Já no frame (à direita, acima) de *Häxan*, a figura demoníaca tem aparência mais grotesca, inclina seu corpo se apoiando em um poço, enquanto uma mulher que carrega uma tocha acesa beija seu traseiro. A cena é noturna, com fotografia escura, mas vemos sombras de árvores e de uma outra pessoa na extremidade direita.

Mas afinal, qual a relação entre estas imagens de *osculum infame* e o detalhe d’*O Jardim das Delícias Terrenas*? Elas evidenciam uma parte do corpo humano, o ânus, e associam à ela práticas punitivas e/ou desviantes. Bosch inseriu uma flauta como forma de tortura e fez expelir pássaros, fumaça, moedas e pecadores dos ânus das figuras do detalhe de seu tríptico. Assim como com os cinco pares de figuras envolvidos nos beijos obscenos, estas imagens evidenciam a ligação entre ânus e práticas anais com pecado, perversão, castigo e malefício – ou seja, falhas morais de cunho religioso, sexual e social – além de também sugerirem a polarização entre as sensações de dor e prazer proporcionadas pelas mesmas.

### 3.1.4 Dioniso montado

Figura 13 – Recorte “Dioniso montado” do Painei Natureza.



Fonte: À esquerda: *Dionysos riding a panther*, artista desconhecido, séc. IV AEC, mosaico, Archaeological Museum of Pella. À direita: *sem título*, artista desconhecido, 1544-1545, xilogravura, *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, ed. Cammerlander.

Já me referi brevemente a Dioniso em *Erigone* e *As Bacantes*. Retomo agora com mais detalhes alguns aspectos deste deus para estas outras duas imagens. Nelas vemos homens montados em felinos. Na primeira, da edição Cammerlander (1544-1545) do *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, o homem seria um acusado de bruxaria e monta ao contrário um felino que parece ser um grande gato. Ele segura o rabo do animal com uma mão enquanto a outra está erguida, como se estivesse se preparando para dar-lhe um tapa, ou então para se equilibrar, pois há tensão entre os movimentos contrários das duas figuras. Já na imagem de Dioniso (fim do século IV AEC), o vemos sentado em cima de um leopardo<sup>97</sup>. O deus está segurando um tirso (bastão com pinho na ponta) com uma mão e com a outra abraça o pescoço do animal; seus cabelos são curtos e seu rosto sem barba, e em sua cabeça há uma coroa de hera. O bastão do tirso tem uma fita amarrada que se movimenta em harmonia com o movimento da cauda do

<sup>97</sup> No título da imagem está como pantera, mas pela pelagem do animal acredito se tratar de um leopardo, já que ambos felinos são relacionados ao deus.

leopardo. O felino está apoiado em suas patas traseiras e as dianteiras estão empinadas; sua boca está aberta num rugido.

“Dioniso era o deus grego do vinho, da vegetação, da *mania*, do teatro e do êxtase selvagem. Ele poderia ser representado como um velho barbudo, como uma criança ou como um jovem afeminado. Seu domínio estava relacionado a forças da natureza, como o viço e a fertilidade”<sup>98</sup>. Estudos<sup>99</sup> apontam para mudanças nas imagens do deus durante os períodos arcaico (800-500 AEC) e clássico (500-338 AEC) da civilização grega, passando de figuras com características mais “selvagens” à mais “civilizadas”. Seguindo esse raciocínio, o Dioniso do mosaico é um belo jovem, musculoso porém delicado. À ele eram normalmente associados “animais que exprimem grande vigor, tais como: leopardos, tigres, touros e serpentes”, e o uso do *chiton* (robe de pele de animal) no deus e/ou nas ménades. Além destes, alguns elementos vegetais também eram símbolos seus, como “as videiras, as heras, os pinhos e o carvalho”<sup>100</sup>, o tirso e a coroa de hera, tal qual no mosaico.

“Dioniso é o *Outro* para o cidadão grego”; sua figura questiona a ordem social, política e civil da pólis grega. Se relaciona com as montanhas e bosques, ao invés da cidade, e “poderia libertar o indivíduo da razão e dos costumes sociais da cidade, ao apresentá-lo a uma potência primeva de vivência com a natureza”<sup>101</sup>. Analisando a imagem que selecionei aqui, vejo um Dioniso sereno, há graça na maneira como monta o leopardo, como o controla sem violência, como segura seu pescoço sem medo e também sem força. Isso exprime uma relação de harmonia, intimidade e sintonia com o animal, com o selvagem. Lembro de *Erigone* e *As Bacantes*, onde as mulheres alimentam os grandes felinos com uvas. Elas estão com a mão dentro da boca deles, e mesmo assim, o fazem com tranquilidade, pois os leopardos não apresentam perigo à elas. Assim, associo a imagem do mosaico com a “*potência selvagem* que [Dioniso] carrega”<sup>102</sup> em si; sendo inerente ao deus, a selvageria é expressada apenas na figura do animal.

Em contrapartida, a expressão da agressividade e da selvageria é apresentada de modo diferente na xilogravura do *De Lamiis*. No lugar de harmonia entre homem e animal, há tensão entre as figuras. O suposto bruxo monta ao contrário o felino e, como visto n’*A Bruxa* de Dürer anteriormente, essa posição sugere algo de deturpado, de anormal na ação. O homem está vestido, sua expressão é franzida, fechada, seus cabelos e barba se movimentam conforme ele

<sup>98</sup> TELLES, 2020, p. 22.

<sup>99</sup> Barbosa, 2010; Telles e Toledo, 2019; e Telles, 2020.

<sup>100</sup> TELLES, 2020, p. 22.

<sup>101</sup> TELLES, 2020, p. 22.

<sup>102</sup> TELLES, TOLEDO, 2019, p. 77.

tenta domar o animal com violência. Se comparamos com a imagem de Dioniso, aqui o controle do grande gato é frenético, requer esforço do homem, e não é efetivo – mesmo segurando o rabo do felino, o domínio do humano parece poder acabar a qualquer instante. Se no mosaico tínhamos harmonia e naturalidade, na gravura temos desequilíbrio e instabilidade. A ação de Dioniso é bem sucedida e orgânica pois nele há a *potência* para tanto. Já a investida do acusado de bruxaria é insustentável, ele tenta realizar um ato que não deve ser experimentado. Em outras palavras, Dioniso possui a *potência* para ser o *Outro*, e o é. Por outro lado, a imagem do *De Lamiis* indica que o envolvimento das pessoas com malefícios, além de imoral, é tortuoso e fadado ao fracasso.

### 3.1.5 Boitatá e demônio

Figura 14 – Recorte “Boitatá e demônio” do Painel Natureza.



Fonte: À esquerda: *Burro-homem-lobo-tatá*, Franklin Cascaes, 1975, nanquim sobre papel, Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral. À direita: *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

Boitatá s.m. Bras. Pop. Fogo-fátuo. Folcl. Mito indígena simbolizado por uma cobra de fogo ou de luz com dois grandes olhos, ou por um touro que lança fogo pelas

ventas; cobra de fogo; bichopapão. Este cipó deve sê é parente dos boitatá das mata (3). Do tupi mbaeta'ta, de mba'ê 'coisa' + ta'tá 'fogo'.<sup>103</sup>

Boitatá, na mitologia indígena, é um ser protetor das matas, o fogo-fátuo que acerta aqueles que destroem a floresta. O folclorista e artista catarinense Franklin Cascaes (1908-1983) fez cerca de 30 desenhos de boitatás durante aproximadamente uma década, entre 1960 e 1970. Franklin foi um homem do século XX, nascido e criado em Florianópolis. Como principais contribuições de sua vasta obra – que compreende textos, desenhos, esculturas, entre outros – está o estabelecimento de dois fatores identitários da ilha de Santa Catarina: o legado da cultura açoriana e a denominação de “ilha da magia”<sup>104</sup>. Cascaes criou uma “mitosfera ilha”<sup>105</sup>, da qual sua família de boitatás é parte integrante, tendo cada um deles nome e personalidade próprios. O da imagem acima é o *Burro - Homem - Lobo - Tatá*, nome que remete às diferentes espécies animais que compõem seu corpo. Outra característica dos boitatás de Cascaes é o cenário no qual foram inseridos. Eles estão sempre rodeados de natureza; esta que estava sendo destruída pela dinâmica modernizadora<sup>106</sup> que acometia Florianópolis em meados do XX. Estes seus entes fantásticos serviam como guardiões da natureza ilha, sentinelas<sup>107</sup> que protegiam as paisagens ecológicas e geográficas da ilha, que estavam sendo atacadas e dizimadas pelas empreitadas modernizadoras.

Vemos então as partes componentes desse boitatá: do Burro, o rosto e a ferradura; do Homem, pés e mãos; do Lobo, a pelagem e corpo; do Tatá, a cauda e as asas. Noto o rabo enrolado, formando um círculo; essa estilização gráfica de formar um *looping* nos rabos e corpos de animais como cobras e lagartos, e seres como dragões e demônios, é um recurso recorrente em diversas imagens de tradições variadas. Nosso boitatá anda numa mata, com vegetação no solo e pequenas colinas no horizonte. Está acompanhado de um pequeno animal, que usa uma espécie de coleira triangular, e parece estar com a língua de fora. Estes elementos compõem um hibridismo de espécies – burro, lobo, homem – em um ser fantástico – boitatá. Mas além disso, percebo outro tipo de hibridismo, o temporal – que foi categorizado por Costa, em sua tese de doutorado de 2019. Ao estudar os seres híbridos presentes no Inferno da *Divina Comédia* de Dante, ele percebeu que além da mescla de espécies animais, humanas e vegetais havia também a confluência de diversas temporalidades que emanavam destas figuras. Ele aponta como essa mistura de temporalidades e espécies em um único ser tem raízes antigas que

<sup>103</sup> Definição retirada de CASCAES, 2015, p. 236.

<sup>104</sup> BECK, 2019.

<sup>105</sup> FLORES, 2021 e 2022.

<sup>106</sup> FLORES, 2021.

<sup>107</sup> FLORES, 2021.

afloravam no medievo, e se relacionam com as mitologias e cosmogonias de cada contexto. Um exemplo disso pode ser visto nos bestiários medievais, “obras que descrevem como eram os animais e os híbridos compreendidos pelo imaginário e pela sua alegoria”<sup>108</sup>.

O *Burro - Homem - Lobo - Tatá* de Cascaes evoca diferentes temporalidades: “pré-modernas” – pela relação com o mito originário dos povos indígenas de tempos antigos; pelo próprio hibridismo físico, essa amálgama de espécies que “nos contextos da antiguidade e do medievo [...] era parte integrante dos mistérios que compunham o universo”<sup>109</sup>, onde “o sobrenatural e o real estavam unidos e moldavam visões de mundo”<sup>110</sup> – e “modernas” – pela relação da destruição da natureza pelo “avanço” da modernidade, vigente no XX de Cascaes e urgente no atual Antropoceno<sup>111</sup>. Penso nesse ponto da preocupação com os efeitos nocivos à natureza causados pelo “progresso” moderno e industrial, e vejo como este se faz presente em diferentes tempos – como por exemplo em meados do XIX, época do Romantismo. Inclusive, é neste contexto que Michelet escreveu sua obra *La Sorcière*, da qual vem a segunda imagem acima. Falarei mais detalhadamente sobre esse assunto no próximo capítulo, mas é interessante pontuar a presença de múltiplas temporalidades também no texto de *La Sorcière*.

Vejo alguns paralelos entre Michelet e Cascaes, principalmente nessa questão da apologia à natureza, da aversão à modernidade. Ambos colocaram em suas obras esse fator, que lhes afetava no âmbito pessoal. A melancolia destes homens, que olhavam para seus presentes e viam uma sociedade à qual não pertenciam – e não queriam pertencer –, transparece em seus ofícios e sua arte. Se de um lado temos um historiador do XIX que propôs uma escrita alternativa, referente ao reconhecimento de outras formas de conhecimento para além do cientificismo imposto em sua disciplina História, do outro temos um folclorista multifacetado que tentou – e podemos afirmar que de certa forma conseguiu – evitar que as formas de conhecimento populares resistissem à ação de um projeto modernizador homogeneizante. Dois homens que desejavam retornar a um passado que sabiam ser impossível, então utilizaram-se das ferramentas disponíveis para presentificá-lo como puderam. Dois homens que, necessariamente, não acreditaram como realidade aqueles mitos os quais narraram, mas acreditaram como ficção, e dela se utilizaram para contar suas histórias, não menos reais que as “oficiais”<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> COSTA, 2019, p. 22.

<sup>109</sup> COSTA, 2019, p. 18.

<sup>110</sup> Ibid, p. 23.

<sup>111</sup> Sobre a relação de Cascaes e o debate do Antropoceno, indico o artigo *Pensar com os mitos: sobre ecologia nos boitatás de Franklin Cascaes*, de Flores, 2022.

<sup>112</sup> Numa entrevista de 1981, Cascaes disse “Eu não acredito como realidade, mas acredito como ficção” (FLORES, 2021)

Na imagem de *La Sorcière* temos outro ser híbrido. Com corpo humano, magro e musculoso, pés chatos e compridos, rosto que lembra um anfíbio ou um réptil, com grandes olhos esbugalhados e pupilas de cobra. Possui também barbicha e chifres, com grandes asas de morcego abertas, que remetem à curvatura da foice que segura com as mãos. A cena é noturna e externa, o demônio híbrido parece estar num pasto. Seu pé que se apoia no chão, o afunda; como se estivesse pisando num tecido ou numa superfície mole. No horizonte ao fundo, vemos o contorno de construções. Uma lua cheia, branca, contrastando com o resto da imagem escura, brilha entre a lâmina da foice e a asa esquerda da figura, e ilumina seu lado esquerdo. Seu longo rabo passa por trás, entre suas pernas, e se enrola em um laço atrás da perna esquerda, terminando em uma ponta fina. Novamente, o recurso gráfico do rabo enrolado, desta vez o *looping* forma um oito deitado, um símbolo do infinito.

Percebo a relação entre o demônio de *La Sorcière* e o boitatá de Franklin Cascaes da seguinte forma. Há semelhanças: ambas as figuras são híbridas, tanto no sentido físico – por misturarem diferentes espécies animais em sua composição corpórea – quanto no temporal – pois há uma confluência de múltiplos tempos evocados em seus seres –<sup>113</sup>; e possuem similaridades na formação de seus corpos – bípedes, aladas, com rabos longos e enrolados. Mas sinto que os dois seres carregam significados distintos. Nosso boitatá é uma criatura idealizada benéfica, que atua na proteção da natureza, tendo com esta uma relação de harmonia. Já nosso demônio é uma figura maligna, ceifadora, que ameaça e corrompe seu entorno. Se de um lado o boitatá de Cascaes evoca vida, o demônio de *La Sorcière* evoca morte.

### 3.1.6 Diana Luna

---

<sup>113</sup> Categorias estabelecidas por COSTA, 2019.

Figura 15 – Recorte “Diana Luna” do Painel Natureza.



Fonte: À esquerda: *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*. À direita: *Diana in a Landscape*, Louis-Michel van Loo, 1739, óleo sobre tela, Museo del Prado.

Diana foi uma deusa romana de diversos domínios: da caça, da natureza selvagem, dos animais, protetora de caçadores e virgens, “também associada ao submundo e às zonas liminares – as fronteiras que separam os vivos dos mortos e o selvagem do civilizado”<sup>114</sup>. Muitas de suas características foram derivadas da deusa grega Ártemis; ambas as deusas tinham um irmão gêmeo, Apolo, que era relacionado ao Sol, de modo que elas eram então associadas à Lua. Diana também “era conhecida como *Diana Triformis*, ou a deusa de três aspectos: da caça, da lua e do submundo”<sup>115</sup>. As semelhanças também se aplicam em relação às representações destas deusas nas artes, sendo normalmente apresentadas como belas jovens que carregam, ou têm ao seu lado, aljava, arco e flechas, às vezes acompanhadas de animais, como cães ou veados, ou então vestidas com *chiton*. No caso de Diana, e de obras que remetem à ambas, outro elemento habitual é a lua, normalmente aparecendo em sua fase crescente e acima de sua cabeça.

<sup>114</sup> “Diana was also associated with the underworld and liminal zones—the boundaries separating the living from the dead and the wild from the civilized” (APEL, 2022).

<sup>115</sup> “was known as *Diana Triformis*, or a goddess of three aspects: the hunt, the moon, and the underworld” (APEL, 2022).



Mesmo após a instituição do Cristianismo predominar na Europa, Diana ainda foi uma figura recorrente em alguns contextos. Durante a Idade Média, “uma rica série de testemunhos sobre voos noturnos, voos de que algumas mulheres afirmavam participar em êxtase, na companhia de uma misteriosa divindade feminina, chamada de diversos nomes, dependendo da região (Diana, Perchta, Holda, Abundia e assim por diante)”<sup>116</sup> circulou. Estes episódios conhecidos como cavalgadas selvagens ou caçadas noturnas – nas quais participantes, predominantemente mulheres, saíam noite adentro lideradas por uma figura feminina, presumidamente alguma divindade pagã – ganharam espaço no imaginário medieval em torno do século IX. Alguns estudos, destaco principalmente os do historiador italiano Carlo Ginzburg, se debruçaram em cima do tema, de suas origens e discursos. Há uma longa discussão entre os acadêmicos a respeito da veracidade destes relatos e, principalmente, da identidade desta líder pagã, porém aqui não irei me prender a tais pontos<sup>117</sup>. Independentemente destes fatores, desde então a figura de Diana foi sendo cada vez mais relacionada à bruxaria.

Um dos grandes impulsionadores desta relação foi o folclorista estadunidense Charles Godfrey Leland (1824-1902), em seu mais célebre livro *Aradia, o evangelho das bruxas*, de 1899. Nele, o autor conta como os irmãos Diana – a Grande Deusa, a Deusa Mãe – e o também deus Lúcifer, tiveram juntos, através de um “incesto sagrado”, uma filha, Aradia. Esta seria “enviada a terra por Diana para resgatar o antigo culto pagão e lutar a favor dos fracos e oprimidos”<sup>118</sup>. A história narrada por Leland teria origem “a partir da junção de um manuscrito de origem semierudita que circulava em Florença, na Itália do século XIX, com estudos do autor a respeito do folclore, lendas locais, conjurações e feitiços”<sup>119</sup>. Essa polêmica fonte nunca foi apresentada publicamente, e teria sido entregue à ele através de uma conhecida, uma bruxa pertencente a uma longa tradição de bruxaria italiana. Novamente, não vou me ater aqui à discussão referente à fidedignidade da obra, pois, de uma forma ou de outra, sua influência é marcante. Gostaria apenas de destacar a relação do livro com *La Sorcière* de Michelet<sup>120</sup>. Ambos se relacionam com o movimento do Romantismo, confrontam o Cristianismo, estabelecem a bruxaria como uma religião rebelde, de longa duração, associada a cultos de fertilidade e com protagonismo feminino. A partir desta nova interpretação da bruxaria<sup>121</sup>, uma

---

<sup>116</sup> GINZBURG, 1991, n.p.

<sup>117</sup> Indico a leitura, além do próprio Ginzburg, do recente Grimório das Bruxas de Ronald Hutton, especialmente do capítulo “Sabbath das Bruxas”, onde o autor faz um apanhado geral acerca das cavalgadas selvagens, a partir de uma extensa bibliografia, da qual Ginzburg faz parte proeminente.

<sup>118</sup> CARROBREZ, 2016, p. 3.

<sup>119</sup> CARROBREZ, 2017, p. 1.

<sup>120</sup> Durante sua estadia na França, Leland supostamente teve contato com trabalhos do historiador francês (CARROBREZ, 2017)

<sup>121</sup> Irei tratar melhor deste aspecto no próximo capítulo, em 4.3 *La Sorcière*.

nova tradição iria se formar; e nela, a figura de uma deusa principal, por vezes chamada de Diana, seria muito forte.

Feitas estas considerações, passo agora para as duas imagens acima. *Diana in a Landscape*<sup>122</sup>, de 1739, é uma pintura do retratista francês Louis-Michel van Loo, que “pintou diversas cenas mitológicas, geralmente caracterizadas por certo grau de erotismo”<sup>123</sup>. Vemos uma mulher de olhos fechados, reclinada em rochas. Está trajada com vestido de tecidos branco e rosados, com outros azuis em sua cintura e também entre seu corpo e as rochas. Debaixo de seu braço direito, que está esticado sobre uma pedra, e em seu colo uma pele de leopardo (semelhante a um *chiton*). Seu outro braço está apoiado em outra pedra, até o cotovelo, onde dobra para cima, e sua mão repousa na lateral de seu pescoço. Há também uma grande árvore atrás das rochas. Diana pode ser reconhecida através de seus atributos: aljava – aqui também azul –, arco e flechas, e, notadamente, a lua crescente que paira acima de sua cabeça, seguindo a inclinação da mesma. Percebo que alguns triângulos se formam na imagem: entre seu corpo reclinado e a pedra; entre o braço esquerdo, a mão e o pescoço; e entre o direito, o tronco da árvore e seus galhos.

Depois, temos a imagem que ilustra a edição de 1911 de *La Sorcière* – feita 12 anos após a publicação de *Aradia*. Nela, uma mulher se inclina na ponta de um penhasco para alcançar uma folhagem presa na encosta de outro rochedo. A mulher está nua, com os cabelos levemente presos; seu braço direito está dobrado e sua mão se apoia no penhasco, assim como sua perna direita, que também está dobrada e com o joelho no chão. Seus seios tocam o chão, na beira do penhasco; seu braço esquerdo está esticado e sua mão arranca a folhagem. Próximo à ela, há uma cesta com mais plantas dentro. No céu, acima dela, uma lua crescente, toda branca. Aqui também se formam triângulos: um entre o corpo da mulher e seu braço, o rochedo e o limite da imagem; e o outro entre a rocha, o penhasco e a mulher. Novamente, é possível perceber elementos relacionados à Diana, principalmente a lua crescente, posicionada acima da cabeça da mulher. Além dela, também gostaria de destacar as plantas. Dois dos elementos vegetais relacionados à Ártemis eram as plantas Asfódelo e Amarantho (respectivamente, as imagens abaixo). Embora não seja muito claro na gravura de *La Sorcière* quais tipos de plantas foram e estão sendo colhidas pela mulher, percebo similaridades entre estas duas espécies que citei.

<sup>122</sup> Diana em uma paisagem, em tradução livre.

<sup>123</sup> “painted numerous mythological scenes, generally characterized by a certain degree of eroticism”, retirado do site do Museo del Prado, onde a obra se encontra. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/diana-in-a-landscape/5d7c3ccf-53c0-470e-b3a7-b00ded596b70>

Figura 16 – Imagens de “Diana Luna”.



Fonte: À esquerda: Asfodelo, fotografia, Encyclopaedia Britannica. À direita: Amarantho, fotografia, Encyclopaedia Britannica.

A partir das análises das obras e da relação entre Diana e bruxaria, se traçam então vários paralelos entre *Diana in a Landscape* e a mulher de *La Sorcière*. Embora suas técnicas e meios sejam bastante distintos, ambas as imagens possuem elementos semelhantes: uma mulher reclinada em rochas ou esticada entre rochedos, cujo corpo forma triângulos com seu entorno; vegetações que têm destaque na imagem; e, evidentemente, a lua crescente acima da cabeça. Enquanto um artista caracteriza Diana através de seu arco e flecha, o outro faz alusão à ela através das plantas. Em 1739 a associação da deusa pagã com as caçadas noturnas não era mais recorrente, nem sua ligação com o que viria a ser denominado de Sagrado Feminino<sup>124</sup> havia sido estipulada. Porém, sua imagem ainda era presente. Mesmo que os significados de sua figura e dos elementos relacionados à ela possam ter características próprias em cada contexto, eles continuam a aparecer e reaparecer ao longo dos tempos.

<sup>124</sup> Sobre a relação de Diana com o Sagrado feminino, ver CARROBREZ 2016 e 2017.

## 3.2 MOVIMENTO

### 3.2.1 A Roda da Fortuna

Figura 17 – Recorte “A Roda da Fortuna” do Painel Movimento.



Fonte: À esquerda: *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*. À direita: *Wheel of Fortune*, Pamela Colman Smith, 1909, carta do tarô Waite-Smith.

Ordenar e redistribuir as cartas, desmontar e remontar a ordem das imagens sobre uma mesa para criar configurações heurísticas “quase adivinhas”, isto é, capazes de entrever o trabalho do tempo na obra do mundo visível: essa seria a sequência operatória de base para toda prática que chamamos aqui de *atlas*.<sup>125</sup>

Tal sequência operatória que orienta a prática do *Atlas Mnemosyne*, a que Didi-Huberman se refere, pode também ser aplicada ao trabalho com cartas de tarô. Essa associação, feita pelo próprio filósofo francês no livro em questão, é também trabalhada por outros

<sup>125</sup> DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 69-70.

pesquisadores. Como por exemplo num recente estudo<sup>126</sup> que relaciona o olhar warburguiano e as cartas de tarô – inclusive, utilizando o mesmo deck do qual retirei a imagem acima. No *Atlas*, as imagens dispostas nas pranchas pretas permitem diversas configurações e evocam múltiplos tempos, espaços e histórias, conforme as associações que são traçadas a partir das montagens nos painéis. Isto também ocorre na tiragem das cartas do tarô. No lugar das pranchas, a mesa atua como o suporte das imagens das cartas e, como sublinha Didi-Huberman, ao mesmo tempo que permite que tais associações se desenvolvam, “a mesa-prancha está longe de ser um receptáculo passivo”<sup>127</sup>, pois os intervalos entre as imagens também são relevantes. Sendo assim, tanto o *Atlas* quanto o tarô nos possibilitam, através desse exercício imaginativo de associação de imagens, à “dar visibilidade àquilo que não é visível”<sup>128</sup>, à “ler o que nunca foi escrito”<sup>129</sup>.

Figura 18 – Imagens de “A Roda da Fortuna”.



Fonte: Recortes do painel 50-51 do Atlas *Mnemosyne*, Warburg Institute Archive.

<sup>126</sup> GONÇALVES, 2021.

<sup>127</sup> GONÇALVES, 2021, p.114.

<sup>128</sup> Ibid, p.111.

<sup>129</sup> DIDI-HUBERMAN, 2018.

A origem do tarô é um tanto incerta, mas na Europa as cartas começaram a circular a partir do século XV, na Itália Renascentista<sup>130</sup>. Na prancha 50-51 (recortes acima) do *Atlas Mnemosyne*, Warburg colocou imagens do “baralho conhecido como Tarô de Mantegna, do fim do XV”<sup>131</sup> e do tarô de Marselha, do XVIII. Este último, bem conhecido até os dias de hoje, serviu de influência para outros decks criados no XIX; onde, em meio ao já mencionado Romantismo, o interesse pelo sobrenatural e o oculto estava em voga. Na transição para o século XX, na Inglaterra, uma organização secreta voltada ao ocultismo e esoterismo, a Ordem Hermética da Aurora Dourada, “foi o berço de um dos tarôs mais difundidos na contemporaneidade: O tarô Waite-Smith, ilustrado por Pamela Colman Smith (1878-1951) e idealizado por Arthur Waite (1857-1942), lançado em 1909”<sup>132</sup>; também conhecido como Rider-Waite. Este tarô ganhou muita popularidade, sendo ainda hoje, juntamente com o de Marselha, um dos mais conhecidos. É deste deck que selecionei a imagem da carta da Roda da Fortuna.

De acordo com o próprio Waite “o verdadeiro tarô é simbolismo; não fala nenhuma outra língua e não oferece nenhum outro sinal”<sup>133</sup>. Para o simbolismo de seu tarô, ele se inspirou em diversas tradições, como a alquimia, a cabala e o misticismo cristão<sup>134</sup>. Como estou me limitando a tratar da carta da Roda da Fortuna, irei apenas situar que o deck de tarô é composto por 78 cartas, sendo 22 arcanos<sup>135</sup> maiores e 56 arcanos menores. A Roda da Fortuna é a décima carta dos arcanos maiores, e, em termos gerais, pode significar “controle de mudanças internas e externas”<sup>136</sup>; “destino, fortuna, sucesso, sorte, felicidade” e quando na posição reversa “aumento, abundância, superfluidade”<sup>137</sup>. Desde a Antiguidade greco-romana e no Medievo e na Primeira Modernidade, o conceito e a imagem da roda da fortuna eram presentes na arte e na literatura<sup>138</sup>. A imagem (Figura 17, à direita) da Roda na carta do tarô Waite-Smith é repleta de elementos significativos.

---

<sup>130</sup> FIEBIG e BURGUER, 2013; FARLEY, 2009.

<sup>131</sup> O baralho não segue as especificidades dos tarôs, mas ficou conhecido por este nome. (GONÇALVES, 2021, p.111).

<sup>132</sup> GONÇALVES, 2021, p.112.

<sup>133</sup> “The true Tarot is symbolism; it speaks no other language and offers no other signs” (FIEBIG e BURGUER, 2013, p. 11)

<sup>134</sup> FARLEY, 2009.

<sup>135</sup> Arcana significa segredos, mistérios (FIEBIG e BURGUER, 2013)

<sup>136</sup> “Control of inner and outer change” (FIEBIG e BURGUER, 2013, p. 21)

<sup>137</sup> “destiny, fortune, success, luck, happiness. Reversed: increased, abundance, superfluity” (WAITE, 2020, p. 67)

<sup>138</sup> FARLEY, 2009.

A roda, no centro da carta, é formada por três círculos concêntricos, o que “tem a ver com multiplicidade e unidade, com os mundos internos e externos, microcosmo e macrocosmo”. Entre os dois maiores temos as letras latinas T, A, R e O – que formam a frase “*rota taro orat tora ator*”, ou seja: a roda do tarô proclama a lei de Hathor (a deusa egípcia do destino) – e as letras hebraicas Y, H, V, H – tetragrama para o impronunciável nome de Deus, Yahweh ou Jehova, além de também representar os quatro elementos, sendo Y o fogo, H tanto a água quanto a terra e V o ar. Depois, no espaço intermediário, vemos símbolos alquímicos de quatro elementos: Mercúrio, acima, relacionado ao ar; Enxofre, na direita, relacionado ao fogo; Água, abaixo; e Sal, na esquerda, relacionado à terra. Além disso, também há os traços que saem do centro da roda, que “são caminhos do interior ao exterior e vice versa”, em alusão à “dupla tarefa: de um lado, crescer para além de si e descobrir o mundo; do outro, retirar-se para dentro de si e encontrar o seu eu interior”<sup>139</sup>.

Ao redor, no lado externo da roda, temos três seres: uma esfinge, uma serpente e Anúbis. A esfinge é composta por torso de touro, patas e rabo de leão, rosto humano e, aqui ao invés de asas, empunha uma espada. Estas quatro partes de seu corpo também remetem aos quatro elementos, respectivamente terra, fogo, ar e água. A serpente representa o deus egípcio da destruição Seth, ou sua versão grega Tifão; e Anúbis, deus egípcio que guia as almas dos mortos até a reencarnação, é representado por um corpo humano com cabeça canina. Por fim, nos quatro cantos da carta temos os quatro Seres Vivos de Ezequiel, quatro querubins com rostos humano, de águia, de touro e de leão; novamente sinalizando os quatro elementos: ar, água, terra e fogo, respectivamente<sup>140</sup>.

Essa grande complexidade de elementos e simbolismos que derivam de diferentes tradições exemplificam a potência interpretativa das imagens de tarô, tanto sozinhas como, principalmente, quando colocadas em relação com outras. Aqui, estou relacionando-a com uma gravura (Figura 17, à esquerda) que ilustrou *La Sorcière*, em 1911 – apenas dois anos após o lançamento do tarô Waite-Smith. Assim como na Inglaterra, os mistérios ligados ao ocultismo também se popularizaram na França, entre meados do XIX e na transição para o XX<sup>141</sup>. Ao entrar em contato com o trabalho de Martin van Maële, o ilustrador de *La Sorcière*, percebo influências vindas deste meio ocultista e de outras tradições místicas, porém, não encontrei

<sup>139</sup> As citações deste parágrafo foram traduzidas por mim a partir de FIEBIG e BURGUER, 2013, p. 55.

<sup>140</sup> Mais uma vez, me baseei e traduzi as descrições de FIEBIG e BURGUER, 2013, p. 55.

<sup>141</sup> FARLEY, 2009.

meios de comprovar a hipótese de que o artista tenha tido conexão com elas<sup>142</sup>. Um exemplo dessa possível ligação é visível nesta imagem que selecionei.

Nela, há uma mulher nua jogada no chão, ela está praticamente de costas para o observador, de modo que não vemos seu rosto, apenas seus cabelos escuros e soltos. Seu braço direito está erguido acima de sua cabeça e seu pulso encosta o chão; o outro braço está dobrado a frente de seu tronco, vemos seu antebraço ereto e sua mão que, como a outra, está retorcida. Sua perna direita está dobrada e se cruza na frente da esquerda, reta. Entre a mulher e a parede há uma roda. A posição de Anúbis na Roda da Fortuna e a da mulher são similares – seus corpos seguem a curvatura da roda, embora este arqueamento seja quebrado pela rigidez das pernas e braços da mulher. Por ter tal posição retorcida, angular e ao mesmo tempo sinuosa, o corpo dela parece em estado de êxtase. Na roda de *La Sorcière* ecoam elementos vistos em Waite-Smith. Os círculos concêntricos, desta vez dois, com inscrições na borda maior, por exemplo. Mas, pude ousar ir mais além.

O processo de pesquisa acerca dos símbolos desta gravura me levou por caminhos fascinantes. Durante muito tempo, perambulei por eles sem conseguir compreender os significados das letras e símbolos da roda. Consultei livros antigos de ocultismo e alquimia em busca de referências. Neste ponto, estava empacada com apenas uma palavra – “*draconem*” na parte superior esquerda – e um animal – uma mistura de escorpião e caranguejo, ambos animais zodiacais. Relutante, tive que seguir em frente com os poucos elementos que tinha desvendado. Eis que, tempos depois, pesquisando outros assuntos e outras imagens, me deparei com ela, a roda da gravura. Foi no livro *Witchcraft Magic & Alchemy*, riquíssimo em ilustrações – inclusive muitas delas do *De Lamiis* e do *Compendium Maleficarum* – que encontrei a imagem abaixo. Ela é original do *Secrets merveilleux de la magie naturelle et cabalistique du Petit Albert*, um grimório francês do início do século XVIII. O conjunto de oito ilustrações do *Petit Albert*<sup>143</sup> (abaixo) refere-se à sete talismãs para os sete dias da semana. Cada um deles simboliza um planeta e deveria ser usado no dia correspondente, gravado em material específico: Sol no Domingo em ouro; Lua na Segunda em prata; Marte na Terça em ferro; Mercúrio na Quarta em mercúrio; Júpiter na Quinta em estanho; Vênus na Sexta em cobre; e Saturno no Sábado em chumbo.

<sup>142</sup> Sobre a biografia de van Maële, abordarei as questões, cujo acesso me foi possível, no próximo capítulo.

<sup>143</sup> Trouxe as imagens que estão no *Witchcraft Magic & Alchemy* pois elas estão mais nítidas que a versão digitalizada do *Petit Albert* que encontrei.



Figura 19 – Imagens de “A Roda da Fortuna”.



Fonte: *Talismans for the Seven Days of the Week*, artista desconhecido, 1722, *Petit Albert*.

