

## BRUXARIA E ARTES VISUAIS: A BRUXA GROTESCA DE ALBRECHT DÜRER E A INSTAURAÇÃO DE UM MODELO DE REPRESENTAÇÃO

*WITCHCRAFT AND VISUAL ARTS: ALBRECHT DÜRER'S GROTESQUE WITCH AND THE ESTABLISHMENT OF A REPRESENTATION MODEL*

**Kethlen Santini Rodrigues** / Università degli Studi di Trento

---

### RESUMO

Com base na pesquisa que resultou em uma dissertação de mestrado, este artigo analisa os motivos pelos quais se instaurou e se dispersou um dos principais modelos de representação da bruxaria nas artes visuais da Europa ocidental: A Bruxa (c.1500), uma gravura do artista alemão Albrecht Dürer (1471-1528). O artista desenvolveu um modelo iconográfico da bruxa grotesca, difundido desde os seus contemporâneos até chegar a cultura visual ocidental da atualidade. Entre as leituras iconográficas possíveis para a construção desse modelo, faz-se referência as bruxas literárias da Antiguidade, a Vênus vulgaris e a iconografia da alegoria da Inveja e de Afrodite Epitragia. Conclui-se que independente das pretensões dos artistas, fosse para desenvolver suas faculdades imaginativas, fosse para melhorar seu status social e econômico, a capacidade de criação do artista resultou numa imagem feminina adulterada.

### PALAVRAS-CHAVE

Cultura Visual; Iconografia; Renascimento; Antiguidade Clássica; Feminino.

### ABSTRACT

*Based on the research resulted from the master's dissertation, this article analyzes the reasons why one of the models of representation of witchcraft in the visual arts of Western Europe was established and dispersed: the engraving work by the German artist Albrecht Dürer (1471-1528), entitled The Witch (1500). The artist developed an iconographic model of the grotesque witch, spread from his contemporaries to the current Western visual culture. Among the possible iconographic readings for the construction of this model, is made reference with the literary witches of antiquity, Venus vulgaris and the iconography of the allegory of Envy and Aphrodite Epitragy. It's concluded that regardless of the artists' pretensions, either to develop*

their imaginative faculties, or to improve their social and economic status, the artist's ability to create resulted in an adulterated female image.

## KEYWORDS

Visual Culture; Iconography; Renaissance; Classic Antiquity; Female.

Imerso em uma tradição popular do corpo grotesco que fora apresentada *a posteriori* por Bakhtin (1987) a partir de François Rabelais (1494-1553), a gravura em metal de Albrecht Dürer, conhecida como *A Bruxa* ou *Bruxa montada para trás* (c. 1500), é definida como um trabalho provocante, vindo de uma série de suposições artísticas, sociais e psicológicas que foram responsáveis pela concepção imagética da bruxa velha e grotesca (Figura 1). Ambivalentemente, de um modo geral, os elementos dessa tradição trabalharam a mulher como o princípio da vida, o ventre, e, ao mesmo tempo, sua reaproximação a terra corporificada, que levaria a morte. Esta obra, além disso, representa a agitação social e a desordem provocada pelos elementos que compõem a teoria da bruxaria, sem necessariamente ter essa finalidade. A permanência de Dürer como uma forte referência no meio artístico foi comprovada com essa gravura, já que, de acordo com a professora de História da Arte Linda Hults (2005), *A Bruxa* seria a primeira de todas as obras de arte representando uma bruxa envelhecida – principal código visual da bruxaria instituído na atual cultura ocidental.



Figura 1. Albrecht Dürer  
*A Bruxa* ou *Bruxa montada para trás*, c. 1500  
Gravura em metal, 11.7 × 7.2 cm  
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA  
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391139>

## A mulher no Renascimento

Usualmente naquela época, segundo a historiadora Christiane Klapisch-Zuber (1998), as mulheres tinham alguns caminhos profissionais a seguir. Se não pertencesse a uma Ordem Religiosa para servir somente ao Deus cristão, elas poderiam trabalhar no âmbito doméstico ou então seguir a prostituição ou o trabalho como fiandeiras. Assim como historiador Georges Duby (2009) nos apresenta, é possível ver este último ofício se tornar tradicional nos séculos seguintes, atingindo o contexto de Dürer e sua obra: uma figura feminina anciã, carregando no seu braço direito um fuso e uma roca, elementos da atividade de fiar.

