



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES**

LORENZO STERZA

**BRUXAS NA SUÉCIA MEDIEVAL: ARTE E TRADIÇÃO NA OBRA DE
ALBERTUS PICTOR (SÉC. XV)**

João Pessoa - PB

2023

LORENZO STERZA

**BRUXAS NA SUÉCIA MEDIEVAL: ARTE E TRADIÇÃO NA OBRA DE
ALBERTUS PICTOR (SÉC. XV)**

Tese apresentada à Universidade Federal da Paraíba, no Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, na área de Perspectivas histórico-filosóficas e literárias das religiões e na Linha de Pesquisa Abordagens Filosóficas, Históricas e Fenomenológicas das Religiões, para obtenção do título de Mestre em Ciências das Religiões.

Orientador: Prof. Dr. Johnni Langer (UFPB)

João Pessoa - PB

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S839b Sterza, Lorenzo.

Bruxas na Suécia medieval : arte e tradição na obra de Albertus Pictor (séc. XV) / Lorenzo Sterza. - João Pessoa, 2023.

156 f. : il.

Orientação: Johnni Langer.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CE.

1. Pictor, Albertus. 2. Bruxaria. 3. Tradição - Feitiçaria. 4. Igrejas - Bruxa. 5. Escandinávia Medieval. I. Langer, Johnni. II. Título.

UFPB/BC

CDU 398.47(043)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES**

**BRUXAS NA SUÉCIA MEDIEVAL: ARTE E TRADIÇÃO NA OBRA DE
ALBERTUS PICTOR (SÉC. XV)**

LORENZO STERZA

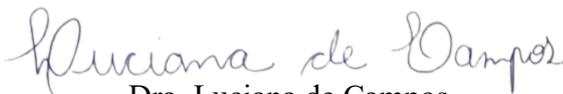
Dissertação apresentada à banca examinadora formada pelos seguintes especialistas:



Dr. Johnni Langer
(Orientador)



Dra. Tamara Carneiro Quirico
(Membro Externo/UERJ)



Dra. Luciana de Campos
(Membro Externo)



Dra. Maria Lúcia Abaurre Gnerre
(Membro Interno)

Aprovada em 25 de julho de 2023

Este trabalho é dedicado aos meus queridos pais e a toda minha família, em particular modo a minha esposa Márcia que me incentivou na direção dos estudos e sempre me apoiou nas escolhas que fiz na minha vida.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço ao Brasil pela qualidade de vida que proporcionou para meu presente e futuro.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Johnni Langer, pela sabedoria e o conhecimento com a quais me guiou nesta trajetória.

Agradeço a todos os professores que durante essa caminhada compartilharam seus conhecimentos comigo, meu muito obrigado.

Agradecimento aos Coordenadores e à Secretaria da Coordenação do Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões pela disponibilidade, ajuda e cooperação.

Enfim, um agradecimento a todos os que, por algum motivo, contribuíram à realização desta pesquisa.

“O papel dos historiadores é datar eventos, estabelecer cronologias, avaliar as causas e as consequências. Mas isso não é suficiente para entender a história. O imaginário traz algo a mais: à exposição necessária, mas ainda rudimentar dos fatores, o imaginário acrescenta o calor do conto, a força das metáforas e a luminosidade das imagens. Completa o que os documentos não dizem explicitamente sobre as motivações dos atores ou o clima de uma situação. Não foi nas “fontes” da batalha de Bouvines que Georges Duby sentiu o suor dos cavaleiros encerrados nas suas armaduras ardentes pelo sol de um domingo de julho... Imaginou-o, e com razão.” (SCHMITT, 2009)

RESUMO

A bruxa, no imaginário ocidental, é um indivíduo que remete ao Medieval. A partir do século XV E.C., sua imagem foi representada em inúmeros contextos, produzida em forma de xilogravuras, pintada sobre tela, madeira etc. Portanto, descobrir que essa figura, rotulada como algo maléfico e perseguida por séculos pelas instituições, pôde encontrar lugar dentro de igrejas cristãs, parece um pouco estranho. Estranho, até o momento em que constatamos que o assunto é uma realidade. Nesse sentido, com nossa dissertação, apresentamos como, Albertus Pictor, o mais famoso pintor de igrejas da Suécia, elaborou, nas paredes e abóbodas dessas estruturas, uma série de alegorias nas quais a bruxa é o intérprete principal de situações que remetem aos afazeres das mulheres do tempo. No específico, tratamos da alegoria da tradição do Roubo do leite, uma crença que, ao longo do tempo, foi condenada por carregar aspectos que foram equiparados ao imaginário da bruxaria. Portanto, no proceder de nossa indagação, averiguamos quanto, a transmissão de costumes, comportamentos, memórias, crenças, lendas, que ocorreram ao longo do tempo entre as pessoas dessas comunidades, foram elementos que influenciaram Albertus Pictor na elaboração de suas obras. Assim, como fontes de análise primárias, utilizamos as representações de bruxas presentes na igreja de Ösmo, na Suécia. Destarte, para estruturar nosso estudo, utilizamos uma metodologia que se fundamenta numa abordagem qualitativa que transita pela Simbologia, presente nas representações, utilizando entre outros, o campo teórico da Escola Italiana de História das Religiões. Assim, para alcançar nosso intento, com a finalidade de analisar os valores das obras artísticas, utilizamos, os conceitos da Cultura Material bem como os da Cultura Visual, no específico, os que se referem à religião.

Palavras-chave: Albertus Pictor. Bruxaria. Tradição. Igrejas. Escandinávia Medieval

ABSTRACT

The witch, in the western imagination, is an individual that refers to the Middle Ages. From the 15th century, her image was represented in countless contexts, produced in the form of woodcuts, painted on canvas, wood, etc. Therefore, finding that this figure, labelled as something evil and persecuted for centuries by institutions, could find a place within Christian churches, seems a little strange. Strange, until the moment when we realize that the matter is a reality. In this sense, with our dissertation, we present how Albertus Pictor, the most famous painter of churches in Sweden, elaborated, on the walls and vaults of these structures, a series of allegories in which the Witch is the main interpreter of situations that refer to the tasks of the time women. Specifically, we deal with the allegory of the tradition of the Theft of milk, a belief that, over time, was condemned for carrying aspects that were equated with the imaginary of Witchcraft. Therefore, during our investigation, we found out how much the transmission of customs, behaviours, memories, beliefs, legends, which occurred over time among the people of these communities, were elements that influenced Albertus Pictor in the elaboration of his works. Thus, as primary sources of analysis, we used the representations of witches present in the church of Ösmo, in Sweden. Thus, to structure our study, we used a methodology that is based on a qualitative approach that transits through Symbology, present in the representations, using, among others, the theoretical field of the Italian School of History of Religions. Thus, to achieve our intent, with the purpose of analysing the values of artistic works, we used the concepts of Material Culture as well as those of Visual Culture, specifically, those that refer to religion.

Keywords: Albertus Pictor. Witchcraft. Tradition. Churches. Medieval Scandinavia.

RIASSUNTO

La strega, nell'immaginario occidentale, è un individuo che rimanda al Medioevo. Dal XV secolo E.C., la sua immagine è stata rappresentata in innumerevoli contesti, riprodotta sotto forma di xilografie, dipinta su tela, legno, ecc. Sembra quindi un po' strano scoprire che questa figura, etichettata come qualcosa di malvagio e perseguitata per secoli dalle istituzioni, possa trovare posto all'interno delle chiese cristiane. Strano, fino al momento in cui ci rendiamo conto che la circostanza è una realtà. In tal senso, con la nostra dissertazione, presentiamo come Albertus Pictor, il più celebre pittore di chiese in Svezia, abbia elaborato, sulle pareti e sulle volte di queste strutture, una serie di allegorie in cui la strega è la principale interprete di situazioni che rimandano ai compiti delle donne di campagna del tempo. In particolare, ci occupiamo dell'allegoria della tradizione del furto di latte, una credenza che, nel tempo, è stata condannata per presentare aspetti che sono stati equiparati all'immaginario della stregoneria. Pertanto, nel corso della nostra indagine, abbiamo scoperto quanto la trasmissione di usi, comportamenti, ricordi, credenze, leggende, avvenuti nel tempo tra le genti di queste comunità, siano stati elementi che hanno influenzato Albertus Pictor nell'elaborazione delle sue opere. Pertanto, come fonti primarie di analisi, abbiamo utilizzato le rappresentazioni delle streghe presenti nella chiesa di Ösmo, in Svezia. Quindi, per strutturare il nostro studio, abbiamo utilizzato una metodologia che si basa su un approccio qualitativo che transita attraverso la Simbologia, presente nelle rappresentazioni, utilizzando, tra gli altri, il campo teorico della Scuola Italiana di Storia delle Religioni. Perciò, per raggiungere il nostro intento, con lo scopo di analizzare i valori delle opere artistiche, abbiamo utilizzato i concetti della Cultura materiale così come quelli della Cultura visiva, in particolare quelli che si riferiscono alla religione.

Parole-chiave: Albertus Pictor. Stregoneria. Tradizione. Chiese. Scandinavia Medievale

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Página de uma edição veneziana do <i>Malleus Maleficarum</i> (1576).....	51
Imagem 2 – Sabá das Bruxas - Claude Gillot (1673 – 1722)	53
Imagem 3 – Pedra Gs 11 Järvsta, Suécia, século XI.....	58
Imagem 4 – Mulher voando cavalgando um felino (gato?). Catedral de Schleswig-Holstein, (Alemanha).....	61
Imagem 5 – Mulher voando cavalgando um bastão (vassoura?). Catedral de Schleswig-Holstein, (Alemanha) ..	62
Imagem 6 – Freyja. Ludwig Pietsch 1865.....	63
Imagem 7 – Uma parte da Gosforth Cross (séc. X). St Mary’s, Gosforth, Cumbria.....	64
Imagem 8 – Pormenor da estela Stora Hammars III, Gotland, Suécia, século IX EC.....	66
Imagem 9 – Bruxas voando: <i>Le champion des dames</i> di Martin Le Franc (1451)	67
Imagem 10 – Albertus Pictor. Igreja de Yttergran, Bruxas em voo mágico para Blåkulla. (c. 1480).....	69
Imagem 11 – Cardo Mariano (<i>Silybum marianum</i>)	71
Imagem 12 – Cardo-coalheiro (<i>Cynara cardunculus</i>)	72
Imagem 13 – Cardo Mariano (<i>Silybum marianum</i>)	73
Imagem 14 – Pedro Millán (c. 1451-1507), Varón de Dolores, argila queimada e policromada, 161 x 108,5 x 50 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla, (c. 1485 - 1503).....	76
Imagem 15 – Albertus Pictor, autorretrato com assinatura. Igreja de Lid (c. 1470)	81
Imagem 16 – Albertus Pictor, pintura ao interior da Igreja de Härkeberga, (c. 1480)	83
Imagem 17 – <i>Biblia Pauperum</i> , Pecado Original (c.1465)	85
Imagem 18 – Albertus Pictor, Pecado Original. Igreja de Ösmo (c. 1470)	86
Imagem 19 – Masolino da Panicale, tentação de Adão e Eva Igreja de <i>Santa Maria del Carmine</i> em Florença, Itália (c. 1424).....	90
Imagem 20 – Masaccio, expulsão de Adão e Eva do Eden antes e depois da restauração, Igreja de <i>Santa Maria del Carmine</i> em Florença, Itália (c. 1424)	92
Imagem 21 – Autor desconhecido, criação de Eva, o Pecado Original e a expulsão do Éden, painéis em bronze do portal da <i>Basilica di San Zeno</i> , Verona, Itália (c.1118).....	93
Imagem 22 – Detalhe da obra de Albertus Pictor: Pecado Original. Igreja de Ösmo (c. 1470) e do mesmo particular presente em um painel em bronze do portal da <i>Basilica di San Zeno</i> , Verona, Itália (c.1118).	94
Imagem 23 – Autor desconhecido, árvore do conhecimento ou da vida. Igreja de Vittskövle, final séc. XV	96
Imagem 24 – Pedra rúnica Sö 250.....	99
Imagem 25 – Igreja de Ösmo, Condado de Estocolmo, (séc. XII).....	101
Imagem 26 - Parte do interior da Igreja de Ösmo com vista nas pinturas atribuídas a Albertus Pictor, (séc. XII).	105
Imagem 27 – Albertus Pictor, representação da alegoria da tradição do Roubo do leite, Igreja de Ösmo (c. 1470)	121
Imagem 28 – Albertus Pictor, Igreja de Ösmo: Animal roubando o leite. C. 1470	122
Imagem 29 – Albertus Pictor, Igreja de Ösmo: (29/2) Bruxa e diabo batendo manteiga. (29/1) a. C. 1470	123
Imagem 30 – Albertus Pictor, Igreja de Ösmo: (30/2) Bruxa e diabo manuseando a manteiga. (30/1) C. 1470 ..	124

Imagem 31 – Albertus Pictor, Igreja de Ösmo, (31/2) Bruxa soprando um corno chamando para o Sabá. (31/1) C. 1470.....	125
Imagem 32 – Autor desconhecido, mulher camponesa, c. 1380–1400.....	128
Imagem 33 – Albertus Pictor, cena do animal que rouba o leite (<i>Mjölkhare</i>). Igreja de Ösmo, c. 1470.....	131
Imagem 34 – Albertus Pictor, <i>Mjölkhare</i> (lebre leiteira) devolvendo o leite. Igreja de Ösmo, c.1470.....	132

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Níveis para apreensão da imagem conforme John Harvey.....	23
Quadro 2 – Algumas definições de Bruxa	28
Quadro 4 – Igreja de Ösmo, planta de estrutura e suas modificações ao logo dos séculos.	101
Quadro 5 – Ösmo, Mapa do cemitério com áreas das sepulturas.	104

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
CR	Ciências das Religiões
c.	<i>Cerca</i>
AEC	Ates da Era Comum (Antes de Cristo)
EC	Era Comum (Depois da Cristo)
PPGCR	Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	A CONSTRUÇÃO DA FIGURA DA BRUXA NO IMAGINÁRIO MEDIEVAL	27
2.1	Origem e significado do termo bruxa: sua problemática no âmbito europeu....	28
2.2	A idealização da bruxa na documentação medieval e seu desenvolvimento	40
2.3	O Sabá das Bruxas e as particularidades do seu imaginário no âmbito escandinavo.....	52
2.3.1	A vassoura das bruxas da Escandinávia Medieval: novas perspectivas.....	70
3	ALBERTUS PICTOR E SUAS CRIAÇÕES NA IGREJA DE ÖSMO NA SUÉCIA	77
3.1	Albertus Pictor e sua técnica: tradição e religião nas obras do mestre alemão.	77
3.2	Igreja de Ösmo	97
3.2.1	A estrutura da Igreja de Ösmo e seu arredor	100
3.2.2	Interior da igreja e suas decorações.....	105
4	TRADIÇÃO DO ROUBO DO LEITE: A BRUXA E ANIMAL RETRATADOS POR ALBERTUS PICTOR NA IGREJA DE ÖSMO.....	111
4.1	Tradição do Roubo do leite: origens e conceitos	112
4.2	Representações nas igrejas da Escandinávia Medieval: aspectos da tradição do Roubo do leite na igreja de Ösmo	119
4.3	A bruxa e o animal que rouba o leite na perspectiva de Albertus Pictor	126
4.3.1	A figura da bruxa na representação da tradição do Roubo do leite: sua origem.	126
4.3.2	O animal que rouba o leite: aspectos de uma figura enigmática.....	129
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
	REFERÊNCIAS.....	137
	APÊNDICE A – Cronologia da documentação.....	153
	APÊNDICE B – Igrejas da Escandinávia Medieval com pinturas que representam elementos da tradição do Roubo do leite.....	157

1 INTRODUÇÃO

As imagens de animais presentes nas igrejas medievais e as temáticas relacionadas à bruxaria¹, foram os objetos principais de nossas pesquisas desde os inícios de nosso processo de formação no Curso de Graduação em Ciências das Religiões. Por isso, sempre fomos interessados por livros, revistas, filmes, documentários, site internet, entre outros veículos de informação que tratavam do argumento. Assim, durante a visão do filme *O Sétimo Selo*², uma obra ambientada na Escandinávia Medieval, escrita e dirigida pelo cineasta sueco Ingmar Bergman³, nossa curiosidade como Cientista da Religiões despertou. Isso, aconteceu no decorrer da película quando Jöns, um escudeiro recém voltado de uma cruzada, entrando em uma igreja, encontra um pintor que estava decorando uma parede. Na sucessiva conversa entre os dois, ficamos interessados pela explicação que o pintor deu do contexto das obras que está completando: uma série de imagens assustadoras relacionadas à praga da peste.