O oitavo, que me interessa aqui, poderia ser usado em qualquer dia e “garante o triunfo sobre os inimigos, como mostra o verso que carrega em volta da circunferência”<sup>144</sup>. O verso em questão é parte do Salmo 91<sup>145</sup>: “*Super aspidem et basiliscum ambulabis et; conculcabis leonem et draconem*”; em tradução livre “Você passará por cima do áspide e do basilisco e; você pisoteará o leão e o dragão”. Na imagem do *Petit Albert* lemos *Super Aspidem et Basiliscum Ambulabis et conculcabis*; na de *La Sorcière* o “*draconem*” que li era referente ao restante do Salmo. Os desenhos e símbolos internos são praticamente iguais. Se, a princípio, eu havia notado que van Maële muito provavelmente deveria ter tido contato com membros e organizações ocultistas e místicas, assim como com seus registros textuais e imagéticos, após a descoberta desta imagem do *Petit Albert*, acredito que essa suposição se torna ainda mais plausível. Evidentemente, não posso afirmar que ele tenha sido membro de alguma organização, mas acredito que não é muito ousado dizer, pela nítida semelhança entre as imagens, que ele

<sup>144</sup> “it ensures triumph over foes, as shown by the verse it bears round the circumference” (DE GIVRY, 1931, p. 339)

<sup>145</sup> Salmo 91:13 “Você pisará o leão e a cobra; com os pés esmagará o leãozinho e a serpente”.

teve algum tipo de contato com este universo. Vejo que tradições mágicas e o mundo do ocultismo inspiraram e influenciaram o artista, ao menos para a criação das gravuras que ilustram *La Sorcière*. Foi isso que, neste movimento da Roda da Fortuna, minha pesquisa me mostrou.

### 3.2.2 As Três Graças

Figura 20 – Recorte “As Três Graças” do Painel Movimento.



Fonte: À esquerda: Recorte de *A Primavera*, Sandro Botticelli, 1482, têmpera, Galleria degli Uffizi. À direita: *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*.

A associação entre as duas imagens acima é quase que imediata. Três jovens mulheres, reunidas em círculo, de mãos dadas, vestidas com tecidos leves, esvoaçantes como seus cabelos. Imagens que pulsam em movimento; a posição de suas mãos, ora erguidas ora abaixadas, de seus rostos, cada um virado em direção a outra, de seus pés, vestes e cabelos – elementos que se harmonizam como que numa dança. Uma delas (acima, à esquerda) é um recorte d'*A Primavera* (1482) do pintor italiano renascentista Sandro Botticelli (1445-1510). A outra é uma das gravuras de *La Sorcière* (1911) feita por Martin van Maële.

As Graças eram deusas gregas da beleza, alegria, festividade, graça, dança e música<sup>146</sup>. Por vezes, variam em número – Homero, em seus poemas, menciona uma, no singular, ou um número indefinido, no plural – mas, grosso modo, são três – tal qual as nomeadas por Hesíodo: Euphrosyne, Aglaia, e Thalia. Proporcionar alegria, elevar os prazeres da vida, emprestar graça e beleza a tudo que deleita e eleva deuses e homens – estes eram os princípios incorporados nas Graças. Nas artes, foram retratadas, a princípio, vestidas com leves e esvoaçantes panos, e mais tarde<sup>147</sup> passaram a estar nuas; de todo modo, imagens das três Graças, vestidas ou não, são abundantes<sup>148</sup>. Estas donzelas virginais estão frequentemente de mãos dadas, ou se tocam de alguma forma, e muitas vezes dançam em círculo, com uma delas – a do meio – de costas para o observador. É também recorrente estarem acompanhando outros deuses e deusas – como Dioniso, Eros, Afrodite e as Musas – e, nestes casos, as vezes portam atributos característicos destas divindades.

A obra de Botticelli é trabalhada, entre diversos outros textos, na célebre tese (publicada em 1893) do alemão Aby Warburg: “O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli: Uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano”, no Brasil presente no livro *Histórias de fantasma para gente grande* (2015). Nela, Warburg investiga como “os artistas e seus conselheiros [viram], na ‘Antiguidade’, um modelo que requer movimento aparente e acentuado, e como se [apoiaram] nos modelos antigos quando se tratava de representar partes acessórias – como o traje e os cabelos – cujo movimento é aparente”<sup>149</sup>. Este modelo trazido da Antiguidade – a *pathosformel*, a fórmula de páthos – é visto nas figuras de ambas as telas analisadas pelo alemão, inclusive nas três Graças d’*A Primavera*. A investigação de Warburg para “esclarecer a elaboração do quadro por referência às ideias análogas encontradas na literatura crítica e na arte coetâneas”<sup>150</sup>, para “encontrar a disposição artística”<sup>151</sup> destas figuras, o levou até fontes antigas<sup>152</sup>: em *Da Pintura* (1435), Alberti fala das “roupas descingidas” (soltas) e limpas, e da generosidade das Graças dançantes sobre as quais versou Hesíodo; tal alegoria da generosidade remonta a Sêneca, que, em *De Beneficiis* (c. 59 d.C), escreve sobre estas três irmãs, jovens e virgens, de mãos dadas, rostos

<sup>146</sup> A descrição deste parágrafo foi traduzida e adaptada por mim, a partir de <https://www.theoi.com/Ouranios/Kharites.html>.

<sup>147</sup> O momento e o motivo desta mudança não é claro.

<sup>148</sup> Inclusive, artistas como os já citados Lucas Cranach e Hans Baldung Grien fizeram imagens das três Graças.

<sup>149</sup> WARBURG, 2015, n.p.

<sup>150</sup> WARBURG, 2015, n.p.

<sup>151</sup> WARBURG, 2015, n.p.

<sup>152</sup> A pesquisadora Adriana Baggio inseriu um esquema gráfico na forma de mapa mental, que facilita a visualização dessa sequência de fontes e influências, em seu artigo *A fórmula do amor: Figuratizações do Páthos em ninfas antigas e contemporâneas*. Recomendo o acesso à este.

risonhos e vestes soltas e transparentes. Sobre as tais vestes, encontra no *Codex Phigianus* (séc. XVI) “uma ilustração baseada em um relevo, com três mulheres dançantes, com vestidos longos”<sup>153</sup>, cujo autor legenda como as Graças dançantes de Horácio. O que o leva até *Odes I* (23 a.C), onde o poeta romano fala dos trajés soltos das Graças.

Ainda sobre a vestimenta das Graças, estas aparecem de maneira muito similar às d’*A Primavera* num fragmento de afresco (c. 1486<sup>154</sup>), atribuído a Botticelli<sup>155</sup>. No afresco (abaixo, à direita), vemos as três Graças e a deusa Vênus entregando presentes à uma quinta mulher. Mulher esta que foi identificada como Giovanna d’Albizzi (Giovanna Tornabuoni após seu casamento com Lorenzo), através de duas medalhas (c. 1486) contendo o retrato de Giovanna de um lado e do outro duas “cenas mitológicas”: em uma delas, estão as três Graças nuas, “laçadas umas nas outras”, com a do meio de costas, e a inscrição “Castidade. Beleza. Amor”; na outra, está uma mulher com vestes e cabelos em movimento, trajando elementos de caçadora (arco, flecha, aljava), e uma inscrição que a caracteriza como Vênus Virgo. A inscrição é um trecho da *Eneida* de Virgílio (séc. I a.C), onde também há menção dos trajés e acessórios em movimento.

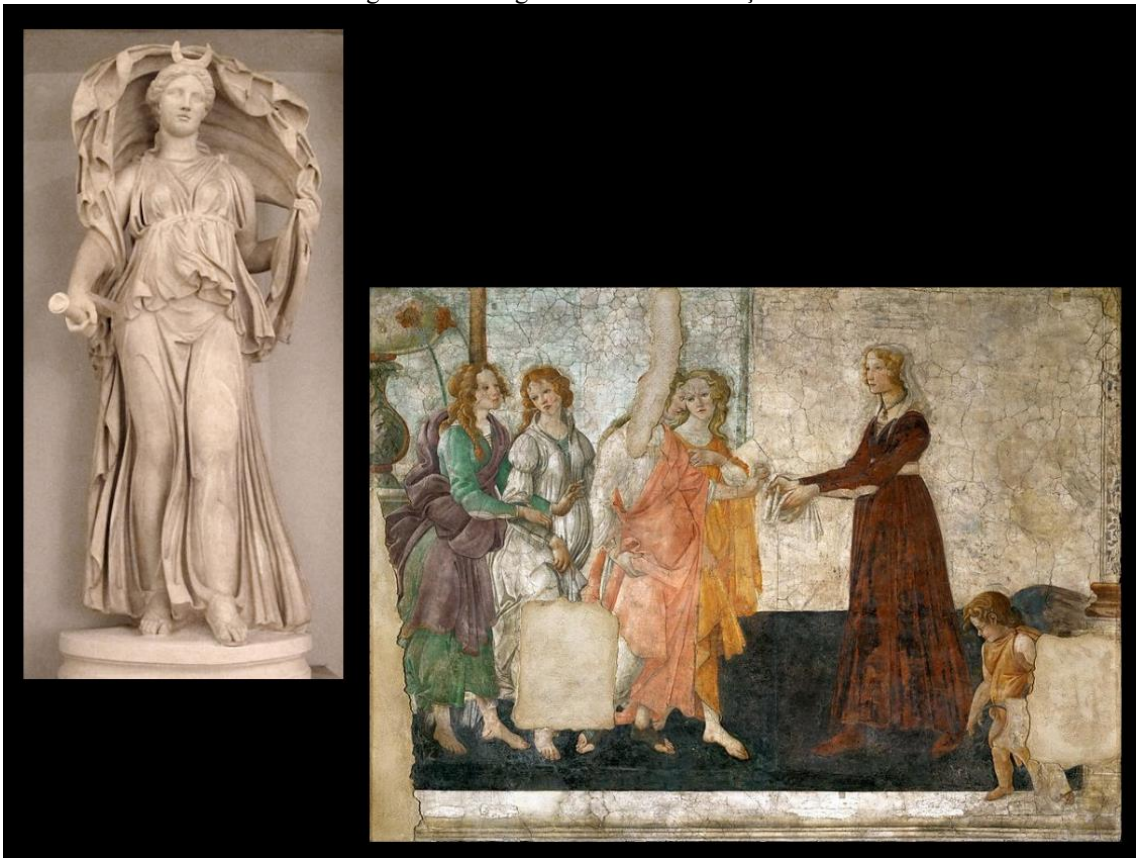
---

<sup>153</sup> WARBURG, 2015, n.p.

<sup>154</sup> Encontrei algumas divergências na datação, porém este é o ano do casamento de Giovanna d’Albizzi com Lorenzo Tornabuoni.

<sup>155</sup> Também há divergências em relação à autoria, porém acredita-se que a obra ao menos tenha sido feita na oficina de Botticelli (WARBURG, 2015, n.p.)

Figura 21 – Imagens de “As Três Graças”.



Fonte: À esquerda: *Selene*, artista desconhecido, sem datação, estátua, Musei Capitolini. À direita: *sem título*, atribuído à Sandro Botticelli, c. 1486, afresco, Musée du Louvre.

A presença deste “modelo Antigo” – desta *pathosformel* – que dá movimento aparente aos trajés e cabelos pode ser observada também em imagens de outras divindades e figuras femininas. Na estátua acima, vemos Diana Selene, a deusa personificação da Lua. Sua identidade é revelada graças à lua crescente acima de sua cabeça – como já vimos, este é um dos atributos desta deusa. Aqui, Diana está vestindo um *chiton* – também já citado anteriormente – e um *himation*: manto utilizado por homens e mulheres gregos, enrolado e/ou drapeado como xale, capa ou cobertura para cabeça<sup>156</sup>. Muitas vezes, o *himation* é representado como uma “peça de roupa insuflada de forma oval”<sup>157</sup>, feito uma vela, sobre a cabeça de figuras femininas. Vemos a inspiração deste acessório nos traços fluidos e ondulados que emanam das três mulheres dançantes na gravura do *La Sorcière*.

Três mulheres dançam em roda de mãos dadas e erguidas na altura do peito e do rosto, com seios nus e flores na cabeça. A imagem é repleta de movimento: na disposição de seus

<sup>156</sup> Descrição traduzida e adaptada por mim, a partir de <https://www.britannica.com/topic/himation>

<sup>157</sup> WARBURG, 2015, n.p.

corpos em círculo, nos panos de suas vestes, em seus cabelos soltos, nos traços fluidos que as rodeiam e formam sombras embaixo de seus pés. Uma das mulheres está de costas, mais à esquerda, seu corpo se direciona para a esquerda e seu rosto levemente inclinado para a direita; outra está no centro, de frente para o observador mas seu rosto está inclinado para seu lado direito, o esquerdo do observador; e a terceira mulher está de lado, perna esquerda levantada e seu corpo se inclina levemente para trás, seu rosto vira-se em direção à mulher do meio. As semelhanças com as três Graças d'*A Primavera* de Botticelli, como já mencionei, saltam aos olhos. A *pathosformel* do movimento aparente em cabelos e acessórios é recurso recorrente em imagens de Ninfas, Musas, Graças, Feiticeiras, Moiras<sup>158</sup>, entre outras figuras míticas femininas.

### 3.2.3 O rapto

Figura 22 – Recorte “O rapto” do Painel Movimento.



Fonte: À esquerda: *Abduction of Proserpine*, Albrecht Dürer, 1516, gravura, MET Museum. À direita: *sem título*, Martin van Maele, 1911, água-forte, *La Sorcière*.

<sup>158</sup> Sobre estas últimas, veremos mais adiante neste capítulo.

Cenas de raptos de mulheres, humanas e/ou mitológicas, são tema de diversas obras de arte. Como por exemplo do rapto<sup>159</sup> de Perséfone. Perséfone<sup>160</sup> é a deusa grega da primavera, que se tornou rainha do submundo após ser raptada e se casar com Hades, o deus dos mortos e rei do submundo. Quando jovem, Perséfone era conhecida como Cora; um dia, enquanto estava num campo florido acompanhada por suas Ninfas, foi sequestrada por Hades e levada até o submundo, como sua noiva. Sua mãe, a deusa da agricultura e da fertilidade Deméter, a procurou pelo mundo, acompanhada pela deusa da magia e da lua, Hécate. Deméter ficou furiosa quando descobriu que Zeus havia conspirado para o rapto de sua filha, e se recusou a permitir que a terra gerasse frutos enquanto Perséfone não voltasse para seu lado. Porém, como a jovem havia consumido comida – sementes de romã – em Hades, ela estava então conectada com o submundo e não poderia abandoná-lo permanentemente. Para solucionar a questão, ficou acertado que Perséfone passaria parte do ano com seu marido Hades, e parte ao lado de sua mãe. Assim, foram criadas as estações do ano: enquanto Perséfone estivesse no submundo, seria inverno e as plantas não cresceriam; e quando a deusa subisse ao mundo, a terra floresceria com a primavera.

Um dos artistas a trabalharem com a cena do rapto de Perséfone foi o alemão Albrecht Dürer<sup>161</sup> (1471-1528). Natural de Nuremberg – cidade que, a partir da segunda metade do século XV com a invenção e as inovações da imprensa, ganhou destaque nesse campo –, “Dürer revolucionou o meio da gravura, elevando-a ao nível de uma forma de arte independente. Ele expandiu o alcance tonal e dramático da técnica e forneceu à imagem uma nova base conceitual”<sup>162</sup>. Na gravura acima (1516), o artista nos mostra o momento em que Hades captura Perséfone e a leva embora montado num unicórnio. A expressividade das figuras é fascinante. Os três rostos da imagem são repletos de detalhes – o semblante de Hades é impassível, sem grandes sinais de expressão ou sentimento, embora haja entre seu corpo e o da mulher tensão aparente; Perséfone está assustada, sua boca entreaberta num grito silencioso, seu corpo enviesado entre o cavalo e o homem, seus cabelos voam na direção dele, seus braços erguidos procuram alguém para lhe salvar, ao mesmo tempo, seus olhos nos dizem que seu medo se transforma em aceitação, ela ganha consciência de seu destino inevitável; por fim, o rosto do animal também é trabalhado na emoção, ele relincha com seus olhos estalados, tem sua crina puxada pelo homem, também está envolvido na tensão física e psicológica dos outros

---

<sup>159</sup> Do inglês “rape”, pode significar tanto “rapto” quanto também “estupro”.

<sup>160</sup> Descrição traduzida e adaptada por mim, a partir de <https://www.theoi.com/Khthonios/Persephone.html>

<sup>161</sup> Já o mencionei brevemente antes, em sua relação com Hans Baldung Grien.

<sup>162</sup> “Dürer revolutionized printmaking, elevating it to the level of an independent art form. He expanded its tonal and dramatic range, and provided the imagery with a new conceptual foundation.” (WISSE, 2002)

protagonistas da cena. Vemos gestos expressivos similares na estátua do italiano Bernini (1598-1680) *O rapto de Proserpina*<sup>163</sup> (1621-22), onde o conflito entre Plutão<sup>164</sup> e Proserpina é expresso – e trabalhado com maestria – através de seus rostos e da tensão entre as figuras. Estes são apenas alguns exemplos de imagens de rapto; a profusão de emoções proferida em seus gestos e expressões também foi objeto de estudo de Warburg.

Figura 23 – Imagens de “O rapto”.



Fonte: À esquerda: Recorte de *A Primavera*, Sandro Botticelli, 1482, têmpera, Galleria degli Uffizi. À direita: *Rape of Proserpina*, Gian Lorenzo Bernini, 1621-1622, estátua em mármore, Galleria Borghese.

Em sua tese supracitada, Warburg também investigou a “disposição artística” de outras duas figuras d’*A Primavera* (acima, à esquerda) de Botticelli – Zéfiro e Flora – em sua análise da obra. Da “cena de perseguição erótica”<sup>165</sup> entre Flora (a ex-ninfa Clóris) e Zéfiro, chamou-lhe a atenção o “movimento defensivo”<sup>166</sup> da jovem, assim como o movimento de suas vestes e cabelos – como vimos no item anterior. De modo similar ao processo que percorreu para

<sup>163</sup> Nome romano de Perséfone.

<sup>164</sup> Nome romano de Hades.

<sup>165</sup> Termo que aparece na tradução de WARBURG, 2015, n.p.

<sup>166</sup> WARBURG, 2015, n.p.



traçar a presença de um modelo Antigo no movimento aparente de acessórios, Warburg também investigou em fontes antigas<sup>167</sup> este *páthos* do rapto. Pares como Perséfone e Hades, Flora e Zéfiro, Dafne e Apolo, Eurídice e Orfeu estão envolvidos em “perseguições eróticas” – como caracterizou Warburg – e estas aparecem em antigas narrativas, assim como em obras de arte. Antigas peças mitológicas de teatro, textos de Ovídio (*Metamorfoses* e *Fastos*, 43 a.C. e 17-18 d.C.), Boccaccio (*Ninfale Fiesolano*, c. 1344), Lorenzo de Medici (*Ambra*, c. 1470) e Poliziano (*Giostra*, 1478) guiaram Warburg em sua investigação. O medo da mulher<sup>168</sup> expresso em seu rosto, seu corpo tomado pelo “movimento defensivo” contra seu violador, assim como o movimento aparente de seus cabelos e roupas – que, por sua vez, se levantam e se dobram, expondo seu corpo –, compõem esta fórmula de *páthos*.

Na gravura de *La Sorcière* (Figura 22, à direita), percebo elementos que se relacionam com tal fórmula. A expressão facial da figura feminina principal é muito parecida com a da Perséfone de Dürer – os olhos arregalados, a boca entreaberta –, assim como seus seios à mostra e cabelos ondulados também o são. Ao mesmo tempo, outras características se diferenciam: seus braços estão sendo segurados atrás de seu corpo e suas pernas também estão sendo presas, fazendo com que seus movimentos corporais estejam restritos, e, por consequência, seu medo se manifeste mais na expressão assustada em seu rosto do que numa gestualidade corporal de fuga ou luta. Ainda assim, vemos a tensão entre uma figura masculina – uma figura híbrida demoníaca com rosto de bode, asas de morcego e grandes chifres – que toma à força uma figura feminina. Tal tensão é potencializada pelo contraste entre as cores – o demônio muito escuro e a mulher predominantemente clara. Vejo ainda uma relação entre as outras figuras da imagem e o mito do rapto de Perséfone: na altura da cintura da mulher principal há outra, mais velha, agachada e envolta num grande pano escuro, ela estende com suas mãos um prato de onde outras mulheres jovens e nuas parecem pegar algum tipo de alimento – seria uma alusão à Deméter? Temos também a lua – Hécate? – e a coruja – há, no mito do rapto, um momento em que Deméter, após tomar conhecimento de que sua filha havia comido as sementes de romã, enfurecida, metamorfoseia Ascalaphus (um *daemon* do submundo que servia como jardineiro de Hades) em uma coruja; mais tarde, este pássaro seria conhecido como mensageiro de Hades e também simbolizaria maus agouros<sup>169</sup>. Enfim, percebo como a imagem que ilustra *La Sorcière*

<sup>167</sup> No já citado artigo de Adriana Baggio, há outro mapa mental e também um quadro esquematizando esta sequência de fontes e influências que Warburg descreve.

<sup>168</sup> Concordo com Baggio quando ela diz que “Seu receio não é a morte, e sim a violação” (BAGGIO, 2022, p. 13)

<sup>169</sup> Descrição traduzida e adaptada por mim, a partir de <https://www.theoi.com/Khthonios/HaidesTreasures.html#Animals>

se relaciona com a fórmula de *páthos* que Warburg percebeu naquelas “cenas de perseguição erótica”.

### 3.2.4 Bruxas e Bacantes

Figura 24 – Recorte “Bruxas e Bacantes” do Painel Movimento.



Fonte: À esquerda: *sem título*, Antonio Pisanello, século XV, desenho, Ashmolean Museum. À direita: *sem título*, Martin van Maele, 1911, água-forte, *La Sorcière*.

Dioniso e as bacantes já apareceram aqui no começo deste capítulo; agora me direciono mais especificamente à elas. Parte do culto ao deus Dioniso tinha caráter iniciático, ou seja, tinha “como algumas de suas características a não uniformidade da prática da religião, a ausência de um clero, livros e templos especializados”<sup>170</sup>. Dentre as principais personagens de seu culto estão as mênades, bacantes ou ainda tíades. Estas eram as mulheres iniciadas de

<sup>170</sup> DE LIMA, 2022, p. 31.

Dioniso<sup>171</sup>, as ninfas dos bosques<sup>172</sup>, as “ninfas orgiásticas na comitiva do deus Dioniso”<sup>173</sup>. “A palavra mênade vem do grego *maenad*, que é derivada de *mania* que significa loucura, e bacante vem do estado de *bákchoi*, o êxtase atingido nos rituais dionisíacos<sup>174</sup>. Embora ambos os termos sejam usados para se referir ao grupo de seguidoras do deus grego, Telles<sup>175</sup> aponta que as mênades eram suas iniciadas asiáticas enquanto “as bacantes seriam as mulheres tebanas que se recusaram a prestar devidas honras a Dioniso; como punição ele inflige a mania báquica à todas elas”<sup>176</sup>. Não é meu propósito aqui me ater a estes detalhes, o que realmente me interessa são essas mulheres, independentemente de como são chamadas. Essas “mulheres que cultuavam Dioniso e [que] através dos ritos orgíacos se tornavam seres selvagens através das danças extáticas”<sup>177</sup> me interessam pois acredito que haja uma relação entre elas e as bruxas diabólicas. Tal paralelo – entre bacantes e bruxas, ritos dionisíacos e sabás demoníacos – não é traçado indeditamente por mim<sup>178</sup>.

Me volto agora para as duas imagens acima. Na primeira delas (à esquerda), um estudo de Pisanello (1395-1455) de meados do XV, vemos duas mulheres, praticamente nuas, cobertas apenas por panos leves e transparentes. Elas estão dançando e tocando instrumentos musicais – a da esquerda parece tocar um pandeiro, a da direita não é possível ver com clareza. Sem querer correr o risco de me repetir extensivamente sobre o assunto, apenas indico a leitura dos dois subcapítulos acima, onde discorro a respeito do modelo do movimento aparente de vestes e cabelos. Mais uma vez, vemos essa fórmula de *páthos* se repetindo em imagens, desta vez, de ninfas. Vejo a dança, o movimento ritmado dos corpos destas mulheres, como um elemento chave desta relação entre bacantes e bruxas. A “mania báquica”<sup>179</sup>, o êxtase atingido no estado de *bákchoi*, é alcançada nos ritos orgíacos dionisíacos principalmente através de duas práticas catárticas: a *oreibasia* – a dança nas montanhas – e a *omophagia* – o consumo da carne crua de animais que as bacantes caçavam. Ambas possuem aproximações com as práticas de dança e infanticídio e/ou canibalismo, próprias dos sabás das bruxas. “As danças frenéticas das bruxas podem ser interpretadas também como um estágio de transe”, tal qual “o movimento dos corpos

---

<sup>171</sup> TELLES, 2020, p. 25.

<sup>172</sup> TELLES, TOLEDO, 2019, p. 76.

<sup>173</sup> Tradução minha do original em inglês “orgiastic nymphs in the train of the god Dionysos” Disponível em <https://www.theoi.com/Nymphe/Nymphai.html>

<sup>174</sup> TELLES, 2020, p. 21.

<sup>175</sup> 2020.

<sup>176</sup> TELLES, 2020, p. 28-29.

<sup>177</sup> TELLES, 2020, p. 21.

<sup>178</sup> Para uma leitura mais aprofundada acerca do tema, indico o TCC “O deus do êxtase e o masculino anticristão: um estudo comparado entre as figuras condutoras dos Bacanaís e dos Sabás das bruxas” de 2022, por Cauana Harz de Lima.

<sup>179</sup> TELLES, TOLEDO, 2019, p. 76.

das mênades representa o estado de mania no qual elas se encontravam”<sup>180</sup>. Essa relação é visível nas imagens.

A gravura de *La Sorcière* (à direita) nos mostra um sabá. No ponto principal da imagem, duas mulheres nuas se abraçam, elas dançam e tocam instrumentos, e estão ambas de cabelos soltos. Uma delas vira de costas, com a cabeça caída para trás; seu braço direito abraça a segunda mulher na altura dos seios, sua mão parece segurar os cabelos da outra. Seu braço esquerdo está estendido para o alto e segura em sua mão o que parece ser um chocalho; suas pernas estão levemente abertas, a esquerda na frente, encostando na perna da outra mulher. Esta está de frente para o observador, ela vira seu tronco em direção à primeira mulher e enquanto sua mão direita a abraça na altura da cintura, seu braço esquerdo está erguido bem acima de suas cabeças, segurando um pandeiro. Seu rosto se inclina para baixo, à frente do da outra mulher, e seus olhos estão fechados. Os movimentos de seus corpos, membros e cabeças, se assemelham aos das duas outras mulheres do estudo de Pisanello. Temos ainda muitas outras figuras e elementos na gravura, mas optei por me focar nas figuras femininas de destaque. Justamente por ver nelas, nestas duas bruxas modernas, traços que evocam as bacantes antigas.

Sob a liderança de uma figura masculina subversiva, antagonista e selvagem, mulheres e seres sobrenaturais masculinos se reúnem em festas noturnas e secretas, realizadas nos bosques e nas montanhas, cadenciadas por danças frenéticas e ritos orgiásticos, repletas de condutas sociais e sexuais desviantes, regadas com excesso de bebidas e banquetes excêntricos. Ao aproximar os sabás e os ritos dionisíacos, as figuras do Diabo e de Dioniso, das bruxas e das bacantes suscitam entrelaçamentos temporais, espaciais e imagéticos interessantes. Estes entrelaçamentos se fazem visíveis nas imagens acima, através dos corpos que pulsam com o movimento das danças extáticas das bacantes e das bruxas.

### 3.2.5 Ritos e procissões

---

<sup>180</sup> DE LIMA, 2022, p. 64.

Figura 25 – Recorte “Ritos e procissões” do Painel Movimento.



Fonte: Acima: *sem título*, artista desconhecido, 1544-1545, xilogravura, *De Lamiis* ed. Cammerlander. Abaixo: *sem título*, Jean Limosin, c. 1620, porta joias esmaltado, Victoria & Albert Museum.

Permaneço em meio aos ritos dionisíacos e sabáticos. Na Grécia Antiga havia anualmente quatro grandes festas dedicadas à Dioniso: as Dionisíacas Rurais, as Lenéias, as Antestérias e as Grandes Dionisíacas. Algo em comum em todas elas eram as procissões. Nas Dionisíacas Rurais, realizava-se uma “alegre procissão [com] indivíduos mascarados ou fantasiados de animais [que] carregavam consigo enormes estátuas em formato de falo para simbolizar a fertilidade”<sup>181</sup>. Nas Lenéias faziam procissões e sacrifício; nas Antestérias, a Festa das Flores, a “procissão [comemorava] a chegada de Dioniso na cidade, as pessoas que ali estavam disfarçavam-se com máscaras ou fantasiavam-se de sátiros, rodavam e dançavam embaladas pelo som frenético das flautas”<sup>182</sup>. E nas Dionisíacas Urbanas, as Grandes Dionisíacas, “a procissão representava o compromisso entre o deus e a pólis [e] ao contrário das demais festas, esta não possuía um caráter orgiástico e nem igualitário”<sup>183</sup>. Cenas de procissões é o que vemos nas duas imagens que trouxe acima. A primeira delas, uma das faces

<sup>181</sup> DE LIMA, 2022, p. 28.

<sup>182</sup> DE LIMA, 2022, p. 29.

<sup>183</sup> DE LIMA, 2022, p. 30.

de um porta joias, datada de cerca de 1620, e a segunda, uma das gravuras que ilustram a edição Cammerlander (1544-1545) do *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*.

Jean Limosin (1580-1646) foi um grande esmaltador e artista francês, contratado pela Corte Real, tal qual seu avô, o também esmaltador Léonard Limosin. É dele o porta joias de onde retirei a primeira imagem. De acordo com as informações do site do Victoria & Albert Museum<sup>184</sup>, onde a obra se encontra, o porta joias muito provavelmente foi uma encomenda de algum nobre, ou de alguém da realeza, para ser um presente de casamento, e originalmente tinha um par correspondente. As quatro faces da caixa mostram homens e mulheres envolvidos numa dança em cadeia, provavelmente uma representação de uma dança matrimonial típica do sul da França. Das cinco faces da tampa piramidal, duas apresentam personificações dos continentes europeu e africano, o que leva a suposição de haver um par com os outros dois continentes conhecidos da época, Ásia e América. Nas outras três faces as imagens são de uma caçada de veados, do Triunfo de Ceres e do Triunfo de Baco – é esta última a que trouxe aqui.

Nela vemos uma sequência de figuras caminhando enfileiradas em direção à esquerda. Encabeçando o grupo, vemos um homem nu montado no lombo de um bode branco com dois finos e longos chifres; o homem carrega uma ânfora em uma das mãos e aponta para baixo com a outra. Depois, há duas mulheres, vestidas e com cabelos presos que são adornados por folhas e fitas; elas também carregam ânforas. Entre o bode e a primeira mulher, em segundo plano, vemos um cachorro correndo e olhando-a; entre as mulheres há uma criança nua, um menino, que toca trombeta. Outras duas pequenas figuras estão atrás da segunda mulher, são dois sátiros – espíritos masculinos cujo corpos são híbridos, parte humana parte animal, normalmente com pernas e cascos de bode –; um deles toca um tambor e o outro duas grandes trombetas. Em seguida, vemos Dioniso, em sua versão criança, nu, com coroa de hera e uma taça de vinho na mão. Ele é carregado numa liteira conduzida por dois sátiros maiores, do tamanho das mulheres. A liteira é adornada com tecidos, almofada e duas vinas de folhas. Finalizando a comitiva, temos outro sátiro grande, este toca uma trombeta curva em uma mão e segura uma ânfora pela alça com a outra.

É uma cena muito parecida com a da gravura do *De Lamiis* (acima). Onde vemos, caminhando para a esquerda, um homem nu com cabelos desgrenhados que toca uma grande trombeta. Atrás dele há outro homem nu, este com a genitália exposta, que usa uma máscara e também toca um instrumento de sopro. Em seguida, outro homem nu com genitais expostos caminha com seu rosto virado para trás, seus cabelos são mais compridos e esvoaçantes. Ele

---

<sup>184</sup> Descrição traduzida e adaptada por mim, a partir de <https://collections.vam.ac.uk/item/O325787/casket-and-key-jean-limosin/>

segura a extremidade de uma estrutura, um tipo de liteira, onde em cima há um grande felino encolhido – seria ele o protagonista do evento ou um sacrifício a ser ofertado? Na outra extremidade da estrutura, outro homem nu a carrega, ele usa uma máscara de felino. A última figura da fila é uma mulher velha, com genitália exposta e seios caídos, ela tem longos cabelos soltos e esvoaçantes. Sua boca está aberta e o braço direito erguido, dando a impressão de que está falando ou cantando. Temos ainda uma outra mulher na imagem, ela está localizada em segundo plano, abaixo do felino. Nua, mais jovem que a outra mulher, com cabelos presos e cobertos, ela está sentada de frente a um vaso/caldeirão, de onde sai bastante fumaça, que também se direciona à esquerda. A mulher segura alguma coisa em suas mãos, parece se tratar de algo que despeja dentro do caldeirão.

Toco aqui em mais um ponto de aproximação entre o dionisismo e a bruxaria diabólica. Já mencionei a “*potência selvagem*”<sup>185</sup> inerente a Dioniso e indiquei aspectos de sua figura que se assemelham ao Diabo cristão. Também sinalizei como a “*mania báquica*”<sup>186</sup> e o êxtase alcançado pelas bacantes através da dança e dos ritos dedicados ao deus grego convergem em parte com as práticas do sabá das bruxas. Há também a comparação entre as figuras dos sátiros e dos demônios, agentes envolvidos nestas duas reuniões noturnas<sup>187</sup>. Agora, a partir da análise destas duas imagens de procissões, vemos como os paralelos continuam: os instrumentos musicais, os animais, o uso de máscaras, a nudez, os corpos em movimento. Estes paralelos não significam que as figuras envolvidas sejam iguais, como também não indicam uma repetição exata de práticas que carregam os mesmos significados, nem uma continuidade linear imaculada entre um momento e outro. Eles manifestam reverberações que atravessam tempos, espaços e agentes múltiplos.

### **3.2.6 Bruxas e indígenas antropófagas**

---

<sup>185</sup> TELLES, TOLEDO, 2019, p. 77.

<sup>186</sup> TELLES, TOLEDO, 2019, p. 76.

<sup>187</sup> Mais especificamente sobre “a associação entre os demônios sexuais e os sátiros gregos” (DE LIMA, 2022, p.62) indico novamente este TCC já citado.

Figura 26 – Recorte “Bruxas e indígenas antropófagos” do Painei Movimento.



Fonte: À esquerda: *Cenas de Antropofagia no Brasil*, Theodore de Bry, 1596, buril sobre papel, Coleção Brasileira Itaú. À direita: *sem título*, artista desconhecido, 1608, xilogravura, *Compendium Maleficarum*.