Linda Hults reforça que o conceito de Bakhtin de corpo grotesco, aquele que representava a transgressão contra o corpo clássico como modelo ideal, corresponderia mais proximamente às mulheres, apesar de ser baseado em distinções de classe, como a dicotomia do carnaval e da quaresma. As restrições corporais femininas decorrentes da natural mudança do tempo, como a impossibilidade de engravidar novamente e de amamentar, somadas aos padrões estéticos ditados pela sociedade patriarcal sobre sua aparência física, tornaram a mulher idosa o “modelo” de uma infeliz viúva, uma “solteirona” frustrada ou uma solitária e invejosa destruidora de lares e de famílias.

Neste mesmo período, entre os principais crimes de acusação da Inquisição estava o infanticídio que, em sua maioria, seria cometido por mulheres. Mesmo que as acusações ocorriam na mesma época em que a mortalidade dos bebês foi considerada alta, isto é, no momento das pestes, ente 1348 e 1430 (este último marcando o início da construção da teoria da bruxaria), as causas das mortes dos recém-nascidos estavam muitas vezes arraigadas ao pensamento pré-concebido discriminatório sobre mulheres, principalmente, idosas e mendicantes. Acreditava-se que essas mulheres, invejosas da saúde das outras mulheres, com os corpos mais depreciados, na menopausa e com a incapacidade de gerar filhos, a partir do seu pacto com o demônio, sequestrariam e matariam as crianças saudáveis das famílias tradicionais e castas. Sobre este antagonismo entre as mulheres, Diane Purkiss (1996) e Linda Hults (2005) e Lyndal Roper (1994) salientam que, de fato as motivações que as regiam não eram pelo controle patriarcal, mas sim pelas adversidades próprias da natureza das mulheres, como a amamentação, o parto, a alimentação, as questões domésticas e o uso da magia, acusando, assim, outras mulheres e fazendo parte dos processos inquisitoriais. A respeito de tais condições, Roper (1994) ressalta que desde a Antiguidade, a magia era uma prática realizada predominantemente pelo homem e se diferenciava àquela gerada pela mulher, que era usada com um viés terapêutico, ligado ao útero e a outros mistérios da vida. As mulheres, de fato, permeavam os modelos definidos pela sociedade vigente, isto é, patriarcal. Ver a mulher como uma pessoa sofredora, como bem lembra Hults, também é, afinal, uma herança desse sistema:

A participação aparentemente complacente das mulheres na vitimização de outras mulheres também é inteligível. As mulheres pré-modernas não existiam fora da ideologia do patriarca; elas também assimilaram noções de vulnerabilidade feminina ao mal e o estereótipo da bruxaria. (HULTS, 2005, p. 11)<sup>1</sup>.

## Os territórios germânicos no coração dos debates

Sem dúvida, determinar os motivos geográficos para justificar certas formas de pensamento e de ação no início da Europa Moderna é uma tarefa difícil. De um modo geral, existia uma variedade de forças sociais, políticas e religiosas que dirigiram o contexto em que a gravura de Dürer estava sendo realizada. De algumas crises, partiu-se à criação de uma teoria da bruxaria no início do século XV que, segundo os pesquisadores Walter Stephens (2002), Alan Kors e Edward Peters (2001), surgiu de debates longos e ansiosos no interior de um grupo composto por clérigos, inquisidores e filósofos, em um contexto que partiu de tensões na religião cristã, principalmente vindas do Catolicismo sobre a experiência corpórea e a teoria sobre Deus, à eficácia de seus sacramentos e a possível realidade dos demônios. O interesse racional destes homens, que teorizavam todas essas questões em forma de tratados, vinha na maior parte das vezes dos territórios germânicos e da península italiana.

No caso da região da Itália, vivia-se a conhecida Idade do Ouro, com o progresso humanístico e teórico artístico nunca antes visto. Já no caso dos territórios alemães, via-se uma realidade diferente. De acordo com Linda Hulst, o crescimento da Caça às Bruxas nesses territórios se deu no mesmo lugar em que estereótipo da bruxa fora determinado; basta citar dois importantes tratados originados nos territórios alemães que teriam sido baseados ou em fatos vivenciados, como no caso do *Malleus Maleficarum* Heinrich Kramer (1430-1505) ou inspirados em histórias contadas a partir de outros teólogos locais, como no caso de *Formicarius* de Johannes Nider (1380-1438).