Assim, terminado de assistir, fomos aprofundando nosso conhecimento sobre a longametragem e descobrimos, dentre outros assuntos, uma temática muito interessante: à que diz respeito à aparência de certas personagens do filme, bem como aos cenários que vimos no decorrer dele. Pois em alguns momentos da película, aparecem figuras ou ambientações que, segundo Egil Törnqvist (2012), seriam a reelaboração de pinturas executadas por Albertus Pictor⁴, um artista que exercitou sua profissão de decorador de igrejas, na Suécia, entre os séculos XV e XVI.

¹ Temos ciência que termos como bruxa ou bruxaria, se referem a sujeitos e condições particulares. Portanto, se o uso que nós fizemos desses termos ao longo da dissertação, às vezes, incluiu indivíduos ou situações incorretas, isso não é devido a um erro de apreciação, mas a uma escolha para facilitar a compreensão de um assunto complexo que abrange elementos e cenários diferentes.

² Título original: *Det sjunde inseglet*, Suécia, 1957. Um dos mais célebres filmes de Ingmar Bergman, *O Sétimo Selo* marca o imaginário de gerações através da sua famosa encarnação da morte, e da poderosa alegoria do jogo de xadrez entre a morte e um cavaleiro regressado das cruzadas. A evocação da iconografia e temáticas cristãs, colocadas num cenário medieval com a peste e a caça às bruxas, é posta ao serviço da reflexão sobre o tão humano sentimento de angústia perante a morte. Desespero, resignação, vida ou morte, *O Sétimo Selo* tem sido objeto de estudo e debate ao longo dos anos, e foi descrito pelo próprio Bergman como uma “superação” dos seus próprios receios. (O SÉTIMO SELO, 2022).

³ Ernst Ingmar Bergman, nasceu em 14 de julho de 1918 em Uppsala, faleceu em 30 de julho de 2007 em Fårö, foi um diretor de cinema e teatro sueco, escritor, gerente de teatro, dramaturgo e autor. Ingmar Bergman escreveu ou dirigiu mais de 60 filmes e 170 produções teatrais e foi autor de mais de cem livros e artigos. Entre suas obras mais conhecidas estão os filmes *O Sétimo Selo*, *Morangos Silvestres* e *Persona*, além de sua autobiografia *A Lanterna Mágica*. (ABAUT BERGMAN, 2022)

⁴ Albrecht Ymmenhusen, conhecido como Albertus Pictor foi um pintor que nasceu na Alemanha aos meados do Século XV e que se mudou ainda jovem para Suécia. Ele representa uma figura distinta na arte medieval sueca por uma combinação única de qualidade e quantidade, e foi o artista mais ativo no campo da pintura mural sueca do final do século XV. Albertus foi altamente bem-sucedido em sua profissão, muitas vezes trabalhou para patronos de alto nível, e foi responsável pela decoração de cerca de 35 igrejas (SVANBERG, 2015).

Descobrimos assim, que a própria igreja representada no filme era muito parecida com a tipologia de igrejas que, na Suécia, se encontram em várias localidades do país. Logo, nas sucessivas indagações, entendemos que Bergman teria sido inspirado pelo conhecimento dessas igrejas, bem como pelas pinturas que Albertus Pictor teria executado nelas. Nesse sentido, Malmberg (2022), relata que Albertus teria decorado 36 dessas ao longo de sua trajetória, nas quais produziu, dentre vários elementos, uma série de representações em que apareceriam Bruxas, demônios e animais.

Essa descoberta, nos deixou curiosos, pois, saber que a figura da bruxa, rotulada como algo maléfico e perseguida por séculos pelas instituições religiosas, encontrar-se-ia retratada ao interior de igrejas cristãs, tornou nosso pensamento um pouco confuso. Já que, notar que nas paredes e abóbodas dessas igrejas, inseridas no meio das obras que remetem as narrativas que estruturam a religião cristã, constavam retratações de Bruxas, foi algo que complexificou nossa concepção a respeito do assunto. Isso, devido ao fato que não percebíamos qual poderia ter sido a relação entre as imagens de Bruxas, demônios e animais e o âmbito religioso do lugar.

Portanto, foi a partir desse panorama que aprofundamos nosso interesse sobre o assunto, chegando a descobrir que o contexto imagético no qual estão presentes figuras de Bruxas, demônios e animais, conforme permanências culturais, representaria a tradição do Roubo do leite⁵. Tradição que, dentre outras características, designa a mulher como portadora de poderes mágicos ou sobrenaturais e, conseqüentemente, conforme a crença, seria considerada feiticeira ou bruxa.

Como consequência desse interesse, desenvolvemos esta dissertação com a qual fizemos uma apreciação da tradição do Roubo do leite e sua presença nas igrejas, com ênfase particular sobre a figura da mulher supostamente indicada como bruxa, bem como de um animal específico presente nas pinturas. Dessa forma, ao longo da exposição, tratamos das alegorias da tradição do Roubo do leite pintadas em igrejas da Escandinávia Medieval, com um foco específico na Igreja de Ösmo na Suécia, as quais decorações foram elaboradas por Albertus Pictor na segunda metade século XV.

Diante desses aspectos, entendemos que, por essas obras serem inseridas em lugares sagrados, teriam um sentido que iria além da simples produção artística, já que, o significado simbólico das imagens, percebido pela tradição da época, fazia parte da estrutura mental das pessoas do medievo. Michel Pastoureau (2017) em seu ensaio sobre o simbolismo medieval

⁵ No terceiro capítulo dessa dissertação, encontra-se uma parte específica na qual são esclarecidos os aspectos dessa tradição.

observa que, no medievo, o símbolo se formaria a partir de uma associação de tipo analógico, algo que tem alguma afinidade entre duas noções ou objetos, ou na correlação entre um elemento e uma ideia. Mais que isso, o pensamento analógico medieval⁶ estabeleceria uma conexão entre algo aparente e algo escondido, segredo, entre o que é presente no mundo terreno e aquilo que encontra seu lugar entre as verdades do além. Por isso, considerando o pensamento analógico, a representação da Tradição do Roubo do leite presente nas pinturas das igrejas da Escandinávia Medieval, teria sido estruturada com a intenção de manifestar mais que somente um significado.

Portanto, pelo que se refere ao nosso objeto, a análise das obras, foi feita tendo em consideração vários fatores, tipo: tendo em conta dos processos culturais; do tempo e dos âmbitos nos quais estas pinturas estão localizadas; levando em conta os princípios religiosos cristãos da época; bem como, apurar quem encomendou e quem foram os autores dessas obras, dentre outros aspectos. Como comenta Marcello Ragazzi (2021) todos esses elementos compõem um conjunto de significados, históricos, sociais, religiosos, psicológicos, cujo a imagem é portadora, sendo ela o resultado de uma vontade, expressa em um contexto cultural e linguístico bem definido.

A título de exemplo, no passado, as imagens eram utilizadas como material de apoio para um melhor entendimento dos discursos proferidos pelos oradores (PARRAVICINI BAGLIANI; RIGON, 2008). Pois é muito recente o fato de termos a maioria da população com a capacidade de ler e interpretar textos escritos. Além do mais, a representação imagética inseridas em contextos específicos, expressaria, por si mesma, um significado simbólico próprio que seria entendido por grande parte da população que frequentava esses ambientes.

Entretanto, é necessário abrir um parêntese a respeito desse assunto, pois o pensamento que as imagens poderiam explicar, por si mesmas, vários aspectos relacionados aos relatos bíblicos e, conseqüentemente, teriam uma função didática bem definida, foi a ideia que, inicialmente, regrava nosso caminho, enquanto, era a visão que predominava no ambiente acadêmico quando se pensava qual seria a finalidade das representações presentes nas igrejas medievais. Contudo, mesmo concordando com esse viés, compactuamos também com a

⁶ “O pensamento analógico foi o instrumento intelectual predominante em todas as categorias socioculturais na Europa medieval. Ele é que determinou muitas das formas de relação entre os humanos e destes com a natureza. Levar em conta esta modalidade de raciocínio fundada em homologias, simetrias, contiguidades, correspondências e oposições permite compreender diversas facetas dos conhecimentos, comportamentos e sentimentos do homem medieval”. (FRANCO JUNIOR, 2013, p. 1). Do mesmo autor, ver também: Modelo e imagem: O pensamento analógico medieval. (FRANCO JUNIOR, 2008).

perspectiva de Tamara Quírico (2021), pela qual seria necessário um conhecimento prévio do assunto para que essa forma de ensinamento se realizasse, pois,

[...] a função didática dessas imagens ocorreria somente na medida em que elas fossem capazes de recordar aos fiéis algo que já lhes teria sido ensinado em um momento anterior; elas atuariam, portanto, como lembretes, reforçando uma exegese realizada anteriormente. (QUÍRICO, 2021, p. 75).

Neste sentido, na análise das imagens referentes ao nosso objeto, deduzimos quanto elas teriam comunicado informações, as quais, provavelmente, puderam ser interpretadas pelos frequentadores das igrejas, em razão do conhecimento dessa tradição popular. Pois, de acordo com Schmitt (2007), essas imagens não teriam expressado somente uma função, mas carregavam um complexo de informações que, conforme o interesse a elas relacionado, teriam comunicado sentidos diferentes. É o que queremos demonstrar no nosso caso, o qual não foge destes princípios, pois a imagem ou a série de imagens retratando uma pessoa que, supostamente, representaria a figura da bruxa, demonstrou-se ao longo da pesquisa, objeto que carrega essas complexidades.

Assim, se na hora da interpretação dos aspectos citados, a resposta as problemáticas de alguns desses foi encontrada com mais facilidade, quando tivemos que interpretar as particularidades culturais que estavam atreladas as imagens das representações da bruxa e do animal, aquele foi o momento que mais complexificou nosso trabalho. Pois vemos a cultura como o conjunto de todos os pensamentos, práticas e materiais que qualificam a essência de um grupo humano específico (JONES, 1997). Dessa forma, a investigação abrangeu uma multidão de perspectivas e isso implicou o utilizo de ferramentas específicas para cada assunto que foi abordado.

Portanto, entendendo que as produções imagéticas que tratamos nessa dissertação transmitem uma mensagem relacionada aos princípios culturais da religião cristã, e são fruto de uma elaboração ou reelaboração de conceitos que precederam a cristianização do lugar, vemos como Raffaele Pettazzoni, historiador das religiões italiano, em 1954, na introdução da reedição do seu livro: *La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro*, escrevia sobre o assunto religião:

Uma primeira ideia é que a religião é uma forma da civilização e, historicamente, não se entende senão no quadro daquela particular cultura da qual faz parte e em orgânica

conexão com as outras suas formas, quais a poesia, a arte, o mito, a filosofia a estrutura econômica, social e política [...]. (PETTAZZONI, 1954, p. 9-10, tradução nossa).⁷

Diante desse raciocínio, percebemos que a religião é um fato que se desenvolve dentro do contexto social e, portanto, para estudá-la, necessitamos entendê-la como um processo histórico. Destarte, utilizamos recursos que nos auxiliassem no estudo de nosso objeto, encontrando-os nos princípios da História Cultural das Religiões, as quais formas, tornaram-se apropriadas para fundamentar teoricamente esse aspecto de nossa pesquisa. Pois, conforme Peters (2015), foi claro que, ao aproximarmos dos processos culturais religiosos, devíamos prestar atenção para não cometer anacronismo, historicizando esses processos, distinguindo os sujeitos que neles estavam inseridos, e entendendo a importância, a utilidade e os interesses que os rodeavam. Dessa forma,

Ao promover uma leitura dentro destes princípios, o “fato histórico” não desaparece, ele continua lá, no entanto ele se modifica, porque é reorganizado, ao se considerar que ele é fruto de uma representação, uma construção do social, da infraestrutura, passível de ser reapropriado de acordo com as estratégias dos indivíduos que o cercam. O objeto torna-se assim dinâmico, quebrando-se com a ideia de uma verdade única, de uma representação melhor ou pior que a outra. É simplesmente representação, compreensível dentro das estratégias traçadas pelos indivíduos. (PETERS, 2015, p. 101).

Aclarado que não podíamos prescindir da perspectiva que analisa os processos histórico-culturais quando nos debruçamos sobre o desenvolvimento de uma religião, da mesma forma, utilizamos esses princípios teóricos, também quando nos dedicamos à temática relacionada a nossa pesquisa. No sentido que, quando buscamos entender os múltiplos aspectos que as imagens de Bruxas e ou animais representariam, as analisamos tratando-as como uma especificidade cultural, bem como uma questão que faria parte dos processos de evolução de uma religião.

Assim, para investigar a perspectiva das obras que retraem o ponto de vista religioso interpretado pelos autores medievais, nós apoiamos sobre algumas formulações teóricas utilizadas para o estudo das religiões pelo grupo que foi indicado como *Scuola Romana di Storia delle religioni*. De modo específico, utilizamos a perspectiva aprimorada por Angelo Brelich durante sua trajetória no *Istituto di Studi Storico-Religiosi* na *Università La Sapienza* de Roma. Dado que, para Brelich (2002), a religião teria sido uma construção humana, uma vez

⁷ “Una prima idea è che la religione è una forma della civiltà, e storicamente non s’intende se non nel quadro di quella particolare civiltà di cui fa parte, e in organica connessione con le altre sue forme, quali la poesia, l’arte, il mito, la filosofia, la struttura economica sociale e politica [...]”.

que, tanto a tradição quanto a religião não nasceram num momento específico, completas em todos seus elementos e com todas suas variantes conhecidas. Logo, pensamos também que nenhum produto cultural nasceu nesse modo, sem algo que aconteceu previamente e sem um processo de formação. Ao contrário, pensamos que cada produto cultural, até que permanece vivo é, em cada momento da sua existência, contemporaneamente conservação e inovação criativa. Assim, de acordo com Brelich, tivemos a convicção que, também as imagens das Bruxas e dos animais, pintadas nas igrejas, mesmo sendo interpretadas como a conservação de aspectos das tradições populares, ao mesmo tempo expressam criatividade e inovação, devido aos propósitos pelas quais foram utilizadas nas igrejas.

Perante o exposto, nossa metodologia de estudo, fundamentou-se numa abordagem qualitativa que transitou pela Simbologia, pelos aspectos da tradição presente nas representações, bem como da História das Religiões. Assim, para alcançar nosso intento, com a finalidade de analisar os valores das obras artísticas, utilizamos, dentre outros, os conceitos da Cultura Visual no específico à que se refere à religião.

Assim, pensamos que, para entender uma cultura e suas produções, necessitávamos partir do pressuposto que ela não se manifesta como um paradigma estático, único e coeso, mas aparece como uma sucessão de composições líquidas que mudam conforme o ponto de vista com o qual nós tentamos enxergá-las (FUNARI; CARVALHO, 2009). Nesse enquadramento, quando estudamos os artefatos produzido por aquela sociedade, tivemos a necessidade de investigar as razões e as intenções pelas quais foram elaborados e utilizados e, da mesma maneira, qual foi sua distribuição. Pois, entendemos que os processos culturais que acompanham a formação e o crescimento do ser humano, se dariam no meio de uma infinidade de figuras e estruturas.

Assim, no que diz respeito ao conceito de Cultura Visual, vemos que pode ser compreendido como uma forma interdisciplinar de análise crítica das imagens, as quais podem ser entendidas como um conjunto de elementos da linguagem visíveis e perceptível pelos sentidos. Knauss (2006), aponta que, esse conceito, não se aproxima ao objeto de estudo de forma clássica, mas utiliza um ponto de vista antropológico que valoriza os processos culturais como ponto principal de entendimento. Ou seja, essa forma de atingir o objeto, analisa as atividades, hábitos, condutas e processos, dentre os quais qualquer forma de imagem é elaborada, interpretada, difundida e modificada. Assim, seguindo esse pensamento, as imagens não foram analisadas singularmente como se fossem elementos restritos, mas foram abordadas abrangendo suas acepções simbólicas, metafóricas e alegóricas.