Descobre-se a localização geográfica dos canibais: o Brasil.<sup>188</sup>

A relação entre as imagens dos povos nativos do Novo Mundo e as das bruxas já foi trabalhada por acadêmicos. Como, por exemplo, pelo historiador Charles Zika, cujo trabalho acerca das imagens de bruxas é bastante conhecido no meio. Em seu livro *The appearance of witchcraft: print and visual culture in sixteenth-century Europe*, de 2007, Zika toca na questão dos indígenas do Novo Mundo, inclusive citando os tupinambás brasileiros e o trabalho de Hans Staden e de Théodore de Bry, porém dedica boa parte de seu capítulo à relação do canibalismo com o deus Saturno e a etnografia acerca da Europa Nórdica da época. Recentemente<sup>189</sup>, a socióloga brasileira Isabelle Anchieta publicou um livro – *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno* – dividido em três volumes, cujo primeiro deles, *Bruxas e Tupinambás Canibais*, aborda justamente esta questão, dando muito mais atenção a estes dois grupos de mulheres referidos no subtítulo.

<sup>188</sup> ANCHIETA, 2021, p. 99.

<sup>189</sup> 2021.



Nas duas imagens acima vemos atos (e rituais) canibais. A primeira delas, feita pelo artista e impressor flamengo Théodore de Bry (1528-1598), ilustra o terceiro volume – *Americae Tertia Pars* – de sua obra *Thesaurus de Viagens ou Collectionnes Peregrinatorum in Indiam Occidentalem et Indiam Orientalem* (1590-1634). De Bry se propôs a criar “uma espécie de enciclopédia das narrativas e das imagens realizadas até então sobre as viagens dos europeus”<sup>190</sup>, sem de fato ter realizado tais viagens ele próprio. Feitos a partir de relatos e de obras como as de Hans Staden – alemão que “pode ser considerado o primeiro etnógrafo dos índios brasileiros”<sup>191</sup> – e de Jean de Léry – francês e “um dos responsáveis por dar ao canibalismo um sentido ritual: a antropofagia”<sup>192</sup> –, De Bry “se transformou, com os livros, no mais famoso e bem-sucedido ilustrador de viagens de sua época”<sup>193</sup>. As “500 imagens e mapas”<sup>194</sup> presentes nas obras se sobressaem também pelo alto nível de qualidade técnica, alcançado “por meio do uso da técnica do talho-doce, aliada à habilidade do artista”<sup>195</sup>. A técnica, um tipo de gravura em metal, na qual o desenho é “entalhado diretamente na chapa metálica, através de incisões feitas por pequenas ferramentas de aço, pontiagudas e de diferentes tamanhos”<sup>196</sup>, possibilitou De Bry a representar com detalhes os traços das figuras e os entornos das cenas, tornando-as expressivas e intensas.

Um grupo de mulheres, homens e crianças nus protagoniza a imagem (acima, à esquerda) de De Bry sobre os tupinambás brasileiros. As treze figuras estão envolvidas num ritual canibal. No canto inferior esquerdo, vemos uma criança – elas só são identificáveis pelo seu tamanho, pois as feições não são exatamente infantis – que segura uma cabeça masculina adulta decepada e nos olha. Acima dela, três pessoas estão mutilando e esquartejando uma outra – provavelmente o dono da cabeça portada pelo menino. Enquanto um homem, de costas, ergue uma machadinha em direção à perna restante do cadáver, outro retira os órgãos do falecido através do buraco feito por ele, que empunha uma faca, nas costas do corpo, agora aberto ao longo da espinha. A mulher recebe as vísceras e as armazena em um prato. Em seguida, temos um grupo de três mulheres nuas que dançam segurando os membros decepados da vítima. A da esquerda segura um braço e morde a própria mão, também dirige seu olhar para o observador. A do meio está de lado, quase de costas, e observa com esmero a perna decepada. Na direita, a

<sup>190</sup> ANCHIETA, 2021, p. 122.

<sup>191</sup> ANCHIETA, 2021, p. 110.

<sup>192</sup> Ibid, p. 121.

<sup>193</sup> *Theodore de Bry e as primeiras imagens do Brasil*, disponível em <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-as-primeiras-imagens-do-brasil>

<sup>194</sup> ANCHIETA, 2021, p. 123.

<sup>195</sup> ANCHIETA, 2021, p. 123.

<sup>196</sup> Talho-doce, disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3844/talho-doce>

terceira mulher – esta com os longos cabelos presos em duas tranças – carrega o outro braço mutilado. Depois, outras três mulheres estão no canto inferior direito da imagem, e se ocupam com um grande caldeirão. Uma mulher vem carregando mais lenha para a fogueira – que é mantida acesa por duas crianças que se sentam no chão e abanam o fogo. As outras duas despejam mais órgãos e uma segunda cabeça decepada no caldeirão. Finalizando a cena, atrás deste último grupo de mulheres, há um homem – o único com cabelos e barbas compridos – que leva suas mãos cruzadas sobre o peito e direciona seu olhar para cima.

Até o momento de difusão das imagens dos indígenas antropófagos da recém “descoberta” América, os europeus não estavam familiarizados com o canibalismo, e a temática os chocava bastante. Ao mesmo tempo, sua curiosidade também era grande, e elevava a demanda para conteúdos do tipo. No misto de medo e fascínio, aversão e atração, também característico na relação com as imagens das bruxas. A partir da segunda metade do século XVI, os trabalhos dos autores da “segunda geração de viajantes e ‘etnógrafos’”<sup>197</sup> citados acima circulavam e disseminavam a imagem dos selvagens canibais, com destaque para as indígenas. Essas mulheres eram marcadas pela irracionalidade e descontrole de seus corpos, e, simultaneamente, tinham o controle e impunham a ordem no preparo do ritual antropofágico. Mulheres desviantes e poderosas – a mesma alcunha pode ser usada para definir as bruxas. Assim, as imagens de umas começam a se infiltrar nas das outras, em uma relação recíproca de influência. Concordo com Anchieta quando ela defende que

as imagens das índias não foram somente “colonizadas” pelo olhar demonológico lançado a partir das bruxas europeias, uma vez que elas também protagonizaram e introduziram novos elementos visuais e morais na composição das bruxas. [Assim,] não cabe aqui falar em influência como uma via única e estável. Mais adequado seria dizer que o encontro das imagens temíveis da mulher nas Américas e na Europa instaura mútuas contaminações de elementos desumanizantes. Forjadas em um verdadeiro *caldeirão cultural*, essas imagens unem o *sobre-subumano*<sup>198</sup> das tupinambás e das bruxas no ambivalente imaginário social europeu do século XVI.<sup>199</sup>

Acredito que tais “mútuas contaminações” se fazem visíveis quando olhamos as duas imagens do painel acima, em conjunto. Na xilogravura (acima, à direita) que ilustra o *Compendium Maleficarum* (1608) temos dois pares de figuras que estão realizando rituais canibais – mais do que isso, são cenas de canibalismo envolvendo crianças. O par da frente assa uma criança em uma grande fogueira enquanto o de trás joga um bebê num caldeirão. Embora o infanticídio, e as mortes num geral, já fossem relacionados às bruxas diabólicas europeias, o

<sup>197</sup> ANCHIETA, 2021, p. 109.

<sup>198</sup> Retomarei este conceito cunhado por Anchieta nas considerações finais.

<sup>199</sup> ANCHIETA, 2021, p. 26-27.

consumo da carne destas vítimas não o era. Nesse ponto, os assassinatos e infanticídios ritualísticos realizados nos sacrifícios em rituais antropofágicos ameríndios modificou a maneira na qual eram feitas as imagens de bruxas e de bruxaria. Estas, ao mesmo tempo, influenciaram o modo pelo qual os artistas representavam tais cenas indígenas. Tal questão é uma que proporciona análises e reflexões riquíssimas, mas que, infelizmente, não poderei me alongar agora. Para o propósito deste trabalho, me limito a apresentar estes pontos iniciais, e também aproveito para recomendar a leitura do livro citado aqui, de onde é possível pegar diversas indicações nas referências bibliográficas. Me atenho aqui apenas a acrescentar que a representação das danças sabáticas, que tratei nos itens acima, também têm uma possível influência ameríndia, no ritual indígena *pocaré*<sup>200</sup>; assim como outro elemento muito característico das bruxas, já citado por mim no item 3.1.1: o caldeirão.

### 3.3 DESTINO

#### 3.3.1 O(s) caldeir(ões) das bruxas

Figura 27 – Recorte “O(s) caldeir(ões) das bruxas” do Painel Destino.



Fonte: À esquerda: *sem título*, artista desconhecido, 1489, xilogravura, *De Lamiis* ed. Otmar. À direita: *The Magic Circle*, John William Waterhouse, 1886, óleo sobre tela, Tate Britain.

<sup>200</sup> ANCHIETA, 2021, p. 129.

Primeiramente, gostaria de retomar a teoria defendida por Anchieta, que tratei no item acima. Me apropriei de seu trabalho para tratar da relação entre canibalismo e bruxaria, pois acredito que esta fique explícita nas imagens a partir do século XVI, sendo o contato dos europeus com os povos indígenas americanos um fator determinante para a popularização dessa associação. Além desta questão canibal, o livro da socióloga também traz outras contribuições excelentes, mas gostaria de pontuar minhas ressalvas. Em diversos momentos, Anchieta disserta sobre como esse contato foi determinante para o desenvolvimento de muitos aspectos característicos nas imagens de bruxaria. Embora não discorde da existência dessa relação, nem ignore sua contribuição, não posso dizer que concordo plenamente com a ênfase dada à ela. Acredito que seja um exagero afirmar que apenas o universo ameríndio do Novo Mundo foi responsável pela composição da imagem da bruxa, seus elementos, práticas e rituais. Citei, também no item anterior, o ritual indígena *pocaré*. Anchieta trata essa “dança em forma de roda das tupinambás”<sup>201</sup> como sendo a grande – e única – responsável pela representação das danças circulares dos sabás das bruxas. Inclusive, se refere a estes encontros noturnos como se não possuíssem “forma específica”<sup>202</sup> antes da influência ameríndia – e neste ponto, não tenho como concordar com a autora. Sua posição a respeito de outro elemento icônico – o caldeirão – é similar, e é sobre ele que irei tratar agora.

Caldeirões são utilizados há milênios, em vários locais, por inúmeros povos e com diversas finalidades. Reitero que não estou negando a influência dos caldeirões indígenas americanos na associação deste utensílio com as bruxas, mas gostaria de propor alguns outros caminhos de análise. Para isso, decidi trazer quatro outros exemplos de uso deste recipiente, e suas possíveis relações com a bruxaria diabólica e suas imagens. Abaixo, vemos quatro imagens: uma estatueta de argila (entre 525 e 475 AEC) de uma mulher e um caldeirão; o Caldeirão de Gundestrup (entre 150 e 0 AEC), um caldeirão celta de prata; um caldeirão do inferno que ilustra um manuscrito francês (terceiro quarto do século XIII); e um caldeirão de alquimia presente em um livro de filosofia e ocultismo (1617).

---

<sup>201</sup> ANCHIETA, 2021, p. 129.

<sup>202</sup> ANCHIETA, 2021, p. 133.

Figura 28 – Imagens de “O(s) caldeir(ões) das bruxas”.



Fonte: À esquerda: *sem título*, artista desconhecido, c. 525-475 AEC, estatueta em argila, Musée du Louvre. À direita: *Gundestrup Cauldron*, artista desconhecido, c. 150-0 AEC, caldeirão em prata, Nationalmuseet i København.

A estatueta nos apresenta uma cena doméstica: uma mulher mexe num caldeirão com um bastão e ao seu lado há um pequeno animal. Dentre muitos aparatos e utensílios domésticos, o caldeirão serve para cozinhar alimentos, ferver líquidos, misturar ingredientes, entre outros. Estes afazeres domésticos muitas vezes eram/são delegados às mulheres, que têm como “obrigação” cumprir tais tarefas a elas impostas pela divisão sexual (ou de gênero) do trabalho. Nesse sentido, pode-se propor que, ao relacionar o caldeirão com a bruxaria, há uma corrupção de valores implícita nessa ligação. As mulheres deveriam usar este objeto para realizar as atividades próprias à elas, obedecendo as normas de conduta que (de)limitam seu papel social. Ao apropriarem-se do caldeirão, as bruxas estariam se utilizando de uma ferramenta destinada à finalidades “morais” para atos “imorais”. Podemos então entender a caracterização do caldeirão enquanto um objeto de bruxaria como uma representação simbólica de como estas mulheres estariam deturpando a ordem social e moral, ao se aproveitar de domínios propriamente femininos para contaminá-los com sua perversão.

Em seguida, trago o Caldeirão de Gundestrup<sup>203</sup>, o Caldeirão do Destino – um dos mais antigos artefatos descobertos atribuídos aos celtas, ricamente decorado. Na cultura e na mitologia celta<sup>204</sup>, os caldeirões possuem “virtudes talismânicas”<sup>205</sup> e propriedades mágicas: abundância, fertilidade, renascimento, conhecimento, entre outros. Por serem receptáculos de conteúdos especiais, tal qual os cálices e as taças<sup>206</sup>, os caldeirões possuem “poder espiritual”<sup>207</sup>. Sendo assim, caldeirões são encontrados em diversos mitos celtas, como o caldeirão da abundância do bom deus Dagda, o caldeirão do renascimento presente no Mabinogion – a fonte mais antiga de contos galeses –, e o caldeirão do conhecimento da deusa Cerridwen<sup>208</sup>. Esta deusa galesa, “às vezes chamada de bruxa ou feiticeira”<sup>209</sup> possuía um caldeirão, no qual fervia uma poção mágica do conhecimento, feita de ervas e plantas. A associação de Cerridwen com a bruxaria é visível, haja visto como sua figura foi retomada e apropriada pelas tradições neopagãs. Como vimos, a demonização de costumes, divindades e figuras pagãs foi um instrumento utilizado pelo cristianismo em seu estabelecimento como religião oficial em grande parte da Europa. Assim, não é necessário ir muito longe para propor que a existência de uma ligação entre entidades pagãs, como a deusa celta Cerridwen, e caldeirões possa ter implicado na associação deste objeto com as bruxas diabólicas.

---

<sup>203</sup> Mais sobre este artefato no site do Museu Nacional da Dinamarca, disponível em <https://en.natmus.dk/historical-knowledge/denmark/prehistoric-period-until-1050-ad/the-early-iron-age/the-gundestrup-cauldron/the-gundestrup-cauldron-the-caldron-of-fate/>

<sup>204</sup> Estou usando estes termos no singular pois é o que me cabe aqui, mas tenho ciência da pluralidade e da complexidade existente dentro dos povos celtas.

<sup>205</sup> SQUIRE, 1906, p. 73.

<sup>206</sup> Há inclusive relação entre contos celtas sobre caldeirões e o mito cristão do Santo Graal (WOOD, 2011)

<sup>207</sup> WOOD, 2011, p. 76.

<sup>208</sup> MONAGHAN, 2004, p. 79.

<sup>209</sup> MONAGHAN, 2004, p. 83.

Figura 29 – Imagens de “O(s) caldeir(ões) das bruxas”.



Fonte: À esquerda: *sem título*, artista desconhecido, c. século XIII, iluminura, Bodleian Library. À direita: *sem título*, artista desconhecido, 1617-1621, gravura, *Utriusque Cosm*, National Library of Naples.

Outro exemplo de onde podemos ver caldeirões é em representações do inferno. Como na imagem acima, essas grandes panelas, nas quais os corpos e almas dos eternos condenados eram fervidos e torturados por demônios, aparecem com certa frequência em imagens medievais e da Primeira Modernidade. Estes recipientes também se assemelham, por terem uma abertura circular, à uma boca – podemos ver também na iluminura acima outra figuração recorrente em imagem infernais, a da boca do inferno, onde uma criatura engole os pecadores condenados<sup>210</sup>. A ligação da bruxaria diabólica com o inferno, os demônios e o Diabo é – como a própria denominação evidencia – clara. Por fim, termino minha exposição com uma imagem que ilustra o livro *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*<sup>211</sup> (1617-1621). Este, a obra mestra do médico e astrólogo inglês Robert Fludd (1574-1637), foi publicado em 1617 por ninguém menos que Johann Theodor de Bry (1561-1623), filho do já mencionado Théodore de Bry. Tanto Fludd quanto o livro são fontes

<sup>210</sup> Já vimos cena semelhante n’*O Jardim das Delícias Terrenas* de Bosch.

<sup>211</sup> Em tradução livre: História metafísica, física e técnica de ambos os cosmos, ou seja, o maior e o menor.

instigantes que renderiam extensas pesquisas, porém aqui me atenho a esta imagem que consta no sétimo livro da obra. O caldeirão da ilustração em questão mostra um experimento do capítulo *De fulmine & tonitru* – De raios e trovões –, no qual através do uso de elementos como carvão, enxofre e fogo, fez-se trovões artificiais. Caldeirões, vasos e recipientes diversos eram alguns dos instrumentos utilizados por alquimistas em suas práticas, que por vezes também necessitavam de fogo para causar as reações desejadas. Elementos provenientes de outras tradições de magia e feitiçaria foram incorporados ao conceito de bruxaria diabólica no decorrer de seu processo de formação; não imagino, portanto, que seja muito descabido propor uma relação entre os utensílios dos alquimistas e os das bruxas.

Procurei sugerir aqui alternativas à tese de Anchieta de que os caldeirões das bruxas passaram a existir apenas após o contato dos europeus com os indígenas americanos. Para isso trouxe quatro imagens: três delas são anteriores à chegada dos colonizadores na América; a quarta é posterior, mas foi escolhida por um motivo. Embora tenha consultado diversas imagens de alquimia em fontes mais antigas, esta do livro de Fludd foi a que apresentou um caldeirão com o formato mais “tradicional”, como aqueles atribuídos às bruxas. Acredito que seja interessante notar que o publicador do livro foi filho de De Bry, um dos responsáveis pelas primeiras e mais conhecidas imagens de ameríndios feitas por europeus – e algumas delas têm caldeirões similares. Analisando o formato do recipiente utilizado pelas bruxas na imagem (Figura 27, à direita) do *De Lamiis* (edição Otmar, 1489) no primeiro painel, este se assemelha mais a um vaso do que propriamente a um caldeirão. Se tivesse dado a análise por encerrada nesta altura, talvez poderia concordar com Anchieta. Mas ousei ir mais fundo. Demonstrei com três diferentes fontes que caldeirões com tal formato já constavam em diversas imagens anteriores. E, mais relevante ainda, que estas três fontes possuem ligação com a bruxaria diabólica: a corrupção da divisão de trabalho de gênero, com a estatueta do caldeirão para afazeres domésticos; a associação e demonização de divindades e elementos pagãos, com o Caldeirão de Gundestrup; e a dimensão diabólica, trazida pelo caldeirão do inferno. Mesmo que a imagem da quarta fonte, de alquimia, seja posterior, ela indica uma relação precedente com práticas mágicas de outras tradições.

Enfim, *The Magic Circle* (1886) (Figura 27, à direita), do pintor inglês pré-rafaelita John William Waterhouse (1849-1917) nos revela que, até no século XIX, o caldeirão da bruxa varia de formato. O foco da tela é uma figura feminina, seu caldeirão e a torre de fumaça que sai dele. Por seus atributos e ações, a mulher é uma bruxa (ou feiticeira). Ela desenha um círculo mágico (o título da obra) no chão – sobre isso falarei no próximo tópico. Noto as semelhanças com a gravura do *De Lamiis*: bruxas de vestidos longos e pés a mostra, manuseando objetos, de frente



para um caldeirão – uso então esse termo como um genérico para me referir aos diversos formatos de receptáculos que vemos nas tantas imagens –; entre ele e o solo há fogo, e chamas e fumaça são expelidas dele. Na gravura, duas bruxas despejam animais, um galo e um sapo, no vaso mágico para realizarem seu feitiço climático – que é bem sucedido, pois chuva cai das nuvens carregadas na parte superior da cena. Na tela, o recipiente é parte dos equipamentos usados pela bruxa para lançar seu feitiço de proteção contido no círculo mágico – também bem sucedido, pois os animais maléficos (corvos, rãs) não conseguem adentrá-lo. Meu ponto aqui é que os caldeirões acompanham as bruxas em suas práticas e rituais, independente do modelo que sejam. Eles aparecem em diferentes tamanhos e formatos, e estes derivam das mais diversas fontes e tradições, que se entrelaçam com a temática da bruxaria diabólica. Julgo então que, mais importante do que definir uma única raiz que originou tal relação, seja a constatação das múltiplas ramificações nela presentes.

### 3.3.2 Círculo necromante

Figura 30 – Recorte “Círculo necromante” do Painel Destino.



Fonte: À esquerda: *sem título*, artista desconhecido, 1608, xilogravura, *Compendium Maleficarum*. À direita: *sem título*, artista desconhecido, 1425, ilustração, *Il Tesoro*, British Library.

Na gravura acima, que ilustra o *Compendium Maleficarum*, vemos, no lado direito, um grupo de pessoas que se reúne dentro de um círculo desenhado no chão. O homem principal, à frente do grupo, segura em sua mão direita algum objeto, que parece ter sido usado para demarcar o círculo; sua mão esquerda está em seu peito, um indicativo de que ele está falando, e sua postura é levemente inclinada. No lado esquerdo, uma figura híbrida demoníaca se aproxima, com o braço esquerdo estendido, oferecendo a mão para que o homem a aperte. É uma cena de invocação e pacto demoníaco. A outra imagem é do *Il Tesoro* (1425), tradução italiana do *Li Livres dou Tresor* (1260-1267), original em francês de Brunetto Latini (c. 1220-1294). Vemos do lado direito um homem, também dentro de um círculo, que segura um livro com a mão esquerda e, com a direita, aponta para duas figuras híbridas demoníacas que se aproximam, no lado direito. É uma cena de invocação e controle de demônios. Apesar de bastante similares, há diferenças entre estas duas imagens. Na segunda, o livro sugere domínio de conhecimento; o homem é protagonista da cena e está no controle da situação. Já na primeira, a figura imponente é a demoníaca, e o ambiente externo, assim como a falta de instrumentos específicos, denotam ao homem e seu grupo um papel um tanto quanto amador. Porém ambas nos mostram um elemento característico e importante: o círculo.

O desenho de círculos está presente em várias práticas mágicas encontradas em diversas tradições. Dentre elas, as egípcias e greco-romanas, que passaram a ser difundidas no continente europeu nos séculos XII e XIII, a partir de traduções feitas principalmente no mundo ibérico. Nesta região, diversos textos islâmicos, árabes e gregos foram traduzidos para o latim, sendo “o sentido do trabalho de tradução empreendido em diversas cortes medievais [a] expressão das trocas culturais, da busca e do movimento do saber”<sup>212</sup>. Muitos deles abordavam filosofia e magia, de modo que “o fluxo extraordinário que se seguiu para a Europa de textos mágicos das tradições grega, árabe e judaica transformou o status da magia medieval tardia de uma atividade ilícita para um ramo do conhecimento”<sup>213</sup>. Este “renascimento da magia superior, transmitida por escrito”<sup>214</sup>, também afetou a posição dos “escritores eclesiásticos [que] tornaram-se mais explícitos em sua condenação acerca do tema”<sup>215</sup>. Um importante centro onde tais traduções eram feitas foi o *scriptorium* do Rei Alfonso X de Castela<sup>216</sup>, o Sábio (1221-1284. Reinado de

<sup>212</sup> SILVEIRA, 2016, p.170.

<sup>213</sup> “The ensuing extraordinary influx into Europe of magic texts from the Greek, Arabic, and Jewish traditions transformed the status of late medieval magic from an illicit activity into a branch of knowledge.” (PAGE, 2017, p. 32)

<sup>214</sup> “revival of superior magic, transmitted in writing.” (GIRALT, 2017)

<sup>215</sup> “ecclesiastical writers became more explicit in their condemnation of it” (LEVACK, 2006, p. 37)

<sup>216</sup> Para um olhar mais aprofundado sobre o assunto, indico a leitura dos trabalhos de Silveira (2016, 2017, 2019).

1252-1284)<sup>217</sup>, onde obras como o *Picatrix* (1256-1258) e o *Libro de Astromagia* (c. 1280) foram traduzidas. Além destas, outra importante obra são as *Cantigas de Santa Maria* (1280-1284), um conjunto de “420 canções religiosas em homenagem à Virgem que foram encomendadas e parcialmente escritas pelo rei” e que “retratam a história de um padre de Auvergne que usou a necromancia para fazer uma garota se apaixonar por ele”<sup>218</sup>. Vemos a iluminura<sup>219</sup> do manuscrito demonstrando o ritual na imagem abaixo (à esquerda), onde o homem desenha um círculo no chão e senta dentro dele, junto com um vaso, para invocar e prender o espírito. Uma prática associada à necromancia.

Do grego *nekros* (morto) e *manteia* (adivinhação), necromancia originalmente se referia à prática de adivinhação através dos mortos. Porém, durante os séculos XII e XIII, foi utilizada para traduzir a palavra “magia” do árabe, e se transformou em um termo genérico para se referir a rituais relacionados a espíritos<sup>220</sup>. Nestes rituais, o praticante almejava conjurar e controlar espíritos – entendidos como demônios pelos clérigos<sup>221</sup> – para que estes atendessem seus interesses próprios, para obter riquezas, conhecimento, amor, entre outros. Pelo fato de que o praticante deveria possuir conhecimentos básicos de latim e liturgia<sup>222</sup> para conseguir ler e seguir os passos necessários do ritual, a maior parte deles era composta por homens letrados, muitas vezes até mesmo membros do clero. Nesse sentido, considerando que “essa magia cerimonial ou ritual era praticada principalmente nas cortes dos monarcas europeus e até na corte papal”<sup>223</sup>, “o necromante não é estranho ao cristianismo, mas [poderia] ser considerado um perversor dele e um herege”<sup>224</sup>. Sophie Page faz uma interessante observação ao notar que o tipo de pedido feito aos espíritos pelos praticantes denota um tanto de insatisfação da parte destes homens em relação aos limites impostos a eles por suas posições institucionais:

Muitos praticantes de necromancia eram clérigos que tinham o conhecimento do latim e dos rituais litúrgicos necessários para realizar os rituais, mas estavam insatisfeitos com o estabelecimento religioso e usavam a magia para tentar realizar suas ambições frustradas. [...] As belas mulheres, cavalos mágicos, tesouros e castelos espetaculares (embora ilusórios) com os quais os experimentos necromânticos são preenchidos

---

<sup>217</sup> PAGE, 2017.

<sup>218</sup> “420 religious songs honouring the Virgin that were commissioned and partly written by King Alfonso X of Castile, depicts the story of a priest of Auvergne who used necromancy to make a girl fall in love with him.” (PAGE, 2017, p. 50)

<sup>219</sup> Indico a leitura da dissertação de Breve, 2023, onde esta imagem também consta no terceiro capítulo.

<sup>220</sup> PAGE, 2017.

<sup>221</sup> GIRALT, 2017.

<sup>222</sup> PAGE, 2017.

<sup>223</sup> “This ceremonial or ritual magic was practised mainly at the courts of European monarchs and even at the papal court.” (LEVACK, 2006, p. 38)

<sup>224</sup> “the necromancer is not alien to Christianity, but he may, in any case, be considered a perverter of it and a heretic.” (GIRALT, 2017)

revelam a insegurança da masculinidade clerical e um desejo de status, influência política e reconhecimento de pares seculares.<sup>225</sup>

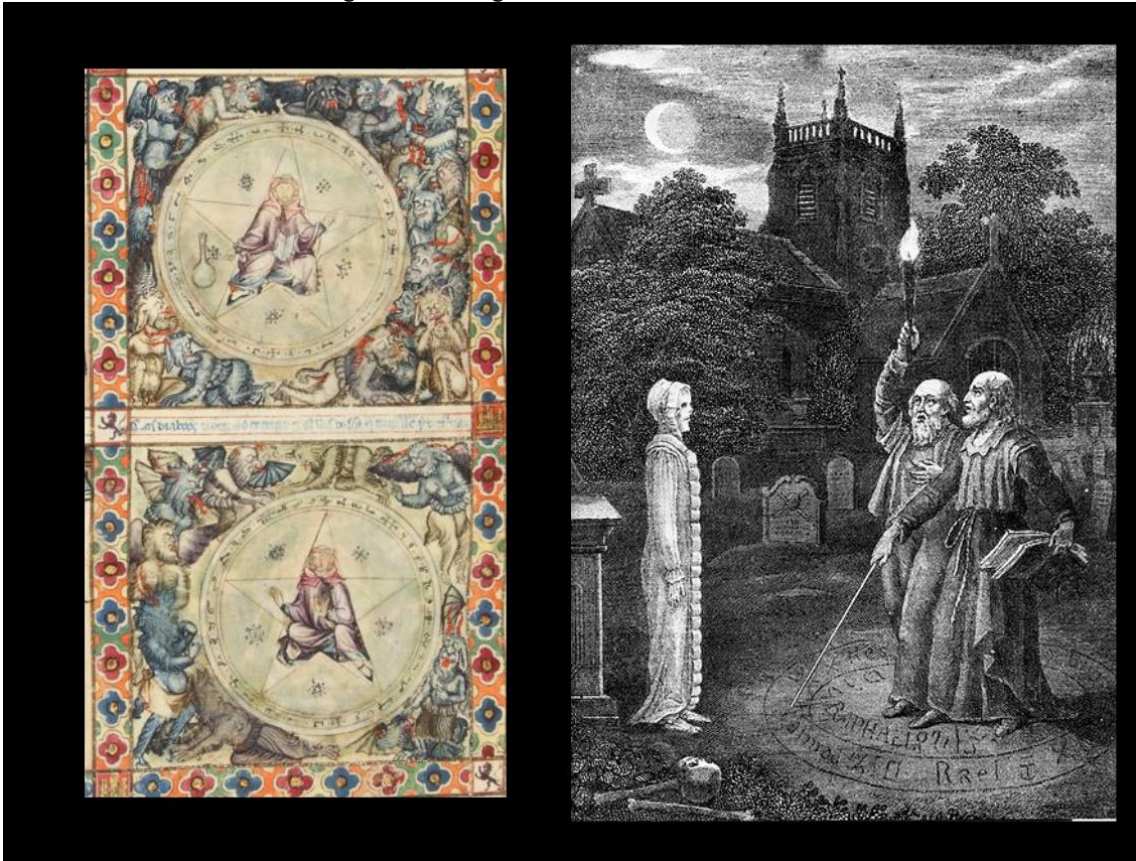
Um exemplo de homem culto que ocupava uma posição de destaque numa corte real é John Dee (1527-1608/9), que serviu como conselheiro particular da Rainha Elizabeth I, da Inglaterra. Ele possuía muito interesse em ciência, filosofia e magia e desempenhou suas funções como astrólogo, “alquimista, matemático e geógrafo”<sup>226</sup>, entre outras. Vemos Dee ao lado de Edward Kelly – outro homem letrado com grande interesse no oculto – conjurando o espírito de uma falecida na imagem abaixo (à direita), frontispício do livro *Histoire curieuse et pittoresque des sorciers* (1846), de Mathieu Giraldo. Kelly segura na mão direita um livro, no qual estariam descritos os passos do ritual, e na esquerda um bastão – tal qual a mulher na tela de Waterhouse (Figura 27, à direita) –, que utilizou para desenhar o círculo e os símbolos nele inscritos no chão; Dee empunha uma tocha acesa. Todos elementos encontrados em rituais de necromancia.

---

<sup>225</sup> “Many practitioners of necromancy were clerics who had the knowledge of Latin and liturgical rituals needed to perform the rituals but were disaffected with the religious establishment and used magic to try to fulfill their thwarted ambitions. [...] The beautiful women, magical horses, treasure, and spectacular (if illusory) castles with which necromantic experiments are filled reveal the insecurity of clerical masculinity and a longing for status, political influence, and recognition from secular peers.” (PAGE, 2017, p. 52)

<sup>226</sup> “Dr John Dee, astrologer to Queen Elizabeth, alchemist, mathematician, and geographer” (DE GIVRY, 1931, p. 170)

Figura 31 – Imagens de “Círculo necromante”.



Fonte: À esquerda: *sem título*, artista desconhecido, 1280-1284, iluminura, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. À direita: *sem título*, artista desconhecido, 1846, desenho, *Histoire curieuse et pittoresque des sorciers*.

Muitos dos necromantes de que se tem relato foram homens, porém, um exemplo mais antigo da prática é visto na bíblia. Em 1 Samuel 28, o Rei Saul consulta uma adivinha, a bruxa de Endor, e pede para ela que conjure o espírito de Samuel para que este respondesse suas perguntas<sup>227</sup>. Há algumas imagens que mostram esta passagem bíblica, como a gravura abaixo (à direita) (c. 1760) desenhada pelo alemão Johann Heinrich Schönfeld (1609–1682) e gravada por Gabriel Ehinger (1652–1736). Vimos anteriormente, com os talismãs e as cartas de tarô, a presença de círculos com inscrições de desenhos, símbolos e letras com propriedades mágicas. Encontramos muitos círculos mágicos também n’*As Claviculas de Salomão*, um famoso grimório do século XVII. Supostamente escrito pelo Rei Salomão – uma pseudépigrafia, ou seja, uma falsa atribuição de autoria –, o livro traz influências de diversas correntes místicas antigas, e ganhou grande popularidade na virada do XIX para o XX – uma época na qual o interesse pelo ocultismo estava em voga, como já vimos. Na maioria dos rituais de invocação

<sup>227</sup> MAXWELL-STUART, 2017.

descritos na obra, o ato de traçar círculos mágicos no chão ou no papel é necessário. O praticante deveria estar inserido dentro do círculo, que agiria como um espaço de proteção, ou então serviria para confinar o espírito conjurado àquele espaço delimitado. Um exemplo conhecido que apresenta o ato de conjurar espíritos/demônios para ganhos individuais é a “história de Fausto, o grande mago fictício da Renascença que firmou um pacto com o Demônio a fim de obter sabedoria e prazer sexual”<sup>228</sup>. Trago abaixo (à esquerda) a imagem que consta no frontispício da obra *Dr. Fausto* (1620) de Christopher Marlowe. Nela, vemos o homem, bem vestido, dentro do círculo, segurando livro e bastão; o demônio está do lado de fora, e atrás dele há uma grande cruz presa na parede.

Figura 32 – Imagens de “Círculo necromante”.



Fonte: À esquerda: *sem título*, artista desconhecido, 1620, ilustração, *Dr. Fausto*. À direita: *Saul and the Witch of Endor*, Gabriel Ehinger, c. 1760, gravura, Yale University Art Gallery.