Sobre essas terras, tanto Hulst, quanto Anne Barstow (1995) alguns anos antes, ressaltam que os territórios de língua alemã eram política e religiosamente fragmentados. Vindos de uma divisão e perda de terras para o norte da Holanda, para a Confederação Suíça e para os ducados do norte da Itália, os territórios restantes divergiam entre as autoridades locais, características do Sacro Império Romano-Germânico, mesmo após a instauração de um código de lei imperial, segundo os estudos de Midelfort (1981). Quando o código era aplicado, a Caça às Bruxas era reduzida e, em virtude desse detalhe, Hulst observa que “[...] os territórios alemães sob o Sacro Império Romano exemplificam quão crucial a autoridade judiciária centralizada poderia ser para impedir a execução em larga escala de bruxas acusadas” (2005, p.58)<sup>2</sup>.

Baseada nos estudos do historiador alemão Wolfgang Behringer, Hulst acrescenta que os problemas sociais, como a doença, a fome e a destruição das colheitas e outros meios de trabalho rural existentes nos antigos territórios alemães, foram importantes para que a população fosse estimulada a acusar cada vez mais pessoas de bruxaria. Em uma via de mão dupla, as atitudes das autoridades dessas terras a respeito das acusações pelo crime de bruxaria seriam respostas das demandas da sociedade pobre e tradicional que buscava melhorar sua situação miserável.

## Dürer e a arte italiana

Segundo Erwin Panofsky (2012), após o contato com a arte italiana na viagem feita entre 1494 e 1495, Dürer reconquistou o conhecimento da arte Clássica, que até então era uma cultura totalmente distanciada no norte Europeu. O artista alemão se propôs a executar um plano de reforma teórica e prática na região alemã onde vivia, já que acreditava que a arte do norte da Europa só conseguiria obter os valores da Antiguidade, até então vistos como um "reino" perdido, a partir de uma profunda transformação.

Aby Warburg observou que os modelos das figuras antigas nas obras de Andre Mantegna (1431-1506), que trazia um maneirismo arrojado, e de Antonio Pollaiuolo (1433-1498), com uma retórica do corpo em movimento, estabeleceram "o heroico *páthos* teatral" (2013, p. 436) que fora seguido por Dürer. Com seu próprio programa de mudanças, o artista de Nuremberg tentou compreender todos os elementos possíveis da arte italiana relacionadas ao corpo humano e a natureza, derivados dos escritos Clássicos.

O artista tinha um profundo estímulo por mudanças locais. Na "Alemanha", a vida intelectual da elite pensadora e de artistas importantes era concentrada em Nuremberg, um importante centro de impressão e publicação durante o Renascimento. Após retornar a Nuremberg, por volta de 1495, Dürer estabeleceu uma oficina para concretizar sua carreira de pintor e gravurista, colocando em prática as suas novas descobertas. Os artistas alemães deste período, que tinham para si questões como o status profissional e o prestígio, passaram então a acompanhar Dürer nessa complexa jornada.

Naquele mesmo período houve, por um lado, o genovês Leon Battista Alberti (1401-1472) e seu importante tratado *De Pictura*, de 1435, no qual desenvolveu os fundamentos teóricos necessários para revolucionar a arte. Do outro lado, mais tarde, Leonardo da Vinci (1452-1519) e sua defesa do vínculo entre a imaginação e o intelecto do artista, a fantasia e o *ingenium*. Este último artista, de acordo com André Chastel, quis sustentar a superioridade de um ofício, o do pintor, cuja obra pictórica "aparecia dotada de uma universalidade de recursos sem precedentes" (CHASTEL, 2012, p. 158).

Esse, pois, é um dos principais motivos para a tese da historiadora de que as representações visuais da bruxa se encaixam no discurso de gênero da criatividade artística no início do período em questão. A bruxa como sinônimo de desordem e transgressão passou a ser trabalhada pelos artistas que deslocaram seus medos da própria vulnerabilidade para as figuras femininas insubmissas e, assim, transmitiam seu controle para a obra. A natureza era de fato a base dos artistas, mas a sua imitação defendida também pelo escultor florentino Lorenzo Ghiberti (1378/80 - 1455) não era mais o suficiente. As produções dessas imagens auxiliaram o artista a melhorar seu status, para ser mais que um imitador da natureza, e se tornar um autor e criador da sua arte, como Da Vinci o fez, associando a imaginação e o intelecto do artista:

Ela [a bruxa] se tornou um índice do intelecto da capacidade inventiva, e assim, o status elevado do artista masculino no início do período moderno, embora sua imagem fosse transmitida dentro de uma tradição iconográfica. Ela permaneceu na intersecção de dois discursos – ambos dependentes de noções de superioridade intelectual e moral masculina. Ela mostrou artistas masculinos inventivos no contexto competitivo da relação da arte com a poesia e o status de ambos como artes liberais. (HULTS, 2005, p. 16)<sup>3</sup>.