A partir disso, um dos procedimentos de investigação que acompanhou nossa aproximação às imagens, foi compreender a finalidade dessas representações, uma vez que

[...] na Idade Média não há traços de usos cognitivos da imagem, sistemáticos e consistentes. Ao contrário, dominava o valor afetivo, envolvendo não só relações de subjetividade, mas sobretudo a autoridade intrínseca da imagem. Autoridade independente do conhecimento, mas derivada do poder que atribuía efeito demiúrgico ao próprio objeto visual. Daí ser ele relevante em contextos religiosos ou de poder político e com funções pedagógicas e edificantes. (MENESES, 2003).

Destarte, tornou-se fundamental aprofundar nossas indagações indo além das formas tradicionais de pesquisar imagem que são relacionadas à História da Arte. Conseqüentemente, nosso referencial abriu-se para uma amplitude de formas para pesquisar obras de arte, inclusive nos aproveitando das práticas utilizadas pelos historiadores e às de quem atuam nas ciências sociais. Essa forma de entender as imagens foi interessante, pois de acordo com Schmitt (2007), revelou-se assunto necessários pela compreensão delas.

Nesse sentido, o pensamento de Schmitt (2007) tornou-se de suma importância, devido ao fato de termos discutidos a respeito de obras simples, as quais, numa primeira abordagem, não seriam consideradas de alto valor estético. Pois, o mesmo Schmitt (2007, p. 11), relata que “[...] as imagens mais comuns são provavelmente as mais representativas das tendências profundas da cultura de uma época [...]”, ou seja, seriam esse tipo de representações que reproduziriam a realidade do contexto em que teriam sido elaboradas. Isso, devido ao raciocínio que as obras produzidas pelos seres humanos, não podem ser reduzidas somente a um simples sentido, mas, ao contrário, podem representar um amplo espectro de valores simbólicos, pois as representações artísticas “[...] cumprem funções religiosas, políticas e ideológica, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágico” (SCHMITT, 2007, p. 11).

Da mesma forma, a proposta de Peter Burke (2017), de como seria uma possibilidade para abordar as imagens, foi uma ferramenta valiosa. Pois, nos mostrou a importância da leitura das imagens como fontes históricas, assim como se faz com os próprios documentos escritos. Nesse sentido, o autor discorreu sobre as dificuldades de se interpretar as obras de um ponto de vista histórico, alertando para as inúmeras armadilhas que uma aproximação pouco atenta ao contexto dessas imagens poderia acarretar. Isso, tendo em vista que “[...] as imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo” (BURKE, 2017, p. 277). Nesse sentido, entendemos como “o testemunho das imagens necessita ser colocado no contexto, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante)” (BURKE, 2017, p. 277). Logo, o mesmo autor fala que a análise

das formas e das estruturas das imagens é incindível do estudo de suas funções. Pois, é nas relações que ocorrem entre imagens formas e funções que aparece o propósito dos artistas, dos patrocinadores, da sociedade e dos destinatários daquele contexto social.

Uma outra atenção é aquela apontada por Schmitt (2007), o qual, aproveitando as palavras de Langer (2021), relata que também é importante saber qual é o lugar ao qual as imagens eram destinadas, da mesma forma que seus possíveis espectadores. Portanto, a representação imagética deve ser estudada tendo em consideração sua base social, cultural e ideológica, e sua periodização e cronologia.

Uma outra consideração, é à que diz respeito à relevância de considerar várias imagens que se referem ao mesmo objeto, pois “uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais” (BURKE, 2017, p. 277). Além disso,

No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas –, usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir. (BURKE, 2017, p. 277).

Nessa visão proposta pelo autor, pelo qual para tentar entender as imagens da melhor forma possível seria necessário focar nos detalhes ou nas entrelinhas, vemos similitudes com aquela de Schmitt (2007), o qual enfatizou a importância das obras simples, as quais, numa análise geral de uma obra, passariam num segundo plano de observação.

Tudo esse complexo de entendimentos, foi o que nos ajudou bastante em nossa pesquisa, especialmente quando encontramos a ajuda metodológica que endereçou nosso trabalho, isto é, os prolegômenos da Cultura Visual aplicada à religião de John Harvey (2011). Pois nessa metodologia se encontra ou transita todo um conjunto de regras ou leis sistematicamente organizadas que servem de base a uma ciência. Nesse sentido, consideramos o que o autor relatou no seu texto: *Visual Culture*,

A cultura visual da religião é um campo interdisciplinar de estudo do tangível e das expressões perceptivas (visuais e mentais) das crenças. Por isso, a abordagem dela busca entender como ideias, doutrinas e convicções são articuladas nas comunidades religiosas. Ela também examina as maneiras com as quais a cultura visual constrói e molda ativamente os conceitos religiosos. A substância do estudo inclui obras de arte, objetos artesanais e outros feitos, adaptados ou adotados para fins de culto, ensino, comemoração e propaganda (tanto a favor como contra a religião). A abordagem envolve, de várias maneiras, uma exegese descritiva, comparativa e explicativa dos artefatos visuais e ideias em relação aos referentes textuais da religião (como o sagrado e as escrituras); modos de expressão oral e auditiva; cultural, geográfico e

contextos histórico; outras manifestações visuais; e locais e modos de instalação. (HARVEY, 2011, P.502, tradução nossa)⁸.

Portanto, o método de Harvey nos proporcionou os meios para atender o que Johnni Langer (2021) indicou como fatores essenciais para o sucesso da análise da imagem, ou seja, sua base social, cultural, ideológica, sua periodização e cronologia. Isso, tornou-se possível dividindo o momento da apreensão das imagens em três níveis, conforme podemos ver na tabela seguinte:

Quadro 1 – Níveis para apreensão da imagem conforme John Harvey

Nível 1: Descritivo	A experiência imediata do olhar, definindo os principais elementos temáticos da imagem e os secundários. Criando problemáticas e interrogações, além de identificar o autor e dados da obra. Aqui a imagem tem uma função ilustrativa no ensino ou na pesquisa. Análise sincrônica.
Nível 2: Serição	O conteúdo da obra é comparado à outras imagens, séries, coleções e temas do mesmo autor, de outros autores, período ou temática, com a finalidade de refletir sobre os simbolismos, estilos e conexões culturais da imagem. Aqui a imagem tem uma função referencial e crítica. Análise sincrônica.
Nível 3: Comparativo	A imagem é identificada a uma tradição iconográfica (anterior e posterior à obra examinada), onde os contextos nacionais, sociais, culturais e estéticos são estabelecidos. Neste momento, os estereótipos visuais são contextualizados historicamente. Aqui a imagem colabora para a formação de um pensamento mais reflexivo e histórico sobre determinado tema. Análise diacrônica.

Fonte: Langer, 2021

Destarte, ao lidarmos com imagens que representavam situações relacionadas à religião, o uso desta ferramenta metodológica específica, tornou-se fundamental, pois nos coadjuvou em esclarecer a concepção artística das propostas estruturadas pelos artistas. Isso, considerando que entendemos as imagens pintadas nas igrejas suecas um artefato visual.

Entretanto, o uso dessas ferramentas não nos limitou na possibilidade de utilizar uma metodologia interdisciplinar, ao contrário, nos deu a possibilidade de entender a necessidade de aberturas metodológicas para analisar os feitos que definimos obras de arte.

⁸ “The visual culture of religion is an interdisciplinary field of study of the tangible and perceptual (visual and mental) expressions of belief. The approach seeks to understand how ideas, doctrines and convictions are articulated, visually, within (and to those outside) faith communities. It also examines ways in which visual culture actively constructs and shapes religious concepts. The substance of study includes fine-art artifacts, craft objects and ephemera made, adapted or adopted for the purpose of worship, teaching, commemoration and propaganda (both for and against religion). The approach variously entails a descriptive, comparative and explanatory exegesis of visual artifacts and ideas in relation to the religion's textual referents (such as sacred scriptures); oral and aural modes of expression; cultural, geographical and historical contexts; other visual manifestations; and sites and modes of installation”.

Uma outra especificidade que complexificou nossa pesquisa, foi à que diz respeito as produções acadêmicas relacionadas as produções imagéticas inerentes aos aspectos do cristianismo no Medievo. Nesse sentido, no Brasil, existem trabalhos estruturados por vários pesquisadores, entre eles destacamos Hilário Franco Júnior para ser considerado um dos autores brasileiros mais conceituado da área, cuja produção acadêmica supera os confins nacionais, tornando suas obras conhecidas e respeitadas internacionalmente.

Outra, ao invés, foi a situação quando entramos no específico das produções científicas relacionadas aos estudos relativos ao nosso objeto. Nesse caso, em nossas pesquisas em bancos de dados que tratam da produção acadêmica sobre o assunto em língua portuguesa, não encontramos material a respeito. Somente existiam artigos que acenavam às obras de Albertus Pictor relacionadas ao filme *O Sétimo Selo*. Porém, nesse material, são citados apenas os aspectos relacionados à trama da película e não aos aspectos inerentes ao estudo das imagens, cujo domínio seria necessário para nos dar suporte na pesquisa. A saber, procuramos nos seguintes Bancos de Dados:

- Banco de Teses e Dissertações da CAPES;
- SciELO - Scientific Electronic Library Online.
- Google Acadêmico.

Outro, foi o caso das pesquisas produzidas fora do Brasil em idiomas diferentes do português. Nesse sentido, encontramos uma produção acadêmica bastante consistente, que fomos explorar ao longo de nosso trabalho. Este, foi o aspecto mais árduo de nossa dissertação. Pois tratando um assunto relacionado a um processo cultural que se desenvolveu na Escandinávia Medieval, como consequência, parte do material bibliográfico que utilizamos encontrava-se escritos em inglês, francês, espanhol, italiano, sueco ou alemão, línguas que, pelo nosso conhecimento linguístico, na hora das traduções, tornou nosso trabalho um assunto desafiador.

Portanto, para desenvolver nossa temática, dividimos a pesquisa em quatro capítulos específicos. No primeiro, intitulado: A construção da figura da bruxa no imaginário medieval, analisamos as origens e os significados do termo bruxa nas línguas neolatinas e germânicas e as problemáticas relacionadas a isso. Em seguida, nos debruçamos sobre as formas de como ocorreu a idealização da mulher como bruxa. Nesse aspecto, utilizamos como base documentos da época que tratam do assunto, até chegar à redação do *Malleus Maleficarum* (Martelo das Feiticeiras), um manual inquisitorial elaborado na Alemanha no final do século XV pelos dominicanos Heinrich Kraemer e James Sprenger.

Nesse sentido, no *Malleus Maleficarum*, encontramos também informações no que se refere ao tema de nossa pesquisa, pois a tradição do Roubo do leite está presente em alguns pontos do manual inquisitório. Essa presença, nos informa quanto os aspectos da Tradição do Roubo do leite estavam vivos também no contexto social dos autores do texto.

No ponto sucessivo do capítulo: O Sabá das Bruxas e as particularidades do seu imaginário no âmbito escandinavo, fizemos uma análise do tema que reputamos ser o ponto fundamental sobre o qual as autoridades do tempo estruturaram seus discursos a respeito da bruxaria. Essa análise, tornou-se também imprescindível quando fomos procurar informações que nos permitissem atingir aos aspectos primordiais da bruxaria escandinava relacionados às representações presentes nas igrejas. Nesse sentido, elaboramos uma temática específica, na qual, a vassoura, um elemento que caracteriza o imaginário da bruxaria, foi examinado seguindo novos vieses de interpretação.

Nesse seguimento, no terceiro capítulo denominado: Albertus Pictor e suas pinturas na igreja de Ösmo na Suécia, começamos com a elaboração da biografia do autor, para contextualizar suas obras e descobrir, nos limites do possível, a origem de sua técnica com a qual decorou várias igrejas na Suécia. Em seguida, dedicamos pontos específicos para contextualizar a igreja de Ösmo e sua especialidade. Escolhemos essa igreja por ser considerada a primeira na qual Albertus Pictor elaborou suas obras, bem como pelo estado de conservação no que diz respeito às pinturas presentes nas abóbodas e nas paredes. Além disso, quanto aos aspectos da tradição do Roubo do leite, à de Ösmo é a única igreja na qual estão representados todos os elementos que compõem a temática.

Na quarta e última parte de nossa dissertação: tradição do Roubo do leite, a bruxa e animal retratados por Albertus Pictor na igreja de Ösmo, começamos nosso relato procurando as origens e esclarecendo os conceitos que tornaram a tradição do Roubo do leite um assunto que encontrou espaço nas representações imagéticas presentes nas igrejas medievais da Suécia, entre outros países da Escandinávia Medieval. Em seguida, para entender como teria sido representada a tradição do Roubo do leite dentro de uma igreja, apresentamos como Albertus Pictor a retratou na abóboda central da igreja de Ösmo. Por fim, como última temática, analisamos as figuras da bruxa e do animal que rouba o leite visíveis na alegoria que representa a tradição do Roubo do leite presente na mesma igreja. Igualmente, aprofundamos o conhecimento sobre esses dois elementos, para entender suas possíveis origens e a ligação que teria ocorrido entre eles.

Portanto, nosso trabalho teve como objetivo mostrar a importância dos aspectos da tradição no desenvolvimento dos costumes, comportamentos, memórias, crenças, lendas que, ao longo do tempo, constituíram as formas culturais de determinadas comunidades. Isso, se evidencia, quando são esclarecidas certas particularidades relacionadas a esses aspectos, que, no nosso caso, foram os elementos da tradição do Roubo do leite. Por isso, sem o conhecimento prévio e a sucessiva apropriação e transformação em alegorias dessa tradição, representada por meio de figuras imagéticas, Albertus Pictor não teria conseguido expressar sua intenção na elaboração das obras. De igual forma, na contemporaneidade, sem o acesso ao mesmo conhecimento, provavelmente, teríamos grande dificuldade, senão a impossibilidade, de entender esses aspectos.

Portanto, para termos elaborado uma dissertação que envolveu um Estudo Iconográfico de alegorias que retratam representações de Bruxas e animais ao interior de igrejas da Escandinávia Medieval, entendemos que nosso trabalho se enquadra no âmbito das Ciências das Religiões. Pois, para aproximarmos ao objeto, utilizamos um processo teórico-metodológico interdisciplinar, que é uma característica das CR. Nesse sentido, essa abordagem, deu-nos a possibilidade de esclarecer os temas das obras que analisamos a partir dos seus atributos simbólicos, identificando as fontes literárias e visuais disponíveis, bem como reconhecendo os aspectos culturais e filosóficos intrínsecos nas alegorias. Isso, transitando pelo Estudo do Folclore, Cultura Visual das Religiões, Estudo da Arte Religiosa, História das Religiões e o Estudo da Simbologia.

2 A CONSTRUÇÃO DA FIGURA DA BRUXA NO IMAGINÁRIO MEDIEVAL

Para facilitar o entendimento de nossa dissertação a respeito de alguns aspectos da representação da bruxa e sua tradição presente na Escandinávia Medieval, torna-se necessário aprofundar alguns pontos relacionados ao assunto. Assim, neste capítulo, apresentamos determinadas temáticas que nos auxiliam na apreensão do desenvolvimento da idealização da figura da Bruxa até chegar ao momento no qual, esse imaginário, supostamente, tornou-se algo corporificado, entendendo que, de acordo com o pensamento do historiador medievalista Jean-Claude Schmitt,

O imaginário é profundamente histórico. Contrariamente aos quem buscam identificar os *arquétipos* transhistóricos e as “estruturas do imaginário” escondidos no incôscio e validos em cada tempo e para cada grupo humano, eu, ao invés, penso que o imaginário está sempre profundamente enraizado na história, quer dizer, no singular entrelaçamento de relações sociais próprias de uma época e de um ambiente. [...]. Assim se forma um imaginário: através de empréstimos da tradição, permeabilidade à atualidade, intensa criatividade, mas sempre inscrevendo-se no presente da nossa condição social e da nossa experiência do mundo. O imaginário é o produto do tempo histórico, mas é também o lugar onde esse tempo histórico se configura para nós, se impõe à nossa consciência em suas regularidades e rupturas, na espessura de sua memória, na riqueza de suas perspectivas. e de suas expectativas para o futuro. (SCHMITT, 2009, p. 12, tradução nossa).⁹

Nesse sentido, pretendemos descrever um processo que, seguindo os ditames do poder religioso cristão presente na Europa Medieval, identificou a mulher como a encarnação da bruxa, alguém que, pelo seu próprio ser, foi relacionada ao demônio com todas as implicações que esta relação acarretava. Salientamos também que nossos raciocínios no que diz respeito à bruxaria, são circunscritos às narrativas desenvolvidas no âmbito da Europa Medieval.