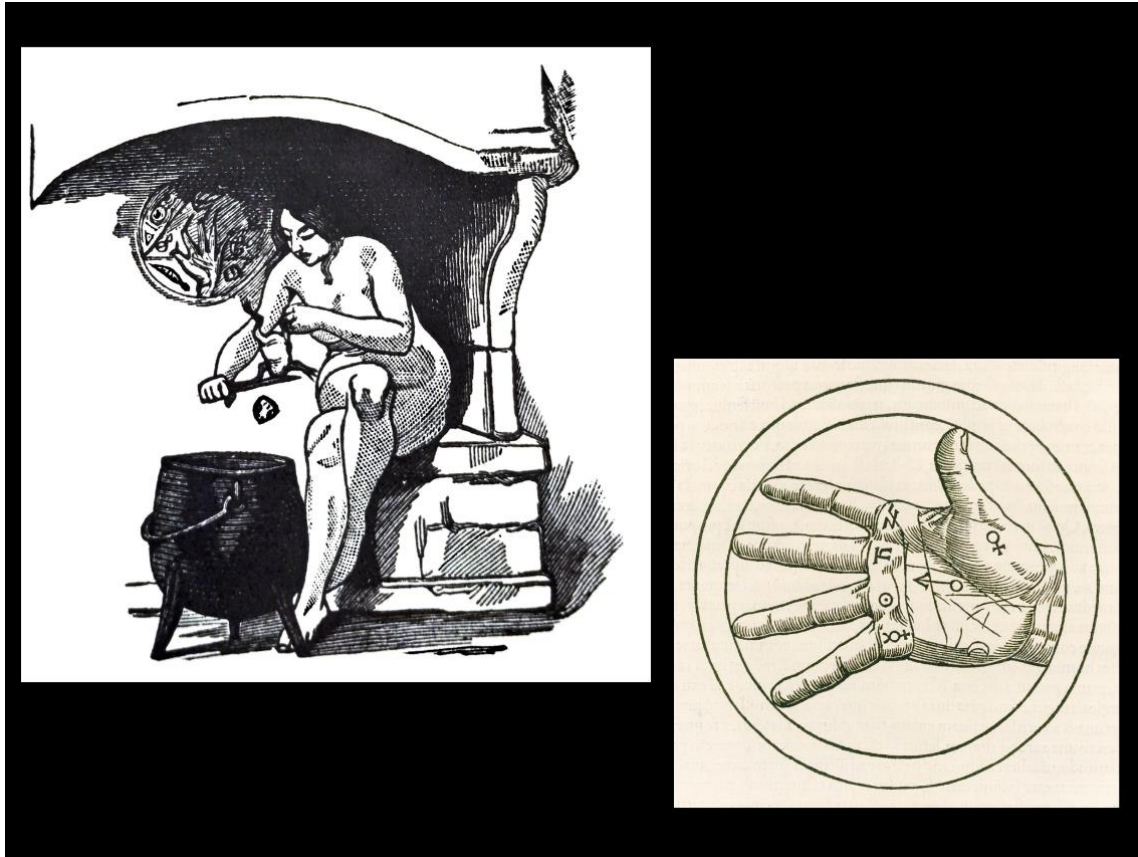
Considerando todos estes pontos que expus, creio que possa se dizer que o círculo é um elemento que possui muito significado e poder para diversas práticas mágicas. Seja ele usado em talismãs e imagens de proteção ou seja ele um instrumento para a invocação de entidades; feito por homens letrados com cargos “oficiais” ou por mulheres leigas; o círculo mágico

<sup>228</sup> RUSSELL e ALEXANDER, 2019, p. 73.

sugere, no mínimo, algum grau conhecimento e domínio sobre as etapas de um ritual por parte do praticante, e suas “fronteiras” simbolizam “uma barreira que separa o mundo espiritual do terreno, ou, dito de forma ampla, o sagrado do profano”<sup>229</sup>.

### 3.3.3 Círculo quiromante

Figura 33 – Recorte “Círculo quiromante” do Painel Destino.



Fonte: À esquerda: *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*. À direita: *Divisão da mão de acordo com os Planetas*, artista desconhecido, 1510, gravura, *De Occulta Philosophia*.

Encontramos esta gravura de uma mão no Painel B do *Atlas Mnemosyne*. Nele, Warburg incluiu imagens que compreendessem “diferentes graus na aplicação do sistema cósmico à humanidade”<sup>230</sup>. Dentre estas imagens de “correspondência harmônica”<sup>231</sup>, vemos desenhos de homens zodiacais, uma ilustração de uma das visões de Hildegard von Bingen (1098-1179) e *O Homem Vitruviano* (c. 1490) de Leonardo da Vinci (1452-1519). A *Divisão da mão de acordo com os Planetas* (1510) foi retirada do *De Occulta Philosophia*, livro de Heinrich

<sup>229</sup> FONTOURA, 2020, p. 235

<sup>230</sup> “different degrees in the application of the cosmic system to mankind.” (OHRT e HEIL, 2020, p. 26)

<sup>231</sup> OHRT e HEIL, 2020, p. 26

Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535). Agrippa foi um intelectual alemão que atuou em diversas áreas, com destaque para seus trabalhos sobre ocultismo; foi reconhecido em sua própria época, além de ser mais um dos nomes que ganharam notoriedade no meio ocultista na transição do XIX para o XX. Esta sua obra, quiçá a mais famosa delas, trata de temas como ceticismo, magia e ocultismo sob uma perspectiva neoplatônica, e influenciou diversos pensadores – inclusive o já citado John Dee. E qual a “correspondência harmônica” entre cosmos e humanidade que esta mão nos apresenta? Para responder esta questão, vamos primeiramente interpretar os símbolos nela inscritos.

Estes são os símbolos dos planetas, como os vemos na tabela abaixo, retirada do *The Royal Pharmacopoea* (1678), de Moses Charas (1619-1698). E a disposição deles ao longo da palma da mão segue uma lógica estabelecida pela quiromancia. Do grego *cheiron* (mão) e *manteia* (adivinhação), a quiromancia é uma prática de adivinhação a partir das linhas e sinais das palmas das mãos. “Em se tratando de quiromancia, estamos totalmente no domínio da astrologia. Se o homem é um microcosmo em relação ao universo, a mão é um microcosmo menor dentro do microcosmo; todas as suas partes são governadas pelos planetas, e os signos do Zodíaco também têm suas afinidades”<sup>232</sup>. Nesse sentido, vemos como cada planeta se relaciona com cada parte da mão: Mercúrio no dedo mínimo; Sol no anelar; Saturno no médio; Júpiter no indicador; Vênus no polegar; Marte no centro; e Lua no canto. Esta relação com os planetas nomeia as linhas das mãos e orienta a interpretação do quiromante, uma “interpretação horoscópica”<sup>233</sup>; vemos tal disposição também na ilustração (à direita) abaixo do *Chiromance & physiognomie par le regard des membres de l'homme* (1549), de Jean d'Indagine (c. 1415–1475).

---

<sup>232</sup> “In dealing with cheiromancy we are wholly back in the domain of astrology. If man is a microcosm with respect to the universe the hand is a lesser microcosm within the microcosm; all its parts are governed by the planets, and the signs of the Zodiac have their affinities there also.” (DE GIVRY, 1931, p. 262)

<sup>233</sup> “horoscopic interpretation” (DE GIVRY, 1931, p. 266)



Figura 34 – Imagens de “Círculo quiromante”.



Fonte: À esquerda, acima: *sem título*, artista desconhecido, 1491, gravura colorida, *Hortus Sanitatis*. À esquerda, abaixo: *sem título*, artista desconhecido, 1678, tabela, *The Royal Pharmacopoea*. À direita: *sem título*, Jean d'Indagine, 1549, desenho, *Chiromance & physiognomie par le regard des membres de l'homme*.

A quiromancia esteve presente em diversos ambientes, inclusive em cortes europeias – por exemplo, Napoleão teria mantido uma adivinha em sua corte e se consultado com ela<sup>234</sup>. Como vimos anteriormente com John Dee, certos domínios de magia e ocultismo eram praticados nestes espaços nobres. Algumas destas práticas requerem conhecimentos mais aprofundados e específicos, o que, via de regra, implicara em certa divisão de gênero, favorecendo determinadas ocupações para homens – tal qual a já mencionada necromancia – e delegando outras para mulheres – como é o caso da quiromancia. Na gravura de *La Sorcière* (Figura 33, à esquerda) vemos uma mulher sentada e nua, porém o posicionamento de seu corpo não permite que vejamos muito dele. Ela segura um sapo pela pata enquanto decepa sua cabeça com uma faca, em cima de um caldeirão. Na parede atrás dela vemos, sutilmente, um círculo dentro do qual estão inseridos símbolos e uma palma de mão aberta. É uma miscelânea de

<sup>234</sup> DE GIVRY, 1931.

elementos relacionados à bruxaria – a nudez, o caldeirão, o sapo, o círculo, os símbolos, as trevas que a rodeiam.

Os sapos figuram entre as espécies animais que comumente se ligam às bruxas, como os gatos e as serpentes. O ato da decapitação pode implicar simplesmente que esta mulher sacrifica este animal em prol de sua poção, de seu ritual. Mas achei interessante quando me deparei, durante minha pesquisa no *Witchcraft Magic & Alchemy*, com um método para extração de uma suposta pedra localizada na cabeça dos sapos, pois esta seria um “talismã para obtenção de uma quase perfeita felicidade terrena”<sup>235</sup>. É o que vemos na ilustração (acima, à esquerda) do *Hortus Sanitatis* (1491), o “Jardim da Saúde”, livro de autoria atribuída a Johannes de Cuba (1430-1503) e considerado a primeira enciclopédia de História Natural. Percebo o quão curiosa é a diferença entre os modos pelos quais a mulher de *La Sorcière* e o homem do *Hortus Sanitatis* lidam com o sapo. Enquanto ele encara o animal – feito com uma proporção de tamanho muito maior em relação ao real – e aparenta possuir uma técnica para extrair as pedras de sua cabeça, ela remove toda a cabeça do anfíbio, com simplicidade, naturalidade, serenidade. Podemos olhar estas imagens pelo viés da diferenciação das abordagens das práticas mágicas com base no gênero dos praticantes.

### 3.3.4 As Moiras

---

<sup>235</sup> “talisman for obtaining almost perfect earthly happiness.” (DE GIVRY, 1931, p. 345)

Figura 35 – Recorte “As Moiras” do Painel Destino.



Fonte: À esquerda: *The Three Fates*, artista desconhecido, c. 1510-1520, tapeçaria em lã, Victoria & Albert Museum. British Library. À direita: *sem título*, artista desconhecido, 1608, xilogravura, *Compendium Maleficarum*.

Parcas, Fata, Moira, Sibilas e Pitonisas, virgens mártires e visionárias, o feminino que conhece o destino. Em essência, elas constroem a associação entre a donzela e a profecia, associação que permanece e é reelaborada no imaginário medieval.<sup>236</sup>

Na gravura do *Compendium Maleficarum* (à direita) acima vemos quatro mulheres dentro de um aposento. Três delas estão em pé, ao lado de uma cama, vestidas e de cabelos presos; a quarta mulher está deitada na cama, coberta até embaixo dos seios, nus. Cada uma das três mulheres de pé porta um objeto – a da direita ergue um cálice; a da esquerda segura algum tipo de recipiente e a do meio parece apoiar um objeto redondo, como um disco ou prato, na lateral de seu corpo<sup>237</sup>. Com suas mãos livres, elas gesticulam – a da esquerda ergue, na altura do peito, a mão curvada em direção a mulher deitada; a do meio aponta para o próprio peito; e a da direita leva a mão em direção à coberta, na altura dos seios da mulher deitada. Esta imagem ilustra o primeiro capítulo do segundo livro do *Compendium Maleficarum*, no qual o autor trata

<sup>236</sup> SILVEIRA, 2011, p. 8. Recomendo a leitura deste artigo para uma melhor compreensão acerca deste tema.

<sup>237</sup> Poderia se tratar de um detalhe de seu vestido, mas, baseado nos trajes das outras mulheres, e no fato de que ela apoia sua mão direita em cima do círculo e está com os dedos curvados, entendo que trata-se de um objeto a parte.

de “feitiços soporíficos”. Segundo ele, as bruxas faziam suas vítimas dormir para causarem-lhes os mais diversos malefícios, como roubar, violar e matar. Elas atingiriam este efeito através da manipulação de drogas naturais que entorpecem, anestesiavam ou adormecem; e o autor atenta para os usos que os demônios – e/ou as bruxas – poderiam fazer destas substâncias.

Trios de figuras – divindades, entidades, personagens – são formação recorrente em inúmeros mitos, contos e histórias. Muitos destes são compostos por figuras femininas<sup>238</sup>, tal qual as já mencionadas Graças da mitologia grega. Esta, por sua vez, possui outras tríades, cito algumas: as Fúrias, as Horas, a própria deusa da noite e da magia Hécate, que viria a ser representada como uma deusa trifacetada, e as Moiras. Também conhecidas como Parcas no mundo romano e como *Fates* (literalmente, destinos) no inglês, as Moiras são “as três deusas do destino que personificam o destino inescapável dos homens”<sup>239</sup>. No grego, seu nome deriva de “partes”, “porções”; e individualmente são chamadas de Cloto (a Fiadora), Láquesis (a Sorteadora, ou Distribuidora de Sortes) e Átropos (a Que não pode ser transformada, ou a Inflexível). Cada uma delas tem função e objeto específicos: Cloto, a que fia o fio da vida, carrega um carretel; Láquesis, a que determina o tamanho do fio, um bastão; e Átropos, a que corta o fio, uma tesoura, ou outro objeto cortante. Podem ser interpretadas como deusas do nascimento, do destino ou da morte; como passado, presente e futuro; remetem à “fatalidade, a imutabilidade e a relação destino-justiça presente na concepção pré-cristã da relação entre o divino e o humano, personificada na figura feminina”<sup>240</sup>. Nos poemas, normalmente são descritas como mulheres velhas e feias, porém na maioria das imagens são apresentadas como jovens donzelas, ou por vezes como mulheres em diferentes fases da vida – jovem, madura, idosa.

Tecida em seda e lã, a tapeçaria flamenga (c. 1510-20) acima (à esquerda) nos revela uma cena do Triunfo da Morte, um dos poemas do *I Trionfi* (1351-1374), escrito pelo Humanista italiano Petrarca (1304-1374). Nela, as três Moiras – representantes da Morte – triunfam sobre Castidade, que jaz no chão. Cloto leva o carretel na mão esquerda e com a direita segura o vestido de Láquesis; esta, segura o fio com ambas as mãos; e Átropos pega-o, já cortado, com a mão esquerda, enquanto a direita parece que acaba de soltar a outra extremidade

---

<sup>238</sup> Outros trios de figuras femininas que remetem às noções de destino, vida e morte, aparecem em outras mitologias e religiões. Na mitologia nórdica há as Norns, que também são responsáveis pelos fios da vida. Na celta temos Morrigan, a deusa da guerra e da morte que possui um aspecto tríplice, assim como as Banshees e as Lavadeiras, espíritos femininos que anunciam a morte. No folclore eslavo, Baba Yaga pode aparecer como três irmãs que podem ajudar ou atrapalhar aqueles com que cruzam nas florestas. Enfim, a lista continua, mas, para meu propósito aqui, optei por abordar as Moiras.

<sup>239</sup> “the three goddesses of fate who personified the inescapable destiny of man”. Disponível em: <https://www.theoi.com/Daimon/Moirai.html>

<sup>240</sup> SILVEIRA, 2011, p. 8.

do carretel, que está no chão, ao lado da cabeça de Castidade. Quanto a seus olhares, Cloto olha para fixamente para Láquesis, cujo olhar suave recai no fio, enquanto Átropos nos observa direta e faticamente. Cada uma das três têm idades diferentes – da mais nova à mais velha, da direita para a esquerda. Elas estão bem vestidas, à moda da época e não com trajes gregos – vê-se também a influência cristã em elementos como o terço com cruz preso ao cinto de Átropos.

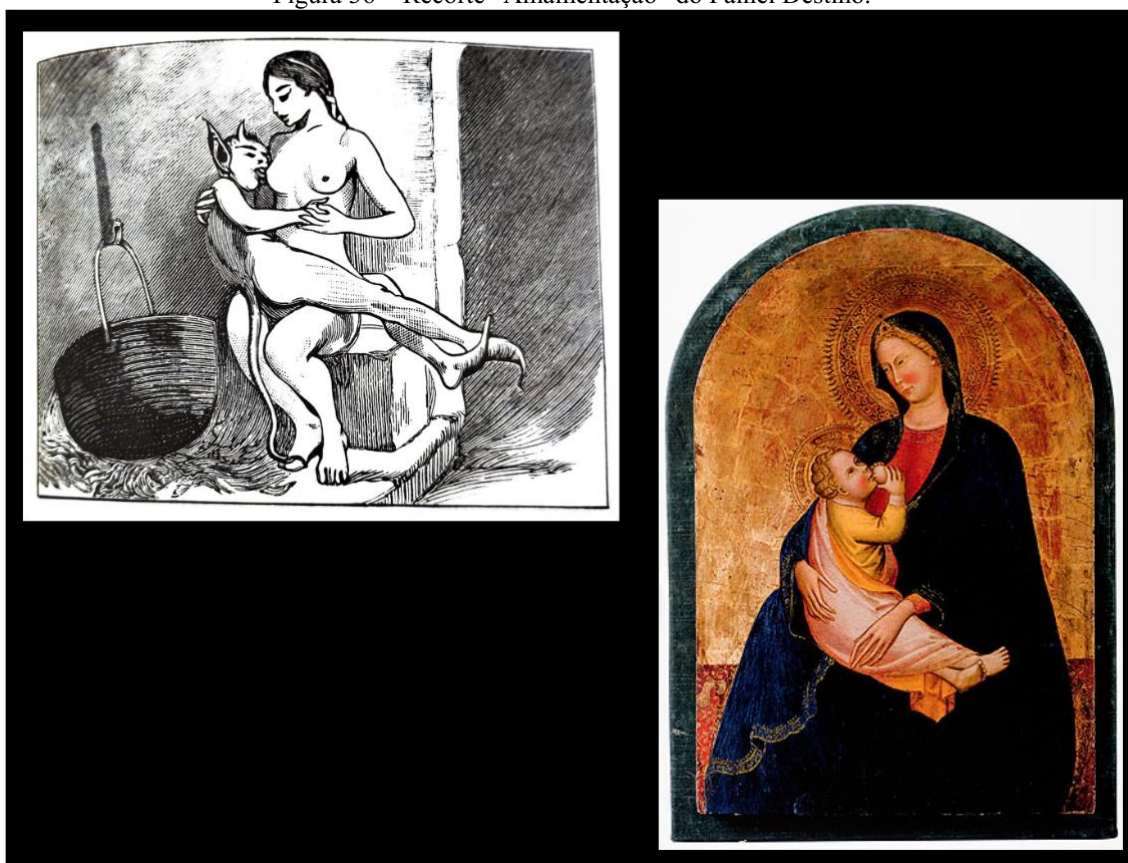
Tanto na gravura quanto na tapeçaria, a disposição e as características das quatro mulheres são similares. A relação de poder é sugerida pelas posições das figuras nas cenas – três delas estão em pé, juntas, e a quarta está deitada, desacordada. Esta última está à mercê do trio, que está no controle de seu destino – função que lhes foi concedida através de um poder “sobrenatural” (atribuído pela própria divindade das figuras ou pelo pacto com demônios) e desempenhada através do manuseio de objetos próprios. Acredito que estas imagens evidenciam um aspecto interessante: a atribuição de uma faceta tríplice – representada em uma mesma mulher ou em um trio de mulheres – presente em várias religiões e mitologias (como pontuei com alguns exemplos na nota 156). Por vezes, estas figuras possuem atributos ligados ao controle do destino, assim como poderes de criação e destruição, de vida e morte. Justamente devido a estas semelhanças, há quem considere estas deusas como sendo uma mesma grande deusa<sup>241</sup>. Independente de aceitar ou não esta abordagem, de compreendê-las como uma só ou de entender sua pluralidade, o aspecto tríplice destas deusas subsiste e, de um modo ou de outro, também é relacionado às bruxas.

### 3.3.5 Amamentação

---

<sup>241</sup> O poeta e mitógrafo britânico Robert Graves (1895-1985) cunhou o conceito da Deusa Tríplice em sua obra *A Deusa Branca* (1948); conceito este que foi adotado por muitas tradições neopagãs. Não entrarei no mérito de aceitar ou refutar esta noção de “universalidade da Deusa” (TERZETTI FILHO, 2016, p.77), pois esta é uma tarefa complicada, a qual não tenho nem intenção nem pretensão de empreitar.

Figura 36 – Recorte “Amamentação” do Painel Destino.



Fonte: À esquerda: *sem título*, Martin van Maele, 1911, xilogravura, *La Sorcière*. À direita: *Madonna*, Mestre de Sant'Ivo, c.1400, Christie's Auction London.

A polaridade entre estas duas imagens é latente. Na Madona (à direita), do artista anônimo conhecido como Mestre de Sant'Ivo (ativo em Florença, c. 1390-1415), e na gravura (à esquerda) que ilustra o *La Sorcière* temos, basicamente, uma mesma cena de amamentação, mas que é protagonizada por figuras diametralmente opostas. A posição dos corpos é praticamente igual – a mulher senta ereta enquanto amamenta, inclinando seu rosto para a direita, para observar aquele que mama em seu seio direito; a figura que mama senta em seu colo, com pernas cruzadas. Porém, os elementos que as diferenciam modificam o modo pelo qual interpreto as imagens. O manto azul cobre a mulher da tela, a Virgem, enquanto a da gravura está nua, com ambos os seios à mostra. Similarmente, o bebê que mama está vestido, ao passo que o pequeno demônio está nu. Na tela, a mulher segura o bebê com as duas mãos – uma em suas costas e outra nas pernas –, e ele segura seu seio, parcialmente coberto pelas vestes. Na gravura, a mão direita da mulher ampara as costas do demônio, e a esquerda segura a mão dele, que repousa abaixo de seu seio esquerdo. Outra diferença é em relação aos olhares – a Virgem e o bebê se olham nos olhos, enquanto a mulher e o demônio ambos têm seus olhos

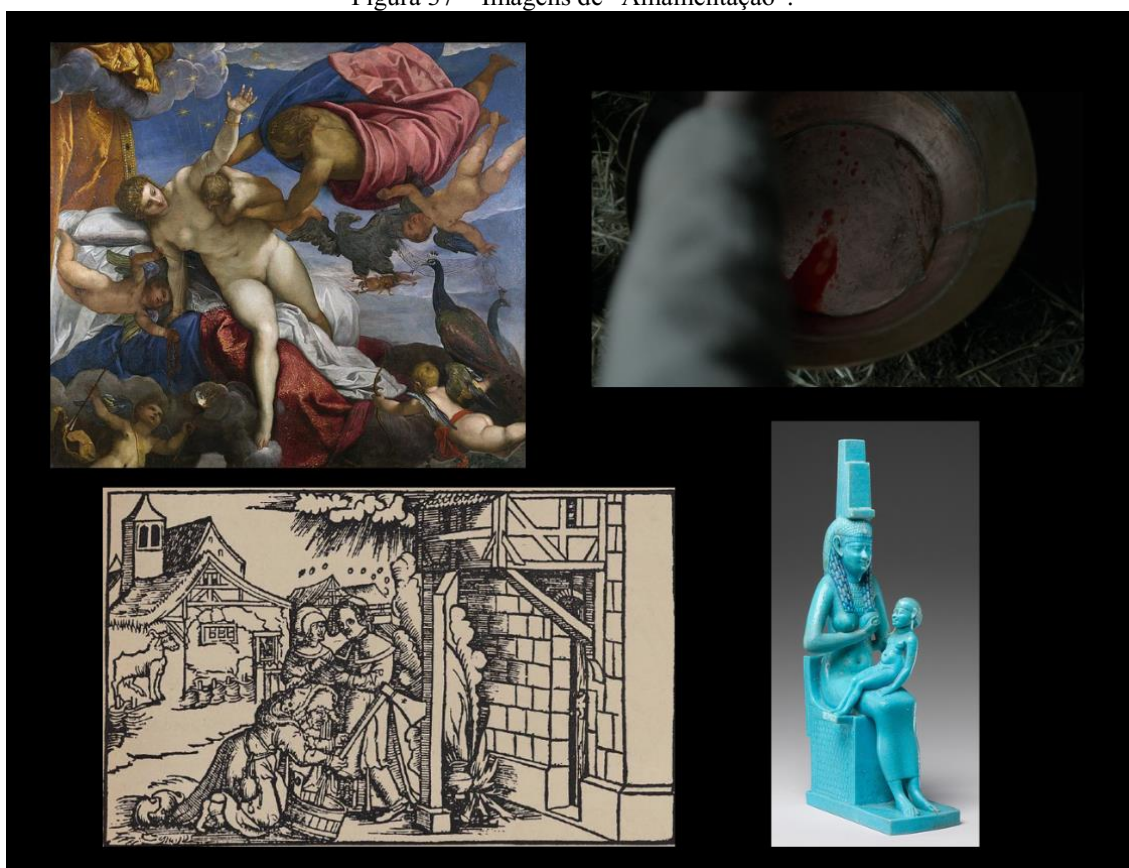
fechados. Por fim, a boca do bebê suga o leite do mamilo da mãe; já o demônio coloca sua língua levemente para fora, lambendo o seio da mulher. Todas estas divergências fazem com que a imagem que vemos na tela de Sant'Ivo seja uma que é comum, tanto na maternidade cotidiana, quanto na História da Arte, que é repleta de Madonas. Já a gravura de van Maële opera como que uma corrupção desta cena – a mulher totalmente nua no lugar da mãe recatada e o demônio lascivo no lugar do bebê inocente, juntamente com seus gestos, transformam o ato em algo erótico, desviante.

Do leite materno emergem simbolismos principalmente relacionados à fertilidade, cuja ligação com o feminino é presente em inúmeras deusas – dentre elas, a egípcia Ísis. De sua faceta materna, *Isis Lactans*, temos diversas imagens dela amamentando seu filho, Hórus. A estatueta (332-30 AEC) abaixo, do Período Ptolomaico, é um exemplo. A deusa lactante é a produtora e fornecedora do alimento que nutre a vida, e possibilita que esta cresça e se desenvolva. Essa noção está presente em muitas Deusas Mães, além de também se estender para mulheres, mães e lactantes, em geral. A obra do pintor italiano Tintoretto (c. 1518-1594), *A Origem da Via Láctea* (1575-1580), nos apresenta outro exemplo do poder do leite materno. A tela é baseada no mito grego: Hera, ao amamentar Hércules, filho bastardo de seu marido Zeus, teria derramado seu leite nos céus, criando assim a Via Láctea; enquanto Hércules teria adquirido seus poderes divinos através do leite de Hera. Tão fértil a ponto de criar uma nova galáxia, tão divino a ponto de conceder poderes sobrenaturais àquele que o consome, o leite materno se mostra como um poderoso néctar; e esse poder é propriedade feminina<sup>242</sup>.

---

<sup>242</sup> Este é um tema extenso, e aqui apresentei apenas alguns aspectos pontuais. Para melhor se aprofundar nele, sugiro a leitura da tese de Bastos, 2020, que aborda o assunto no segundo capítulo.

Figura 37 – Imagens de “Amamentação”.



Fonte: À esquerda, acima: *The Origin of the Milky Way*, Jacopo Tintoretto, c. 1575, óleo sobre tela, The National Gallery London. À esquerda, abaixo: *sem título*, artista desconhecido, 1517, *Die Emeis*. À direita, acima: cena do filme *A Bruxa*, dirigido por Robert Eggers, 2015. À direita, abaixo: *Isis Lactans*, artista desconhecido, c 332-330 AEC, estatueta em faiança, MET Museum.

O controle sobre o leite também é uma característica que se aplica às bruxas. Em muitos locais – como na Alemanha<sup>243</sup> e na África<sup>244</sup> – a noção de que bruxas realizavam feitiços e malefícios que envolviam esse alimento era comum. Separo essas práticas, a partir de seus efeitos, em dois âmbitos: o da esterilidade e o da extração. Primeiro, há aqueles feitiços que atingem os animais – vacas, cabras, entre outros – da vítima. As bruxas poderiam amaldiçoar alguém ao fazer com que seus animais morressem: secando o leite das fêmeas ou o transformando em sangue e inviabilizando assim a alimentação dos bichos. Isso é ilustrado no filme *A Bruxa* (2015) durante uma cena (acima, à direita) onde a protagonista Thomasin, que será acusada de bruxaria, ordenha uma cabra, mas ao invés de leite, ela extrai sangue do animal. As bruxas também poderiam afetar a fertilidade humana: secando ou transformando em pó o leite nos seios das mulheres. O roubo do leite também era uma acusação comum. E segundo,

<sup>243</sup> ROPER, 2006.

<sup>244</sup> LEVACK, 2006.



havia a noção de que as bruxas tinham o poder de extrair leite de objetos inanimados. É o que vemos na imagem (abaixo, à esquerda), do já citado *Die Emeis* (1516-1517). Nela, vemos uma bruxa ordenhando um cabo de machado. O ato, presente em diversas imagens, sugere que estas mulheres tinham a habilidade não só de impedir a produção do leite alheio, mas também de fazê-lo jorrar de objetos quaisquer. Nesse sentido, tais habilidades concedem às bruxas um controle ainda maior em relação ao leite e suas propriedades. Pois, além da capacidade de fornecer seu próprio leite, de seu corpo ou de objetos diversos, teriam também o domínio em relação aos corpos de outras fêmeas.<sup>245</sup>

Retomo a gravura de *La Sorcière* (Figura 36, à esquerda). Vimos a forte conotação erótica da imagem, que subverte o ato maternal da amamentação e o transforma num ato sexual, entre mulher e demônio. Isso demonstra a corrupção dos costumes presente na imagem. Agora, tendo em mente a questão do poder fértil e das propriedades “mágicas” do leite, ousou dizer que também há uma outra forma de depravação. Ao amamentar o demônio, a mulher está provendo-o de certa “humanidade”. Através do consumo do leite, o demônio híbrido adquire características – poderes – da mulher, e estes o fornecem a vitalidade necessária para crescer e se fortalecer. Se pensarmos na relação de poder que há no pacto que as bruxas fazem com o Diabo, nesta imagem vemos mais um exemplo de como a mulher se entrega nessa relação demoníaca. Ela não amamenta um bebê, ela alimenta um demônio com seu próprio corpo – e o faz com prazer.

### 3.3.6 Sexualidade

---

<sup>245</sup> Para mais sobre a relação da bruxaria com o leite, recomendo DE GIVRY, 1931; LEVACK, 2006; ROPER, 2006 e ZIKA, 2007.

Figura 38 – Recorte “Sexualidade” do Painel Destino.



Fonte: À esquerda: *sem título*, artista desconhecido, 1495, xilogravura, *De Lamiis* ed. Amerbach. À direita: *sem título*, artista desconhecido, c. 1390-1400, iluminura, *Le Roman de la Rose*.

A relação entre sexualidade e bruxaria diabólica é traçada desde muito cedo, e sua presença nas imagens vai se tornando mais explícita – podemos percebê-lo ao comparar as ilustrações do *De Lamiis* com as do *Compendium Maleficarum* e estas com as do *La Sorcière*. Embora mais velado, o caráter sexual e erótico é presente em muitas das primeiras imagens de bruxaria que circularam na Primeira Modernidade europeia. A gravura acima, da edição Amerbach (1495) do *De Lamiis* é um bom exemplo. Uma mulher e uma figura híbrida demoníaca masculina se abraçam no primeiro plano. Essa figura tem corpo humano, pés e mãos grandes com garras, rabo com pelos, rosto animalesco e presas. Ambos estão vestidos e têm as cabeças cobertas – inclusive, “o adereço na cabeça da mulher indica que ela é casada, então temos uma cena não só de sedução diabólica, mas também de adultério”<sup>246</sup>. O par se abraça de frente um para o outro, seus corpos se encostam e seus olhares se cruzam; a mão da mulher está

<sup>246</sup> “The woman’s headdress indicates she is married, and so we have a scene not only of diabolical seduction, but also of adultery.” (ZIKA, 2007, p. 23)

no braço do homem demoníaco, e este coloca sua mão no quadril da mulher. É uma cena externa, vemos árvores, montanhas, rio e castelo no plano de fundo.

Kwan nota que a gravura “evoca imagens de amor cortês”<sup>247</sup>, apontando para as semelhanças entre elas. Amor cortês<sup>248</sup> é um conceito idealizado de amor, típico do Medievo Tardio europeu, muito presente na literatura da época, cantigas de trovadores e novelas de cavalaria. A composição da imagem do *De Lamiis* muito provavelmente se inspirou nestas cenas típicas do amor cortês – a “forma do abraço”<sup>249</sup>, a posição das figuras e a cena em meio a natureza remetem à diversas ilustrações do estilo. Uma delas, a que trouxe no painel acima (à direita), é da obra *Le Roman de la Rose* (c. 1390-1400) de Guillaume de Lorris (c. 1200- c. 1238) e Jean de Meung (c. 1240- c. 1305). O livro, onde “a concepção idealista do amor e o cinismo sensual travam seu secreto combate”, “influenciou profundamente o seu tempo”<sup>250</sup>.

Análoga à minha análise das imagens de amamentação acima, a maneira pela qual interpreto este novo par de imagens se foca na questão da corrupção de costumes. O ato apresentado na gravura do *De Lamiis* afronta o ato de amor cortês; enquanto uma prática de afeto e prazer é idealizada e socialmente aceita, a outra é ilícita e moralmente condenável. Além deste ponto, também vejo outro aspecto onde a corrupção se faz presente. Na obra – e em outros livros sobre bruxaria e demonologia – há discussão não só sobre a existência de práticas sexuais entre humanos e demônios, mas sobre se crianças poderiam ser geradas nestes atos. Esta gravura se refere a este ponto do livro. Sexo com demônios é, evidentemente, algo que deturpa convenções sociais. Mas a possibilidade de crianças serem concebidas através destas relações é, de certa forma, mais aterradora ainda. Não se trata apenas de um ser humano que, intencionalmente ou não, se corrompe e se relaciona com espíritos malignos. A noção de que um ser híbrido, parte humano e parte demônio, pudesse ser gerado desta profanação é algo que bagunça muitos valores morais e sociais. É algo que potencialmente incita a propagação do mal na Terra, interferindo no destino da humanidade.

Em relação às minhas análises tecidas aqui neste capítulo, retomarei alguns pontos que julgo principais nas minhas considerações finais. Agora, após ter discorrido sobre todas as imagens que compõe meus painéis, me dedicarei ao terceiro e último capítulo. Nele, apresento minhas fontes – os livros *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, *Compendium Maleficarum*, e *La*

---

<sup>247</sup> KWAN, 2012, p. 499.

<sup>248</sup> Sobre o tema, indico a leitura do artigo *O Amor Cortês – suas origens e significados*, de José D’Assunção Barros.

<sup>249</sup> SRSIC, 2015, p. 9.

<sup>250</sup> BARROS, 2011, p. 201.

*Sorcière* –, considerando seus conteúdos textuais e imagéticos, seus históricos de publicação e suas repercussões ao longo dos tempos.

#### 4 CAPÍTULO 3 – URDUME, OU SOBRE OS TRÊS LIVROS E SUAS IMAGENS

Neste capítulo final, volto-me para meu conjunto de fios de urdume. Eles são compostos pelos três livros, fontes do meu trabalho. São eles: *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, publicado pela primeira vez em 1489; *Compendium Maleficarum*, publicado pela primeira vez em 1608; e *La Sorcière*, publicado pela primeira vez em 1862 e ilustrado em 1911. A relação entre a história da bruxaria diabólica europeia e a publicação e disseminação de manuais, tratados demonológicos e obras literárias sobre o tema é considerável. Mais especificamente, os momentos em que cada um destes três livros foram publicados marcam capítulos importantes desta história. *De Lamiis et phitonicis mulieribus* foi o primeiro manual ilustrado de bruxaria, publicado na fase preludial do fenômeno conhecido como caça às bruxas. *Compendium Maleficarum* foi um relevante tratado de demonologia e bruxaria ilustrado, publicado em meados do período de ápice desta perseguição. E, por fim, *La Sorcière* foi o primeiro livro de caráter histórico a defender uma proposta de reinterpretação romântica da bruxaria, ilustrado algumas décadas depois de sua primeira edição. Com isso, destaco de antemão a característica essencial que influenciou na minha escolha por estas três obras: a presença e o papel de suas imagens.