Como Hults observa, tanto a fantasia quanto a imaginação eram vistas como faculdades cerebrais que armazenavam sensações e geravam tanto pensamentos, quanto imagens. Por isso, eram, muitas vezes, associadas à fragilidade humana para com a ação demoníaca. A sociedade acreditava, retoma a autora, que as mulheres não teriam força e nem capacidade intelectual para discernir as fantasias causadas pelo demônio da vida real e, por conta disso, existiriam mais bruxas mulheres. Mas a imaginação e a fantasia não compactuavam só com o perigo. Aliados ao conceito renascentista de melancolia do artista, no campo artístico, ambos os termos forneceriam poder para o artista masculino. Ele tinha a capacidade de dominar moral e mentalmente a vulnerabilidade causada pela imaginação e pela fantasia. Quando bem trabalhado, o que era incômodo e frustração, passou a se tornar inspiração. Tanto para o artista quando para o poeta, segundo Hults, a utilização do *ingenium* com ambas as faculdades os direcionariam para o caminho do sucesso.

Uma importante evidência do que foi apresentado acima é a relação iconográfica entre a figura feminina de *A Bruxa* de Dürer e a alegoria da Invidia, que está presente em uma das partes da gravura intitulada *A Batalha dos Deuses do Mar* (c.1475), de Mantegna (Figura 2).



Figura 2. Andrea Mantegna  
*A Batalha dos Deuses do Mar*, c. 1475  
Gravura e ponta seca, 27.6 x 32.9cm

The National Museum of Western Art, Tóquio, Japão

Fonte: [http://collection.nmwa.go.jp/artizewebeng/search\\_7\\_detail.php](http://collection.nmwa.go.jp/artizewebeng/search_7_detail.php)

Localizada no canto esquerdo da gravura, há uma única personagem intitulada com uma placa em sua mão esquerda escrito "INVID", retratada como uma figura feminina anciã, seminua, ereta, com a boca aberta e em posição de enfrentamento (Figura 3). "Invidia" é um termo em italiano que significa inveja, sentimento considerado angustiante e originado do desejo de querer algo que é do outro. Segundo Hults, esta alegoria seria a demonstração de uma invenção figural e, ao mesmo tempo, do conhecimento arqueológico de Mantegna, dois elementos que Dürer tentou trazer em suas obras.



Figura 3. Andrea Mantegna  
Detalhe de *A Batalha dos Deuses do Mar*, ca. 1475

Em *A Bruxa* (c. 1500), realizada cerca de dez ou onze anos depois da obra de Mantegna, revelou-se, então, a engenhosidade de Dürer em dar continuidade ao movimento de estar atento às fontes clássicas e seu poder inventivo como artista.

### **A bruxa: análise iconográfica**

A composição é regida por uma figura antropomórfica feminina sobre uma figura zoomórfica que está suspenso do ar. A figura que predomina a cena tem seus cabelos soltos, compridos, ao vento e que parece seguir na mesma direção do que está no canto superior esquerdo da imagem, algo que se movimenta, possivelmente uma tempestade, sem uma identificação exata do que a compõe. A figura central está nua, mas segura consigo um tecido. A mão direita detém uma roca e um fuso, usado para a fiação de fios, podendo ser uma referência às mulheres fiandeiras e, concomitantemente, um código do feminino. A mão esquerda agarra-se em um dos chifres do animal, que é semelhante a um bode, citado frequentemente na tradição iconográfica do demônio (Figura 4). Segundo Charles Zika (2007), o sinal do chifre era associado nos folhetos populares àqueles homens que permitiam que suas esposas

cometessem adultério, servindo para população como uma variante visual da representação de traição e, principalmente, como uma inversão da ordem moral. Hults complementa que o andar de costas significava ostracismo e escárnio àqueles que eram denominados “tolos”.