Portanto, iniciaremos investigando as supostas origens dos termos com o qual a bruxa é conhecida e nomeada em alguns âmbitos europeus. Em seguida, falaremos da documentação que foi redigida ao longo dos séculos que diz respeito ao tema. Enfim, no último ponto desse capítulo, abordaremos as particularidades da crença no pacto entre as bruxas e o diabo: o sabá, e quais seriam as particularidades desse imaginário na área escandinava. Esse pressuposto será

⁹ L’immaginario è profondamente storico. Contrariamente a coloro che cercano di identificare gli archetipi transtorici e le “strutture dell’immaginario” nascosti nell’inconscio e validi in ogni tempo e per ogni gruppo umano, io penso invece che l’immaginario sia sempre profondamente radicato nella storia, vale a dire nel singolare intrico di relazioni sociali proprie di un’epoca e di un ambiente. [...]. Ecco come si forma un immaginario: attraverso prestiti dalla tradizione, permeabilità all’attualità, intensa creatività, ma iscrivendosi sempre nel presente della nostra condizione sociale e della nostra esperienza del mondo. L’immaginario è il prodotto del tempo storico, ma è anche il luogo in cui questo tempo storico prende forma per noi, si impone alla nostra coscienza nelle sue regolarità e le sue rotture, nello spessore della sua memoria, nella ricchezza delle sue prospettive e delle sue attese per l’avvenire. (SCHMITT, 2008, p. 12).

útil para entender que, a partir das diferentes características culturais das regiões interessadas, a tradição que envolve a bruxaria, também foi condicionada e se desenvolveu conforme as diversas tradições locais.

2.1 Origem e significado do termo bruxa: sua problemática no âmbito europeu

É notório que a bruxaria, prática que relaciona elementos da sociedade a atividades censuradas pela igreja cristã, foi uma construção que teve sua origem na Idade Média em ambientes nos quais o cristianismo era a religião proeminente. A bruxaria teve como substrato os movimentos heréticos e o diabolismo, e seus idealizadores se utilizaram também dos conceitos atrelados à feitiçaria e à magia para criação desse imaginário¹⁰. Nesse sentido, na tabela a seguir, notamos como os sujeitos que atuavam com essas práticas eram definidos a depender do contexto cultural no qual eram inseridos.

Quadro 2 – Algumas definições de Bruxa

1	<i>Strix, stria, striga, ou strigimaga</i>	Originalmente um tipo de coruja, e depois um espírito noturno, um vampiro e, finalmente, uma bruxa
2	<i>Sortarius ou sortilegus</i>	i.e., um vidente, um que lê a sorte (<i>sortes</i>)
3	<i>Bruja/bruxa/bruixa</i>	Espanhol, Português, Galiciano. Catalão
4	<i>Sorcière</i>	Francês.
5	<i>Masca</i> (ocasionalmente <i>talamasca</i>)	Associados com o uso de máscaras de animais como festivais
6	<i>Lâmia ou lama</i>	Um vampiro
7	<i>Maleficus</i>	Aquele que faz magias malignas, <i>maleficium</i>
8	<i>Scobax</i>	Do grego <i>scôps</i> , um tipo de coruja
9	<i>Gazarius</i>	De <i>Catharus</i> , um herege cátaro
10	<i>Waudensis</i>	De <i>Waldensis</i> , um herege valdense
11	<i>Herbarius</i>	Aquele que recolhe ervas
12	<i>Pythonissa</i>	Profetiza
13	<i>Facture</i>	Que parece derivar do latim <i>factuse</i> significa aquele que faz feitiços
14	<i>Divitator</i>	Vidente
15	<i>Mathematicus</i>	Vidente
16	<i>Necromanticus</i>	Vidente por meio de cadáveres, corrompido para <i>nigromanticus</i>
17	<i>Veneficus</i>	Aquele que prepara poções, geralmente venenos
18	<i>Tempestarius</i>	Aquele que faz tempestades
19	<i>Incantator</i>	Encantador, aquele que faz encantamentos

¹⁰ Para aprofundar o conhecimento a respeito do assunto, consultar: Ginzburg (2008).

20	<i>Wicce, wicca</i>	Anglo-saxão. Aquele que adivinha ou lança feitiços; a forma masculina <i>wicca</i> é mais comum do que a forma feminina <i>wicce</i>
21	<i>Hexe</i>	Alemão. Derivando do alto alemão arcaico <i>hagazussa</i> , um espírito noturno, canibal ou feiticeira

Quadro elaborado na base dos dados presentes em: CAPRINI e ALINEI, 2008. p. 169-225; RUSSELL, 1972, p. 15-16

Sabemos também, que existem outros termos que definem os sujeitos, pois, como exemplo, se analisamos somente as expressões dialetais presentes nas várias regiões italianas, o número aumentaria consideravelmente (MONTESANO, 2012). Entretanto, na lista de nomes apresentada pelo autor, alguns aparecerão no seguimento da dissertação como termos relacionados à bruxaria. Nesse sentido, veremos como será difícil diferenciar nitidamente essas figuras. Contudo, nosso interesse não é reconhecer o sentido de cada apelido proposto, mas entender quais seriam os conceitos atrelados à magia e à feitiçaria que sucessivamente foram aproximados à bruxaria.

Portanto, iniciamos esclarecendo esses conceitos, a partir da forma com a qual Johnni Langer (2017), os resumiu. Assim,

Magia seria um, conjunto de crenças e práticas religiosas relacionadas ao controle da natureza e do sobrenatural, de caráter variável, polimórfico e regional, geralmente combatida pelas instituições sociais vigentes no Ocidente desde a Antiguidade. Enquanto, a Feitiçaria (do latim *facticius* artificial/fictício), seria um conjunto de crenças e práticas mágicas do mundo rural europeu relacionadas frequentemente com a adivinhação do futuro, necromancia, controle climático, curandeirismo e artes amorosas. (LANGER, 2017).

A partir dessa concepção, devemos pensar também que esses dois elementos, eram inseridos em um movimento intelectual que vinha desenvolvendo havia tempo, juntando crenças populares e o pensamento teológico cristã que, como acenado antes, tachava as Bruxas de ter realizado um pacto com o diabo em contraposição aos mandamentos da igreja.

Seguindo esse raciocínio, podemos utilizar o conceito de bruxaria resumido por Langer (2017) o qual a entende da seguinte forma:

Um imaginário criado a partir da Idade Média Central sobre as práticas mágicas e a feitiçaria, cujos membros (as bruxas) seriam participantes de uma seita coletiva e herética para adorar Satã por meio do pacto diabólico, em uma reunião especial, o sabá. É o produto mais complexo do discurso antimágico produzido pelas instituições religiosas do Ocidente. (LANGER, 2017).

Notamos, nessa breve conceituação, quantas são as componentes e quantas complexidades estão envolvidas no assunto bruxaria. Entretanto, nossos questionamentos, nessa parte da dissertação, se concentrarão somente sobre alguns pontos específicos.

Por conseqüente, nossa intenção, com o relato a seguir, é elaborar, um espaço para estudar as origens e o significado do termo bruxa e suas analogias em diferentes contextos europeus. Com isso, queremos dar um primeiro passo para entendermos a complexidade do tema quando falamos de aspectos relacionados à bruxaria. Neste sentido, conforme Caprini e Alinei (2008), diferentes termos foram e são utilizados para indicar as pessoas que, pelas alegações do tempo, eram envolvidas em processos relacionados a práticas mágicas que causariam malefícios.

Acreditamos, que esse aspecto seja um assunto importante, pois para Pastoureau (2017),

Provavelmente é através das palavras que o símbolo medieval se deixa mais facilmente definir e caracterizar: para compreender seus mecanismos e âmbitos interessados, o estudo do léxico constitui, então, o primeiro nível de indagação. Para um bom número de autores anteriores ao séc. XIV, a verdade dos seres e das coisas é para ser procurada nas palavras: reencontrando a origem e a história de cada palavra, pode-se ter acesso à verdade “ontológica” do ser o do objeto que esta designa. (PASTOUREAU, 2017, p. 6, tradução nossa)¹¹.

Entretanto, conforme o relatado pelo autor, percebemos que, também o conceito que identifica os elementos bruxa ou bruxaria é algo simbólico e sua concepção estava presente no imaginário das pessoas do medievo. Por isso, entendemos que essas nomeações se devem a motivos específicos e, para entendê-las, necessita de uma análise etimológica profunda.

Todavia, para o autor, a etimologia medieval não é a mesma etimologia moderna. Por isso, torna-se necessário ter cuidado com as interpretações quando nos deparamos com termos antigos, pois as regras da fonética não eram conhecidas e a concepção de uma relação entre o grego e o latim, aparecerá somente no séc. XVI. Por isso, de acordo com o autor,

O estudo do simbolismo medieval deve sempre iniciar a partir do vocabulário; de fato, muitas vezes, o utilizo do mesmo colocará o historiador nas condições de seguir a estrada certa, evitando que ele se perca em explicações demasiadamente positivistas,

¹¹ “È probabilmente attraverso le parole che il simbolo medievale si lascia più facilmente definire e caratterizzare: per comprenderne meccanismi e ambiti interessati lo studio del lessico costituisce dunque il primo livello di indagine. Per un buon numero di autori anteriori al XIV secolo, la verità degli esseri e delle cose è da cercare nelle parole: ritrovando l’origine e la storia di ciascuna parola si può accedere alla verità «ontologica» dell’essere o dell’oggetto che essa designa”.

ou seja, em uma aproximação psicanalítica na maior parte dos casos fora do contexto. PASTOUREAU, 2017, P 7, tradução nossa)¹².

Portanto quando analisamos determinadas palavras, não devemos ironizar como se fosse algo falso, mas, de maneira oposta, devemos considerá-las, sobre todos os aspectos, como documentos de história cultural.

Além disso, antes de começar nossa análise dos termos propriamente dita, entendemos que seria importante definir qual abordagem utilizaremos quanto ao debate que diz respeito à crença em poderes mágicos que teriam permitido que determinadas pessoas atuassem de forma maléfica. Assim, conforme Ernesto de Martino (2007), o ponto principal da questão quando se indaga um determinado contexto social no qual as pessoas acreditavam na realidade do poder mágico, não é analisar se existiam pessoa que detinham esse poder, enquanto se dá para obvio o pressuposto que as práticas mágicas seriam todas irreais e destinadas ao insucesso, mas pensar aos motivos pelos quais se acreditava nessa realidade.

Nesse sentido, também é útil refletir a respeito de como era o entendimento da magia na Idade Média. Entretanto, não aprofundaremos muito o estudo sobre a questão, pois não é essa nossa pretensão, mas somente destacaremos algumas reflexões para relacionar o termo magia com o tema bruxaria. Portanto, vemos como Richard Kieckhefer (2014), explica de forma bem resumida quais seriam os aspetos principais pelos quais a magia era entendida,

De um modo geral, os intelectuais da Europa Medieval reconheciam duas formas de magia: magia natural e magia diabólica. A magia natural não se distinguia da ciência, mas era propriamente um ramo dela. Especificamente, foi a ciência que tratou das "virtudes ocultas" (ou poderes ocultos) da natureza. A magia diabólica não se distinguia da religião, mas era uma derivação perversa dela. Foi a religião que se afastou de Deus e pediu ajuda aos demônios para resolver os assuntos humanos (KIECKHEFER, 2014, p. 9, tradução nossa)¹³.

Considerando a fala do autor, no que diz respeito à magia em relação com a bruxaria, podemos deduzir que a mesma magia, que um tempo era reconhecida e praticada nas sociedades, em um determinado momento, tornou-se uma prática com um duplo sentido. O da magia natural, uma forma de ciência que poderia ter sido também aquela utilizada ao longo do

¹² "Lo studio del simbolismo medievale deve sempre iniziare da quello del vocabolario; spesso, infatti, quest'ultimo metterà lo storico sulla buona strada evitando che si perda in spiegazioni fin troppo positiviste, ovvero in un approccio psicoanalitico il più delle volte fuori luogo".

¹³ "Broadly speaking, intellectuals in medieval Europe recognized two forms of magic: natural and demonic. Natural magic was not distinct from science, but rather a branch of science. It was the science that dealt with "occult virtues" (or hidden powers) within nature. Demonic magic was not distinct from religion, but rather a perversion of religion. It was religion that turned away from God and toward demons for their help in human affairs".

tempo pelas feiticeiras, curandeiras, parteiras, adivinhas, entre outros elementos nos quais se acreditava tivessem poderes especiais ou sobrenaturais. De outro lado teria existido a magia diabólica, praticada pelos mesmos elementos, mas com uma intenção que era, segundo os mandatários do tempo, de utilizar-se das forças diabólicas para solucionar problemas do cotidiano.

Para corroborar esse raciocínio, vemos também como Jacques Le Goff (1985) relata a respeito da definição latina: *magicus*

É conhecido que o termo em si podia ser neutro para os homens do Ocidente medieval, porquanto, teoricamente, se reconhecia a existência de uma magia negra que tinha a ver com o diabo, mas também, de uma magia branca que, em contrapartida, era considerada lícita. De facto o termo *magicus* [...], rapidamente deslizou para o lado do mal, para o lado de Satanás. *Magicus* é, portanto, o sobrenatural maléfico, o sobrenatural satânico (LE GOFF, 1985, p. 24).

Notamos como os dois raciocínios seriam análogos quanto ao reconhecimento que a magia naquela realidade não era, inicialmente, sinônimo de algo ruim. Tornou-se tal, somente quando os praticantes foram associados ao principal inimigo da igreja do tempo: o diabo, o ser maligno que, com sua presença constante, acompanhava o homem medieval em todos os momentos de sua vida. Salientamos que, pelo homem do tempo, o diabo não era algo imaginário, mas teria sido considerado uma figura real, a qual estaria presente fisicamente no contexto em que as pessoas viviam. Por isso, era apontado como o principal responsável pelo desvia das pessoas do caminho da verdade, que na época eram os postulados da igreja cristã. Nesse sentido, devemos entender que, naquele tempo, a preponderância dos preceitos religiosos, juntos ao domínio intelectual praticado pela instituição religiosa cristã, tornaram-se a base para a estruturação de uma concepção da verdade que tinha Deus como ponto de convergência de tudo.

Neste aspecto, a Igreja trabalhava para que essa verdade pudesse ser reconhecida, pelos cidadãos do tempo, como uma verdade que teria existência no mundo real. Por isso, quando abordamos a temática relacionada à bruxaria, nosso raciocínio deve versar sobre o entendimento do que era considerado real ou de como foi a recepção que a sociedade tinha dessa realidade na época em que se vivenciou esse processo.

Isso, significa também entender o que estava acontecendo e como era a realidade das pessoas definidas de Bruxas antes do começo do processo de criação desse imaginário. Logo, concordamos com Julio Caro Baroja (1961), quando fala que ao longo do tempo não foram elementos da sociedade que se tornaram Bruxas em função dos seus comportamentos, mas

foram as transformações sociais e ambientais que envolviam essas pessoas que mudaram e foram propedêuticas para o desenvolvimento desse imaginário. Pois, é fácil cair no entendimento que, devido às transformações que ocorreram no cotidiano das comunidades, conseqüentemente o comportamento das pessoas que, em um determinado momento foram tachadas de serem Bruxas, teriam mudado de forma binária junto com as novas regras impostas pelos poderes que atuavam na sociedade.