O *De Lamiis* se destaca por apresentar em suas páginas as primeiras imagens em um livro sobre bruxaria. Ademais, suas xilogravuras contribuíram na composição da imagem da bruxa como seria entendida durante os séculos por vir. Por este motivo, dos três livros ele é o que mais foi trabalhado por acadêmicos de diferentes países, existindo inclusive trabalhos que se dedicaram especificamente às suas imagens, além de seu texto. Sendo assim, pude partir de estudos específicos para escrever sobre a obra. O livro tem cerca de sete imagens principais, porém conforme mais edições foram sendo publicadas, as gravuras foram adquirindo mudanças, indo de pequenas alterações à grandes modificações. Por isso, selecionei 36 imagens deste livro, a partir de nove edições. Já o *Compendium Maleficarum* se sobressai pela grande quantidade de imagens, que se repetem algumas vezes ao longo do livro. Dele, selecionei 22 gravuras. Mesmo com essa riqueza de imagens, não há muitos trabalhos que as analisem, especificamente.

Por fim, o renome *La Sorcière* vem justamente de seu caráter historiográfico – sobre o qual irei debater no ponto 4.3. A partir de uma interpretação romântica da bruxaria, seu conteúdo viria a influenciar boa parte dos movimentos neopagãos do último século. Sendo assim, existem trabalhos acadêmicos que se dedicam exclusivamente ao estudo do texto de *La Sorcière*. Porém, as ilustrações originais da edição de 1911, feitas pelo artista Martin van Maele, permanecem deixadas de lado nesses estudos. Até mesmo as pesquisas sobre o próprio artista são bastante escassas. De suas 69 gravuras para a obra, selecionei 64. Todas as imagens dos três livros estão organizadas e expostas no Anexo I. Agora, tratarei dos livros, contextualizando os autores, os conteúdos e suas reverberações.

#### 4.1 *DE LAMIIS ET PHITONICIS MULIERIBUS* (1489)

... uma epidemia de lâmas e bruxas invadiu os estados de Vossa Excelência nestes últimos anos. E mesmo quando certas mulheres desta espécie e suspeitas de heresia foram capturadas sob seu mandato, elas confessaram em meio a várias torturas.<sup>251</sup>

*De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*<sup>252</sup> foi escrito em 1489 por Ulrich Molitor (1442-1507), doutor em direito canônico e advogado do Tribunal de Constança, na atual Alemanha<sup>253</sup>. Molitor foi comissionado pelo Arquiduque da Áustria Sigismund, que teria encomendado a obra para investigar o tema da bruxaria e aprofundar-se nessa questão que levantava crescente preocupação na região. Há a hipótese de que um mesmo evento teria motivado a escrita tanto do *Malleus Maleficarum* e quanto do *De Lamiis*: um julgamento de bruxaria em 1485. É também sugerido<sup>254</sup> que ambos os livros foram iniciados simultaneamente, e enquanto o

<sup>251</sup> ...an epidemic of lamiae and witches has invaded the states of Your Excellency these past few years. And even when certain women of this species and suspects of heresy were captured under your mandate, they confessed amidst various tortures. Trecho do original de Molitor retirado de GHILIERI, 2015, p. 49.

<sup>252</sup> O título original foi traduzido de diversas porém similares formas pela bibliografia consultada: como ‘*On female witches and soothsayers*’ por Kwan; ‘*Concerning Witches and Fortunetellers*’ por Levack; ‘*On Female Witches and Seers*’ por Zika; já Ghilieri utiliza o título original em latim, abreviando-o para *De Lamiis*, mas cita outros exemplos de traduções, como ‘*Concerning Witches and Demons*’, ‘*About Witches and Soothsayers*’, e ‘*Of the Unholy or Witches*’. Também faz uma análise dos títulos: além do título em latim *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus*, algumas das primeiras edições – como a que utilizaremos nessa dissertação – também levavam o subtítulo em alemão *Von den Hexen und Unholden*; Ghilieri sublinha que embora os termos *lamia* e *pythonicis* sejam neutros em relação ao gênero, Molitor utiliza os termos *mulieres* no latim e *wyber* no alemão para realçar a conexão da bruxaria com o gênero feminino. De qualquer forma, a tradução para o português seria algo como ‘Sobre bruxas e adivinhas’.

<sup>253</sup> Segundo Ghilieri, 2015, embora a exata ocupação de Molitor varie conforme o autor: Levack o classifica como juiz na corte imperial do Sacro Imperador Romano; Zika como procurador da cúria episcopal em Constança; e Kwan como ex-notário do bispado de Constança e membro da corte de Sigismund. Também há discrepâncias sobre o período no qual exerceu sua profissão, com a própria Ghilieri se contradizendo: primeiro diz que foi durante os anos de 1481 a 1485, depois que ele teria tido 18 anos de experiência como advogado de defesa.

<sup>254</sup> KWAN, 2012.

*Malleus* foi terminado e publicado mais rapidamente, Molitor demorou mais alguns anos para finalizar seu livro. Porém essa hipótese é contestada<sup>255</sup>, pois não há documentação suficiente para embasá-la, além do fato de que o conteúdo do *De Lamiis* é praticamente uma versão resumida e menos detalhada do *Malleus*. O que indica que Molitor leu o livro e provavelmente se inspirou nele, e também sugere que as motivações e propósitos das obras, embora semelhantes, não tenham sido as mesmas. De qualquer forma, percebe-se pela dedicatória que Molitor faz à Sigismund no início do *De Lamiis*, que as atividades de bruxaria e a presença de bruxas e bruxos em seu território era algo que havia capturado a atenção do Arquiduque.

Ter o aval de uma figura de autoridade logo no começo da obra seria importante para uma publicação deste período, ainda mais se tratando de um livro sobre um tema como a bruxaria. Se compararmos o *De Lamiis* com o *Malleus Maleficarum*<sup>256</sup>, enquanto um trazia uma bula papal no começo, em clara associação à Igreja Católica, o outro tinha uma declaração de subordinação ao Arquiduque, agregado ao Sacro Império Romano. Portanto, às ramificações políticas do livro<sup>257</sup> também se unem ramificações religiosas. Na bibliografia, são feitas especulações sobre as possíveis motivações que teriam levado Sigismund a encomendar uma obra como o *De Lamiis*. Mais do que ter sua própria versão de um livro cheio de novas informações sobre bruxaria, outras finalidades podem ter sido almejadas com a obra. Tais como promover a autoridade do Arquiduque ao se posicionar publicamente sobre um tema emergente, e fornecê-lo com uma base legal para os julgamentos de bruxaria por vir. Embora esse último ponto possa parecer contraditório num primeiro momento, já que Molitor conclui que a bruxaria seria um fenômeno do campo da imaginação e seus efeitos não seriam reais, se considerarmos dois aspectos da obra podemos confrontar essa noção: o fato de ela ter sido montada em forma de diálogo e a presença – e significativa importância – das imagens.

A respeito destes dois aspectos, duas questões notáveis se revelam: a ambivalência do diálogo e a agência das imagens. O diálogo é composto por três vozes no texto: a de Ulrich Molitor, a do Arquiduque Sigismund e a de Conrad Schatz, mentor de Molitor<sup>258</sup>. Ghilieri<sup>259</sup> insere o *De Lamiis* na tradição literária dos diálogos escolásticos, um recurso narrativo comum

---

<sup>255</sup> GHILIERI, 2015.

<sup>256</sup> A comparação do *De Lamiis* com o *Malleus Maleficarum* é quase que inevitável, já que ambos são escritos sobre bruxaria e foram publicados em tempos e espaços muito próximos.

<sup>257</sup> GHILIERI, 2015.

<sup>258</sup> Tal qual Molitor, Schatz aparece na bibliografia como tendo diferentes cargos: como magistrado chefe de Constança por Kwan e Ghilieri, que também o traz como secretário-geral do tribunal de Constança, e como prefeito de Constança por Zika.

<sup>259</sup> 2015.

em livros medievais, que proporcionava espaço para a interpretação dos leitores e ouvintes da obra. De fato, o uso de diálogo teria possibilitado Molitor a apresentar diferentes perspectivas acerca da temática de maneira didática, assim facilitando a leitura e o entendimento do público geral que teve contato com a obra, e proporcionado às editoras mais liberdade em suas escolhas de layout e disposição do texto, conforme suas intenções. Esses fatores também teriam contribuído para a aprovação do Arquiduque. No mais, mesmo que Molitor adote uma posição cética, é justamente através da exposição de múltiplas perspectivas que o entendimento da obra depende da recepção do público.

No diálogo, às três vozes textuais se adiciona uma quarta voz<sup>260</sup>: a das imagens. Para Zika, as imagens apresentadas no *De Lamiis* comunicam perspectivas outras das encontradas no texto, “elas representam os poderes da bruxaria não como ilusões diabólicas, mas como produzindo efeitos reais no mundo cotidiano”<sup>261</sup>. Sendo assim, ele propõe que as imagens e o texto do *De Lamiis* podem ser compreendidos e interpretados independentes um do outro, e devido a essa independência a obra foi capaz de ter suas imagens reformuladas enquanto manteve seu texto inalterado ao longo de suas edições. Alcançando assim seu “papel preeminente no estabelecimento de uma linguagem visual para a bruxaria no final do século XV”, que teria “alguns de seus principais elementos iconográficos” adotados e transformados por artistas posteriores<sup>262</sup>. Por sua vez, Ghilieri propõe uma análise paratextual da obra, considerando tanto suas imagens quanto seu texto. A autora reconhece a importância das imagens do *De Lamiis*, que “retratam quais tipos de malefícios as bruxas eram responsáveis”<sup>263</sup>, e, tal qual Zika, defende que elas não só influenciaram artistas durante os séculos seguintes, mas também foram decisivas para “criar a imagem [...] da bruxa no começo do período moderno”<sup>264</sup>. Porém, para ela, mesmo que as imagens tenham adicionado camadas de informações que os leitores não teriam acesso se apenas lessem o diálogo, “foi a associação de texto e imagem que fez o *De Lamiis* tão popular e influente no início do período moderno”<sup>265</sup>, sendo tal associação indispensável para sua compreensão.

---

<sup>260</sup> ZIKA, 2007, p.18.

<sup>261</sup> “they represented the powers of witchcraft not as diabolical illusion but as producing real effects in the everyday world.” (ZIKA, 2007, p.18)

<sup>262</sup> “their pre-eminent role in establishing a visual language for witchcraft in the later fifteenth century, and for the adoption and transformation of some of their key iconographical elements by artists” (ZIKA, 2007, p.18)

<sup>263</sup> “depict what kinds of maleficia witches were responsible for.” (GHILIERI, 2015, p. 77-78)

<sup>264</sup> “create the visual image of the witch in the early modern period.” (GHILIERI, 2015, p. 77-78)

<sup>265</sup> “It was the association of text and image that made *De lamiis* so popular and influential in the early modern period.” (GHILIERI, 2015, p. 77-78)

Já Kwan não chega a citar Zika e sua teoria de quarta voz. Ela foca nas imagens em seu artigo, mas também aborda o texto do *De Lamiis*, partindo da premissa que ambos não necessariamente se correspondem. Segundo seu pensamento, enquanto o texto aparenta delimitar a fronteira entre fantasia e realidade a respeito da bruxaria, esse limite não é visível nas imagens, que "envolvem o espectador na fantasia da bruxa"<sup>266</sup>. Entretanto, Kwan admite que as imagens podem ser entendidas através de diferentes pontos de vista: por exemplo, aqueles que concordassem com a posição cética de Molitor no diálogo veriam as imagens como "divertidas, até engraçadas"<sup>267</sup>, enquanto os que acreditassem e temessem a ameaça da bruxaria, as entenderiam como uma advertência, uma confirmação de seus medos. Pois,

com o aumento de debates, relatos e imagens de julgamentos de bruxas, o leitor do século XVI estava mais inclinado a interpretar as imagens de bruxas como evidência a favor, ao invés de contra, da realidade da bruxaria. A mídia em crescimento fornecia às imagens impressas um teor de factualidade e autoridade, e o crescente número de relatos de bruxaria aumentava a ansiedade. Neste contexto, as xilogravuras de Molitor eram mais propensas a serem vistas como evidências de bruxaria no século XVI.<sup>268</sup>

Ademais, as imagens poderiam ser entendidas como cenas da imaginação das bruxas, acontecimentos que elas acreditavam serem reais, mas eram ilusórios. Afinal, a conclusão de Molitor de que a bruxaria seria uma "ilusão de inspiração demoníaca era uma interpretação estabelecida e baseada no *Canon Episcopi*"<sup>269</sup>. Em suma, entender as imagens como formadoras de uma quarta voz do diálogo sugere que elas trazem uma outra perspectiva sobre o tema da obra, além das três encontradas no diálogo textual. Acredito que seja possível interpretar as gravuras separadamente do texto. Porém quando consideramos as informações do conteúdo textual e a posição em que cada imagem é inserida, enriquecemos – e por vezes modificamos – nossa análise<sup>270</sup>.

---

<sup>266</sup> "involve the viewer in the fantasy of the witch." (KWAN, 2012, p. 513)

<sup>267</sup> "entertaining, even humorous." (KWAN, 2012, p. 513)

<sup>268</sup> "With growing debates, reports and images of witch trials, the sixteenth-century reader was more inclined to interpret the witch images as evidence for, rather than against, the reality of witchcraft. The growing media gave printed images a sense of factuality and authority, and the increasing number of reports of witchcraft heightened anxieties. In this context, Molitor's woodcuts were more likely to be seen as evidence for witchcraft in the sixteenth century." (KWAN, 2012, p. 513)

<sup>269</sup> "demonically inspired illusion was an established interpretation based on the Canon Episcopi" (KWAN, 2012, p. 512)

<sup>270</sup> Acredito que isto seja válido para as outras obras também.



Sobre este contraste entre texto e imagem, há a questão da autoria das gravuras, que é desconhecida. Não sendo um fator incomum em publicações da época<sup>271</sup>, a não atribuição de autoria das imagens nos deixa com uma lacuna – não sabendo quem foi o artista responsável, não é possível afirmar suas motivações e inspirações; não podemos nem afirmar se houve contato prévio com o texto do livro, sequer se o artista sabia ler. Especula-se que para fazer as imagens, os artistas se basearam em fontes diferentes do que as utilizadas por Molitor para escrever seu texto. Zika é breve em sua consideração a respeito deste ponto, apenas sugerindo que os artistas desconhecidos supostamente teriam se inspirado em noções de magia popular e feitiçaria precedentes. Já Kwan se aprofunda um pouco mais na questão. Sua hipótese é de que a editora teria encomendado um conjunto de blocos de xilogravuras com imagens de bruxaria feito num local separado. Hipótese que é corroborada por Ghilieri, que ainda adiciona que Molitor teria se encarregado da escrita do livro enquanto “muitas das decisões relativas ao layout do texto teriam sido responsabilidade da editora”<sup>272</sup>.

Essa hipótese é ainda mais plausível considerando que “nos primórdios das impressões, texto e imagem eram frequentemente combinados para enfatizar a mensagem tanto do autor quanto da editora”<sup>273</sup>; ao mesmo tempo que a adição de imagens no *De Lamiis* traria um diferencial para a obra em relação às demais publicações sobre bruxaria, especialmente o *Malleus*. A inclusão das gravuras possibilitou que pessoas não letradas entrassem em contato com a obra, ampliando sua abrangência e divulgação de seu conteúdo.

O surgimento e desenvolvimento da imprensa influenciou a disseminação e circulação de livros e imagens, e este é um fator importante quando pensamos em obras – livros, panfletos, manuais – que abordam a bruxaria. Para Zika, “a ampla distribuição de ilustrações, sua frequente reciclagem através de novas edições, a criação de novos mercados tanto para livros quanto para xilogravuras avulsas, a interação cultural e intelectual [...] desempenharam um papel crítico no rápido desenvolvimento desta nova linguagem visual”<sup>274</sup>. A quantidade de edições publicadas indica que o *De Lamiis* deve ter sido considerado uma obra vantajosa em

---

<sup>271</sup> Até mesmo a autoria das imagens do *Compendium Maleficarum*, publicado mais de um século mais tarde, também é desconhecida.

<sup>272</sup> Original “many of the decisions regarding the layout of the text would have been the responsibility of the publisher.” (GHILIERI, 2015, p. 37)

<sup>273</sup> “In early printing, text and image were often combined to emphasize the message of both author and publisher.” (GHILIERI, 2015, p. 7-8)

<sup>274</sup> “Exploitation of the new technology of print facilitated this development. The widespread distribution of illustrations, their frequent recycling through new editions, the creation of new markets for both books and single leaf woodcuts, the cultural and intellectual interaction [...] all played a critical role in the speedy development of this new visual language.” (ZIKA, 2007, p.6-7)

termos de comercialização pelas editoras, e Zika sugere que este fato provavelmente se deve às imagens. Segundo ele, ao longo do período em que o livro foi publicado, as imagens se reciclaram com poucas mudanças e se repetiram em diversas edições que foram publicadas em alguns países. Os blocos das xilogravuras “claramente” – em suas palavras – foram vendidos para um número de editoras, e sofreram poucas modificações: blocos invertidos, molduras, posição ou ordem das imagens alteradas, e algumas repetições. Zika então afirma que:

um dos aspectos mais significativos do novo ofício e tecnologia da impressão e gravura foi a capacidade de criar imagens exatamente replicáveis. A significância das xilogravuras de Molitor [...] foi precisamente esta: elas permitiram que um número limitado de imagens fosse repetido e reciclado, tanto no mesmo volume quanto em numerosas edições publicadas por diferentes editoras num alcance de diferentes centros culturais. A introdução de mínimas variações em um conjunto de imagens bem padronizadas e motivos iconográficos recorrentes ajudaram a consolidar padrões mais gerais de significados, sobre os quais artistas posteriores poderiam construir. [...] Foi a imprensa e a gravura que providenciaram material apropriado e condições culturais para a consideração séria do tema da bruxaria por artistas visuais no século XVI.<sup>275</sup>

Fica claro então que ele valoriza o aspecto da repetição exata, da réplica das imagens como sendo o fator principal trazido pela xilogravura e seu uso nas primeiras impressões. Kwan, por outro lado, sugere uma interpretação um pouco diferente. Ainda admitindo a relevante inovação desta nova tecnologia, a autora declara que além da influência da cultura visual, a “imprensa também teve um papel central no desenvolvimento da iconografia da bruxa. [...] A impressão colocou motivos e temas em novos contextos e permitiu-lhes desenvolver novas estruturas de significado. Entretanto, o poder da imprensa sobre a imagem tem sido exagerado, pois variações estão sujeitas a ocorrer entre edições”<sup>276</sup>. De fato, variações nas imagens do *De Lamiis* ocorreram em praticamente todas as fases de seu período de publicação. Mas de acordo com Kwan, essas variações “não enfraquecem a importância da impressão” já que “no caso do *De Lamiis*, variação era mais importante do que uniformidade. Diferenças ajudaram a consolidar a iconografia da bruxa. Estas discrepâncias contribuíram para o alcance de

---

<sup>275</sup> “one of the most significant aspects of the new craft and technology of print and printmaking was the ability to create exactly repeatable images. The significance of the Molitor woodcuts [...] was precisely that: they allowed a limited number of images to be repeated and recycled, both in the one work and also in numerous editions published by different printers in a range of different cultural centres. The introduction of only minor variations to a fairly standard set of images and recurring iconographical motifs helped consolidate the more general patterns of meaning on which later artists could build. [...] it was print and printmaking which provided the appropriate material and cultural conditions for the serious consideration of the theme of witchcraft by visual artists in the sixteenth century.” (ZIKA, 2007, p.26-27)

<sup>276</sup> “print also played a central role in developing the iconography of the witch. [...] Print placed motifs and themes in new contexts and enabled them to develop new structures of meaning. However, print’s power over the image has been exaggerated, for variations are bound to occur between editions.” (KWAN, 2012, p. 503)

conotações ao mesmo tempo que consolidaram os significados básicos da imagem da bruxa”<sup>277</sup>. Deste modo, ao invés de prezar as xilogravuras por serem imagens capazes de se repetirem em réplicas imutáveis, ela valoriza mais o fato de que no decorrer do tempo as imagens serão submetidas à mudanças, e avalia isso como positivo. Afinal, “essas variações deram ao *De Lamiis* conotações únicas, enquanto ao mesmo tempo reforçaram” alguns elementos visuais da imagem da bruxa, concluindo que “para o *De Lamiis*, essa tensão entre estabilidade e variação foi precisamente parte da força da impressão”<sup>278</sup>.

Por fim, Ghilieri comenta brevemente sobre o advento da imprensa e suas imagens, constatando apenas que “os materiais impressos relativos à bruxaria tiveram uma forte contribuição cultural na formação do que, no século XVII, constituía uma bruxa”<sup>279</sup>. Em compensação, ela se aprofunda mais a respeito da comercialidade do *De Lamiis*, quais seriam suas vantagens para as editoras e a acessibilidade ao público. Seu argumento é que, devido à grande quantidade de publicações e edições, assim como a variação de editoras, o *De Lamiis* seria financeiramente interessante. Um livro de custo não muito alto para as editoras, teoricamente mais acessível para o público – pelo menos em comparação à seus similares – e de temática atrativa e atual, portanto quase uma garantia de sucesso de vendas e retorno financeiro. Nesse sentido, conclui que o *De Lamiis* seria “uma alternativa barata e acessível [sendo que] o custo de impressão da obra teria sido indiscutivelmente um dos elementos mais significativos tanto na primeira edição, quanto nas impressões subsequentes”<sup>280</sup>.

Em relação às edições, existem certas dúvidas sobre as datas e origens de algumas publicações. Isso se dá pelo fato de que em vários exemplares a datação das edições é incerta, ou por sua ausência ou por falta de comprovação; o mesmo vale para determinar qual foi a editora responsável. A própria quantidade de edições varia: em seu artigo de 2012 Kwan contou 39 edições, porém em sua dissertação de 2015 Ghilieri refez o levantamento e chegou em 36 edições no mesmo período entre 1489 e 1669. De qualquer forma, ainda assim houve mais

---

<sup>277</sup> “does not undermine the importance of print, but suggests that print is significant for multiple reasons. [...] in the case of *De Lamiis*, variation was more important than uniformity. Differences helped consolidate the iconography of the witch. These discrepancies contributed to the range of connotations while consolidating the basic meanings of the witch image.” (KWAN, 2012, p. 506)

<sup>278</sup> “These variations gave *De lamiis* unique connotations, while at the same time reinforcing [...] For *De lamiis*, this tension between stability and variation was precisely part of print’s strength.” (KWAN, 2012, pp. 506-507)

<sup>279</sup> “The printed materials regarding witchcraft had a strong cultural contribution to the formation of what, by the seventeenth-century, constituted a witch.” (GHILIERI, 2015, p. 320)

<sup>280</sup> “a cheap and accessible alternative. [...] The cost of printing the work would have been arguably one of the most significant elements both in the first edition, and in the subsequent printing of *De Lamiis*.” (GHILIERI, 2015, p. 11-12)

edições do *De Lamiis* do que do *Malleus Maleficarum*, tendo o último 30 edições de 1487 à 1669. Para minha pesquisa, me baseei em Ghilieri, pois seu trabalho de levantamento e catalogação das edições é mais recente e metucioso. Ela adota a edição Prüss de 1489 como sendo a primeira, e considera que a edição de Otmar – a que eu pude ter acesso – provavelmente é do mesmo ano de 1489, e possivelmente foi a segunda, senão certamente uma das primeiras edições do *De Lamiis*.

Apesar da incerteza quanto à ordem das publicações, fica evidente quando analisada a tabela de exemplares que o *De Lamiis* teve uma quantidade considerável de edições em alguns países, sugerindo boa circulação e difusão da obra. Ao longo do período em que foi publicada – 1489 à 1669 – praticamente manteve seu texto, variando de idioma entre latim, alemão e alemão moderno, e passou mais por mudanças em suas imagens. Kwan separa as edições em três grupos, usando como critério seus estilos imagéticos: 19 edições publicadas entre 1489 e 1520, sendo 18 ilustradas; três edições ilustradas com estilos diversos publicadas em 1544, 1545 e 1575; e 18 edições não ilustradas publicadas entre 1561 e 1669, sendo que a maioria destas são encontradas em antologias. Ghilieri também divide em três grupos similares, mas baseando-se no texto: 18 edições publicadas entre 1489 e 1510, sendo apenas uma não ilustrada, e por editoras na Alemanha, na Suíça e na França; seis edições publicadas entre 1544 e 1580, que apresentam estilos visuais diferentes; e 12 edições não ilustradas publicadas entre 1580 e 1669, sendo todas, com exceção de uma, partes de antologias.

Quanto ao texto, o *De Lamiis* é dividido da seguinte forma: no início do livro, após a dedicatória à Sigismund, Molitor delinea o que será abordado em cada um dos diálogos em nove capítulos (embora o livro tenha 12 capítulos no total). São eles os seguintes: 1 - se lâmiás e feiticeiras podem causar granizo, geadas e chuvas para danificar o solo com a ajuda do diabo; 2 - se lâmiás e bruxas podem prejudicar homens e crianças com a ajuda do diabo, causando-lhes doenças e comprometendo sua saúde; 3 - se elas podem afligir um homem casado causando-lhe incapacidade conjugal e tornando-o impotente; 4 - se elas podem mudar o rosto e a figura humana em outras formas; 5 - se bruxas e lâmiás podem andar em vassoura coberta de unguento, em um lobo ou em qualquer outro animal, e se elas podem ser transportadas de um lugar para outro e para as orgias sabáticas onde bebem, comem e se conhecem; 6 - se o diabo pode negociar com suas mulheres através de seus feitiços e se juntar a elas na forma humana; 7 - se crianças podem nascer de tal acasalamento; 8 - se bruxas e adivinhas podem conhecer

segredos, revelar os conselhos dos príncipes e prever eventos futuros com a ajuda do diabo; e 9 - posfácio e epílogo sob o sinal da Cruz<sup>281</sup>.

O capítulo um trata de uma questão que comumente era associada à bruxaria: a capacidade das bruxas de causarem tempestades, mudanças e calamidades climáticas. Esse assunto será também abordado no capítulo nove. Mais do que se as bruxas e demônios poderiam causar tempestades, estava a questão de como Deus todo poderoso permitia tais ações, e os debates demonológicos da época respondiam que mesmo causados por bruxas e demônios, tais acontecimentos eram permitidos por Deus, normalmente como punição aos pecados humanos. Essa discussão também é presente no *Malleus Maleficarum*. Um diferencial do *De Lamiis*, que Molitor já traz logo neste primeiro capítulo, é seu questionamento em relação às confissões obtidas por meio de tortura – algo que décadas antes, no *Formicarius*, já era defendido e havia sido reiterado no *Malleus Maleficarum*. No segundo capítulo, assim como no décimo segundo, é debatido os danos que podem ser causados nas pessoas pelas bruxas, e novamente entra na discussão o poder de demônios e bruxas e a permissão divina; Molitor finaliza o capítulo sem fornecer uma conclusão sobre o assunto. O capítulo três trata de outro ponto recorrente nas discussões demonológicas do período – e no *Malleus Maleficarum* – o da impotência masculina e qual o papel das bruxas nesse quesito. O diferencial do *De Lamiis* é que, tanto neste capítulo quanto no quinto, Molitor traz relatos de sua experiência no Tribunal de Constança.

No capítulo quarto, Molitor cita o *Canon Episcopi* para embasar sua resposta de que as transformações de humanos em animais apenas aconteciam em suas imaginações. Quando questionado por Sigismund a respeito de contos populares e antigos que tratam de tais transformações, como o de Virgílio sobre o exílio de Ulisses com Circe, Molitor rebate que talvez isso pudesse ser verdade para pagãos que veneravam demônios, porém isso não acometeria o povo cristão. O próximo capítulo, o quinto, é o mais detalhado do *De Lamiis* e aborda vários tópicos: se as bruxas iriam aos sabás montadas em vassouras, lobos ou outros

---

<sup>281</sup> Tradução da lista a partir de Ghilieri, 2015, que, por sua vez, a retirou de Maria Ahn, 2014, porém não foi possível acessar esta bibliografia. “1) whether lamiae and enchantresses can cause hailstones, frost and rains to damage the soil with the devil aiding, 2) whether lamiae and witches can harm men and children with the devil aiding, giving them illnesses and compromising their health, 3) whether they can afflict a married man by causing him conjugal disability and making him impotent, 4) whether they can change the face and human figure into other shapes, 5) whether witches and lamiae can ride on a broomstick covered in ointment, on a wolf or any other animal, and whether they can be transported from place to place and to the sabbatical orgies where they drink, eat, and become acquainted with each other, 6) whether the devil can negotiate with his women through their spells and join them in human form, 7) whether children can be born from such mating, 8) whether witches and soothsayers can know secrets, reveal the boards of the princes and predict future events with the devil aiding, 9) afterword and epilogue under the sign of the Cross.”

animais. Novamente, Molitor compõe seu texto citando tanto casos de Tribunal quanto fontes clássicas. Interessante aqui também é a questão de gênero: como veremos adiante, a imagem deste capítulo – baseada em um conto local e um julgamento – é de um bruxo montando um lobo. Novamente, a explicação de Molitor é que tais eventos aconteciam na imaginação das pessoas e não eram fisicamente reais. Porém, os indivíduos envolvidos acreditavam na veracidade dos acontecimentos. Outro tópico recorrente na demonologia e tratado neste capítulo – assim como no *Formicarius*, no *Malleus Maleficarum*, e no *Compendium Maleficarum* – é a questão do uso de unguentos pelas bruxas.

O sexto capítulo é mais sucinto e trata de mais um tema comum na demonologia: a habilidade do Diabo de tomar forma humana e copular com bruxas. É consenso no diálogo que, mesmo sendo algo completamente detestável, isso acontecia. A maior discussão se segue no capítulo seguinte, sete, que é se seria possível a concepção de crianças nestas relações. Molitor defende que seria sim possível, e vai além afirmando que esses indivíduos e seus descendentes seriam responsáveis por muitas heresias. Novamente é um capítulo curto, e Sigismund pede que Molitor esclareça todas as dúvidas no final do texto. O oitavo capítulo é o único que aborda uma questão que não se encontra no *Malleus Maleficarum*, e a bibliografia especula se foi Molitor que julgou necessário instruir Sigismund sobre esse ponto, ou se o próprio Arquiduque teria solicitado sua inclusão na obra. Seja como for, o capítulo discute se seria possível que bruxas e demônios fizessem previsões do futuro e revelassem estratégias de príncipes<sup>282</sup>. A conclusão arrematada no *De Lamiis* é a de que apenas Deus seria conhecedor do futuro, mas que o Diabo seria capaz de fazer previsões, embora muitas das vezes não seriam previsões corretas. Por fim, os capítulos de nove ao 12 não apresentam novas questões, apenas as já abordadas nos anteriores, complementadas de mais explicações e conclusões finais. O nono capítulo é o mais longo do livro e retoma os pontos das tempestades, dos malefícios e da impotência. O capítulo 10 volta na questão das transformações em animais. O 11 retorna ao tópico dos sabás e por fim, o décimo segundo e último capítulo finaliza as questões em aberto e inclui um sumário com as oito conclusões de Molitor, que inclui um alerta específico às mulheres, mais propensas à bruxaria do que os homens.

As oito conclusões do *De Lamiis* são: 1 - o Diabo não pode prejudicar os elementos, homens e animais, e não pode tornar os homens impotentes para procriar a menos que sob as

---

<sup>282</sup> Como visto no capítulo anterior, estas práticas se relacionam à necromancia e estavam presentes em muitas das cortes europeias.

razões ocultas de Deus; 2 - quando Deus concede ao Diabo a licença para prejudicar, o Diabo não pode estendê-lo além da permissão inicial de Deus; 3 - eles realmente não podem se transformar em animais, mesmo que o Diabo possa enganar a visão ou obstruir os sentidos dos homens; 4 - essas mulheres perversas não podem atravessar muitos quilômetros de distância durante a noite para se reunir em suas reuniões sabáticas, pois estão sonhando ou têm uma imaginação forte; 5 - o Diabo, íncubo e súcubo não podem gerar crianças de forma alguma<sup>283</sup>; 6 - Deus é o verdadeiro inspetor do futuro, e só ele conhece os pensamentos dos homens; 7 - que embora essas mulheres más não possam realmente realizar malefícios, elas podem fazê-lo sob a investigação do Diabo; e 8 - elas repudiaram a Deus e se dedicaram ao Diabo com tais apostasias e sua vontade corrupta, e é justo que essas mulheres más sejam punidas com a morte pelo direito civil<sup>284</sup>.

Em relação às imagens, como já mencionei neste capítulo, não há um consenso sobre quantas e quais edições do *De Lamiis* existiram, porém algo em torno de 20 delas foram ilustradas. Selecionei 36 imagens que ilustraram nove edições do *De Lamiis* ao longo de aproximadamente 87 anos, entre 1489 e 1576. Muitas delas são referentes à cenas iguais, porém como há algumas diferenças entre elas, julguei interessante fazer esta comparação. Pude ter acesso apenas à edição Otmar de 1489<sup>285</sup>, sendo assim, as demais imagens das outras edições foram obtidas através da bibliografia especializada. As nove edições são as seguintes: Prüss, de 1489; Otmar de 1489; Zierickzee (datação indefinida, 1489 para Kwan, 1495 para Ghilieri, e entre 1496 e 1500 para Zika); Zainer (pós 1489 para Ghilieri e 1490 para Zika); Hist, de 1494; Amerbach, de 1495; Otmar, outra edição, de 1508; Cammerlander, de 1544 ou 1545; e Müller, de 1575 ou 1576. Muitas destas edições possuem estilos e características próprias, mas existe uma harmonia entre as imagens. Grosso modo, há um conjunto padrão de seis ou sete imagens

---

<sup>283</sup> Esse ponto me parece contraditório, talvez tenha ocorrido algum erro de tradução.

<sup>284</sup> Tradução da lista a partir de Ghilieri, 2015, que, por sua vez, a retirou de Maria Ahn, 2014, porém não foi possível acessar esta bibliografia. “1) The devil cannot harm elements, men and animals, and he cannot turn men impotent for procreating unless under God’s hidden reasons, 2) When God grants the devil with the license to harm, the devil cannot extend it beyond God’s initial permission, 3) They truly cannot transform into animals even though the devil could trick the sight or obstruct men’s senses, 4) These wicked women cannot transverse many miles of distance in the night to gather at their sabbatical meetings, for they are dreaming or have a strong imagination, 5) The devil, incubus and succubus cannot generate children in any way, 6) God is the true inspector of the future, and only he knows the thoughts of men, 7) That although those evil women cannot really perform maleficia, they can however do it under the devil’s investigation, and 8) They have repudiated God and dedicated themselves to the devil with such apostasias and their corrupt will, and it is fair that these wicked women are punished with death by the civil right.”

<sup>285</sup> Disponível para download em <https://archive.org/details/delamiisetphiton00moli>

em cada uma edições, que apresentam cenas análogas, e algumas imagens adicionais em certas edições. Separei as imagens de acordo com estas cenas.