Figura 4. Albrecht Dürer  
Detalhe de *A Bruxa ou Bruxa montada para trás*, 1500

É importante lembrarmos que a bruxaria foi pensada em ter como função reverter a ordem natural das coisas. Por isso, a ambivalência das direções em diversos elementos da imagem: o cabelo da figura feminina flui em uma direção, enquanto o bode e a tempestade indicam a direção oposta. Temos também o monograma característico do artista, que está particularmente ao contrário, detalhe que provaria a possível citação ao tema da transgressão (Figura 5). Dentro dessa desordem, temos quatro figuras infantis, ou *putti* (ou anjos do mal se entrarmos na literatura de *Malleus*), coreograficamente servindo como solução visual, cada uma entretida com algo: no primeiro plano, temos, do lado esquerdo, um *putto* fazendo uma espécie de acrobacia e segurando na sua mão esquerda um objeto pontiagudo e comprido; ao seu lado, sentado e de vestimenta, temos o outro, que ergue a mão direita em direção a esse objeto. Em segundo plano, no lado esquerdo da imagem, de pé, vemos outro *putto* com



um objeto comprido na mão direita, erguendo, com o braço esquerdo, uma planta com uma poda muito específica, ainda não identificada<sup>4</sup>. No lado direito, ereto, o quarto *putto* tem as duas mãos ocupadas com um objeto esférico e com um orifício por onde parece passar o objeto pontiagudo.



Figura 5. Albrecht Dürer  
Detalhe de *A Bruxa ou Bruxa montada para trás*, 1500

Sobre alguns dos signos presentes na obra, temos a tradição hermética. A figura zoomórfica pode ser referência ao símbolo de capricórnio do zodíaco e de sua relação com o padroeiro do mês de dezembro. Segundo astrólogos da Antiguidade, ele era denominado Saturno, deus grego do tempo e o demônio romano da sementeira, também representante da castração, da violência e da melancolia, segundo Hults (2005). Saturno, de acordo com Warburg (2013), era o centro de temor da crença astral e, posteriormente, da Reforma, já que as gravuras eram o novo e poderoso meio de agitação na manipulação dos incultos. O número de *putti* também é algo a ser analisado. O algarismo quatro era o mais importante da Idade média, afirmam Le Goff e Truong (2006), derivando do pensamento do filósofo grego Pitágoras (c. 570-495 a.C) que "divide a vida do homem em quatro partes, atribuindo vinte anos a cada parte" (LAÉRCIO apud LE GOFF; TRUONG, 2006, p 94). Pode ser também uma referência da teoria dos quatro humores: uma relação entre os elementos, água, terra, ar e fogo; com os temperamentos que provêm dos líquidos corporais: sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra; e as quatro qualidades: calor, secura, frio e humidade.

Albrecht Dürer estava ciente das questões sociais trazidas acima pela mulher e, contextualmente, dos motivos pelos quais as mulheres anciãs eram acusadas pelo crime de bruxaria? Talvez. O interesse do artista seria evidente na tentativa de criar sua bruxa a partir do resgate de determinadas histórias clássicas de outras bruxas e feiticeiras, como as de Canídia do poeta romano Horácio (65-8 d.C.), presente em mais de um poema (no Épodo III, V, XVI, XVII e Sátira V); e de Ericto do poeta romano Lucano (39-65), no livro VI de *Pharsalia* (ou Farsália), iniciado no ano de 61.

As referências à personagem Canídia podem ser de uma farmacêutica ou de uma fabricante de perfumes que existiu com o nome de Gratídia, segundo Daniel Ogden (2004). Também pode ter sido um nome criado pelo poeta romano, segundo Hults, a fim de associar o gênero feminino aos cães ferozes que simbolizavam a violência e o desejo femininos, ameaçadores para o poder dos homens. Na forma de uma mulher maligna, segundo Ogden, Horácio trouxe em seu poema um ritual que se tornara típico dos escritos medievais: uma criança seria assassinada por um séquito de bruxas, lideradas por Canídia, para fins mágicos para o amor. A protagonista foi descrita por Horácio com os cabelos soltos e em desordem: “Eu mesmo vi Canídia - solta a grenha” (HORÁCIO, Sátiras, I, VIII, 33 e 34). Seus trajes eram compostos por uma longa toga preta e os pés descalços. Na história, a ação das bruxas é quase frustrada, pois um homem capturado não reagiu aos encantamentos. Após implorar para ser poupado, sem sucesso, este dirigiu uma terrível maldição a elas quando morto, já que, segundo o historiador, acreditava-se que os espíritos daqueles que morriam antes da hora ou através de violência poderiam se vingar em forma de demônios.