Trazemos esse raciocínio, para lembrar que as Bruxas não nasceram de um ponto para o outro em um determinado espaço de tempo, no entanto elas se tornaram tais em função das mudanças que ocorreram nas sociedades. Como acenamos antes, figuras como a feiticeira, curandeira, parteiras, adivinhas, magos, entre outros elementos nos quais se acreditava tivessem poderes especiais ou sobrenaturais, em função das regras que foram implementadas nas sociedades, foram indicadas como praticantes a bruxaria.

Nesse sentido, sabemos que tais elementos faziam parte do contexto social muito tempo antes da aparição do imaginário da bruxa. Entretanto, não sempre é considerado que essas pessoas, que atuavam livremente nas comunidades, exercitavam os próprios supostos poderes em função das necessidades que existiam nas sociedades. Todavia, mesmo se tratando de elementos quem exerciam atividades conhecidas, geralmente eram considerados indivíduos que que carregavam aspectos obscuros ou desconhecidos.

Essa consideração, se deve pelo fato que, em materiais informativos que se encontram nos meios de comunicação atuais, é bastante comum se deparar com relatos relacionados à bruxaria e suas peculiaridades, como se essa realidade tivesse sua materialização devido somente a determinações da igreja em um preciso momento da Idade Média. Todavia, sabemos que, agentes e atitudes que tinham relação com poderes mágicos ou similares, desde a antiguidade e em diferentes culturas, foram motivo de atenção por parte das instituições, as quais condenavam ou tentavam oprimir essas práticas, seus executores e, provavelmente, quem acreditava nisso (MONTESANO, 2012).

A premissa que acabamos de apresentar, nos permite de entrar no que é o propósito dessa primeira parte do capítulo. Pois tornou-se essencial para entender quais poderiam ter sido as variáveis que levaram à construção dos termos que foram elaborados para indicar entidades que, supostamente, tinham poderes mágicos ou sobrenaturais, nas quais, coletividades, independentemente da condição social dos indivíduos que faziam parte dela, acreditavam existir de forma verdadeira.

Portanto, quando começamos a analisar determinadas palavras utilizadas por algumas línguas europeias para indicar esse indivíduo na sociedade, percebemos que os termos têm significados específicos amplos e diferentes. Nesse sentido, para entender essas particularidades, devemos pensar também que, embora a definição do indivíduo que praticava a bruxaria, como acenamos em antecedência, teria sido uma construção medieval, a figura da mulher frequentemente apelidada de bruxa, era uma componente da sociedade que existia há muito tempo em vários contextos culturais, inclusive na área da Escandinávia Medieval da qual tratamos em nossa dissertação.

Assim, na seguinte parte, aprofundamos nosso conhecimento a respeito da palavra bruxa, analisando as principais definições utilizadas nas regiões que hoje conhecemos como, Itália, Península Ibérica, França, Inglaterra e seus territórios limítrofes, Alemanha e países escandinavos, dentre outros.

Logo, começando pelo contexto italiano, encontramos, no vocábulo *strega*, o termo mormente utilizado quando se trata de designar uma mulher que praticaria a bruxaria. Essa definição tem origens muito antigas e procederia do latim *strix*¹⁴. Conforme Lara Cherubini (2010), a primeira informação escrita encontrada sobre o assunto, remete ao II séc. AEC, exatamente em um trecho de uma comédia de Plauto conhecida como *Pseudolus*. Em uma passagem do texto o autor trata, de forma metafórica, da comida preparada por cozinheiros. Contando essa história, Plauto diz que os cozinheiros não estariam usando um tempero normal, mas, na preparação dos pratos, “[...] eles não os temperam com molhos, mas com *strigibus*, que comem os intestinos dos hóspedes vivos.”¹⁵ (PLAUTUS, 1980, p. 232, tradução nossa).

Logo, o cozinheiro elaboraria uma comida que teria poderes maléficis, que o autor chama de *Strigibus*, animais noturnos semelhantes as aves de rapina. Esses animais, são apelidados também de *strix*, *strige*, devido ao estridor do grito emitido por esses tipos de aves. Em seguida, a *strix*, aparece principalmente em cenários mágicos ou infernais, bem como protagonista de crenças terríficas relacionadas ao mundo da infância. Entretanto, no decorrer do tempo, o imaginário da *strix* muda, passando da dimensão sobrenatural, da prodigiosa ave de rapina sedenta do sangue das crianças, para aquela humana da mulher maléfica que aparece durante a noite (CHERUBINI, 2011). Da mesma forma do imaginário, o termo latino *strix* que o identificava, foi mudando para o popular *striga*, muito próximo à definição *strega* utilizada na atualidade.

¹⁴ Para aprofundar o conhecimento da origem do termo ver: Ronzitti Rosa (2009).

¹⁵ “[...] non condimentis condiunt, sed strigibus, vivis convivis intestina quae exedint”.

Uma outra complexidade a encontramos no termo castelhano *bruja*. Conforme Caprini e Alinei (2008), sua etimologia não tem um consenso pleno entre os pesquisadores, entretanto, segundo eles, *bruja* seria uma definição relacionada à ideia de transformação em animal. Pois, os autores, consideram que esse termo associado ao contexto da magia seria de origem latina. Por conseqüente, descartariam ligações que não têm uma conexão com essa tradição, mesmo tendo analogias formais. Portanto, *bruja* procederia do latim *brucola*, diminutivo de *bruchus*, que no português significaria lagarta.

Nesse sentido, é interessante o que Bracchi (2009), cita a respeito do assunto lagarta: esse seria o nome para o primeiro estágio larval dos insetos da ordem dos *Lepidoptera* (a ordem de insetos contendo borboletas e mariposas). Assim, a larva que se transforma em borboleta, torna-se um aspecto pertinente com nossa temática, pois esse inseto, pela tradição, também seria considerado a metamorfose de uma bruxa. Além do mais, em inglês, borboleta tem o nome de *butterfly*, literalmente: mosca da manteiga ou inseto voador da manteiga, o qual, conforme a tradição, igualmente seria a mesma bruxa transformada que teria o poder de tornar ácido tanto o leite quanto a manteiga.

Passamos agora para palavra inglesa *witch*, uma das definições mais utilizadas nos tempos de hoje, quando tratamos do tema bruxaria. Esse termo, seria relacionado a uma mulher que pratica uma magia secreta. No inglês antigo o termo *wicce*, significaria mágico, feiticeiro e seria subordinado ao verbo *wiccian*, praticar feitiçaria, encantamentos. Posteriormente, definiria uma mulher que se supõe teria relações com o diabo ou espíritos malignos e seria capaz, com sua cooperação, de realizar atos sobrenaturais (CAPRINI e ALINEI (2008).

Entretanto, esse termo, é utilizado também pelos tradutores quando se trata de traduzir para o inglês a denominação própria de sujeitos que praticavam atividades que poderiam ter uma relação com a bruxaria. Isso, às vezes, torna complicado o entendimento dos sujeitos interessados à tradução, devido ao fato que determinados atores presentes nas sociedades antigas, carregavam nomes cujo significado era relacionado a uma precisa função dentro do sistema ao qual pertenciam, mas não necessariamente, essas personagens exercitavam práticas associadas ao demônio. Neste sentido, como exemplo, apontamos o uso desse termo para indicar figuras que se encontram nas fontes literárias escandinavas. Por exemplo, *witch* é utilizado para indicar a *seiðkona*, que em português teria o significado de maga ou mulher que pratica a magia.

Voltando agora nosso interesse sobre uma outra língua muito conhecida, vemos como, na França, o substantivo utilizado para definir uma pessoa que pratica a bruxaria é *sorcière*, se

referido a uma mulher, enquanto no masculino é *sorcier*. Todavia, o mesmo termo é utilizado também para definir a feiticeira. Como vemos, a expressão, se presta a inúmeras interpretações, entretanto, conforme o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), significaria: “Pessoa a quem são atribuídos poderes sobrenaturais e, em particular, a capacidade de realizar feitiços malignos com a ajuda do diabo ou das forças do mal”. (SORCIÈRE, 2022, tradução nossa)¹⁶.

A origem do termo derivaria do latim, pois em Roma eram chamados *sortilegus/sortilega* os sujeitos que jogavam as *sortes*, objetos feitos de pedras, pequenos ossos ou pedacinhos de madeira, dentre outros materiais, sobre os quais, geralmente, eram escritas sentenças ou pequenas fórmulas. Esses objetos, eram lançados em um recipiente com água ou em um poço e, sucessivamente, retirados de forma aleatória, eram interpretados pelos adivinhadores para obter conhecimento sobre os acontecimentos futuros, dentre outras possibilidades (MONTESANO, 2011).

Assim, ao debruçamos um pouco mais sobre essa explicação, deduzimos que a atividade praticada pelos sujeitos que lançavam e sucessivamente interpretavam as *sortes*, era relacionada a adivinhação. A respeito dessas práticas, conforme Caprini e Alinei (2008), em função de determinações da igreja, começou-se a tratar do assunto. Nesse sentido, a partir do Concílio de Narbona do séc. VI foi lançado um anátema sobre os *sorticularii*¹⁷, mas, apesar disso, o apelido continuou sendo usado durante séculos para indicar não apenas os adivinhos, mas pessoas envolvidas em geral em atividades suspeitas. Logo pensamos que, também indivíduos que eram envolvidos em outras práticas que tinham uma relação com poderes mágicos e sobrenaturais, terminaram carregando esse apelido que se tornou costumeiro até nosso tempo.

Abordamos agora uma palavra que se encontra utilizada pelos povos Germânicos. Nesse contexto, o termo para definir uma bruxa, é o substantivo *Hexe*. Essa palavra, teria própria origem etimológica bastante complexa e misteriosa. Conforme Zara (2022), viria do alemão antigo *hag(a)zissa*, *hazissa*, *hag(a)zussa*, que corresponderia ao anglo-saxão *hægtesse* e ao holandês *hagetisse*, composto pelos étimos *haga*, *hag*: recinto, cerca viva, e o elemento alemão ocidental *tusjō*, comparável ao norueguês dialetal *tysia*, elfa. Também, teria relação com alguns termos celtas, tipo o galês (latinizado) *dusius* – *daemon immundus*, *incubus* – demônio impuro,

¹⁶ “Personne à laquelle on attribue des pouvoirs surnaturels et en particulier la faculté d'opérer des maléfices avec l'aide du diable ou de forces malfaisantes”.

¹⁷ Para aprofundar o conhecimento sobre o assunto, ver: Barcellona (1999).

íncubo e o corno¹⁸ *Duz*, diabo. Logo, o significado da palavra teria mudado no tempo, deixando seu sentido original: espírito dos recintos, que por alguns seria um ser malvado e por outros o um gênio tutelar¹⁹), passando a representar uma mulher que têm relações com o diabo²⁰.

Inclusive, o termo *Hagetisse*, no antigo holandês, significaria também lagartixa. Essa, então, é uma constatação interessante, pois este réptil seria um dos inúmeros animais nos quais, certas tradições, acreditavam que as Bruxas poderiam se transformar. Assim, a palavra, no nosso caso, poderia representar também a ideia já citada de uma cerca que contorna um espaço sobre a qual a lagartixa subiria, a qual, sendo formada por varas de madeira, futuramente poderia ser relacionada ao bastão utilizado pelas bruxas para o voo mágico (MONTESANO, 2011).

Mudando agora para definição ou definições relacionadas à bruxa na área escandinava, encontramos a presença de uma multiplicidade de termos devidos aos idiomas que deram origens às línguas faladas na atualidade. Também, temos que ter em consideração o aspecto do tempo histórico no qual estas palavras encontravam sua utilização. Isso é fundamental, pois a presença de diferentes culturas, que ocorreu nesses âmbitos durante o correr do tempo, desenvolveu uma sequência de definições diferentes. Isso, devido ao fato que figuras supostamente relacionadas a aspectos da bruxaria, eram comuns entre essas tradições. Portanto, nos concentraremos sobre as expressões que mais atingem nossa pesquisa.²¹ Um caso interessante é ainda o termo *Hexe*, que começou seu desenvolvimento do ponto de vista linguístico a partir da área dos Alpes Ocidentais. Nesse sentido,

Utilizado como *terminus technicus* durante as perseguições, foi naturalmente adotado por outras línguas e dialetos alemães, como o holandês e os da Frísia, mas teve que parar na metade da estrada na Dinamarca, contrastado por concepções mais antigas da magia, representadas linguisticamente por termos do tipo *troll*. *Hexe* conquista ainda pequenas áreas do Sul da Escandinávia, onde se apresenta na típica disposição

¹⁸ O corno (Kernowek) ocupa uma posição à parte entre as línguas célticas, pois a língua que se fala atualmente no condado da Cornualha (Cornwall) não é o resultado direto da língua falada na região. A região do Cornualha antigamente fazia parte de um território muito mais vasto, compreendendo também Devon e uma parte de Somerset. Porém, após a conquista romana, toda a região oriental foi ocupada pelos saxões. Por seu isolamento na extrema ponta ocidental da Grã-Bretanha, a Cornualha não pôde resistir por muito tempo à presença cada vez mais invasora do inglês. A língua começou a decair no período da Reforma, e sua última falante conhecida, Dolly Pentreath, da aldeia de Mousehole, faleceu em 1777. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/17/20.htm>. Acesso em 20 dez. 2022.

¹⁹ Do latim *Genius*, nome próprio da divindade tutelar, [...]. Na mitologia pagã, o espírito, bom ou ruim, que presidia ao destino dos homens do nascimento até a morte. Também é o espírito que protegia uma cidade, um povo, uma nação. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/genio1/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

²⁰ Para aprofundar o tema, ver: Claude Lecouteux (1983).

²¹ Material para aprofundar o conhecimento do assunto, pode ser encontrado nos seguintes referenciais: Caprini (2003); Caprini, e Alinei, (2008); Zara, (S.d.).

fragmentada (são conquistados os assentamentos de maior consistência, nos quais teria existido um tribunal), mas as áreas rurais restam imunes. Aqui sua força de expansão se apaga: nas fontes escritas suecas o termo não aparece antes de 1667. (CAPRINI, 2003, p 169, tradução nossa)²².

Na realidade, pensando à proximidade dos povos germânicos com a Escandinávia Medieval, a tradição mostra que a definição que indica o sujeito bruxa, não é hegemônica. Existem áreas no país, nas quais, o termo principal tem o radical *Hexe*, enquanto ao Norte, dominam as palavras com radical *troll*. Salienta-se também, que existem áreas da atual Dinamarca nas quais se encontra a forma híbridas *troidheks*, a qual, contemplaria de um lado o sentido do termo *troll* e, do outro, uma derivação de *Hexe* entendida como maléfica, ou seja, quem estipulou um pacto com o diabo cristão (CAPRINI, 2003)

Ainda não se sabe o significado original da palavra *Troll*. Na mitologia nórdica antiga *Troll* é o nome de um indivíduo que faz parte de um grupo de seres que geralmente são conhecidos como sobrenaturais. Podem ser de aspecto horrendo, agindo como personagens individuais, mas principalmente são tratados como personagens nocivos. Inclusive, o termo é usado para caracterizar humanos com capacidades especiais e é até associado a gigantes ou relacionado aos mortos. A palavra também é frequentemente usada na literatura cristã escandinava antiga como um equivalente de demônios, monstros etc. (JOLLY; RAUDVERE; PETERS, 2001).

Para Lindow (2017), o termo *Troll*, dentre outros significados, pode ser entendido como :encantar, ou como o substantivo: pessoa robusta, se analisado em referimento à figura folclórica que o *Troll* representaria. Entretanto, para o nosso caso, procuramos as definições que mais se aproximam ao sentido mágico do termo, pensando ainda que o radical *Troll*, pode ser encontrado nos substantivos com gêneros gramaticais masculino ou feminino. Nesse último caso, o radical é utilizado em várias definições inerentes à bruxaria nórdica²³.