Mesmo após mais de três séculos sem ser publicado, o *De Lamiis* permanece influente devido à suas imagens, pois suas “xilografuras [...] se tornaram, com o tempo, muito mais importantes do que o conteúdo textual do livro”<sup>286</sup>. Desde a época de sua primeira publicação, no final do século XV, passando por quase dois séculos de novas edições que trouxeram variações, até hoje no século XXI, as imagens deste tratado circulam através de tempos e espaços, penetrando diversos meios e mídias.

As imagens de Molitor foram críticas para o desenvolvimento de uma nova linguagem visual da bruxaria. Nelas podemos ver imagens mais antigas de feitiçaria individual gradualmente serem transformadas no comportamento feminino e de grupo da bruxaria. Essa nova ênfase ocorreu através da adoção e constante reiteração de sinais visuais, tais como o caldeirão, a tempestade, a cavalgada em animais, o garfo de cozinha e os cabelos selvagens.<sup>287</sup>

Na medida em que novas edições foram sendo publicadas, através das variações e incorporações de novos elementos visuais e da manutenção de uma mesma essência, as imagens do *De Lamiis* tiveram destaque na formação da imagem da bruxaria diabólica europeia e, como vemos nas imagens dos dois livros a seguir, influenciaram outros artistas.

## 4.2 *COMPENDIUM MALEFICARUM* (1608)

nessas conferências noturnas se reúne uma grande multidão de pessoas de ambos os sexos, mas o número de mulheres é muito maior do que o de homens.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> “The woodcuts in *De lamiis* have, over time, become much more important than the textual content of the book.” (GHILIERI, 2015, p. 223)

<sup>287</sup> “The Molitor images were critical to the development of a new visual language of witchcraft. In them we can see older images of sorcery as an individual act gradually being transformed into the group and female behavior of witchcraft. This new emphasis occurred through the adoption and constant reiteration of visual cues, such as the cauldron, the hailstorm, the riding of animals, the cooking fork and wild hair.” (ZIKA, 2007, pp. 26-27)

<sup>288</sup> “*in questi convegni notturni si riuniscono una grande moltitudine di persone di entrambi sessi, ma il numero delle donne e di gran lunga maggiore di quello degli uomini.*” Trecho do original de Guazzo retirado de D’ANGELO, 2011, p. 20.



Em 1608, Francesco Maria Guazzo<sup>289</sup>, frade na Ordem de Santo Ambrósio em Milão, publicou o *Compendium Maleficarum*. Guazzo também possuía experiência em perseguições de bruxaria na região da Renânia<sup>290</sup>. Por volta de 1605, ele foi contratado pelo Duque John Williams de Cleves, que suspeitava estar sofrendo com casos de malefícios provocados por bruxaria e possessões demoníacas em sua corte, e precisava do auxílio de um especialista. Desta experiência resultou o *Compendium*, onde Guazzo reuniu seus conhecimentos a respeito dos muitos males causados pelo Diabo, dentre eles a bruxaria. O autor partiria então em busca de um mecenas que patrocinasse a publicação de sua obra, o que aconteceria cerca de três anos depois, com o Lorde Orazio Maffei, cardeal da Santa Igreja Romana e protetor da Ordem de Santo Ambrósio.

O *Compendium* inicia com uma dedicatória ao Lorde Maffei, e é dividido em três livros, sendo que no primeiro Guazzo fornece mais detalhes, conferindo um tanto de singularidade à sua obra, enquanto nos dois últimos, a maior parte do texto é composta de informações já constatadas em obras anteriores por outros autores. No livro um, ele descreve os 11 passos necessários para travar um pacto com o demônio: primeiro, se renega a crença em Deus e no Cristianismo; depois o demônio faz uma espécie de batismo às avessas; terceiro, após ser batizada, a pessoa abandona seu nome cristão e assume um outro; receber novos padrinhos é o quarto passo; o quinto é oferecer ao diabo uma parte de si, simbolizada por uma peça de roupa; sexto, desenha-se um círculo e dentro dele os envolvidos declaram sua lealdade ao demônio; sétimo, o diabo apresenta seu livro para que os participantes o assinem, tirando assim seus nomes do livro da vida e os inserindo no da morte; em seguida, juram prover o diabo com sacrifícios sempre que necessário; assim como, em nono lugar, prometem lhe dar presentes frequentemente; o décimo passo consiste no diabo marcar seus seguidores; e por último, os participantes fazem o restante dos votos necessários para garantir sua aliança demoníaca, como insultar e renegar dogmas e figuras cristãs<sup>291</sup>.

Percebe-se claramente a inversão de rituais, costumes e valores cristãos nessa descrição minuciosa, não só no texto como também nas imagens. Já os livros seguintes – “Lidando com os vários tipos de bruxaria e certos outros assuntos que devem ser conhecidos” e “Tratando dos

---

<sup>289</sup> Datas de nascimento e morte incertas, presume-se que nasceu na segunda metade do século XVI e faleceu na primeira metade do XVII.

<sup>290</sup> LEVACK, 2006.

<sup>291</sup> D'ANGELO, 2011, p. 18-19.

remédios divinos para aqueles que estão enfeitiçados, e certos outros assuntos”<sup>292</sup> – tratam de “material bastante familiar”<sup>293</sup>; como os sabás, o voo, a transmutação, e outros comportamentos desviantes e malefícios praticados por aqueles envolvidos com o Diabo e com bruxaria.

Sendo assim, o *Compendium* diferencia-se dos dois outros livros trabalhados aqui por abordar mais formas de atos diabólicos para além da bruxaria, mesmo que esta seja um dos principais focos da obra. Nela é clara a influência de outros trabalhos de demonologia, desde o já mencionado *Malleus Maleficarum* – na época com mais de um século de existência –, até trabalhos em circulação no início do XVII, como os dos demonólogos Nicolas Rémy, Martín Del Rio, Jean Bodin, entre outros<sup>294</sup>. Por sua vez, o texto de Guazzo é enriquecido por documentos legais sobre julgamentos e, principalmente, um elevado número de imagens. Estas chamam atenção pela quantidade e pela repetição, que proporcionam uma constante presença de imagens ao longo do texto. Além disso, abordam vários elementos e cenas bem características da bruxaria diabólica europeia. As imagens do livro circularam durante séculos, até hoje ilustram obras sobre bruxaria e aparecem nas mais diversas mídias. De fato, ousou inclusive dizer que as imagens do *Compendium Maleficarum* sejam mais importantes do que seu texto – embora não tenham recebido a devida atenção em trabalhos acadêmicos, como já foi constatado<sup>295</sup>.

A quantidade de imagens, assim como sua ordem e repetições, variam conforme a edição. Tive acesso à primeira edição de 1608, à reedição que foi publicada em 1626, à edição traduzida para o inglês de 1929 e à italiana de 1992. Essas duas últimas apresentam mudanças maiores em relação às imagens, eliminando algumas das originais, enquanto as edições de 1608 e 1626 apresentam praticamente as mesmas xilogravuras, com exceção de uma que está na primeira e foi retirada da segunda. Nesta de 1626 também foram removidas todas as imagens do terceiro livro, que aborda remédios e curas divinas. São imagens que, como o próprio título sugere, tratam de rituais e cenas próprias dos dogmas cristãos, e não sobre a bruxaria propriamente dita. Portanto, optei por utilizar apenas as imagens dos dois primeiros livros do *Compendium*. Destaco também que, ao contrário do que vimos anteriormente com o *De Lamiis*, as imagens deste segundo livro não se modificaram ao longo das edições, o que mudou foram apenas suas posições no texto e eventuais omissões de uma edição para outra. Em suma, são 22

---

<sup>292</sup> “Dealing with the various kinds of witchcraft and certain other matters which should be known” e “Treating of the divine remedies for those who are bewitched, and of certain other matters” (GUAZZO, 1929)

<sup>293</sup> “rather familiar material” (D’ANGELO, 2011, p. 19)

<sup>294</sup> LEVACK, 2006; ROPER, 2006.

<sup>295</sup> ZIKA, 2019.

imagens diferentes que ilustram os dois primeiros livros do *Compendium Maleficarum*, a ordem na qual aparecem e forma como se repetem variam, totalizando cerca de 40 imagens.

Nelas, elementos que já haviam aparecido nas gravuras do *De Lamiis*, são trabalhados mais detalhada e repetidamente, assim como há também a inclusão de novos elementos. Ao longo dos quatro séculos que se passaram desde sua publicação, estas imagens circularam por espaços e públicos cada vez mais amplos. Marcaram e influenciaram diversas obras e artistas, e compuseram a imagem histórica da bruxaria diabólica europeia. Atualmente, encontram-se reproduzidas em diversos materiais literários e midiáticos sobre bruxaria; e mesmo assim, ainda não foram trabalhadas propriamente pela comunidade acadêmica. A ausência de estudos que pesquisem a fundo o conteúdo imagético original do *Compendium Maleficarum* é uma lacuna na bibliografia acadêmica.

### 4.3 *LA SORCIÈRE* (1862/1911)

Uma religião forte e vivaz, como fora o paganismo grego, começa pela sibila, termina pela feiticeira. A primeira, bela virgem, em plena luz, o balançara, lhe dera o charme e a auréola. Mais tarde, caído, doente, nas trevas da idade média, nas terras selvagens e nas florestas, ele fora escondido pela feiticeira; sua piedade intrépida o nutriu, o fez viver ainda. Assim, pelas religiões, a mulher é mãe, terna guardiã e ama fiel. Os deuses são como os homens: eles nascem e morrem em seu seio.<sup>296</sup>

Jules Michelet (1798-1874) era um historiador que já vinha publicando obras há décadas quando lançou, em 1862, seu livro *La Sorcière*. Desde meados do século XVII a bruxaria já havia passado pela transformação de uma ameaça diabólica a ser combatida, na transição do medievo para a modernidade, para uma crença fictícia típica de mentes “irracionais”, pela reforma iniciada com os iluministas. No momento da publicação do livro em questão, o Romantismo havia proposto suas próprias reformulações, que por sua vez também influenciariam a concepção acerca da bruxaria – afinal, a tese de Michelet em *La Sorcière* se aproxima bastante do espírito romântico, e moldou muito do que ficaria conhecido como bruxaria neopagã. Dividido em dois livros, a obra tem em sua primeira parte um caráter de literatura ficcional, por ser quase que uma biografia de 300 anos na vida de uma feiticeira. Em

---

<sup>296</sup> “Une religion forte et vivace, comme fut le paganisme grec, commence par la sibylle, finit par la sorcière. La première, belle vierge, en pleine lumière, le berça, lui donna le charme et l’auréole. Plus tard, déchu, malade, aux ténèbres du moyen âge, aux landes et aux forêts, il fut caché par la sorcière; sa pitié intrépide le nourrit, le fit vivre encore. Ainsi, pour les religions, la Femme est mère, tendre gardienne et nourrice fidèle. Les dieux sont comme les hommes; ils naissent et meurent sur son sein.” (MICHELET, 1987, p. 5-6)

seguida, no livro dois, o texto ganha teor mais historiográfico, onde o historiador francês problematiza a caça às bruxas, utilizando manuais de demonologistas e outras fontes, como registros de julgamentos.

Desde sua publicação, *La Sorcière* recebe pesadas críticas e muitas vezes é lida como uma obra literária e não historiográfica. É justamente neste ponto que está a grande polêmica deste livro de Michelet. Diversos historiadores não o consideram como um texto historiográfico, devido principalmente ao seu estilo de escrita e ao que caracterizam como falta de embasamento em fontes confiáveis<sup>297</sup>. Mas também existem outros pareceres levantados por outros pesquisadores, tanto críticos quanto defensores, que devem ser ponderados. Aqui apresento três deles: o primeiro será expresso pelos comentários de Jean Delumeau e de Jeffrey B. Russell e Brooks Alexander; segundo, as ressalvas propostas pela historiadora Diane Purkiss a respeito do uso da figura feminina como central na religião descrita por Michelet; e por fim, a perspectiva defendida pela acadêmica Maria Teixeira, que contrapõe algumas das mencionadas críticas<sup>298</sup>.

Historiadores como Delumeau e Russell e Alexander afrontam *La Sorcière* basicamente em dois sentidos: na forma como Michelet trabalha com as fontes que cita, e nas “licenças poéticas” que faz ao longo da obra para provar seu ponto. Delumeau, por exemplo, em seu livro *A História do medo no Ocidente* (1989), demonstra através de fontes como Michelet exagerou em sua contagem do número de pessoas executadas na caça às bruxas, fazendo “avaliações fantásticas ou excessivas”<sup>299</sup>. E também como a visão do autor sobre a feitiçaria ser uma “rebelde impelida a uma causa global da Igreja e da sociedade pela miséria e pelo desespero” já foi “desmentida pelas pesquisas recentes”<sup>300</sup>. Em suma, classifica a obra como “muito apressadamente redigida”<sup>301</sup> e as propostas do autor “demasiadamente simplistas”<sup>302</sup>. Já Russell e Alexander, em *História da Bruxaria* (2019), são mais enfáticos com suas palavras, chegando ao ponto de classificarem *La Sorcière* como um “livreco [escrito] em apenas dois meses”<sup>303</sup>. Entretanto, reconhecem que a obra marcou um ponto de virada na História da bruxaria, em direção ao que chamam de bruxaria moderna, e que me refiro como neopagã.

Por sua vez, a crítica da historiadora Diane Purkiss, em seu livro *The Witch in History: Early modern and twentieth-century representations* (1996), toca outro ponto. Ela critica a

<sup>297</sup> Como por exemplo, RUSSELL; ALEXANDER, 2019 e DELUMEAU, 1989.

<sup>298</sup> DELUMEAU, 1989; RUSSELL; ALEXANDER, 2019; PURKISS, 1996 e TEIXEIRA, 2013.

<sup>299</sup> DELUMEAU, 1989, p. 530.

<sup>300</sup> DELUMEAU, 1989, p. 543.

<sup>301</sup> Ibid, p. 543.

<sup>302</sup> Ibid, p. 544.

<sup>303</sup> RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 183.

representação feminina na figura da feiticeira de Michelet. Para ela, “a feiticeira de Michelet é um exemplo da mulher selvagem que é criada por um homem para embasar a criação de uma narrativa masculina e uma civilização masculina”<sup>304</sup>. Purkiss incorpora trabalhos de outras autoras para postular que, embora a obra de Michelet seja centralizada em uma figura feminina, ela não necessariamente traz representatividade feminina<sup>305</sup>. A feiticeira romantizada por Michelet é pautada em elementos e características que reforcem discursos masculinos do próprio autor, “no qual o feminino é, como de costume, deslocado para que um mito da agência masculina possa ser construído, e da história da cultura ocidental, no qual a feiticeira é deslocada pela histérica nos limites da feminilidade”.<sup>306</sup>

Nesse sentido, o corpo da feiticeira que é caracterizado como nu, fértil, sexualizado e sagrado por Michelet, não o é por um viés “empoderador” da agência da própria mulher, mas serve para reafirmar uma visão de mundo regida por lógicas masculinas. Segundo Purkiss, tal sacerdotisa micheletiana é “uma figura feminina construída para simbolizar rebelião. Ela revoca as figuras femininas usadas para representar desordem durante a Revolução” – tema que Michelet trabalhou com profusão em grande parte de sua célebre bibliografia – “e como tal, ela é erotizada, mas sua sexualidade não pertence à ela própria: ela deve agir simbolicamente”<sup>307</sup>. De maneira geral, esta crítica de Purkiss me parece interessante, principalmente se considerarmos repercussões posteriores em algumas vertentes da bruxaria neopagã, onde o dualismo entre os papéis de gêneros é reforçado.

Em contrapartida, a historiadora, professora de Literatura francesa e especialista na obra de Jules Michelet, Maria Juliana Teixeira defende que em *La Sorcière* ele “integrou o mito à narrativa histórica”. Que, ao contrário do que muitos alegam, o autor fez uma “reflexão eminentemente historiográfica”, propondo que através da “compreensão do papel central do mito” ele se apoiou na constituição de um “método histórico” baseado em sua interpretação da obra do filósofo Giambattista Vico, em “Ciência Nova”<sup>308</sup>. Em seu artigo *O pecado do historiador: para uma leitura d’A Feiticeira, de Jules Michelet* (2013), Teixeira expõe como o historiador francês já havia antecipado muitas das críticas que sofreria em relação ao “pecado”

---

<sup>304</sup> “Michelet’s sorceress is an instance of the wild woman who is created by man to ground the creation of a masculine narrative and a masculine civilisation.” (PURKISS, 1996, p. 79)

<sup>305</sup> PURKISS, 1996, p. 35.

<sup>306</sup> “in which the feminine is as usual displaced so that a myth of male agency can be constructed, and the history of Western culture, in which the sorceress is displaced by the hysteric at the limits of femininity.” (PURKISS, 1996, p. 81)

<sup>307</sup> “a female figure constructed to symbolise rebellion. She recalls the female figures used to represent disorder during the Revolution, and as such she is eroticised, but her sexuality is not her own: it must act symbolically.” (PURKISS, 1996, p. 35)

<sup>308</sup> TEIXEIRA, 2013, p. 440.

historiográfico que supostamente cometeu no primeiro livro de *La Sorcière*, uma espécie de biografia dos 300 anos da vida de uma mesma mulher – a feiticeira. Michelet alega que nesta parte da obra se utilizou de “um pequeno fio biográfico e dramático” para compor seu texto, mas afirma que “tudo é histórico e fundamentado”<sup>309</sup>.

De fato, mesmo reconhecendo que tal “fio” não é tão pequeno assim, Teixeira ressalta o trabalho de Michelet com as fontes, inclusive argumentando que os três séculos – de XII a XIV – de vida da mulher não foram escolhidos ao acaso, e que tal período também é tratado em obras de outros historiadores que trabalharam com bruxaria, como os já mencionados aqui Carlo Ginzburg e Jean Delumeau – este último inclusive bastante crítico de Michelet, como vimos. E a justificativa fornecida pela autora é a de que Michelet propõe uma “reflexão sobre o passado” inspirada na sua leitura da obra de Vico, na qual “é na tentativa de associar criticamente, num mesmo projeto de conhecimento, o saber verdadeiro da filosofia e as certezas advindas da filologia que Vico empreende a construção de sua ciência”<sup>310</sup>, que “visaria extrair princípios capazes de responder pela lógica e pela inteligibilidade do mundo humano”<sup>311</sup>. Vico “reconhece no poeta o historiador das ideias primevas, na fábula a sua narrativa ‘verdadeira’ e na poesia seu *lógos* próprio”<sup>312</sup>; e, segundo Teixeira, foi o que Michelet fez em *La Sorcière*.

Desta forma, a escolha por este tal “fio biográfico e dramático” não seria apenas um capricho de Michelet, e sim uma decisão apropriada para atingir seus objetivos: retrazar a origem da feiticeira, inserir a bruxaria em uma longa continuidade de uma antiga religião, que adquiriu caráter de rebeldia contra os abusos dos poderes medievais e cuja resposta teria sido a caça às bruxas. Pois esta seria uma escolha metodológica, segundo o que Teixeira classifica como “historiografia micheletiana”: o modo pelo qual o historiador teria abordado sua concepção de História, inspirada no trabalho de Vico, e que “embora partindo de pressupostos estranhos à maneira como a ciência histórica moderna se constitui, também se institui a partir de um recorte de pretensão científica e igualmente separa o que pode a literatura do que deve a história”<sup>313</sup>. Neste sentido, apostar num texto de caráter mais “lendário” no primeiro livro seria uma estratégia para aproximar sua obra à “uma Idade Média [que por sua vez fora] imersa numa ordem lendária”<sup>314</sup>.

---

<sup>309</sup> TEIXEIRA, 2013, p. 441.

<sup>310</sup> TEIXEIRA, 2013, p. 444.

<sup>311</sup> TEIXEIRA, 2013, p. 445.

<sup>312</sup> Ibid, p. 446.

<sup>313</sup> Ibid, p. 443.

<sup>314</sup> Ibid, p. 446.

Seguindo esta lógica, Teixeira justifica também o trabalho de Michelet com fontes consideradas históricas, pois além da escassez de fontes primárias do período disponíveis devido ao tempo e à censura, haveria também “em especial, [a] propensão, típica de períodos posteriores, em constituir um corpus propriamente literário ou legendário do que antes não passava de uma forma natural de integração e interpretação do mundo”<sup>315</sup>. Nisso insere-se também o papel da ciência de Vico, onde “essa historicização do *lógos*, revertido em línguas históricas”, legendárias e mitológicas, se daria a partir de sua interpretação enquanto um “testemunho primordial das coisas”, um “ponto de interseção entre o mundo das ideias e o dos fenômenos”<sup>316</sup>. O propósito do “fio” escolhido por Michelet para tecer sua obra seria o de se aproximar de um “modelo de inteligibilidade próprio a esse passado”, pois “sua reconstrução exige que o intérprete se desprenda dos conceitos” que “seu tempo” categoriza como “lenda, língua ou poesia, de modo a, corretamente, compreender sua mensagem”<sup>317</sup>. Infere-se assim, que “o grande pecado do historiador” não seria o de utilizar ferramentas provenientes de outras epistemologias, e sim o de “não reconhecer a existência e a prevalência das outras formas de expressão e de pensamento de que dispuseram os homens ao longo do tempo”<sup>318</sup>.

Em suma, o principal ponto criticado por diversos historiadores – aqui exemplificados por Delumeau, Russell e Alexander – é em relação à qualidade do trabalho historiográfico de Michelet em *La Sorcière*, e se a obra seria de fato historiográfica. Tal ponto é rebatido pela hipótese defendida por Teixeira, que justifica as escolhas do autor fundamentando-as em uma “historiografia micheletiana”, composta a partir do trabalho de Giambattista Vico. Reitero tais argumentos de Teixeira e considero que eles refutam satisfatoriamente as críticas mencionadas. Ainda assim, entendo como válidas as ressalvas feitas por Purkiss, e também vejo outras questões a serem ponderadas em relação ao texto, como por exemplo a noção de Idade Média defendida por Michelet, como se essa teria realmente sido uma “idade das trevas” – perspectiva que discordo categoricamente.

De toda forma, a repercussão e a influência da obra nos séculos que se passaram refletem a importância do livro e do caminho que ele abriu. A virada que se iniciou entre meados do século XIX e do XX foi fundamental para a formação da bruxaria neopagã; e *La Sorcière* foi um marco desta virada, contando com várias edições desde sua publicação. Em sua primeira

---

<sup>315</sup> Ibid, p. 448.

<sup>316</sup> Ibid, p. 448.

<sup>317</sup> TEIXEIRA, 2013, p. 449.

<sup>318</sup> TEIXEIRA, 2013, p. 449.

edição, o livro não continha imagens. Foi apenas décadas após a morte de Michelet que, em 1911, a obra ganhou uma edição ilustrada pelo artista Martin van Maële (1863-1926).

Até o momento de finalização desta pesquisa, não há muita informação disponível em fontes confiáveis sobre a vida e obra de Van Maële. A dificuldade de obter estas informações foi quase tão grande quanto a de conseguir o exemplar de *La Sorcière* – que já mencionei no capítulo 2. Contudo, encontrei um livro – *Martin van Maele: an illustrated bibliographical checklist* (2015) – que apresenta uma breve bibliografia e um levantamento dos trabalhos conhecidos do artista. O próprio autor admite que seu livro “é um trabalho em andamento”<sup>319</sup>, e que sua escrita se baseou em anos de pesquisa, mas que as fontes são escassas. De todo modo, Perry apresenta acontecimentos relevantes na vida de Van Maële e enumera mais de uma centena de trabalhos do artista, separados em categorias – livros, portfólios, periódicos, capas, entre outros. Nascido Maurice François Alfred Martin, em 1863 numa cidade do subúrbio parisiense, ele adotaria o pseudônimo Martin van Maële a partir da “combinação dos sobrenomes de seu pai [Martin] e de sua mãe [van Maele]”<sup>320</sup>. Sob essa alcunha, ele assinaria a maioria de seus trabalhos, embora também utilizasse por vezes suas iniciais – MVM –, apenas o primeiro nome – Martin –, e outro pseudônimo – Van Troizem<sup>321</sup>.

Seu pai também foi artista – pintor e escultor –, e a primeira participação de Martin numa exibição foi em 1882, no *Salon de la Société des Artistes Français*, junto com obras de seu pai. No começo da carreira, ele foi ilustrador de vários periódicos, e sua arte erótica – pela qual seria reconhecido – aparece no final dos anos 1890<sup>322</sup>. “Seu primeiro (semi)nu conhecido é encontrado em *Dix Contes d'Edgar Poe* (c. 1897)”<sup>323</sup> e, a partir do século XX, ilustra várias obras sobre flagelação. Além destas, também ilustrou edições de livros como: *O Asno de Ouro* (1094), de Apuleio; *Aventures extraordinaires* (1908) e *Aventures de Sherlock Holmes* (1909), ambos de Arthur Conan Doyle; *Les Fleurs du Mal* (1915), de Baudelaire; além também de uma série de gravuras em *La Grande Danse Macabre des Vifs* (c.1905-c.1909). Seu portfólio demonstra como Van Maële dominava técnicas de gravura, como água-forte e xilogravura, e de pintura, como aquarela; e também seu interesse pelo erótico, o oculto e o macabro. Enfim em 1911, o francês ilustra a edição de *La Sorcière*, onde desenhou 69 composições originais, sendo 15 delas pranchas gravadas em água-forte pelo próprio artista, e 54 títulos e partes finais

<sup>319</sup> “it is a work in progress” (PERRY, 2015, p. 28)

<sup>320</sup> “a combination of the surnames of his father and mother.” (PERRY, 2015, p. 51)

<sup>321</sup> PERRY, 2015.

<sup>322</sup> PERRY, 2015.

<sup>323</sup> “His first known (semi) nude woman is found in *Dix Contes d'Edgar Poe*, c. 1897.” (PERRY, 2015, p. 51)



de capítulo<sup>324</sup> gravadas em madeira por Eugène Dété (1848-1922) – com quem já havia trabalhado em *Dix Contes d'Edgar Poe*. Destas 69, selecionei 64, omitindo apenas aquelas que retratavam paisagens e o próprio Michelet.

Nas imagens de *La Sorcière* temos um erotismo bem mais explícito em relação aos dois outros livros. O próprio fato de ter sido ilustrada por um artista cujas obras são marcadas pelo erótico é um indicador da relação estreita entre o desvio religioso e moral proposto pela visão cristã da bruxaria e o desvio sexual de seus costumes. Ao mesmo tempo, vejo que alguns elementos e temas perpassam as imagens dos três livros – o distanciamento das cenas de bruxaria em relação às construções e os domínios “civilizados”; as reuniões sabáticas e seus banquetes, danças e orgias; a inversão de ritos e elementos cristãos pervertidos pela bruxaria diabólica; a relação de gênero e poder implícita nas práticas e cenas de bruxaria; entre outros. De maneira semelhante ao *Compendium Maleficarum*, a falta de pesquisas acadêmicas que trabalhem com as imagens de *La Sorcière* é, simultaneamente, desafiadora e motivadora. Quando postas em relação, as imagens das bruxas destes três livros evocam uma multiplicidade de tempos, uma multiplicidade de outras imagens. Parto, enfim, para minhas considerações finais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – O SOBRENATURAL E O SUBVERSIVO

Com esta pesquisa, me propus a analisar imagens de bruxas, a partir das gravuras de três livros sobre bruxaria, buscando respostas para as seguintes questões: como as imagens de bruxas se formaram ao longo dos tempos? Quais elementos caracterizam essas mulheres? À que eles remontam? E como eles se encaixam nessas figuras? Para tanto, adotei uma perspectiva warburguiana, utilizando como principais aportes teóricos pensamentos e conceitos do próprio historiador da arte Aby Warburg, assim como as leituras que Carlo Ginzburg, José Emilio Burucúa, Philippe-Alain Michaud e Antonio Somaini fizeram acerca deles. Dentre estes conceitos, os de *Pathosformel* (fórmula patética) e *Nachleben* (vida póstuma) fundamentaram minhas análises. O método pelo qual realizei meu trabalho também vem de Warburg, de sua *metodologia da montagem* e de seu *saber-movimento* das imagens. Assim, inspirada pelo Atlas *Mnemosyne* – onde o alemão entrelaçou, através de *fiões mnemônicos*, imagens de múltiplos meios, tempos e espaços numa história da arte sem escrita –, montei três painéis que dão início

---

<sup>324</sup> Do original “en-tetes et culs-de-lampe (chapter headings and tail-pieces)”. (PERRY, 2015, p. 606)

a um Atlas autoral sobre a história das imagens de bruxas, que pode ser desenvolvido em pesquisas futuras.

Organizei minha dissertação da seguinte forma: iniciei, na Introdução – um tecido feito de tempo(s) –, apresentando as metáforas que empreguei neste trabalho, fazendo uma breve introdução de Warburg e *Mnemosyne*, e revelando um pouco do contexto no qual esta pesquisa se desenrolou. No Capítulo 1 – trama, ou sobre as imagens de bruxas – aprofundei minhas considerações teóricas a respeito de Warburg e das interpretações dos autores já mencionados, contextualizando o modo pelo qual trabalhei com as imagens e o processo pelo qual desenvolvi minha pesquisa, e também introduzi as categorias dos três painéis que montei. O segundo e mais extenso Capítulo, – trama no conta fios, ou sobre meu atlas –, foi dedicado às minhas análises dos 18 pares de imagens que compõem os três painéis. Na maioria deles, trouxe também outras imagens cujas associações se deram durante o processo de escrita. Em cada imagem, me foquei nos elementos que percebi como mais significativos, me demorando em seus detalhes. Fundamentada pelos conceitos warburgianos citados, pude traçar considerações a respeito da minha problemática, visando atingir meus objetivos. Antes de adentrar nestas considerações, discorri a respeito dos livros, dos quais as imagens fontes foram obtidas, no terceiro e último Capítulo – urdume, ou sobre os três livros e suas imagens. Nele, apresentei um panorama das três obras – *De Lamiis et Phitonicis Mulieribus* (1489); *Compendium Maleficarum* (1608); e *La Sorcière* (1862/1911) –, seus autores, históricos de publicação e as influências de seus conteúdos textuais e imagéticos nos séculos que se seguiram desde seus lançamentos.

Em relação às categorias, estas são guias temáticos que orientam a disposição visual das minhas imagens neste meu *tecido feito de tempo(s)* e as aproximam em suas relações. As três que estabeleci aqui, a partir do meu contato com as gravuras, para dar início ao meu Atlas, foram: Natureza, Movimento e Destino. Em Natureza, as imagens nos revelam como os elementos naturais fazem parte das práticas de bruxaria e se integram com os corpos das bruxas. Vemos corpos nus, humanos, animais e híbridos, manipulando e interagindo com a vegetação, os astros, o fogo. Este conjunto de imagens, regidas pela Natureza, evidencia a ligação do mundo natural com o sobrenatural, característica da bruxaria. Movimento, como explicitiei na fundamentação deste trabalho, é primordial. Nestas imagens, há dança, música e ritmo; círculos e linhas retas, que cadenciam ciclos e rupturas; os cabelos, os tecidos, as nuvens e as fumaças são esvoaçantes. São movimentos físicos que ecoam movimentos místicos nos corpos das bruxas e nas práticas de bruxaria. As imagens em Destino manifestam o poder das figuras de controlar o destino, seja através de feitiços, conjurações e sacrifícios, ou através da concepção

e nutrição da vida, em sua relação com a morte. A tensão entre criação e destruição, atribuída às bruxas e suas práticas, se faz visível nestas imagens.

Em *O voo das bruxas* vimos grupos de mulheres de diferentes idades, nuas, de cabelos soltos, reunidas na floresta, em meio à ossos e fumaça, usando caldeirões e voando montadas em bodes. N' *A criação do mundo*, temos os corpos nus do Egito Antigo e da Europa Contemporânea, que deitados em contato com a vegetação, se relacionam com a organização do cosmos, das espécies e com a fertilidade da terra. As cenas de *Osculum infame* tocam no conceito de pecado, e exploram a partir do anal a relação desviante entre punição e prazer. Vimos a potência selvagem de *Dioniso montado*, e a polaridade entre a harmonia através da qual o deus grego comanda seu animal e a tensão entre o homem bruxo e o felino que tenta domar. *Boitatá e demônio* nos apresentaram duas dimensões de hibridismo: o corporal, na mistura de espécies que formam seus corpos, e o temporal, na confluência de múltiplos tempos neles evocados. Com *Diana Luna* vimos como a relação entre esta deusa grega e as bruxas se apresenta nas imagens, através da lua, das flores e do feminino.

Os giros d' *A Roda da Fortuna* nos revelaram relações entre as cartas de tarô e as imagens do Atlas, e entre Van Maele e os domínios da alquimia e do ocultismo. Vimos como a *Pathosformel* do movimento aparente em cabelos e acessórios em *As Três Graças* é um recurso presente em outras figuras femininas, como nas três bruxas da gravura de *La Sorcière*. Assim como o *pathos* d' *O rapto* de Perséfone, suas tensões e rupturas, são presentes em outra gravura da obra. As aproximações entre *Bruxas e Bacantes* são visíveis nas imagens, onde seus corpos dançam em êxtase em meio a ritos orgíacos, nas dionisiacas e nos sabás. Ainda sobre estes dois eventos noturnos e remotos, tivemos mais associações com *Ritos e procissões*, cujas imagens nos mostraram corpos nus e híbridos seguindo, ritmados, na mesma direção. Outra aproximação possível foi aquela entre *Bruxas e indígenas antropófagas*, mesclando controle e descontrole através de seus rituais canibais.

As reflexões acerca d' *O(s) caldeir(ões) das bruxas* foram ricas, manifestando as conexões da bruxaria com a corrupção de tarefas femininas, a demonização de religiões pagãs, o inferno e o diabólico, e as práticas alquímicas. O *Círculo necromante* evidenciou o uso deste elemento para a invocação e o pacto com demônios, em diversas práticas mágicas. Enquanto no *Círculo quiromante* vimos como esse elemento também está presente em práticas de adivinhação e suas ligações com micro e macro cosmos; assim como algumas diferenças nas práticas mágicas a partir do gênero dos praticantes. *As Moiras* revelaram como trios de figuras femininas se relacionam com o controle sobre a vida e a morte, exercendo seus poderes através de seus corpos e do manuseio de objetos. Tal controle também se mostrou nas cenas de

*Amamentação*, onde a fertilidade do leite materno se associou à bruxaria, cuja praticante corrompe o ato maternal e o subverte em um ato sexual. Também relativo à *Sexualidade* e a corrupção de costumes, vimos nas imagens dos casais a profanação da prática do amor cortês na prática do sexo, e possível gravidez, entre humanas e demônios.

Depois de analisar cada um dos 18 pares de imagens, encaminho minhas considerações finais da seguinte maneira. Retomando o já citado conceito de *sobre-subumano* de Anchieta, entendo que este se refere à polaridade encarnada nas bruxas, sendo elas ao mesmo tempo subjugadas pela sociedade por serem consideradas desviantes e moralmente inferiores, e temidas por esta mesma sociedade devido aos poderes ameaçadores advindos de suas práticas e pactos diabólicos. Ao longo da minha pesquisa, percebi que essa dimensão se faz presente nas imagens e se manifesta em dois sentidos: no *sobrenatural* e no *subversivo*. Concluo que, nas imagens de bruxas trabalhadas aqui, vejo a *vida póstuma* nos *pathos* do sobrenatural e do subversivo, revelando o poder das bruxas de controlar e mudar o destino natural e sobrenatural, através dos movimentos de seus corpos e suas práticas. É, enfim, a partir deste prisma que *imaginamos bruxas*.