Não só como um animal errante foi descrita a bruxa da Antiguidade. Ericto, uma superbruxa, como define Ogden (2004), foi descrita como aquela detentora de uma aparência repugnante com seu cabelo emaranhado, expressiva magreza e miséria. Moradora de Tessália, Ericto foi consultada pelo filho de Pompeu na véspera da batalha decisiva de Farsalo (48 a.C.). Como uma necromante, ela encontrou um cadáver e, através dos seus poderes, ressuscitou-o. Em vida, o cadáver ditou uma profecia sobre o destino reservado a Pompeu e seus parentes. O autor a descreveu com ares perversos, tornando-a uma espécie de demônio que, segundo Ogden (2004, p.141), não hesitaria em desrespeitar a lei divina e humana. O autor constata que Lucano a criou para competir com os livros IV e VI de *Eneida*, escritos pelo poeta romano Virgílio (70 a.C. - 19 d.C.), e com a criação da figura de Medeia passada por Ovídio (43 a.C.-17/18 d.C.) em *Metamorfoses*.

Ambas as histórias expressam a importância da função simbólica das bruxas literárias para o imaginário de Dürer – o interesse de Dürer com a poesia antiga deixou-o, de fato, muito próximo a essas personagens. Linda Hults destaca também a importância da repetida criação de personagens relacionadas à feitiçaria maléfica com o gênero feminino, apesar de se ter conhecimento que eram os homens seus principais praticantes na Antiguidade. Assim, passou a ser inevitável a transferência do estereótipo feminino negativo vindo dessas histórias clássicas para as imagens artísticas do início do período Moderno Europeu.

Retornando a cena da figura feminina montada em um animal de Dürer, iconograficamente pode ser associada, segundo Charles Zika, com a iconografia de *Aphrodite Pandemos* ("comum a todas as pessoas"), um epíteto da deusa grega Afrodite, em que *Pandemos* ocorria também como um sobrenome de Eros – também conhecida como *Aphrodite Epitragia* (Figura 6). Dessa forma, Dürer estendia a obra para outras possibilidades de leitura. Além das personagens dos poemas Clássicos, e da figura feminina de Mantegna, o artista de Nuremberg também parece ter modelado sua figura de bruxa com Afrodite, colocando os mesmos elementos da sua iconografia, como o animal, cabra ou bode, os *putti* e a nudez protegida pudicamente pelo tecido.



Figura 6. Autor desconhecido  
Camafeu romano de *Aphrodite Epitragia*, c. 1 d.C. – 2 d.C.  
Escultura em Ágata e ônix, Inv.-Nr. 25845/13  
Museu arqueológico nacional de Nápoles, Nápoles, Itália.  
Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aphrodite\\_Epitragia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aphrodite_Epitragia.jpg)

O artista alemão sinalizaria sua percepção com o cenário em que estava inserido quando confrontada sua gravura com algumas das imagens do primeiro tratado ilustrado sobre bruxaria de Ulrich Molitor (1442 - 1507) e seu *De lamiis et phitonicis mulieribus* (1489). Como ressalta Zika, o detalhe da tempestade no canto superior esquerdo incorporado é um detalhe semelhante ao que é representado nas placas 6, sobre o feitiço do tempo e, principalmente, na placa 3 (Figura 7), relacionada ao voo das bruxas do tratado de Molitor.



Figura 7. Artista desconhecido  
Em *De lamiis et phitonicis mulieribus* (1489)  
Reproduzido em fac-símile da edição latina de Colônia, 1489  
Paris, Librairie critique Emile Nourry, 1926, placa 3.  
Fonte: <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/molitor-ulrich>

Servindo como sugestões visuais à gravura, essa menção facilitaria ainda mais a identificação do tema pelo espectador, comprovando a familiaridade tanto do artista, quanto do seu espectador com as impressões e a literatura da época. De fato, se fossemos afirmar o que essa cena poderia representar, nos critérios da teoria da bruxaria, seria uma imagem sobre o voo selvagem ou noturno e sobre feitiços temporais para fins de destruição, identificando retoricamente uma viagem/fuga da bruxa para outro território.