Assim, notamos que, ao dirigir nosso olhar para as regiões mais ao Norte da Escandinávia, como no caso da Suécia, encontramos o termo *trollkåring*, que significaria mulher de um *troll*. Outros termos os encontramos em definições Medievais escandinavas

²² Usato come *terminus technicus* durante le persecuzioni, fu naturalmente preso a prestito da altre lingue e dialetti germanici, come l'olandese e il frisone, ma si dovette arrestare a mezza strada in Danimarca, contrastato vittoriosamente da concezioni più antiche della magia, rappresentate linguisticamente da termini del tipo troll. Hexe conquista ancora piccole aree del Sud della Scandinavia, dove si presenta nella tipica disposizione «a macchia di leopardo» (sono conquistati gli insediamenti di maggiore consistenza, dove ad esempio poteva trovarsi un tribunale), ma la campagna resta immune. Qui la sua forza di espansione si spegne: nelle fonti scritte svedesi il termine comunque non appare prima del 1667. (CAPRINI, 2003, p. 169).

²³ Para aprofundar o conhecimento a respeito do assunto, consultar: Lindow (2015); Jolly, Raudvere e Peters (2001).

tardias com o radical *troll*, entre elas, *trölkonu*, palavra que no sueco antigo definiria uma bruxa, bem como o termo *trölldomr*, para indicar a bruxaria, e *tröllaping*, que podemos definir como: assembleia das bruxas ou propriamente o sabá (MITCHELL, 2001).

Permanecendo sempre na área escandinava, mas indo para o Norte da Noruega, encontramos, como nome que define uma bruxa, um substantivo bastante particular: *gandkjerring*, em que *gand* significaria bastão e *Kjerring* mulher velha. Isso é interessante, pois o bastão, como já vimos, se encontra relacionado à bruxaria em outras áreas da Europa. Uma outra forma utilizada para definir a bruxaria é o termo *runkjerring*, que seria composto pelo termo *run*: secreteo, magia, e letras rúnicas (secretamente aprendeu a praticar a bruxaria/feitiçaria) (CAPRINI e ALINEI, 2008).

Em outro território da Escandinávia, precisamente na Finlândia, notamos que, para indicar uma bruxa, existe a forma local *noita*. No caso, não temos conhecimento da origem e não pretendemos aprofundar esse assunto não sendo nosso objetivo principal, entretanto, temos conhecimento que, antigamente, essa definição tinha alguma associação com as práticas dos xamãs sámi. No decorrer do tempo, a *noita*, devido provavelmente às atividades exercitadas, acabou adquirindo a conotação de bruxa, em oposição ao *tietäjä*, um sujeito que operava com um repertório mais sincrético e era visto de maneira mais positiva (CAPRINI e ALINEI, 2008). À vista disso, notamos como nessas áreas o conceito de bruxa seria originário de definições mais antigas, que teriam sobrevivido as mudanças ocorridas pelos encontros entre as culturas originárias da Alemanha e, no caso da Finlândia, com o xamanismo local²⁴.

Ademais, não podemos esquecer um aspecto muito importante quando analisamos termos que têm própria origem no passado, isto é, a questão da mudança que as palavras recebem ao longo do tempo. Assim, não atender a esse princípio, configuraria uma espécie de anacronismo linguístico, ou seja, a non consideração que essas definições foram elaboradas e desenvolvidas em contextos históricos diferentes, no sentido de tempo e espaço. Por exemplo, utilizando como modelo as palavras em língua italiana, é necessário considerar que esse idioma não se origina somente do latim, mas existem termos que tem uma relação também com o grego antigo, dentre outros.

Portanto, esse assunto complexifica os estudos sobretudo quando nos aproximamos a documentos que relatam fatos acontecido alguns séculos antes do tempo nos quais essas descrições foram produzidas. Isso, poderia se tornar uma dificuldade, dado que, é comum

²⁴ Para aprofundar o conhecimento a respeito do assunto, consultar: Ginzburg (2008).

utilizar esse tipo de material durante as pesquisas. Quer dizer, não é sempre possível ter acesso aos manuscritos originais que tratam dos assuntos, assim, frequentemente, temos conhecimento das temáticas, somente através dos relatos que foram adaptados ao longo do desenvolvimento das línguas, fato que ocorreu por séculos.

Concluindo a primeira parte desse primeiro capítulo, podemos notar quantas são as complexidades da temática e como, cada uma dela, mereceria estudos específicos. Contudo, queremos salientar dois pontos que acreditamos serem interessantes no prosseguir de nossa pesquisa. O primeiro é o que diz respeito aos vários étimos referentes às bruxas é a conexão que eles têm com figuras de animais. Esse aspecto é muito importante, pois denota, ainda mais, quanto profunda era a interação das civilizações do tempo com os elementos e as particularidades da natureza. Fato que será considerado nas próximas parte de nossa dissertação quando trataremos da tradição do Roubo do leite.

Outro entendimento, é o que se refere a uma perspectiva metodológica que será necessário considerar e que se formou ao longo da discussão. Essa concepção é a necessidade de uma abordagem diacrônica na hora da interpretação das figuras das bruxas que analisaremos em nosso estudo. Pois entender as relações que o imaginário das bruxas tem com os fatos que ocorreram antes ou no período da elaboração delas nas igrejas, torna-se necessário devido, principalmente, as mudanças religiosas que ocorreram nas áreas interessadas, as quais, não podem ser resumidas numa simples substituição de crenças, considerados a quantidade de aspectos que foram envolvidos nesse processo.

2.2 A idealização da bruxa na documentação medieval e seu desenvolvimento

Quando pensamos nessa parte de nossa dissertação, na qual queríamos discorrer a respeito da idealização da bruxa e seu desenvolvimento, apareceram uma série de questionamentos. O principal foi como abordar esse tema, sendo que, nossa intenção era criar um conteúdo que fosse propedêutico para as sucessivas partes do texto. Assim, chegamos à conclusão de que nosso objetivo não era entender a origem e o desenvolvimento dos seres indicados como portadores de poderes maléficos e sobrenaturais, mas ponderar as formas que levaram as autoridades religiosas do tempo a promulgar ditames para condenar e eliminar essas figuras que, supostamente, estavam presentes na sociedade.

Assim, abordaremos um processo que se desenvolveu no ocidente cristão e que permaneceu vivo por séculos, no qual a figura protagonista foi a mulher. Destarte, analisaremos

um movimento de construção de paradigmas para individualizar as bruxas, que encontrou seu ponto máximo no fim do século XV com a elaboração do *Malleus Maleficarum* (Martelo das Feiticeiras). Um texto escrito pelos monges dominicanos Heinrich Krämer e James Sprenger, e que constituiu a base para todos os tratados contra a bruxaria redigidos nos dois séculos seguintes.

O *Malleus Maleficarum*, é um manual inquisitorial elaborado na Alemanha como efeito da bula papal *Summis Desiderantis Affectibus* de Inocêncio VIII. Esta obra, é uma forma de prontuário para identificar e combater os praticantes de heresias que, em seguida, tornou-se uma espécie de vade-mécum para os juízes que o utilizaram até o fim do período da inquisição.

Nesse texto são relatadas uma infinidade de conjunturas pelas quais, uma mulher, tornar-se-ia uma bruxa devido a sua aproximação com o Demônio e, por conseqüente, deveria ser perseguida e condenada. Os princípios morais contidos no *Malleus Maleficarum* encontraram sua aplicação no caldo cultural da época, período no qual era aceito o pensamento que existiria uma magia negra que teria uma associação com o Demônio, ou seja, algo relacionado com o mal, o sobrenatural maléfico ou vinculado com o satânico (LE GOFF, 1985).

Além disso, no texto encontramos uma nova forma de entender a bruxaria, isto é,

Os elementos base do *Malleus*, são dois: primeiro, o reconhecimento da realidade dos poderes da bruxaria, sua origem diabólica e o caráter herético dela (conclusão, esta, que constitui o ponto de chegada de uma longa polemica e o abandono definitivo de uma opinião cujo a Igreja permaneceu fiel por muito tempo); segundo, nítida prevalência das mulheres sobre os homens nas atividades relacionadas à bruxaria, ao ponto que daí por diante será a bruxa e não o bruxo (mas esses últimos restarão presentes) a protagonista-vítima da “caça” nos séculos XVI e XVII. Sprenger e Krämer recuperaram toda uma tradição bíblico-literária-satírica misógina que tinha suas raízes também na cultura clássica – da Teofrasto a Seneca – para racionalizar a realidade desta prevalência do elemento feminino sobre o masculino no exercício das práticas da bruxaria [...]. (CARDINI, 2000, p. 13-14, tradução nossa)²⁵.

Notamos, na citação de Cardini (2000), que os autores do *Malleus Maleficarum* reconheceram como reais os aspectos que formam o conceito de bruxaria. Pois, é importante salientar que esse reconhecimento, foi a mola que acionou a sucessiva perseguição, permitindo

²⁵ “Gli elementi ormai acquisiti, nel *Malleus*, sono due: primo, la riconosciuta realtà dei poteri stregonici, la loro origina diabolica e il carattere ereticale della stregoneria (conclusione, questa, che costituisce il punto di arrivo di una lunga polemica e l’abbandono definitivo di un’opinione cui la Chiesa era rimasta fedele); secondo, netta prevalenza delle donne sugli uomini nell’attività stregonica, al punto che da allora sarà la strega e non lo stregone (ma vi saranno anche questi ultimi) la protagonista-vittima della “caccia” cinque-seicentesca. Lo Sprenger e il Krämer recuperavano tutta una tradizione biblico-letteraria-satirica misogina che affondava le sue radici anche nella cultura classica – da Teofrasto e Seneca – per razionalizzare la realtà di questa prevalenza dell’elemento femminile sul maschile nell’esercizio delle pratiche stregoniche [...]. (CARDINI, 2000, p. 13-14).

às autoridades eclesiásticas, bem como aquelas seculares, de utilizar as diretrizes do *Malleus* para atuar contra os indivíduos suspeitos de praticar bruxaria.

Entretanto, nem sempre foi assim. No Alto Medievo, o pensamento jurídico e religioso considerava a bruxaria como se fosse uma superstição e os praticantes pessoas ignorantes com um conhecimento limitado. Portanto, o pensamento das autoridades da igreja era tal que os indivíduos que se utilizavam dessas práticas deveriam ser punidos com determinadas penitências. Do outro lado, as autoridades civis atuavam condenando os réus ao pagamento de penas pecuniárias ou nos casos mais graves com a detenção (BELLELLI, 2011).

Os manuais que orientavam as autoridades na tomada das decisões a respeito das penas de ordem religiosa, eram os penitenciais – *Libri Pœnitentiales* – ou seja, uma coleção de obras de diferentes autores cristãos que refletiam fortemente sobre o tema da penitência (GRAZIA, 2005). Neles, estão descritas as atividades que ferem os novos princípios religiosos, bem como os atos para conduzir o processo de confissão dos pecados, arrependimento e como encontrar o perdão por meio dessas práticas. Nos relatos, a penitência teria sido predominantemente associada à reconquista da graça de Deus e como um caminho para a salvação eterna.

Difundidos na Europa Ocidental entre os séculos VI e XI, esses textos, cujo conteúdo, inicialmente, foi estruturado para cumprir uma função litúrgica, tornaram-se textos normativos para suprir as exigências dos confessores. Nesse sentido, sobretudo nas áreas influenciadas pelas culturas celta e germânica, a condução da penitência muda suas formas, deixando ao lado a função litúrgica, adquirindo qualidade jurídicas e critérios legais. Logo, essa transformação, proporcionou o entendimento que o pecador estaria perante a uma Autoridade Judiciária e não mais eclesiástica. Pois, “os mesmos *Libri Pœnitentiales*, definem o confessor chamando-o de juiz, e o seu ministério *iudicium*”. (GRAZIA, 2005, p. 172).

Nesse sentido, a partir de um penitencial do século VI, precisamente o *Paenitentiale Vinianum*, atribuído a Finnian (c.470-549) bispo de Clonard na atual Irlanda do Norte, considerado uma das primeiras produções literárias do gênero, começamos a encontrar, dentre outras referências, punições relacionadas a práticas mágicas. Em um trecho do texto, relata-se a respeito do aborto, que seria relacionado aos *maleficia*²⁶, as práticas mágicas que eram utilizadas, dentre outras finalidades, para induzir o fim da gravidez (BELLELLI, 2011).

²⁶ O *maleficus* ou *malefica* são as pessoas que praticavam uma magia dotada, como indica a mesma etimologia do vocábulo, de valências exclusivamente negativas; isso não exclui a possibilidade que esses sujeitos utilizassem suas supostas capacidades para fins positivos. A magia era, de fato, constantemente ambivalente, e quem tinha, por exemplo, a capacidade de fazer chover nos casos de seca, tinham também a capacidade de desencadear situações meteorológicas para destruir a colheita dos vizinhos. Os *maleficia*, então, não deveriam incluir, por exemplo, as práticas com finalidades taumatúrgicas. Mas, na realidade, no âmbito cultural cristão,

Da mesma forma que no *Paenitentiale Vinianum*, encontramos referências aos malefícios no *Penitencial laico de São Columbano*, escrito entre o fim do século V e o começo do século VI. Columbano havia nascido em torno do ano 543 na província de Leinster, no Sudeste da Irlanda e faleceu em Bobbio, perto de Piacenza, na Itália em 615. É considerado um santo europeu, pois ao longo da sua vida evangelizou a Gália²⁷, Borgonha²⁸ e Neustria²⁹, além de territórios italianos.

Neste penitencial, existe uma parte que discorre a respeito dos *maleficia*, que são tratados como atos que deveriam ser punidos com penitências na forma de restrições alimentares, entre outras sanções. Entretanto, o prazo para o cumprimento da pena, não era objetivo, mas dependia do sujeito e do tipo de regras que eram infringidas. Por exemplo, provocar o aborto por meio de maleficia, aumentava a pena de quarenta dias. Igualmente, quem teria participado a rituais diabólicos pagãos, seria condenado a cumprir penas que variavam em conformidade a posição social dos infratores e da reincidência (GRAZIA, 2005).

Dando seguimento à nossa indagação, avançamos até o século IX, isso não significa que nesse interim nada foi escrito a respeito, mas nosso intento é salientar alguns pontos ao longo de quase um milênio que reputamos possam ajudar no entendimento dessa parte do capítulo. Assim, conforme Rita Bellelli (2011), notamos que no *De Magicis Artibus*, um texto redigido por Rábano Mauro³⁰ (c.780-856), são retomadas as proibições presentes no Antigo Testamento contra as superstições e as invocações aos ídolos. Também, o autor começa a sistematizar situações relacionadas à magia e à bruxaria. O resultado é de condenação no que diz respeito as práticas, mas de tolerância com quem infringia as regras, sem o propósito de punir os fiéis.

Entre o fim do século IX e os primeiros anos do XI, aparecem dois penitenciais que são muitos importantes para nosso assunto. O primeiro é o tratado escrito por Regino de Prüm (c.840-915): *Libri duo de synodalibus causis et disciplinis ecclesiasticis*, tomo que inclui o

todas as práticas mágicas foram estigmatizadas, pois era percebida uma ligação com o paganismo, logo, essa ligação corresponderia a uma convivência com o demônio (MONTESANO, 2012).

²⁷ O território conhecido como Gália ocupava a França atual, mais Bélgica, Suíça e partes de Alemanha e Itália. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/gallia_%28Dizionario-di-Storia%29/. Acesso em: 18 ago. 2022.

²⁸ Região histórica e geográfica da da França centro-oriental. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/borgogna_%28Dizionario-di-Storia%29/. Acesso em: 18 ago. 2022.

²⁹ O território da Nêustria surgiu em 511 EC, compreendendo a região desde a Aquitânia até o Canal da Mancha, correspondente à maior parte do norte da atual França, tendo como principais cidades Paris e Soissons. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/neustria_%28Dizionario-di-Storia%29/. Acesso em: 18 ago. 2022.