## REFERÊNCIAS

### Fontes Primárias

GUACCIO, Francesco Maria. **Compendium Maleficarum**. Mediolani: Ex Ambrosiani collegij typographia, 1608.

GUACCIO, Francesco Maria. **Compendium Maleficarum**. Mediolani: Ex Ambrosiani collegij typographia, 1626.

GUACCIO, Francesco Maria. **Compendium Maleficarum**. Torino: Giulio Einaudi, 1992.

GUAZZO, Francesco Maria. **Compendium Maleficarum**. Londres: Richard Clay & Sons Limited, 1929.

MICHELET, Jules. **La Sorcière**. Paris: Jean de Bonnot, 1987.

MOLITOR, Ulrich. **De lamiis et phitonicis mulieribus**, Teutonice Vnholden vel Hexen. Reutlingen, Johann Otmar, 1489.

### Referências Bibliográficas

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1: Bruxas e Tupinambás Canibais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

APEL, Thomas. “**Diana**” Mythopedia. Disponível em: <https://mythopedia.com/topics/diana>. Acesso em 19 Dec. 2022.

BAGGIO, Adriana. A Fórmula Do Amor: Figurativizações Do Phátos Em Ninfas Antigas e Contemporâneas. **ARJ – Art Research Journal** | Revista de Pesquisa em Arte | V. 9, n. 1, 2022.

BARBOSA, Leandro Mendonça. **De Selvagem a Efeminado: As Representações De Dioniso No Imaginário Ático (Séculos VII a V A.C.)**. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

BARROS, José D’Assunção. O Amor Cortês – Suas Origens e Significados. **Raído**, Dourados, MS, v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun. 2011.

BASTOS, Rodolpho. **Ave-Maria cheia de filmes: Transtemporalidade do Sagrado (e do) Feminino através da presença de Maria no filme “Io sono com te” (2010)**. 2020. 324 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

BECK, Ana Lúcia. Franklin Cascaes: Monstros Simoníacos e pesquisa artística. In: MAKOWIECKY, Sandra, CHEREM, Rosângela. **Passado-presente em quadros: uma história da arte em Santa Catarina**. Florianópolis: AAESC, 2019.

BREVE, Lucas Gustavo. **A fé na cultura do saber: a cosmovisão de Afonso X através da astromagia da Cantiga 125 de Santa Maria**. 2023. 137 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de

Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

BURUCÚA, José Emilio. **Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BURUCÚA, José Emilio; KWIATKOWSKI, Nicolás. Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura. In: BURUCÚA, José Emilio (org.). **Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg**. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura, 2019.

CARROBREZ, Mayara. O Sagrado Feminino Através De Diana Em Aradia (1899), De Charles G. Leland. In: XXIII Encontro Estadual de História da ANPUH, 2016, ASSIS-SP. **Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP**, 2016. v. 1.

CARROBREZ, Mayara; PARADISO, Silvio Ruiz. O Protagonismo Feminino Na Obra Aradia, Il Vangelo Delle Streghe (1899) De Charles G. Leland. In: V SIES - SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO SEXUAL, 2017, Maringá. **Anais do V SIES**, 2017.

CASCAES, Franklin. **O fantástico na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

COSTA, Daniel Lula. **Revelação figural: alegoria e presença dos seres híbridos na Divina Comédia, de Dante Alighieri**. 2019. 406 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2019.

D'ANGELO, Elizabeth C. **Collective Violence: A Study of the Gendered and SocioEconomic Factors Behind Early Modem Italian and English Witch Hunts**. 100 f. Dissertação (Mestrado) Curso de Master Of Arts, Brock University, Ontario, 2011.

DE GIVRY, Grillot. **Witchcraft Magic & Alchemy**. Londres: George G. Harrap & Co. Ltd., 1931.

DE LIMA, Cauana Harz. **O deus do êxtase e o masculino anticristão: um estudo comparado entre as figuras condutoras dos Bacanais e dos Sabás das bruxas**. 2022. 77 p. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História, Florianópolis, 2022.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300- 1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: o Olho da História III**. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FARLEY, Helen. **A Cultural History of Tarot From Entertainment to Esotericism**. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009.

FIEBIG, Johannes; BURGER, Evelin. **The Ultimate Guide to the Rider Waite Tarot**. Woodbury: Llewellyn Publications, 2013.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Franklin Joaquim Cascaes: do desejo de saber à representação do ser. **Sæculum: Revista de História**, João Pessoa, v. 26, n. 44, p. 10-29, jan./jun. 2021.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Pensar com os mitos. Sobre ecologia nos boitatás de Franklin Cascaes. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 14, n. 35, e0201, jan./abr. 2022.

FONTOURA, Odir Mauro da Cunha. **O Rebanho Infectado: Inquisição e clérigos praticantes de magia no século XIV**. 2020. 272 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2020.

GHILIERI, Amy. **Text and Image in Ulrich Molitor's De Lamiis et phitonicis mulieribus, 1489-1669: A Bibliographic and Cultural Analysis**. 2015. 306 f. Tese (Doutorado) - Curso de Philosophy in History, University Of Nevada, Reno, 2015.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. **História noturna: decifrando o sabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GIRALT, Sebastià. **Medieval necromancy, the art of controlling demons: Origins, practitioners, languages and techniques of magic via the spirits**. Disponível em: <https://www.scienca.cat/temes/medieval-necromancy-art-controlling-demons>. Acesso em 25 Mar. 2023.

GONÇALVES, Mirna Xavier. O oráculo como suporte ativo através dos tempos: uma perspectiva warburgiana. **GAÏA**, v. 12, n. 1, 2021.

IONS, Verônica. **Egipto** – Biblioteca dos grandes mitos e lendas universais. São Paulo: Editorial Verbo, 1982.

KWAN, Natalie. Woodcuts and Witches: Ulrich Molitor's De Lamiis et phythonicis mulieribus, 1489-1660. **German History** vol 30, no 4 (2012): 493-527.

LEVACK, Brian P. **The Witch-Hunt in Early Modern Europe**. Londres: Pearson. 2006.

MAXWELL-STUART, Peter. Magic in the Ancient World. In: DAVIES, Owen (ed.). **The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic**. Londres, Oxford University Press, 2017.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONAGHAN, Patricia. **The Encyclopedia od Celtic Mythology and Folklore**. Nova Iorque: Facts on File, 2004.

OHRT, Roberto; HEIL, Axel. The Mnemosyne and its after life. In: OHRT, Roberto; HEIL, Axel (Orgs.). **Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - The Original**. Berlin: Hatje Cantz, 2020.

PAGE, Sophie. Medieval Magic. In: DAVIES, Owen (ed.). **The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic**. Londres, Oxford University Press, 2017.

PERRY, S.A. **Martin van Maele** – an illustrated bibliographical checklist. E-book Kindle, 2015.

PURKISS, Diane. **The Witch in History: Early modern and twentieth-century representations**. Londres: Routledge, 1996.

QUEIROZ CAMPOS, Daniela. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Aniki**, vol.4, nº 2, p. 269 288, 2017.

RODRIGUES, Kethlen Santini. **O Surgimento da imagem da bruxa nas artes visuais: Bruxaria e sexualidade nas obras de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien**. 2018. 94 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

ROPER, Lyndal. **Witchcraft and the western imagination**. Transactions Of The Royal Historical Society, [S.L.], v. 16, p. 117-141, 23 nov. 2006. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s00804440106000442>.

RUSSELL, Jeffrey; ALEXANDER, Brooks. **História da bruxaria**. São Paulo: Aleph, 2019.

SILVA, Pilar, El Bosco. Tríptico del Jardín de las delicias In: El Bosco. **La exposición del V Centenario, Madrid, Museo Nacional del Prado**, 2016, p.n.46 330-346. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>. Acesso em 08 Fev. 2023.

SILVEIRA, A. D. A "Fada Medieval" e o Destino. **Revista Mosaico**, Goiás, v. 4, n. 1, p. 2-9, jan./jun. 2011.

SILVEIRA, A. D. Saber em movimento na obra andaluza *Gāyat al-hakīm*, o *Picatrix*: problematização e propostas. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, [s. l.], n. 9, 2016, p. 169-188.

SILVEIRA, A. D. Temporalidade, historicidade e presença em uma análise do prólogo do *Picatrix* (séc. XIII). **História da historiografia: international journal of theory and history of historiography**, Ouro Preto, v. 9, n. 22, 2017.

SILVEIRA, A. D. Dos Papiros Gregos de Magia ao *Picatrix*: mobilidades e confluências do saber na longa duração. In: FRIGHETTO, R.; SILVA, G. V.; GUIMARÃES, M. L. (org.). **As mobilidades e as suas formas na antiguidade tardia e na idade média**. Vitória, ES: GM, 2019.



SOMAINI, Antonio. Genealogia, Morfologia, Antropologia das Imagens, Arqueologia das Mídias. In: **EISENSTEIN**. Notas para uma História Geral do Cinema. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2014.

SQUIRE, Charles. **The Mythology of Ancient Britain and Ireland**. Londres: Archibald Constable & Co Ltd, 1906.

SRSIC, Elizabeth. **Words, Woodcuts and Witches: Ulrich Molitor's De lamiis et pythonicis mulieribus**. University of Texas, Austin, 2015.

STEWART, Alison. "Early Woodcut Workshops. Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design. 17. **Art Journal**, vol. 39 (1980), pp. 189-194.

TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. O pecado do historiador: para uma leitura d'A Feiticeira, de Jules Michelet. **Topoi** (Rio de Janeiro), [S.L.], v. 14, n. 27, p. 440-455, dez. 2013. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101x014027010>.

TELLES, Luana de Almeida. Menadismo Dionisíaco e Natureza. **Sacrilegens**, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 19-32, jul-dez/2020.

TELLES, Luana; TOLEDO, Túlio. Dioniso: Uma Revisitação ao Selvagem. **Sacrilegens**, Juiz de Fora, v.16, n. 2, p. 74-84, jul-dez/2019.

TERZETTI FILHO, Celso Luiz. **A Deusa não conhece fronteiras e fala todas as línguas: um estudo sobre a religião Wicca nos Estados Unidos e no Brasil**. 2016. 192 p. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Ciências da Religião, São Paulo, 2016.

WAITE, A.E. **The key to the Tarot: The official companion to the World famous original Rider Waite Tarot deck**. Nova Iorque: Penguin Random House. 2020

WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEDEPOHL, Claudia. The making of Warburg's Bilderatlas Mnemosyne. In: OHRT, Roberto; HEIL, Axel (Orgs.). **Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - The Original**. Berlin: Hatje Cantz, 2020.

WISSE, Jacob. Albrecht Dürer (1471–1528). In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. (October 2002). Disponível em: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/durr/hd\\_durr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/durr/hd_durr.htm). Acesso em 12 Abr. 2023.

WOOD, Juliette. **O Livro Celta da Vida e da Morte – Deuses, Heróis, Druidas, Fadas, Terras Misteriosas e a Sabedoria dos Povos Celtas**. São Paulo: Pensamento, 2011.

ZIKA, Charles. **The appearance of witchcraft: print and visual culture in sixteenth-century Europe**. Nova Iorque: Routledge, 2007.

ZIKA, Charles. Towards an alien community of dancing witches in early seventeenth-century Europe. In: TARANTINO, Giovanni; ZIKA, Charles (ed.). **Feeling exclusion**: religious conflict, exile and emotions in early modern europe. Nova Iorque: Routledge, 2019. p. 207-232.

**ANEXO A – Imagens dos três livros fontes**

*De Lamiis et Phitonicis Mulieribus.*











*Compendium Maleficarum.*



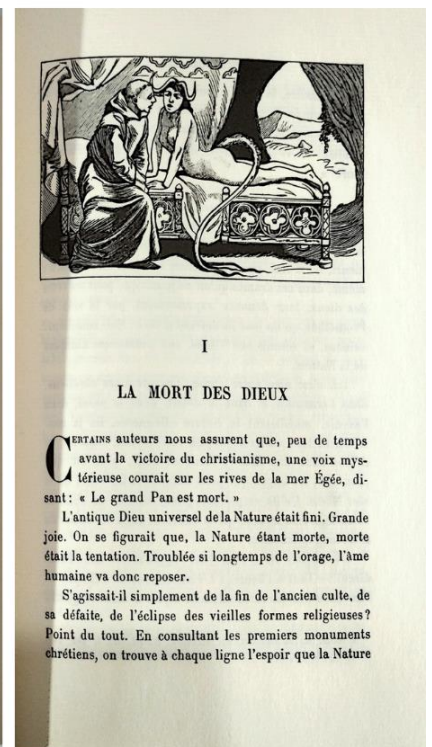
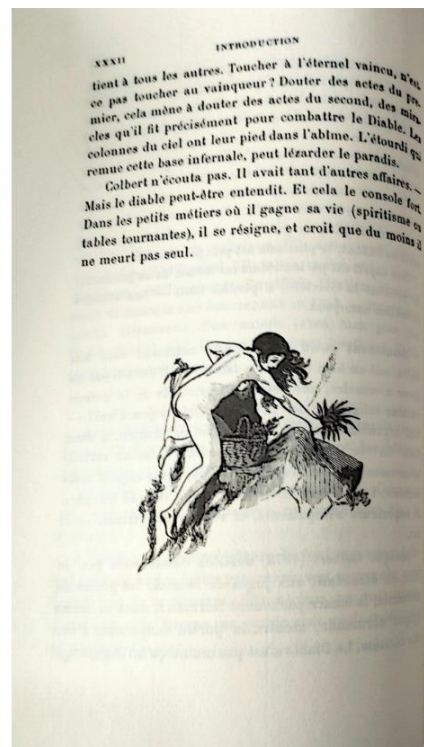
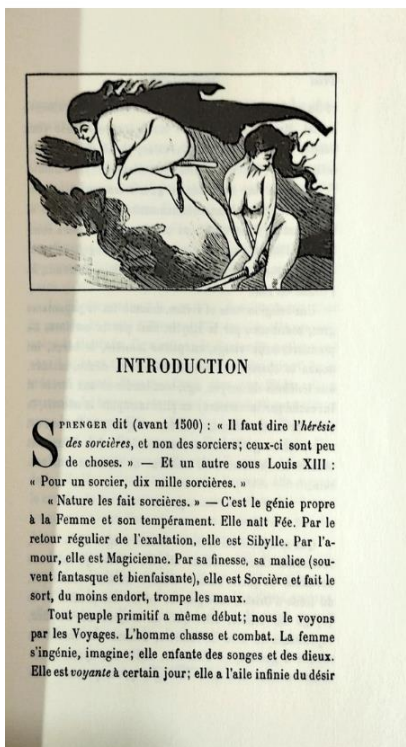
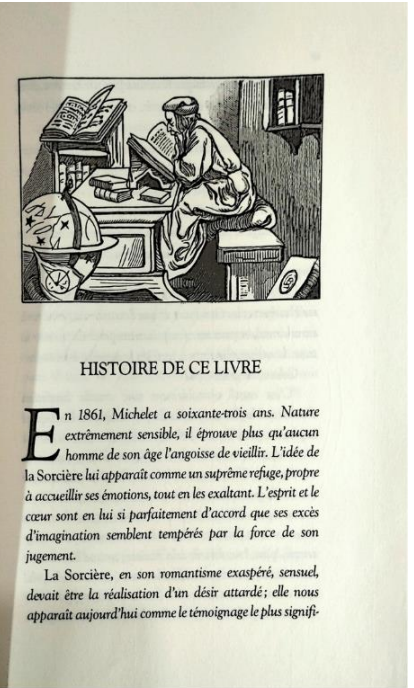
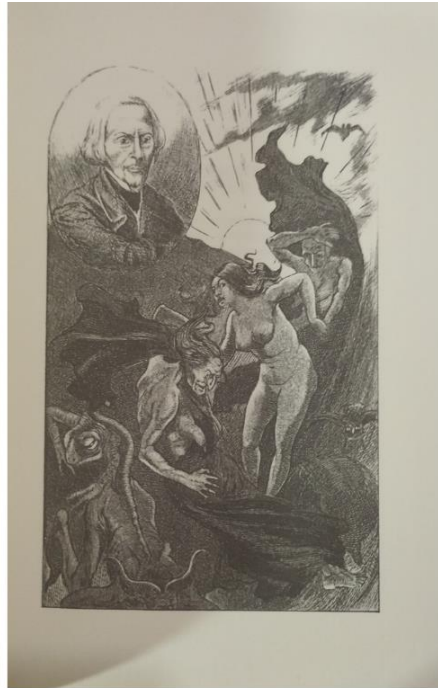
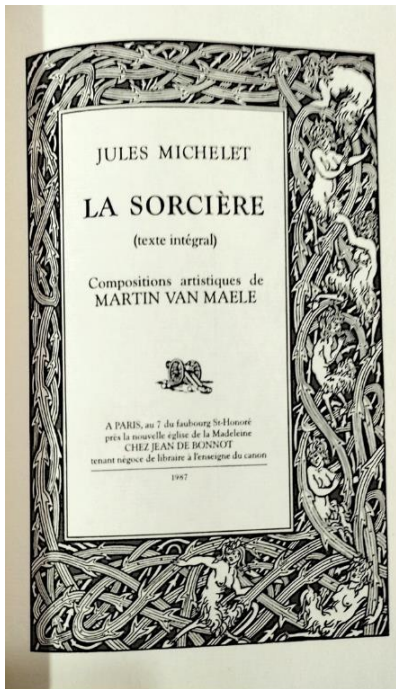








## La Sorcière.



Elle boit, altérée, le feu de sa bouche. (Page II)



vez un bûcher, et que l'amante ait le repos des flammes. Jaillisse l'étincelle et rougisse la cendre? Nous irons à nos anciens dieux. »

chose impie et immonde : « Lui fini, je passerai à d'autres ; la jeune rce succombera à ma fureur. »  
 Le moyen âge haïssait grotesquement cette tradition pour avoir fait peur du Diable Venus. Sa statue reçoit d'un jeune homme une baguette qu'il met imprudemment au doigt. Elle la serre, la grille comme fiancée, et, la nuit, vient dans son lit en réclamer les droits. Pour le débarrasser de l'infamale épouse, il faut un exorcisme (cf. Bibb., part. III, c. III, 174). — Même histoire dans les fabliaux, mais si ma mémoire ne me trompe, dans ses *Propos de table*, mais fort grossièrement, en faisant sentir le cadavre. — L'Espagnol del Rio le transporte de Grèce en Brabant. La fiancée meurt peu avant ses noces. On sonne les cloches des morts. Le fiancé désespéré errait dans la campagne. Il entend une plainte. C'est elle-même qui erre sur la bruyère... « Ne vois-tu pas, dit-elle, celui qui me conduit? — Non. » — Mais il la saisit, l'enlève, la porte chez lui. Là, l'histoire finit. Rio, en coupe le fil. « Le voile levé, dit-il, on trouva une bûche vêtue de la peau d'un cadavre. » — Le juge le Loyer, quoique si peu sensible, nous restitue pourtant l'histoire primitive.  
 Après lui, c'est fait de tous ces tristes narrateurs. L'histoire est inutile. Car notre temps commence, et la Fiancée a vaincu. La Naine enterrée revient, non plus furtivement, mais maîtresse de la maison.



II

POURQUOI LE MOYEN AGE DÉSESPÉRA

**S**oyez des enfants nouveau-nés « *quasi modo geniti infantes* » ; soyez tout petits, tout jeunes par l'innocence du cœur, par la paix, l'oubli des disputes, serins, sous la main de Jésus.

C'est l'aimable conseil que donne l'Église à ce monde si orageux, le lendemain de la grande chute. Autrement dit : « Volcans, débris, cendres, lave, verdissez. Champs brûlés, couvrez-vous de fleurs. »

Une chose promettait, il est vrai, la paix qui renouvelle : toutes les écoles étaient finies, la voie logique abandonnée. Une méthode infiniment simple dispensait du raisonnement, donnait à tous la pente aisée qu'il ne

moyen âge et le fonds de son désespoir. Nul moyen d'échapper. Car qui fait un pas est perdu. Il est *autais*, épave, gibier sauvage, serf ou tué. La terre visqueuse retient le pied, enracine le passant. L'air contagieux tue, c'est-à-dire le fait de *main morte*, un mort, un néant, une bête, une âme de cinq sous, dont cinq sous expieront le meurtre.

Voilà les deux grands traits généraux, extérieurs, de la misère du moyen âge, qui firent qu'il se donna au Diable. Voyons maintenant l'intérieur, le fonds des mœurs, et sondons le dedans.

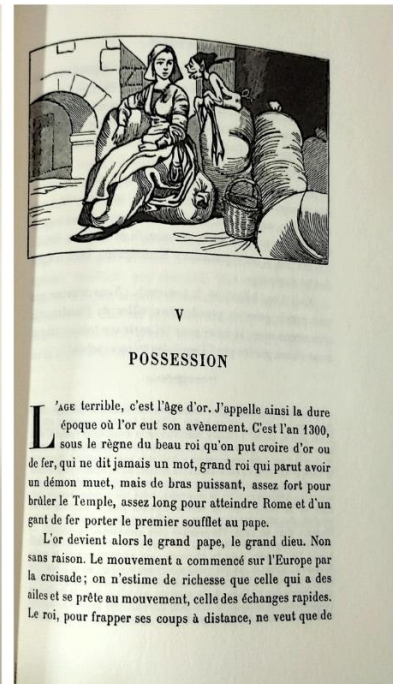
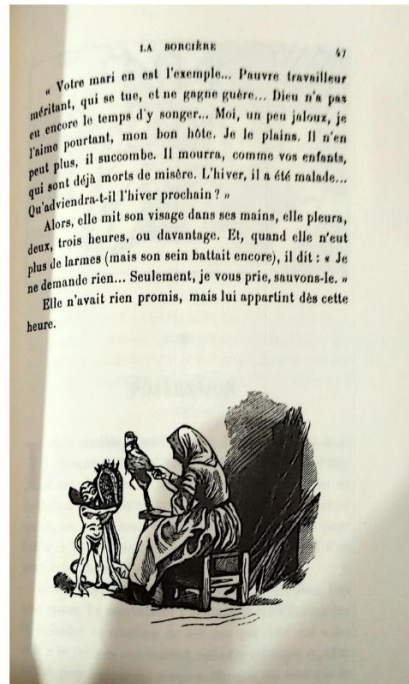
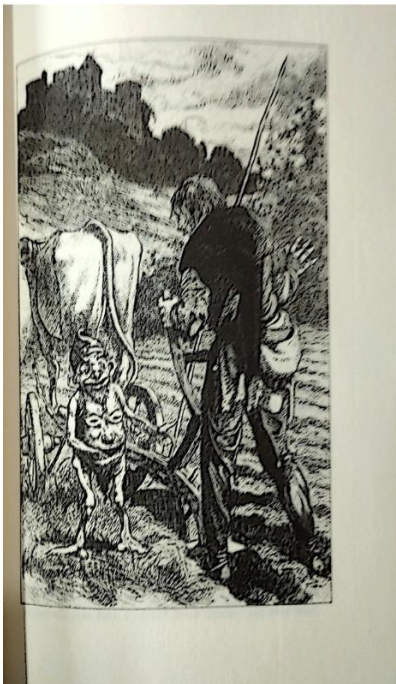
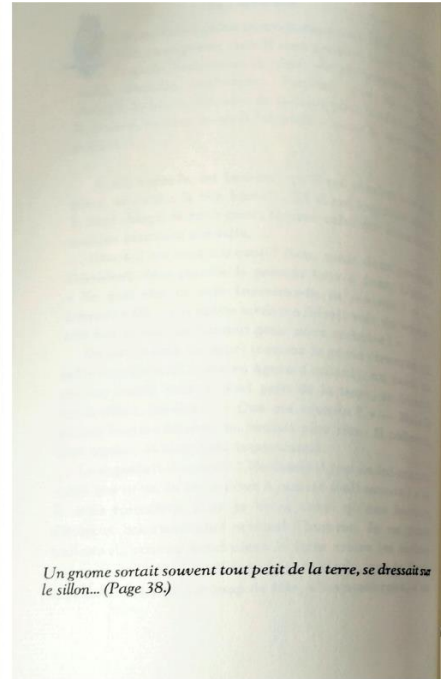
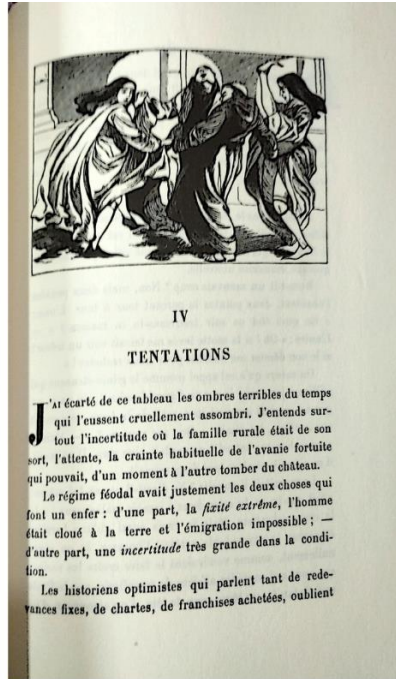
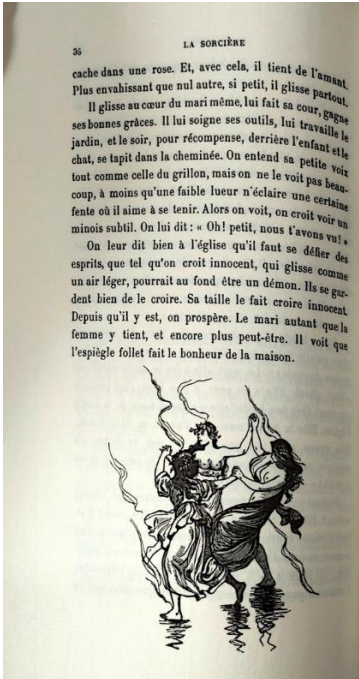


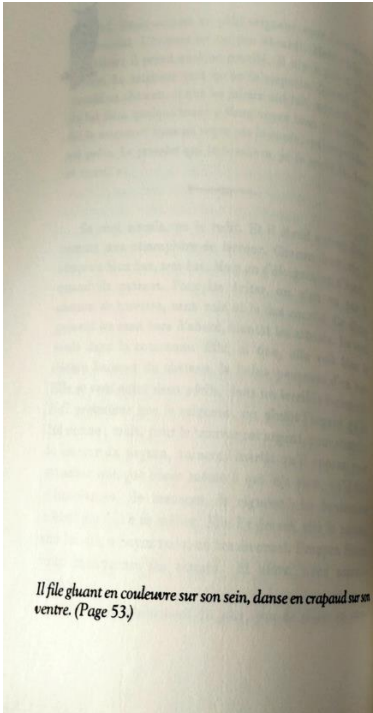
III

LE PETIT DÉMON DU FOYER

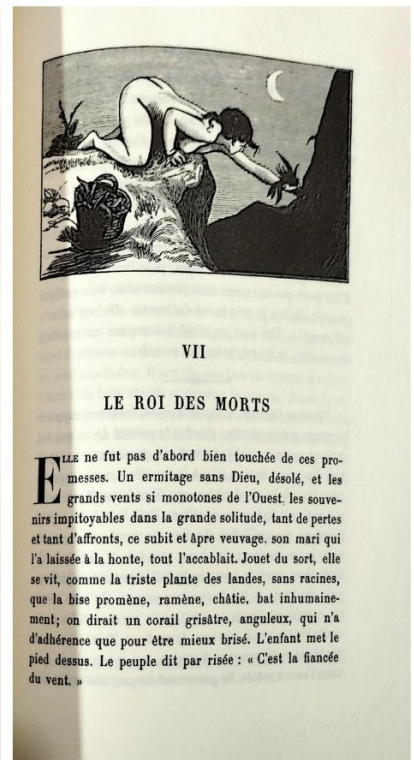
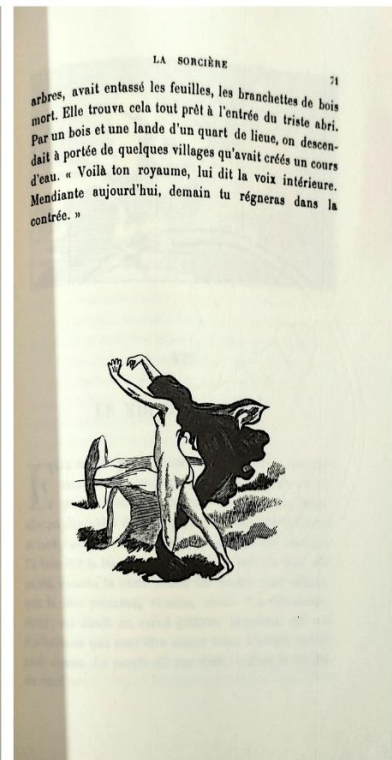
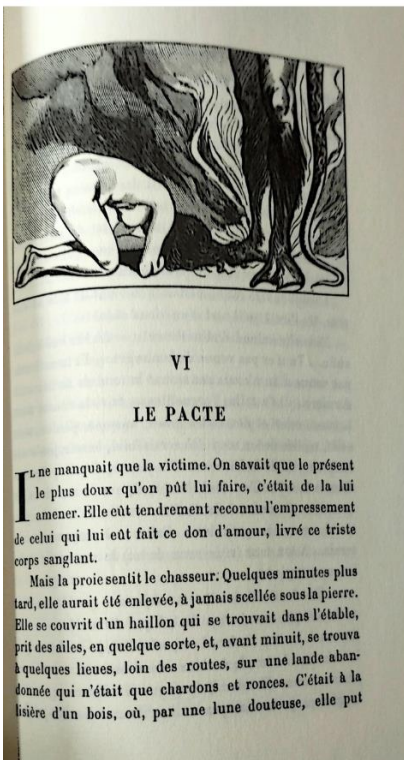
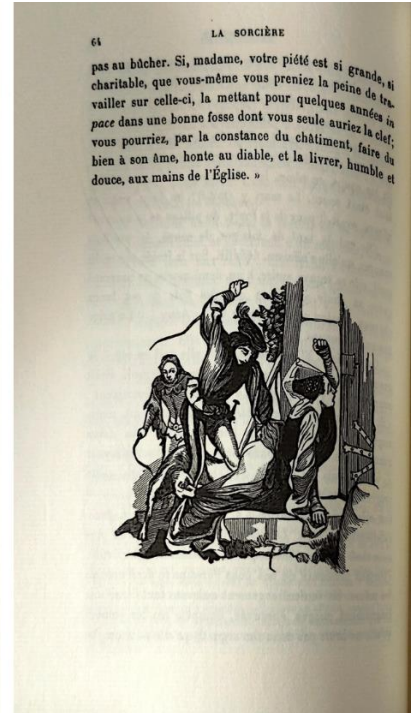
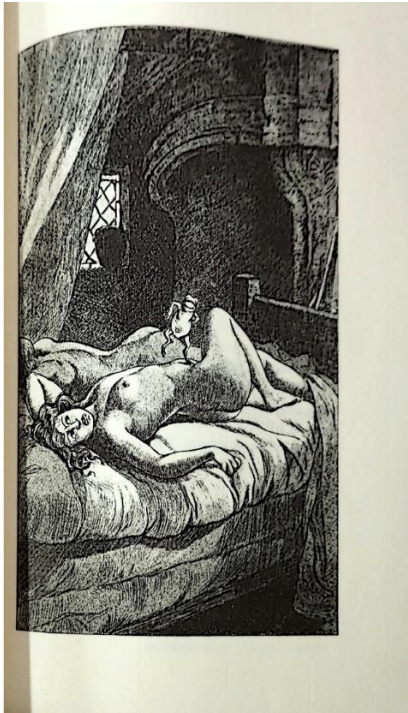
**L**es premiers siècles du moyen âge où se créèrent les légendes ont le caractère d'un rêve. Chez les populations rurales, toutes soumises à l'Église, d'un doux esprit (ces légendes en témoignent), on supposerait volontiers une grande innocence. C'est, ce semble, le temps du bon Dieu. Cependant les *Pénitentiaires*, où l'on indique les péchés les plus ordinaires, mentionnent des souillures étranges, rares sous le règne de Satan.

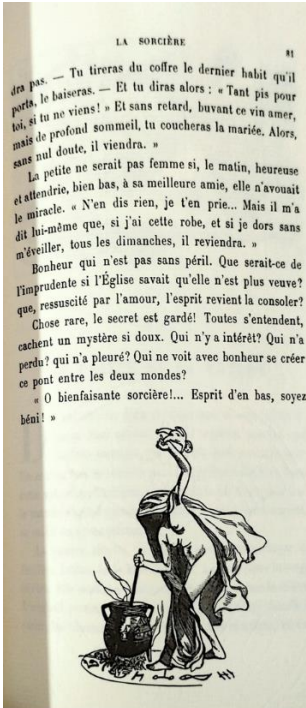
C'était l'effet de deux choses, de la parfaite ignorance, et de l'habitation commune qui mêlait les proches parents. Il semble qu'ils avaient à peine connaissance de notre morale. La leur, malgré les défenses, semblait celle des patriarches, de la haute antiquité, qui regarde comme





*Il file gluant en couleur sur son sein, danse en crapaud sur son ventre. (Page 53.)*





## VIII

## LE PRINCE DE LA NATURE

**D** est l'hiver, long et triste dans le sombre nord-ouest. Fini même, il a des reprises, comme une douleur assoupie, qui revient, sévit par moments. Un matin, tout se réveille paré d'aiguilles brillantes. Dans cette splendeur ironique, cruelle, où la vie frissonne, tout le monde végétal paraît minéralisé, perd sa douce variété, se roidit en âpres cristaux.

La pauvre sibylle, engourdie à son morne foyer de feuilles, battue de la bise cuisante, sent au cœur la verge sévère. Elle sent son isolement. Mais cela même la relève. L'orgueil revient, et avec lui une force qui lui chauffe le cœur, lui illumine l'esprit. Tendue, vive et acérée, sa vue

LA SORCIÈRE 91

Elle a dormi, elle a rêvé... Le beau rêve ! Et comment le dire ? C'est que le monstre merveilleux de la vie universelle, chez elle, s'était englouti ; que désormais vie et mort, tout tenait dans ses entrailles, et qu'au prix de tant de douleurs elle avait conçu la Nature.