O trabalho de Dürer, excluindo o detalhe do título (que pode ter sido inserido em momento posterior), dispersou o mais importante código visual do mito da bruxaria no decorrer dos séculos: a imagem da bruxa. Paulatinamente, um desenvolvimento rápido de imagens derivadas da obra de Dürer aconteceu. Uma delas é a excelente elaboração artística do italiano Agostino Veneziano (1490-1540), chamada de *A rota das Bruxas ou A Carça* (*Lo Stregozzo*), feita em 1520 (Figura 8). A obra, de acordo com a leitura de Hults, é uma procissão de figuras masculinas que puxam um estranho veículo, uma espécie de carça animalesca gigante, comandada por uma figura feminina anciã, aqui já relacionada como uma bruxa grotesca.



Figura 8. Agostino Veneziano (Agostino de'Musi)  
*A rota das Bruxas ou A Carça (Lo Stregozzo)*, 1520  
Gravura em metal, 30,7x 64,8cm  
Scottish National Gallery, Edimburgo, Escócia

Fonte: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/42192/carcass-lo-stregozzo>

Na cena, temos nus masculinos heroicos, uma variedade de figuras zoomórficas como espécies de cabras e pássaros, além de muita vegetação e grandes ossos – um *grotesco* ornamental, como elucida Hults. O detalhe abaixo (Figura 9) revelaria o contato com a obra de Dürer: a figura feminina nua segura com o braço esquerdo uma espécie de vaso que emite gases ou chamas e sua mão direita agarra a cabeça de uma das muitas figuras infantis que a acompanham (provavelmente levadas para sacrifício), com semblantes variados, como de susto e perplexidade. Seu cabelo é solto ao vento e seus músculos em proeminência; seus seios estão inclinados para baixo e sua boca está aberta, eis os principais elementos do código visual criado pelo artista de Nuremberg.

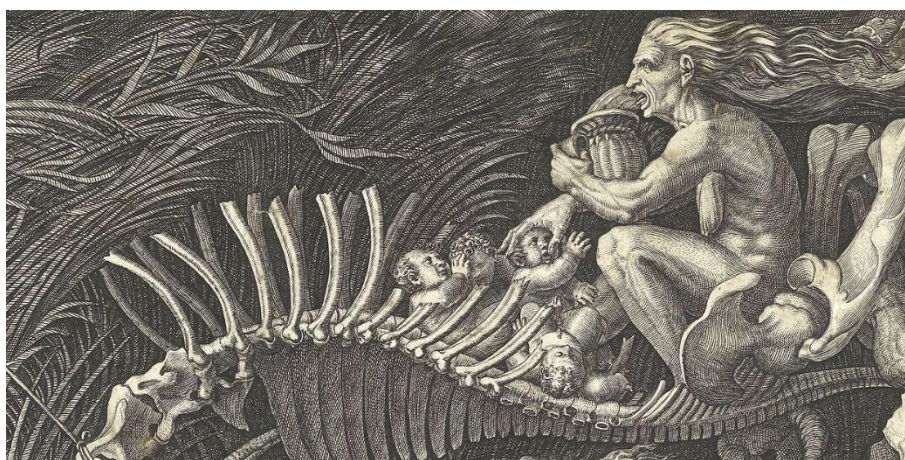


Figura 9. Agostino Veneziano (Agostino de'Musi)  
Detalhe de *A rota das Bruxas ou A Carça (Lo Stregozzo)*

## Conclusão

De maneira contínua, veremos no decorrer das décadas e nos séculos seguintes ao artista, uma tradição iconográfica sendo disseminada, derivada da criação artística de *A Bruxa*. As características mais simples que definem uma figura feminina como uma bruxa passaram a ser difundidas em outros trabalhos e em conjunto com outros temas. Depois de expandida, a representação visual da bruxa grotesca rapidamente chegou ao nível de um modelo a ser seguido na área não só das Artes Visuais, mas também da Literatura e de outras disciplinas humanísticas. Da mesma maneira que captamos em Dürer, outros artistas ansiosos pela procura de subsídios que tornassem suas obras autorais adotaram a figura da bruxa como uma força geradora para seus impulsos criativos a partir de outros enredos, entre eles Hans Baldung Grien (1480-1545), Lucas Cranach (1472-1553), Peter Bruegel (1525-1569).