³⁰ Rábano Mauro foi um abade nos mosteiros beneditinos de Fulda e Mogúncia durante o período da renascença carolíngia do século IX. Era apoiante do imperador Lotário I e de Ermengarda de Tours. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/rabano-mauro_%28Dizionario-di-filosofia%29/. Acesso em 18 ago. 2022.

chamado *Canon Episcopi* (906), no qual a bruxaria é apelidada de culto para o demônio. Entretanto, o que se condena é somente a crença que existiriam realmente mulheres com a capacidade de voar a noite seguindo uma divindade celta ou germânica, que para os latinos seria identificada com Diana. Para Montesano (2012), esse texto pode ser considerado o primeiro que relata do pacto com o diabo, tornando-o um documento utilizado pelos demonólogos nos séculos seguintes.

O segundo texto, é o redigido entorno ao ano Mil por Burcardo³¹ (c.965-1025), bispo da cidade de Worms na Alemanha. Trata-se de uma coletânea de normas jurídicas composta de vinte livros (*Decretum*) que é considerado uma das fontes do Direito Canônico. O Livro XIX dessa composição que tem com título *Corrector sive Medicus*³², é uma espécie de manual escrito de forma que também os clérigos menos instruídos tivessem a possibilidade de utilizá-lo para assistir os penitentes (BELLELLI, 2011). Esse texto é estruturado de modo diferente dos precedentes penitências: não é mais um registro de culpas e penitências, mas seu conteúdo, agora, abrange uma séria de questões que devem ser veiculadas aos penitentes. Dentre as várias perguntas, havia aquela para entender se as pessoas acreditavam na possibilidade que existissem mulheres coniventes com o diabo, o se tinham conhecimento de diabos cujo poder mágico podia transformar os sentimentos das pessoas, bem como arruinar os bens delas.

Também, em uma parte desse texto, encontramos parte do *Canon Episcopi*, acrescentado e elaborado pelo pensamento de Burcardo, o qual salienta que certas visões podem ser somente frutos dos sonhos e, por isso, não se pode acreditar que algumas mulheres pecaminosas sejam pervertidas pelo diabo acreditando que cavalgam à noite em animais. Entretanto, também para Burcardo, tudo isso aconteceria somente no espírito e somente pessoas sem fé acreditariam que tais coisas acontecessem também no corpo, conforme o texto a seguir:

Acreditaste ou foste partícipe de incredulidade, pois certas mulheres celeradas depois de reconvertidas a Satanás, seduzidas pela ilusão e fantasmagoria demoníaca, ao crer e professar que, em certas horas noturnas, com a deusa pagã Diana, assim como com uma multidão inumerável de mulheres, cavalgam sobre animais e percorrem um grande espaço de terras no silêncio da noite, obedientes as ordens dela como se fosse uma nobre senhora, e que em algumas noites elas são chamadas para seu serviço? Antes elas perecessem sós em sua perfídia sem arrastar muitos para a enfermidade da ruína! Com efeito, uma multidão inumerável, iludida por esta falsa opinião, crê que ela é verdadeira e, ao acreditar, desvia-se da verdadeira fé e volta para o erro dos pagãos, ao julgar que existe algo divino ou deífico além do único Deus. Mas o Diabo se transforma e pode apresentar forma e semelhança a diversas pessoas, iludindo com

³¹ Presbítero (c. 965-1025); se formou na escola monástica de Lobbes. Autor de uma preciosa coleção de cânones, em 20 livros, que passaram para a coleção de Graciano, bem como de uma codificação das leis e estatutos do domínio temporal do seu bispado de Worms, um verdadeiro modelo para todos os posteriores compiladores de estatutos. (PICASSO, 1986).

³² Para aprofundar o conhecimento a respeito do assunto, consultar: Gagnon (2010).

sonhos a mente daquela que ele mantém cativo, ora de maneira prazerosa, ora de maneira triste, ora revelando pessoas desconhecidas, desviando-as e, enquanto apenas o espírito é afetado, a mente do infiel pensa que isso ocorre não na alma, mas na matéria. Quem, com efeito, não é levado em sonho ou em visões noturnas para fora de si próprio e vê muitas coisas dormindo que nunca viu acordado? Mas quem é tão estulto e tolo para arbitrar que isso tudo que aconteceu apenas no espírito também ocorreu no corpo? Quando o profeta Ezequiel teve visões do Senhor no espírito, não em corpo, viu e ouviu, de maneira que ele mesmo disse: “Enquanto falava, entrou em mim o espírito”. E de Paulo não se ouviu dizer que foi levado de corpo. Eu faço declarar publicamente a todos aqueles que creram nessas coisas ou similares que perderam a fé, e que não tem a fé reta em Deus, e que não creem nele, mas em outro, isto é, no Diabo. Pois por nosso Senhor está escrito: “Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito”. Se creste nessas vaidades, farás penitência por dois anos nos dias estabelecidos. (BURCARDO DE WORMS, apud SCHMITZ, 1898, p. 429, tradução nossa)³³.

Contudo, nos séculos seguintes, as ideias expostas por Burcardo, foram interpretadas pelos demonólogos de forma equivocadas devido as suas suposta contradições. Nesse sentido, tornou-se comum pensar que a major parte das pessoas culpadas por ter cometido heresias³⁴ e, sucessivamente, as bruxas, tivessem estipulado um pacto com o diabo. Isso, na hora da defesa

³³ Credidisti aut particeps fuisti illius incredulitatis, quod quaedam sceleratae mulieres retro post Satanam conversae, daemonum illusionibus et phantasmatibus seductae, credunt et profitentur se nocturnis horis cum Diana paganorum dea, et cum innumera multitudine mulierum equitare super quasdam bestias, et multa terrarum spatia intempestae noctis silentio pertransire, ejusque jussionibus velut dominae obedire, et certis noctibus ad ejus servitium evocari? Sed utinam hae solae in perfidia sua perissent, et non multos secum in infirmitatis interitum pertraxissent! Nam innumera multitudo, hac falsa opinione decepta, haec vera esse credit, et credendo a recta fide deviat, et in errore paganorum volvitur, cum aliquid divinitatis aut numinis extra unum Deum esse arbitratur. Sed diabolus transformat se in diversarum personarum species atque similitudines, et mentem, quam captivam tenet, in somnis deludens, modo laeta, modo tristia, modo incognitas personas ostendens, per devia quaeque deducit, et cum solus spiritus hoc patitur, infidelis mens haec non in animo, sed in corpore evenire opinatur. Quis enim non in somnis et nocturnis visionibus extra seipsum educitur, et multa videt dormiende quae nunquam viderat vigilando? Quis vero tam stultus et hebes sit qui haec omnia, quae in solo spiritu fiunt, etiam in corpore accidere arbitretur? Cum Ezechiel propheta visiones Domini in spiritu, non in corpore, vidit et audivit, sicut ipse dicit: «Statim, inquit, fui in spiritu.» Et Paulus non audet se dicere raptum in corpore. Omnibus itaque publice annuntiandum est quod qui talia et his similia credit, fidem perdit: et qui fidem rectam in Deo non habet, hic non est ejus, sed illius in quem credit, id est diaboli. Nam de Domino nostro scriptum est: «Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil.» Si credidisti has vanitates, duos annos per legitimas ferias poeniteas.

³⁴ Heresias, na sua origem, eram divergências que se estabeleceram no próprio seio do Cristianismo por oposição a um pensamento eclesástico que tivera sucesso em se fazer considerar “ortodoxo”. A palavra “Ortodoxia”, neste caso, estará em referência à ideia de um “caminho reto” associado a um pensamento fundador original, no caso do Cristianismo a um pretense pensamento que derivaria do Cristo e de seus apóstolos, bem como dos textos bíblicos naquelas de suas interpretações que se queriam considerar as únicas corretas. Desde já, será preciso pontuar que, seja no âmbito das heresias do mundo antigo e da Alta Idade Média, ainda marcadas por serem essencialmente divergências de nível teológico, seja no âmbito das heresias que surgem na Idade Média Central e posteriormente na baixa Idade Média, estas últimas por vezes já prenunciando a Reforma Protestante do século XVI, a verdade é que em todos estes casos “hereges” e “ortodoxos” – conforme sejam chamados de acordo com o jogo dos poderes de nomear – sempre acreditaram tanto uns como outros serem os verdadeiros defensores da verdade da fé. Ou, para falar nos termos propostos por Georges Duby na conferência de encerramento do mais célebre congresso de historiadores sobre “Heresias e Sociedades” (Rougement, 1968), a questão é que “todo herético tornou-se tal por decisão das autoridades ortodoxas. Ele é antes de tudo um herético aos olhos dos outros” (DUBY, 1990, p.177). O reconhecimento deste ponto, conforme veremos, deve constituir um primeiro cuidado para o historiador que estuda as heresias como fenômeno histórico e social. (BARROS, 2007-2008, p. 126).

das supostas acusações, criava não poucos problemas, pois era difícil demonstrar o que era realidade, imaginação, ou originário de sonhos (BELLELLI, 2011).

À vista disso, acreditamos que o relatado por Burcardo não deveria ser considerado um tratado específico contra determinadas categorias de pessoas, mas, provavelmente, fez parte dos conceitos elaborados pela igreja na tentativa de redimir as antigas tradições pagãs que ainda eram persistentes naquele momento (MONTESANO, 2012).

Nesse sentido, em referimento às antigas tradições pagãs, abrimos um parêntese a respeito dos tempos da cristianização. Enquanto, se no momento da elaboração do texto de Burcardo em determinadas áreas da Europa o cristianismo era presente há vários séculos, em outras, ainda persistiam as tradições pré-cristãs ou a nova doutrina era recém-chegada com todas as complexidades que isso acarretava.

Pois, na realidade, dado o caráter conservativo das práticas mágico-religiosas em geral, e dados também os módulos específicos da aculturação como se apresentou na Europa alto medieval, na qual os vários povos, muitas vezes convertidos em massa, não alcançaram, na realidade, alguma imediata consciência religiosa inovadora e continuaram, em secreto, a venerar seus velhos deuses – ocultando-os oficialmente ou cobrindo-os com formas cristãs – os vários “paganismos” chegaram além do limite formal da evangelização. Este discurso, vale, sobretudo, para zona rural (lembra-se que “pagão” é uma palavra que deriva de *pagus*, “vilarejo”). A Itália do século V era, praticamente, toda cristã: mas isto valia para as cidades, sede dos doutos, dos políticos, do clero, das escolas, dos bispos; quem pode dizer quando o paganismo terminou – se terminou – em certas regiões dos Apeninos? (CARDINI, 2000, p. 114, tradução nossa)³⁵.

Trazemos também o raciocínio de Cardini (2000), na perspectiva de quando, no seguimento de nossa dissertação, iremos abordar as alegorias retratadas nas igrejas medievais da Suécia, nas quais aparecem supostas figuras de bruxas. Dado que, os tempos e as formas que aquela parte da Europa vivenciou durante o processo de cristianização, necessitam ser considerados, nos seus mais amplos aspectos, para tentar esclarecer, da melhor maneira, o significado insito naquelas obras.

Logo, voltando ao assunto principal dessa parte do capítulo, notamos que a partir de Burcardo começamos a encontrar uma ampla sequência de documentos redigidos pelas

³⁵ Perché, in realtà, dato il carattere conservativo delle pratiche magico-religiose in genere, e dati anche i moduli specifici dell'acculturazione quale si presentò nell'Europa altomedievale, e nella quale i vari popoli, spesso convertitisi in massa, non raggiunsero in realtà alcuna immediata coscienza religiosa innovatrice e continuarono a venerare in segreto i loro vecchi dèi, celandoli ufficialmente oppure rivestendoli di forme cristiane – i vari “paganismi” giunsero ben oltre il limite formale dell'evangelizzazione. Questo discorso vale soprattutto per le campagne (si ricordi che “pagano” è parola che deriva da *pagus*, (“villaggio”). L'Italia del V secolo era praticamente tutta cristiana: ma questo valeva per le città, sede dei dotti, dei politici, del clero, delle scuole, dei vescovi; chi può dire quando è finito il paganesimo – se è finito – in certe regioni dell'Apennino?

autoridades eclesiásticas para contrastar a heresia. Entretanto, a ação crucial que desencadeou a luta contra esses movimentos, foi instituição do Tribunal da Inquisição³⁶. Essa instituição, começou e se ocupar das indagações que tinham como objetivo descobrir a heresia e, uma vez descoberta, havia o compito de convencer o inquirido a abjurar, ou seja, renegar depois de ter cometido a heresia, arrepende-se dos erros e procedimento, aceitando as penas aplicadas pelo bispo ou inquisidor (DELUMEAU, 2009).

Podemos estabelecer que, historicamente, a inquisição foi implementada no Conselho de Verona em 1184 pelo Papa³⁷ Lúcio III:

Vendo-se no limiar de um nevoeiro de fraquezas, Lúcio aferrou-se à sua voz de legislador e em 4 de novembro de 1184 anunciou um conjunto de instruções contra os hereges. O texto, proclamado diante do plenário eclesiástico reunido em Verona, ficou conhecido entre os historiadores como a bula *Ad Abolendam*. [...]. Suas palavras depositavam nos bispos as prerrogativas de erradicação da "depravação das heresias": tudo o que dizia respeito à missão de localizar, corrigir e punir os violadores da unidade cristã estaria atrelado ao juízo daqueles prelados. Duas vezes por ano caberia a eles percorrer as paróquias e desentocar "todos que não receiam sentir ou ensinar algo distinto do que a sacrossanta igreja romana prega e observa". [...] Com linguagem áspera, a bula declarou sanções não somente contra a heresia em si, mas direcionadas a um espectro maior de comportamentos dissidentes. Não bastava endireitar uns poucos espíritos desviantes. Era preciso desbaratar o nicho que os abrigava, arrancar em toda extensão as raízes de sua "insolência e falsidade". Por isso as penas canônicas deveriam recair também sobre os "acolhedores e protetores, todos que de alguma forma oferecem apoio ou favor aos mencionados hereges", e a classificação como herege deveria tingir todos que se negassem a jurar o que fosse exigido pelo arbítrio do bispo. (RUST, 2012).

Conforme o relato do autor, o conteúdo da bula *Ad Abolendam* não se limitava à condenação dos hereges, mas abrangeu um amplo leque de condutas que deveriam ser arraigadas. Dentre as diretrizes contidas na bula, o que se destaca é o poder que foi conferido aos bispos, ou seja, os prelados se tornaram as autoridades que decidiam quem eram os sujeitos que descumpriam os ditames da igreja, bem como tinham o poder de determinar quais penas aplicar por essas infrações. Logo, podemos entender quanto a aplicação das regras, poderia ter sido discricionária.

Em seguida, o conteúdo da bula foi aperfeiçoado por Inocêncio III, por Honório III e Gregório IX, os Papas que vieram em sucessão a Lúcio III. Essas modificações ocorreram

³⁶ A palavra inquisição deriva do verbo latim *inquirere*, que significa investigar, indagar.

³⁷ Para ter mais esclarecimentos sobre a história do papado no que diz respeito aos cenários nos quais os Papas exerceram suas funções, sobretudo no período que estamos tratando em nossa dissertação, ver: Rust (2012); Barros (2009). Entretanto, podemos afirmar que o desenvolvimento da Igreja Católica não foi um processo claro e linear como poderíamos imaginar se olharmos a instituição católica conforme se apresenta na atualidade. Ao contrário, em quase dois milênios de existência ocorreram fatos que obrigaram a instituição a enfrentar situações muito complexas. O conhecimento dessas circunstâncias é fundamental para entender os acontecimentos do tempo.

sobretudo em função de redimir o movimento dos cátaros³⁸ difundido na França Meridional e na Itália Setentrional, bem como para conter várias outras organizações (MONTESANO, 2012). Entretanto, até o momento, quase não houve casos de procedimentos que envolvessem a magia ou práticas similares. Nos vários documentos oficiais que seguiram, emitidos pelas autoridades eclesásticas e seculares, a temática a respeito disso é muito vaga. Somente a partir do século XIV, podemos entrever algo que diz respeito ao começo da perseguição das bruxas.

Essa mudança aconteceu a partir de João XXII (Papa da Igreja Católica de 1316 até sua morte ocorrida em 4 de dezembro de 1334), que inaugurou o período dos papas de Avinhão. Durante seu Papado, enfrentou diferentes problemáticas com muita decisão, sendo conhecido, não obstante seus setenta e dois anos, como um Papa enérgico, mas também teimoso. Essa postura, criou não poucos problemas para o Papa e, nesse sentido, teve até relatos do utilizo de práticas mágicas para acelerar a sua morte (MARTINO, 2011; MONTESANO, 2012).