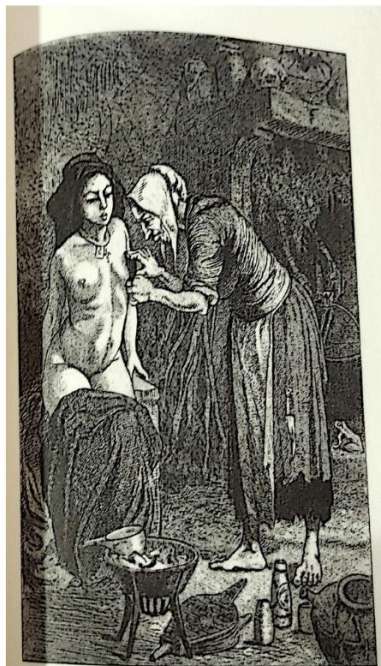
## IX

## SATAN MÉDECIN

**L**a scène muette et sombre de la fiancée de Corinthe se renouvelle, à la lettre, du treizième au quinzième siècle. Dans la nuit qui dure encore, avant l'aube, les deux amants, l'homme et la nature, se retrouvent, s'embrassent avec transport, et, dans ce moment même (horreur !) ils se voient frappés d'épouvantables fléaux ! On croit entendre encore l'amante dire à l'amant : « C'en est fait... Tes cheveux blanchiront demain... Je suis morte, tu mourras. »

Trois coups terribles en trois siècles. Au premier, la métamorphose choquante de l'extérieur, les maladies de la peau, la lèpre. Au second, le mal intérieur, bizarre sti-

*Elle ne marchandait pas avec la sorcière, lui mettait entre les mains la pauvre mamelle alourdie. (Page 100.)*





LA SORCIÈRE

le contraire du monde. Hors des cours, du noble adulateur, le grand sujet de ces romans, la femme est partout la pauvre Griselidis, née pour éprouver la douleur, souvenant battue, soignée jamais.

Il ne faut pas moins que le Diable, ancien allié de la femme, son confident du Paradis, il ne faut pas moins que cette sorcière, ce monstre qui fait tout à rebours, à l'envers du monde sacré, pour s'occuper de la femme. La pauvre créature s'estimait si peu!... Elle reculait, elle gissait, ne voulait rien dire. La sorcière, adroite et maligne, devina et pénétra. Elle sut enfin la faire parler, et malgre son petit secret, vainquit ses refus, ses hésitations de pudeur et d'humilité. Plutôt que de subir telle chose, elle aimait mieux presque mourir. La barbare sorcière la fit vivre.



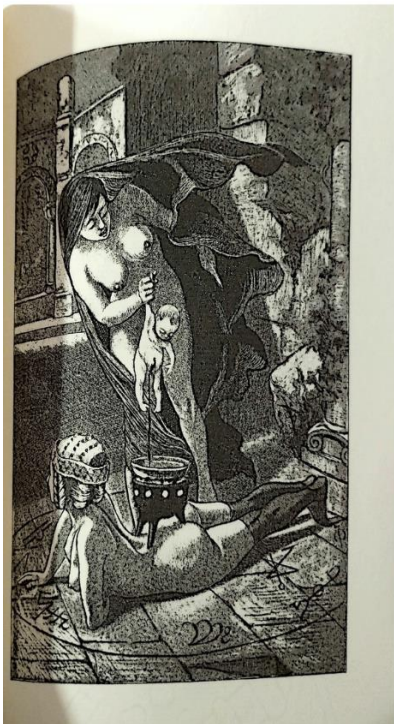
X

CHARMES, PHILTRES

Qu'on ne se hâte pas de conclure du chapitre précédent que j'entrepris de blanchir, d'innocenter sans réserve, la sombre fiancée du diable. Si elle fit souvent du bien, elle put faire beaucoup de mal. Nulle grande puissance qui n'abuse. Et celle-ci fut trois siècles où elle régna vraiment dans l'entracte des deux mondes, l'ancien, mourant, et le nouveau ayant peine à commencer. L'Église, qui retrouvera quelque force (au moins de combat) dans les luttes du seizième siècle, au quatorzième est dans la boue. Lisez le portrait véridique qu'en fait Clémangis. La noblesse, si fièrement parée des armures nouvelles, d'autant plus lour-



Oh! ma mie, je n'en peux plus. Dépêchez, je ne puis rester ainsi. (Page 116)



LA SORCIÈRE

117

C'est fini, et nous avons le gâteau de l'antiquité, du mariage indien et romain, — assaisonné, réchauffé du lubrique esprit de Satan. Elle ne dit pas comme celle de Virgile : « Revienne, revienne Daphnis! ramenez-le-moi, mes chants ! » Elle lui envoie le gâteau, imprégné de sa souffrance et resté chaud de son amour... A peine il y a mordu, un trouble étrange, un vertige le saisit... Puis un flot de sang lui remonte au cœur; il rougit. Il hèle. La furie lui revient, et l'inxtinguible désir!

4. J'ai tort de dire inextinguible. On voit que de nouveaux philtres deviennent souvent nécessaires. Et ici je plains la dame. Car cette furieuse sorcière, dans sa malignité moqueuse, exige que le philtre vienne corporellement de la dame elle-même. Elle l'oblige, humiliée, à fournir à son amant une étrange communion. Le noble faisait aux jules, aux serfs, aux bourgeois même (V. S. Simon, sur son frère), un ouvrage de certaines choses répugnantes que la dame est forcée par la sorcière de livrer ici comme philtre. Vrai supplice pour elle-même. Mais d'elle, de la grande dame, tout est reçu à genoux. Voir plus bas la note tirée de Sprenger.



XI

LA COMMUNION DE RÉVOLTE  
LES SABBATS. — LA MESSE NOIRE

Il faut dire les Sabbats. Ce mot évidemment a désigné des choses fort diverses, selon les temps. Nous n'en avons malheureusement des descriptions détaillées que fort tard (au temps d'Henri IV)<sup>4</sup>. Ce n'était guère alors qu'une grande farce libidineuse, sous prétexte de

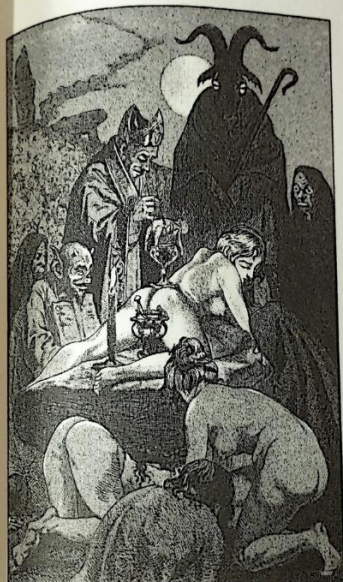
4. La moins mauvaise est celle de Lincro. Il est homme d'esprit. Il est vaillamment lié avec certaines jeunes sorcières, et il dit tout savoir. Son sabbat malheureusement est mêlé et surchargé des ornements grotesques de l'époque. Les descriptions du jésuite Del Rio et de dominicain Michaëlis sont des pièces ridicules de deux pédants crédules et sots. Dans celui de Del Rio, on trouve je ne sais combien de platitudes, de vaines inventions. Il y a cependant, au total, quelques belles traces d'antiquité dont j'ai pu profiter.



*Siège un moment sur lui, comme la Delphica au trépied d'Apollon. (Page 127)*



*Sur ses reins un démon officiait, disait le Credo. (Page 128)*



LA SORCIÈRE 131

Jésus ne disant rien à ce défilé, ne lançant pas la foudre, on le croyait vaincu. La troupe agile des démons choisissait ce moment pour étonner le peuple par de petits miracles, qui saisissaient, effrayaient les crédules. Les crapauds (bête inoffensive, mais qu'on croyait très venimeuse), étaient mordus par eux, et déchirés à belles dents. De grands feux, des brasiers, étaient sautés impunément pour amuser la foule et la faire rire des feux d'enfer.

Le peuple riait-il après un acte si tragique, si hardi? je ne sais. Elle ne riait pas, à coup sûr, celle qui, la première, osa cela. Ces feux durent lui paraître ceux du prochain bûcher. A elle de pourvoir à l'avenir de la monarchie diabolique, de créer la future sorcière.

plus horrible au peuple. Philippe de Valois, auteur de cette guerre sans fin, fut maudit et laissa peut-être dans ce rituel populaire une durable malediction.



## XII

### L'AMOUR, LA MORT — SATAN S'ÉVANOUIT

**V**OILÀ la foule affranchie, rassurée. Le serf, un moment libre, est roi pour quelques heures. Il a bien peu de temps. Déjà change le ciel, et les étoiles inclinent. Dans un moment, l'aube sévère va le remettre en servitude, le ramener sous l'œil ennemi, sous l'ombre du château, sous l'ombre de l'église, au travail monotone, à l'éternel ennui réglé par les deux cloches, dont l'une dit: *Toujours*, et l'autre dit: *Jamais*. Chacun d'eux, humble et morne, d'un maintien composé, paraîtra sortir de chez lui.



Qu'ils l'aient du moins, ce court moment! Que chacun des déshérités soit comblé une fois, et trouve ici son



172 LA SORCIÈRE

Tout ceci semble contredire ce que nous avons dit au chapitre précédent sur la décadence de la sorcellerie. Le Diable est maintenant populaire et présent partout. Il semble avoir vaincu. Mais profite-t-il de la victoire? Gagne-t-il en substance? Oui, sous l'aspect nouveau de la Révolte scientifique qui va nous faire la lumineuse Renaissance. Non, sous l'aspect ancien de l'Esprit ténébreux de la sorcellerie. Ses légendes, au seizième siècle, plus nombreuses, plus répandues que jamais, tournent volontiers au grotesque. On tremble, et cependant on rit<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>. Voir mes *Mémoires de Luther*, pour les Kiltrops, etc.

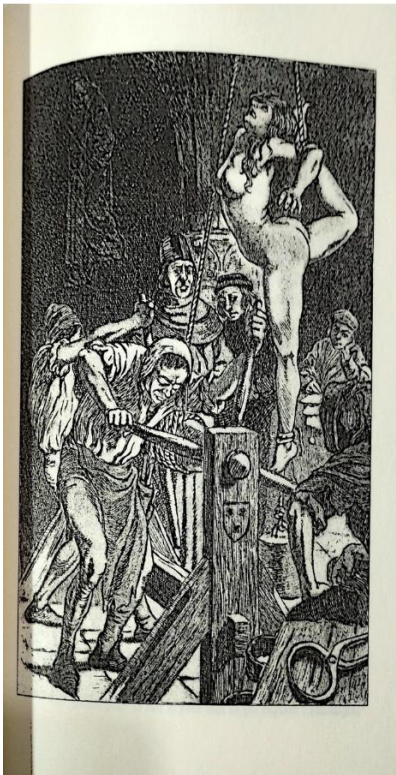
III

CENT ANS DE TOLÉRANCE EN FRANCE  
RÉACTION

L'ÉGLISE donnait au juge et à l'accusateur la confiscation des sorciers. Partout où le droit canonique reste fort, les procès de sorcellerie se multiplient, enrichissent le clergé. Partout où les tribunaux laïques revendiquent ces affaires, elles deviennent rares et disparaissent, du moins pour cent années chez nous, 1450-1550.



Un premier coup de lumière se fait déjà au milieu du quinzième siècle, et il part de France. L'examen du procès de Jeanne d'Arc par le Parlement, sa réha-

Employer tout d'abord la torture contre les témoins. (Page 174)



180 LA SORCIÈRE

le cri de victoire de la juridiction laïque dans le livre de Lancre: *Inconstance des démons* (1610 et 1615). L'auteur, homme d'esprit, conseiller de ce Parlement, au pays basque, où, en moins de trois mois, il a expédié je ne sais combien de sorcières, et, ce qui est plus fort, trois prêtres. Il regarde en pitié l'Inquisition d'Espagne, Castille, a traîné deux ans un procès et fini malgrément par un petit autodafé, en relâchant tout un peuple de femmes.

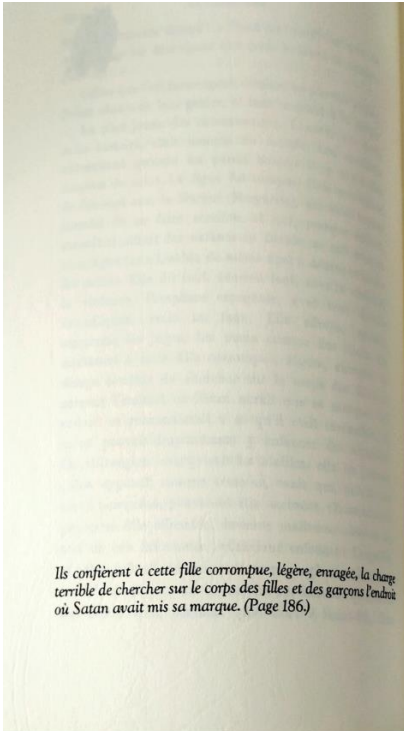



IV

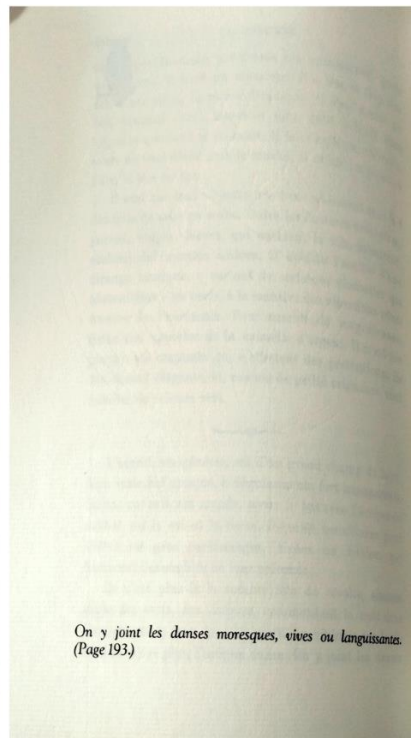
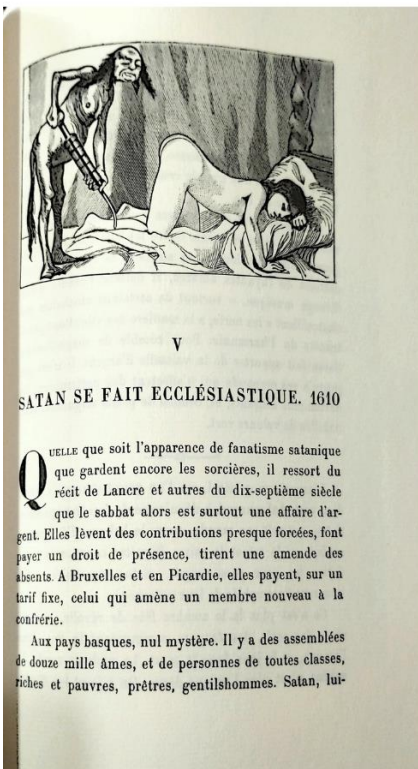
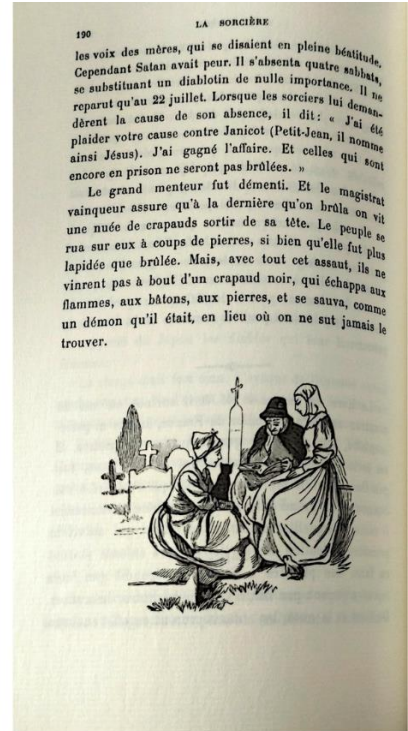
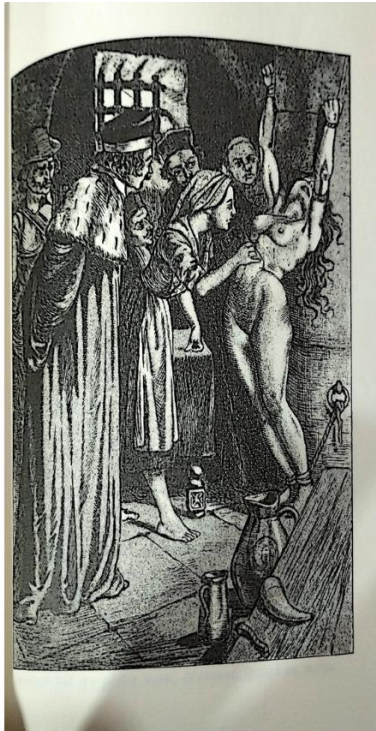
LES SORCIÈRES BASQUES. 1609

CETTE vigoureuse exécution de prêtres indique assez que M. de Lancre est un esprit indépendant. Il l'est en politique. Dans son livre *du Prince* (1617), il déclare sans ambages que « la Loi est au-dessus du Roi. »

Jamais les Basques ne furent mieux caractérisés que dans le livre de *l'Inconstance*. Chez nous, comme en Espagne, leurs privilèges les mettaient quasi en république. Les nôtres ne devaient au roi que de le servir en armes; au premier coup de tambour, ils devaient armer deux mille hommes, sous leurs capitaines basques. Le clergé ne pesait guère; il poursuivait peu les



Ils confièrent à cette fille corrompue, légère, enragée, la charge terrible de chercher sur le corps des filles et des garçons l'endroit où Satan avait mis sa marque. (Page 186.)



200 LA SORCIÈRE

caractères magiques. La mena-t-il au sabbat ou lui fit-il croire qu'elle y avait été, en la troublant par des breuvages, des fascinations magnétiques? Ce qui est sûr, c'est que l'enfant, tirailée entre deux croyances, pleine d'agitation et de peur, fut dès lors par moment folle, et d'être enlevée vivante par le Diable. Elle n'osa plus rester dans la maison de son père, et se réfugia au couvent des Ursulines de Marseille.



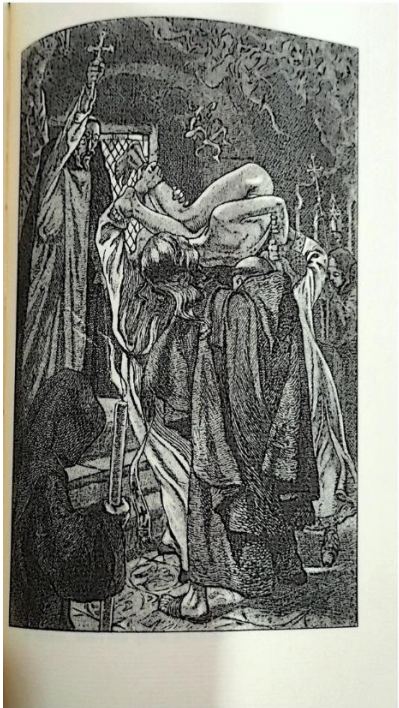
VI

GAUFFRIDI. 1610

L'ordre des Ursulines semblait le plus calme des ordres, le moins déraisonnable. Elles n'étaient pas oisives, s'occupant un peu à élever des petites filles. La réaction catholique, qui avait commencé avec une haute ambition espagnole d'extase, impossible alors, qui avait follement bâti force couvents de Carmélites, Feuillantines et Capucines, s'était vue bientôt au bout de ses forces. Les filles qu'on murait là si durement pour s'en délivrer mouraient tout de suite, et, par ces morts si prompts, accusaient horriblement l'inhumanité des familles. Ce qui les tuait, ce n'étaient pas les mortifications, mais l'ennui et le désespoir. Après le premier



*Il assura avoir déjà tiré de ce petit corps une armée de six mille six cent soixante diables. (Page 216.)*



LA SORCIÈRE 209

ses parents, humiliés d'elle, l'avaient répudiée et abandonnée.

Pour Louise, elle avait dit pendant le procès: « Je ne m'en glorifierai pas... Le procès fini, j'en mourrai! » Mais cela n'arriva point. Elle ne mourut pas; elle tua son meurtrier qui était en elle. Elle se mit à déclarer aux inquisiteurs que jamais. Elle se mit à déclarer aux inquisiteurs par noms, prénoms et surnoms, tous ceux qu'elle imaginait affiliés à la magie, entre autres une pauvre fille, nommée Honorée, « aveugle des deux yeux, » qui fut brûlée vive.

« Prions Dieu, dit en finissant le P. Michaëlis, que le tout soit à sa gloire et à celle de son Église. »



VII

LES POSSÈDÉS DE LOUDUN  
URBAIN GRANDIER. 1632-1634

DANS les Mémoires d'État qu'avait écrits le fameux père Joseph, qu'on ne connaît que par extraits, et que l'on a sans doute prudemment supprimés comme trop instructifs, ce bon père expliquait qu'en 1633 il avait eu le bonheur de découvrir une hérésie, une hérésie immense, où trempait un nombre infini de confesseurs et de directeurs.



Les capucins, légion admirable des gardiens de l'Église, bons chiens du saint troupeau, avaient flairé, surpris non pas dans les déserts, mais en pleine France, au centre, à Chartres, en Picardie, partout, un terrible



LA SORCIÈRE 249

lâchant la bride aux capucins, en les laissant triompher par la France, encouragé, tenté la fourberie. Gaufridi, renouvelé par Grandier, va reparaitre encore plus sale, dans l'affaire de Louviers.

C'est justement en 1634 que les diables, chassés de Poitou, passent en Normandie, copiant, recopiant leurs sottises de la Sainte-Baume, sans invention et sans talent, sans imagination. Le furieux Léviathan de Provence, contrefait à Loudun, perd son aiguillon du Midi, et ne se tire d'affaire qu'en faisant parler couramment aux vierges les langues de Sodome. Hélas! tout à l'heure, à Louviers, il perd son audace même; il prend la pesanteur du Nord, et devient un pauvre d'esprit.

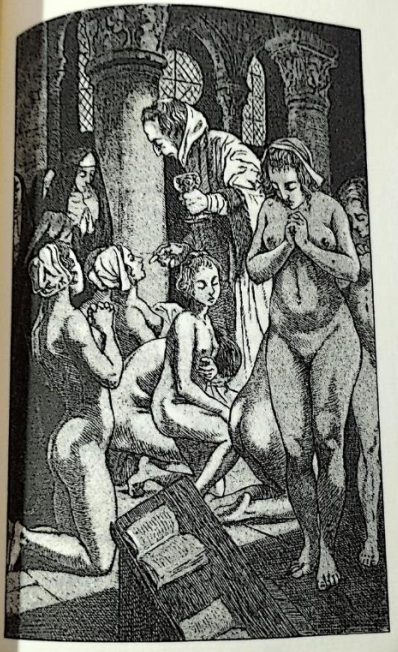
VIII

**POSSÉDÉES DE LOUVIERS**  
MADELEINE BAVENT. 1633-1647

Si Richelieu n'eût refusé l'enquête que demandait le P. Joseph contre les trente mille directeurs illuminés, on aurait d'étranges lumières sur l'intérieur des cloîtres, la vie des religieuses. Au défaut, l'histoire de Louviers, beaucoup plus instructive que celles d'Aix et de Loudun, nous montre que le directeur, quoiqu'il eût dans l'illuminisme un nouveau moyen de corruption, n'en employait pas moins les vieilles fraudes de sorcellerie, d'apparition diabolique, angélique, etc.<sup>1</sup>.

1. Il était trop facile de tromper celles qui désiraient l'être. Le célibat était alors plus difficile qu'au moyen âge, les jeûnes, les saignées



Les religieuses du cloître de Louviers, pour dompter et humilier les novices..., exigeaient que ces jeunes Èves revinssent à l'état de la mère commune. (Page 247)



LA SORCIÈRE 259

des filles dispersées fussent remises à leurs parents; 2° que désormais les évêques de la province envoyassent quatre fois par an des confesseurs extraordinaires aux maisons de religieuses pour rechercher si ces abus immondes ne se renouvelaient point.

Cependant il fallait une consolation au clergé. On lui donna les os de Picart à brûler, et le corps vivant de Bouillé, qui, ayant fait amende honorable à la cathédrale, fut traîné sur la claie au Marché aux poissons, où il fut dévoré des flammes (21 août 1647). Madeleine, ou plutôt son cadavre, resta aux prisons de Rouen.

IX

**SATAN TRIOMPHE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**

La Fronde est un Voltaire. L'esprit voltairien, aussi vieux que la France, mais longtemps contenu, éclate en politique et bientôt en religion. Le grand roi veut en vain imposer un sérieux solennel. Le rire continue en dessous.

Mais n'est-ce donc que rires et risée? Point du tout, c'est l'avènement de la Raison. Par Kepler, Galilée, par Descartes et Newton, s'établit triomphalement le dogme raisonnable, la foi à l'immuabilité des lois de la Nature. Le miracle n'ose plus paraître, ou, quand il l'ose, il est sifflé.

Pour parler mieux encore, les fantasques miracles du

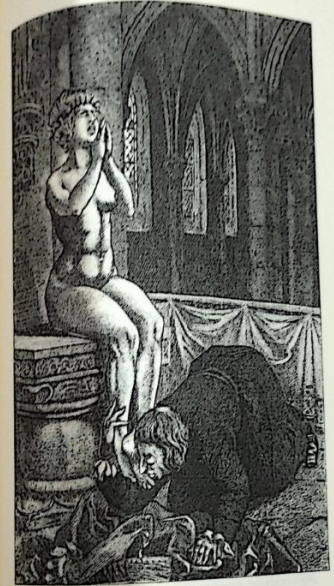


X

LE P. GIRARD ET LA CADIÈRE. 1730

Les jésuites avaient du malheur. Étant si bien à Versailles, maîtres à la cour, ils n'avaient pas le moindre crédit du côté de Dieu. Pas le plus petit miracle. Les jansénistes abondaient du moins en touchantes légendes. Nombre infini de créatures malades, d'infirmes, de boiteux, de paralytiques, trouvaient au tombeau du diacre Pâris un moment de guérison. Ce malheureux peuple écrasé par une suite effroyable de fléaux (le grand Roi, premier fléau, puis la Régence, le Système qui firent tant de mendiants), ce peuple venait demander son salut à un pauvre homme de bien, un vertueux imbécile, un saint, malgré ses ridicules. Et

Il s'y livrait devant l'autel, devant la croix, à des transports que le sacrilège rendait plus ardents. (Page 291.)



XI

LA CADIÈRE AU COUVENT

L'abbesse du couvent d'Ollioules était jeune pour une abbesse; elle n'avait que trente-huit ans. Elle ne manquait pas d'esprit. Elle était vive, soudaine à aimer ou à haïr, emportée du cœur ou des sens, ayant fort peu le tact et la mesure que demande le gouvernement d'une telle maison.

Cette maison vivait de deux ressources. D'une part, elle avait de Toulon deux ou trois religieuses de familles consulaires qui, apportant de bonnes dots, faisaient ce qu'elles voulaient. Elles vivaient avec les moines Observantins qui dirigeaient le couvent. D'autre part, ces moines, qui avaient leur ordre répandu à Marseille et

LA SORCIÈRE

325

Sabatier ne le lâcha pas. Il lui présenta du papier, et lui fit écrire, signer l'interdiction du carme, son agent près de la Cadière; plus, celle de son frère le jacobin (10 novembre 1730).



XII

LE PROCÈS DE LA CADIÈRE. 1730-1731



On peut juger ce que fut ce coup épouvantable pour la famille Cadière. Les attaques de la malade devinrent fréquentes et terribles. Chose cruelle, ce fut comme une épidémie chez ses intimes amies. Sa voisine, la dame Allemand, qui avait aussi des extases, mais qui jusque-là les croyait de Dieu, tomba en effroi et sentit l'enfer. Cette bonne dame (de cinquante ans) se souvint qu'en effet elle avait eu des pensées impures; elle se crut livrée au Diable, ne vit que diables chez elle, et, quoique gardée par sa fille, elle se sauva du logis, demanda asile aux Cadière. La maison devint dès lors inhabitable, le commerce impossible. L'aîné Cadière, furieux, invectivait contre Girard, criait : « Ce sera Gaufridi... Lui aussi, il sera brûlé! » Et le jacobin ajou-



352 LA SORCIÈRE

Elle n'avait que vingt et un ans au moment de l'arrêt, et elle avait toujours espéré de vivre peu. Que Dieu lui en ait fait la grâce !

1. La persécution a continué, et par la publication altérée des documents, et jusque dans les historiens d'aujourd'hui. Même le *Procès* (in-folio, 1733), notre principale source, est suivi d'une table habilement combinée contre la Cadière. A son article, on trouve indiqué de suite et au complet (comme faits prouvés) tout ce qui a été dit contre elle; mais on n'indique pas sa rétractation de ce que le poison lui a fait dire. Au mot *Girard*, presque rien; on vous renvoie, pour ses actes, à une foule d'articles qu'on n'aura pas la patience de chercher. — Dans la relure de certains exemplaires, on a eu soin de placer devant le *Procès*, pour servir de contre-poison, des apologies de Girard, etc. — Voltaire est bien léger sur cette affaire; il se moque des uns et des autres, surtout des jansénistes. — Les historiens de nos jours, qui certainement n'ont pas lu le *Procès*, MM. Cahasse, Fabre, Méry, se croient impartiaux, et ils accablent la victime.


ÉPILOGUE

Une femme de génie, dans un fort bel élan de cœur, croit voir les deux Esprits dont la lutte fit le moyen âge, qui se reconnaissent enfin, se rapprochent, se réunissent. En se regardant de plus près, ils découvrent un peu tard qu'ils ont des traits de parenté. Que serait-ce si c'étaient des frères, et si ce vieux combat n'était rien qu'un malentendu? Le cœur parle et ils s'attendrissent. Le fer proscriit, le doux persécuteur, oublie tout, ils s'élancent, se jettent dans les bras l'un de l'autre (*Convulsio*).

Aimable idée de femme. D'autres aussi ont eu le même rêve. Mon suave Montanelli en fit un beau poème. Eh! qui n'accueillerait la charmante espérance de voir le combat

380 LA SORCIÈRE

*Procès du P. Girard et de la Cadière.* Aix, in-folio, 1833.  
*Filles relatives à ce procès.* 5 vol. in-12, Aix, 1833.  
*Factum, chansons, etc., relatifs.* Ms de la Bibl. de Toulon.  
 Eug. Salverto, *Sciences occultes*, avec introduction de Littré.  
 A. Maury, *Les Fées*, 1843. *Magie*, 1860.  
 Soldan, *Histoire des procès de sorcellerie*, 1843.  
 Th. Wright, *The Sorcery*, 1854.  
 Figuiet, *Histoire du merveilleux*, 4 vol.  
 Ferdinand Denis, *Sciences occultes. Monde enchanté, Histoire des sciences au moyen âge*, par Sprengel, Pouchet, Cuvier, Haüy, etc.



TABLE

PRÉFACE . . . . . I  
 INTRODUCTION . . . . . XVII

LIVRE PREMIER

CHAPITRE I. LA MORT DES HEUX . . . . . 3  
 CHAP. II. POURQUOI LE MOYEN ÂGE DÉESPÉRA. . . . . 13  
 CHAP. III. LE PETIT DÉMON DU POUVER. . . . . 25  
 CHAP. IV. TENTATIONS . . . . . 37  
 CHAP. V. POSSESSION . . . . . 49  
 CHAP. VI. LE PACTE . . . . . 65  
 CHAP. VII. LE ROI DES MORTS . . . . . 73  
 CHAP. VIII. LE PRINCE DE LA NATURE . . . . . 83  
 CHAP. IX. SATAN MÉDECIN. . . . . 93  
 CHAP. X. CHARMES, PHILTRES . . . . . 107  
 CHAP. XI. COMMUNION DE RÉVOLTE. — SABBATS. — MESSÉ NOIRE. 119  
 CHAP. XII. L'AMOUR. — LA MORT. — SATAN S'ÉVANOUIT . . . . . 133

LIVRE DEUXIÈME

CHAPITRE I. SORCIÈRE DE LA DÉCADENCE. — SATAN VULGARISÉ. . . . . 145  
 CHAP. II. LE MARTEAU DES SORCIÈRES . . . . . 157  
 CHAP. III. CENT ANS DE TOLÉRANCE EN FRANCE. — RÉACTION. 173  
 CHAP. IV. LES SORCIÈRES BARBQUES, 1609 . . . . . 181  
 CHAP. V. SATAN SE FAIT ECCLÉSIASTIQUE, 1610 . . . . . 191  
 CHAP. VI. GAUFFRIDI, 1610. . . . . 204  
 CHAP. VII. GRANDIER. LES POSSÉDÉS DE LOUDUN, 1632-1634 . . . . . 225

382 LA SORCIÈRE

CHAP. VIII. POSSÉDÉS DE LOUVIERS, 1633-1647. . . . . 245  
 CHAP. IX. SATAN TRIOMPHE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. . . . . 261  
 CHAP. X. LE P. GIRARD ET LA CADIÈRE, 1730 . . . . . 299  
 CHAP. XI. LA CADIÈRE AU COUVENT, 1731. . . . . 301  
 CHAP. XII. LE PROCÈS DE LA CADIÈRE, 1730-1731 . . . . . 327  
 ÉPILOGUE . . . . . 333  
 NOTES ET ÉCLAIRCISSEMENTS . . . . . 364  
 — 1. De l'inquisition . . . . . 364  
 — 2. Méthode et critique. . . . . 364  
 — 3. Satan médecin. . . . . 367  
 — 4. Du dernier acte du Sabbat. . . . . 368  
 — 5. Littérature de sorcellerie . . . . . 374  
 — 6. Décadence, etc. . . . . 374  
 — 7. Du lieu où ce livre fut achevé . . . . . 375




TABLE DES ILLUSTRATIONS

FRONTISPICE . . . . . I  
 ELLE BOIT, ALTÉRÉE, LE FEU DE SA BOUCHE . . . . . 11  
 UN GNOME SORTAIT SOUVENT TOUT PETIT DE LA TERRE, SE DRESSAIT SUR LE SILLON. . . . . 38  
 IL FLEUVAIT EN COULEUVRE SUR SON SEIN, DANSE EN CRAPEUD SUR SON VENTRE. . . . . 53  
 ELLE NE MARCHAIT PAS AVEC LA SORCIÈRE, LUI METTANT ENTRE LES MAINS LA PAUVRE MANELLE ALBOURIE . . . . . 100  
 OH ! MA MIE, JE N'EN PEUX PLUS, DÉFÊCHEZ, JE NE PUIS RESTER AINSI. 116  
 SIÈGE UN MOMENT SUR LUI, COMME LA DELPHICA AU TRÉPIED D'APOLLON. 127  
 SUR SES REINS UN DÉMON OFFICIAIT, DISAIT LE CREDO . . . . . 129  
 PENDANT TOUTE UNE NUIT ILS DANSÈRENT TOUT NUS DANS UN CIMETIÈRE. 154  
 EMPLOYER D'ABORD LA TORTURE CONTRE LES TÉMOINS . . . . . 174  
 ILS CONFÈRENT A CETTE FILLE CORROMPUE, LÉGÈRE, ENRAGÉE, LA CHARGE TERRIBLE DE CHERCHER SUR LE CORPS DES FILLES ET DES GARÇONS L'ENDROIT OÙ SATAN AVAIT MIS SA MARQUE . . . . . 186  
 ON Y JOINT LES DANSES MORESQUES, VIVES OU LANGUISSANTES . . . . . 193  
 IL ASSURA AVOIR DÉJÀ TIRÉ DE CE PETIT CORPS UNE ARMÉE DE SIX MILLE SIX CENT SOIXANTE DIABLES. . . . . 216  
 LES RELIGIEUX DU CLOITRE DE LOUVIERS POUR DOMPTER ET HUMILIER LES NOVICES... EXIGERAIENT QUE CES JEUNES EYES REVINSSENT A L'ÉTAT DE LA MÈRE COMMUNE . . . . . 247  
 IL S'Y LIVRAIT DEVANT L'AUTEL, DEVANT LA CROIX, A DES TRANSPORTS QUE LE SACRILÈGE RENDAIT PLUS ARDENTS . . . . . 291