Podemos recuperar a ideia de que as imagens surgem em um meio politicamente e religiosamente instáveis, sob constantes movimentos teológicos ceticistas. Estes, vinham com o propósito de resolver diversas questões que pareciam ilógicas, as quais tentavam seguir o método aristotélico, além de compreender alguns dos ideais contemporâneos de masculinidade. Tais ideais que serviram como base para que os homens da época não medissem esforços para obter poder e status. Percebemos, pois, que a partir da gravura aqui apresentada, Dürer condicionou o seu espectador de gênero masculino a imaginar, visualizar e reforçar os elementos que norteavam a teoria da bruxaria e a inicial Caça às Bruxas.

## Notas

---

<sup>1</sup>Tradução: "Women's seemingly compliant participation in the victimization of other women is also intelligible. Early modern women did not exist outside patriarchal ideology".

<sup>2</sup> Tradução: "German territories under the Holy Roman Empire exemplify just how crucial centralized judicial authority could be for preventing the large-scale execution of accused witches".

<sup>3</sup> Tradução : "She became an index of the inventive capacity intellect, and thus the heightened status of the male artist in the early modern period, even though her image was handed down within an iconographic tradition. She stood at the intersection of two discourses-both dependent on notions of male intellectual and moral superiority. She displayed male artist's inventiveness in the competitive context of art's relationship to poetry and the status of both as liberal arts".

<sup>4</sup> Na descrição da imagem no site do Met Museum, afirma-se ser uma macieira.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no Renascimento o contexto de Francois Rabelais**. São Paulo: editora Hucitec, 1987. 419p.

BARSTOW, Anne Llewellyn. **Chacina das Feiticeiras**: Uma revisão histórica das Caça às Bruxas na Europa. São Paulo: José Olympio, 1995. 260p.

---

CHASTEL, André. **Arte e humanismo em Florença na época de Lorenzo, o Magnífico:** estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 768p.

DUBY, Georges (org.). **História da Vida Privada 2:** da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. 675p.

HORÁCIO. **Obras Completas.** São Paulo: Edições Cultura, 1941.

\_\_\_\_\_. **Sátiras.** São Paulo: Jackson Editores – Clássicos Jackson, vol. IV. 1952.

HULTS, Linda C. **The Witch as Muse:** Art, Gender, and Power in Early Modern Europe. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2005. 345p.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. **Introdução.** In PERROT, Michelle; DUBY, Georges. **História das Mulheres no Ocidente.** Volume 2: A Idade Média. Porto: edições Afrontamento, 1998. 623p.

KORS, Alan Charles; PETERS, Edward. **Witchcraft in Europe, 400-1700:** A Documentary History. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2001.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 207p.

MIDELFORT, H.C.Erik. **Heartland of the Witchcraze:** More witches were executed in the German-speaking territories than in any other part of Europe. Why was the German witch-hunt so assiduously and successfully prosecuted?. Publicado em History Today, Volume 31 Issue 2, Fevereiro, 1981. Disponível: <<http://courses.washington.edu/hsteu305/Midelfort%20Germany.pdf>>. Acesso em 6 de jun. 2020.

OGDEN, D. et al. **Bruxaria e Magia na Europa:** Grécia Antiga e Roma. São Paulo: Madras, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia:** temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Editorial Estampa, 1986. 237p.

\_\_\_\_\_. **Significado das Artes Visuais.** São Bernardo do Campo: editora Perspectiva, 2012. 439p.

\_\_\_\_\_. **The Life and Art of Albrecht Dürer.** Princeton: Princeton University Press, 1955. 296p.

PURKISS, Diane. **The Witch in History:** Early Modern and Twentieth-century Representations. Nova Iorque: Routledge, 2010. 296p.

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

---

ROPER, Lyndal. **Oedipus and the Devil**: witchcraft, sexuality, and religion in early modern Europe. Londres: Routledge, 1994. 254p.

STEPHENS, Walter. **Demon lovers**: witchcraft, sex, and the Crises of belief. Chicago: the University of Chicago, 2002. 451p.

WARBURG, Aby. **A Renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013. 744p.

ZIKA, Charles. **The appearance of witchcraft**: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe. Abingdon: Routledge, 2007. 320p.

### **Kethlen Santini Rodrigues**

Estudante de Mestrado em Arte na Università degli Studi di Trento (Itália) (2018 - atualmente). Mestre em Artes Visuais da UFRGS (PPGAV), com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte (2018). Bacharela com Lâurea Acadêmica no curso de História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) (2015). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em pesquisa e catalogação de obras de arte, e mediação entre o público e a obra. Contato: kety.santini@outlook.com