Por esse motivo, uma das atitudes tomadas pelo Papa, depois de ter consultado teólogos e inquisidores, foi criar um documento que tratava da relação entre a heresia e todas as formas de magia que envolvessem reverência e culto ao Demônio. Assim, foi promulgada a bula *Super Illius Specula*³⁹, na qual era denunciado o pacto demoníaco, eram elencadas as diferentes modalidades possíveis do pacto e era deplorada a rápida proliferação do crime. Além disso, quem estudava ou praticava a magia deveria ser excomungado e aplicadas as penas previstas para os hereges. A *Super Illius Specula*, constituiu uma mudança de direção no que se refere ao assunto, mas ainda não estabeleceu uma equiparação formal entre magia bruxaria e heresia. Entretanto, apesar de não ser ainda um documento utilizado juridicamente, a bula é considerada um marco no que diz respeito ao reconhecimento da magia e da bruxaria como crime para ser condenado.

Entretanto, é a partir disso que aparece um incremento de interesse para com as questões que envolviam, dentre outras, magia e bruxaria. Esse interesse, expandiu-se abrangendo não

³⁸ O catarismo, originário do grego *kàtharos*, “puro”, uma forma de dualismo maniqueísta, ou seja, que só consegue compreender o bem e o mal de modo absoluto, sem restrições, foi uma doutrina herética surgida na França, no século XI, que se espalhou por outras partes da Europa e sofreu grande perseguição da Igreja Católica. O catarismo foi a maior heresia difundida em algumas regiões da Europa a partir do século XII. Chagado no Ocidente talvez seguindo peregrinações ou trazido pelos pregadores, provavelmente através da Península Balcânica (o que explica o motivo pelo qual seus seguidores eram, muitas vezes, conhecidos como “búlgaros”), teriam sido declarados hereges no curso do século XII, enquanto suas críticas à Igreja de Roma, típica dos movimentos religiosos dissidentes, apoiava-se em uma proposta teológica radicalmente diversa, embora seu sucesso se devesse não tanto a essa diferença, mas por encontrar terreno fértil para um pregação que apareceu como uma crítica credível ao sistema e foi estruturada como uma espécie de anti-igreja. (MONTESANO, 2012).

³⁹ Para aprofundar o conhecimento sobre o assunto, ver: Montesano, (2012); Lawrence-Mathers e Escobar-Vargas (2014);

somente a esfera eclesiástica, mas começou se propagando também entre os juristas que iniciaram e se dedicaram à questão do ponto de vista do direito. Obviamente, esse caminho, tornou-se um percurso binário entre as autoridades da Igreja e os que atuavam na área jurídica.

Nesse aspecto, salientamos o tratado de Nicolas Eymerich (1320-1399), teólogo e inquisidor catalão, que em 1376 com a elaboração do *Directorium inquisitorum* (Manual do Inquisidor), criou uma espécie de código para padronizar o entendimento de fenômenos como magia, heresia, bruxaria, como também deu as diretrizes de como atuar durante os processos acusatórios e condenatórios das pessoas apontadas como heréticas (HILL, 2019). A posição de Eymerich era clara, mas não radical. O clérigo apontava como heréticos todos os atos que remetiam aos cultos ou veneração em favor dos demônios, ou seja, quando eram utilizadas as mesmas práticas que deveriam ser reservadas a Deus ou aos Santos. Contudo, para Eymerich, não eram de se considerar hereges os magos e adivinhos, bem como quem lia as linhas das mãos para conhecer o futuro, dentre outras práticas. Isso, pode contribuir para explicar o motivo pelo qual, especialmente nos países católicos, teve a tendência em não condenar à morte os acusados por esse tipo de atividade (MONTESANO, 2012).

Mesmo assim, o documento que ainda era considerado ponto de referência entre teólogos e inquisidores que procuravam definir as formas da nova heresia relacionada à magia e bruxaria, permanecia o *Canon Episcopi*. O texto, era o instrumento norteador utilizado na tentativa de compor, em um quadro unitário, uma série de informações originárias de processos, bulas papais, coletâneas de pregações, lendas populares e textos penitenciais. Nesse sentido, as palavras do cânone, por um lado, permitiam a interpretação em chave diabólica dos contos das cavalgadas aéreas, dos encontros em lugares remotos, dos ricos banquetes e das festas (o Sabá), que emergiam das confissões dos hereges e dos feiticeiros processados naquele tempo, mas, por outro lado, obrigava a considerar irreais todas aquelas experiências enquanto teriam sido frutos somente de visões ocorridas pela influência do Demônio (DUNI, 2012).

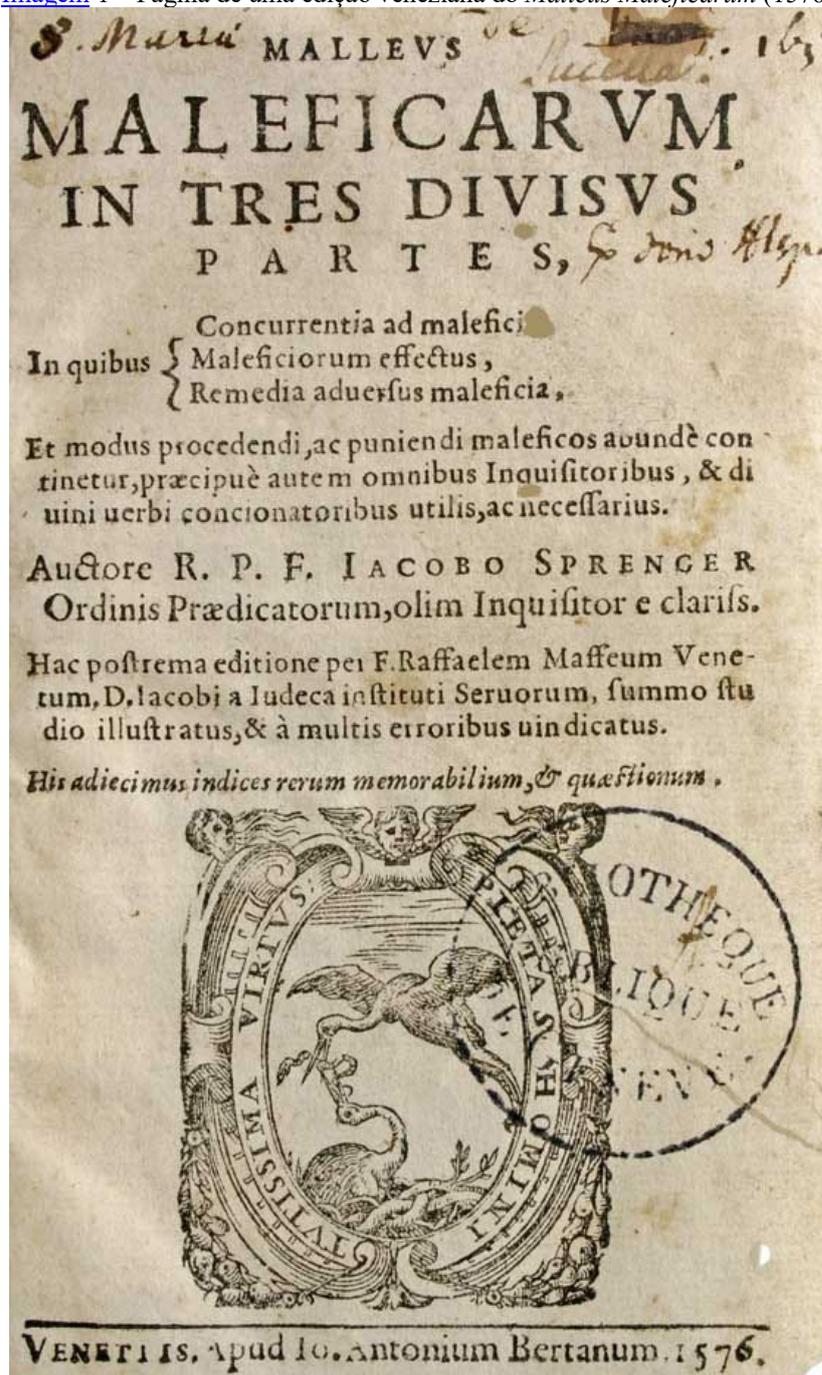
Como podemos notar, a teoria que as bruxas poderiam ter feito acordos com o diabo continua sendo levantada, entretanto ela encontrava uma forte oposição entre certas categorias sociais que criticavam o pensamento dos teólogos e dos inquisidores. Neste sentido, encontramos esse tipo de aproximação ao assunto no *Formicarius*, um manual escrito entre 1436 e 1438, pelo frei Dominicano alemão Johannes Nider (1380/85-1438). Trata-se de um texto que, diferentemente dos tratados inquisitórios que o antecederam, têm como princípios a edificação moral (MONTESANO, 2012). Nider, no seu discurso, descreveu a crença no voo mágico seguindo Diana, como exemplo de típico sonho enganador suscitado pelo diabo para

cativar mulheres velhas que acreditavam nele. O frei, reputava que as bruxas se encontravam realmente entre elas e que tivessem relações com o Demônio. Nesse contexto, cometeriam os crimes mais horríveis, desde a profanação dos sacramentos, o infanticídio, bem como o canibalismo, tornando-se assim membros de uma seita diabólica. Por outro lado, Nider mantinha uma posição quase oposta, ou seja, descrevendo as práticas dos novos heréticos, colocava em alerta os possíveis leitores, apontando o perigo que ocorreria crendo em tudo aquilo que era dito a respeito das bruxas (DUNI, 2012).

A linha de corte desse raciocínio, depois da qual a questão muda radicalmente, é a bula *Summis desiderantis Affectibus*, do Papa Inocêncio VIII, publicada em dezembro de 1484. Nesse texto aparecem novas perspectivas no que diz respeito as atitudes que a Igreja teria que tomar para enfrentar a bruxaria. Dentre elas, o que mais implicaria com os futuros processos é o reconhecimento oficial da bruxaria como algo verdadeiro. Além do mais, o Papa deu faculdade aos frades dominicanos: Heinrich Krämer e James Sprenger, de desenvolver seus ofícios de inquisidores em algumas regiões da Alemanha para contrastar o crime de bruxaria. Assim, houve a ruptura do pensamento da Alta Idade Média, representado no *Canon Episcopi*, pelo qual era herético afirmar a existência real da bruxaria, passando pelo raciocínio oposto, contido na bula *Summis desiderantes affectibus*, pelo qual era herético negar essa existência.

Logo, o passo sucessivo, foi a redação em 1487 do [*Malleus Maleficarum*](#) pelos mesmos monges dominicanos Heinrich Krämer e James Sprenger. O texto, tornou-se o primeiro manual inquisitorial inteiramente dedicado ao fenômeno da bruxaria, no qual é detalhado como ele se apresenta, como deve ser identificado e como deve ser combatido. Conforme Montesano (2012), diferente dos outros textos que o antecederam, o *Malleus* coloca a atenção sobre o lado prioritariamente feminino da bruxaria, quase excluindo o lado masculino. Além do mais, enfatiza a plena realidade do pacto diabólico, dos poderes mágicos e da possibilidade de mutação dos seres humanos em animais. Os autores, também acabam com os ditames contidos no *Canon Episcopi*, da mesma forma que alguns dominicanos antes dele queriam.

Imagem 1 – Página de uma edição veneziana do *Malleus Maleficarum* (1576).



Fonte: <https://www.gonnelli.it/photos/auctions/xlarge/10491.jpg>

Portanto, podemos afirmar que foi a partir desse momento que começou aquele que foi definido como período da caça às bruxas. Entretanto, vimos como o processo ocorrido para chegar a reconhecer a bruxaria como crime, foi longo e passou por inúmeras situações⁴⁰. Por conseguinte, o que certamente mais importa lembrar é que, tanto a construção do imaginário da bruxaria, quanto todas outras construções culturais, apesar de ter uma relação direta com a

⁴⁰ Conferir [APÊNDICE A](#), no qual consta uma cronologia dos documentos relacionados ao assunto.

religião ou não, passaram por contínuas inserções e exclusões durante seus caminhos de aprimoramento, da mesma forma que aconteceu com o complexo religioso Cristão, o qual não se esquivou desse processo. Dado que, concordando com o pensamento de Brelich (2002), também a religião cristã, que identificamos igualmente como uma construção humana, não nasceu em um momento específico, completa em todos seus elementos e com todas suas variantes conhecidas. Logo, consideramos que foram os acontecimentos antecedentes que desencadearam seu processo de formação e influenciaram seu desenvolvimento permanecendo presentes ao longo desse caminho e que deixaram rastros ainda em discussão na atualidade. Pois, seus legados ainda estão sendo julgados.

Assim, pensamos o mesmo em referimento ao caso que iremos discutir no seguimento de nossa dissertação, pois, cada produto cultural, até que permanece vivo é, em cada momento da sua existência, contemporaneamente conservação e inovação criativa. Da mesma forma, temos a convicção que as imagens das bruxas e dos animais, pintadas nas igrejas da Suécia, mesmo sendo interpretadas como a conservação de aspectos das tradições populares, ao mesmo tempo expressam criatividade e inovação, devido aos propósitos pelas quais foram produzidas pelos autores da época.

2.3 O Sabá das Bruxas e as particularidades do seu imaginário no âmbito escandinavo.

Nessa parte de nossa dissertação, queremos mostrar como o imaginário da bruxaria, criado na Europa Continental ao longo de séculos, também encontrou espaços nas áreas da Escandinávia Medieval. Assim, é o caso que abordaremos no seguimento do texto, que tem como delimitação geográfica a atual Suécia. Nesse país, a bruxaria se tornou parte da tradição popular, tanto que, algumas particularidades desses aspectos, encontraram-se representadas em vários contextos pictóricos presentes em diferentes igrejas medievais do lugar.

Nesse sentido, para dar-nos a possibilidade de entender o utilizo de figura de bruxas nas igrejas da Suécia, é necessário pensar e respeito da construção do imaginário que estava por trás dele. Esse ponto é de suma importância, pois sem esse entendimento teríamos dificuldade em interpretar a presença de determinadas situações ao interior das igrejas.

Um desses aspectos é o que se identifica com a crença que as bruxas teriam o poder de voar, dado que, na sociedade do tempo existia essa convicção, sobretudo quando o discurso era relacionado ao encontro noturno entre as bruxas e os outros participantes dessas reuniões. Pois,

Bruxas e feiticeiros reuniam-se à noite, geralmente em lugares solitários, no campo ou na montanha. Às vezes, chegavam voando, depois de ter untado o corpo com unguentos, montando bastões ou cabos de vassoura; em outras ocasiões, apareciam em garupas de animais ou então transformados eles próprios em bichos. Os que vinham pela primeira vez deviam renunciar à fé cristã, profanar os sacramentos e render homenagem ao diabo, presente sob a forma humana ou (mais frequentemente) como animal ou semianimal. Seguiam-se banquetes, danças, orgias sexuais. Antes de voltar para casa, bruxas e feiticeiros recebiam unguentos maléficos, produzidos com gordura de criança e outros ingredientes. (GINZBURG, 2008, introdução, tradução nossa)⁴¹

Esse conjunto de atitudes que, como acenamos, foi um dos pontos ao redor dos quais foram estruturados os discursos inquisitoriais e condenatórios no tocante a bruxaria, é conhecido como [Sabá](#)⁴². Entretanto, o ponto mais importante desse conceito que tem relação com nossa pesquisa, é o imaginário atrelado à crença que as bruxas pudessem voar para o Sabá cavalcando objetos ou animais, conforme citado pelo autor, e que podemos ver na imagem a seguir.

[Imagem 2](#) – Sabá das Bruxas - Claude Gillot (1673 – 1722)



⁴¹ Streghe e stregoni si radunavano di notte, generalmente in luoghi solitari, nei campi o sui monti. Talvolta arrivavano volando, dopo essersi spalmato il corpo di unguenti, a cavallo di bastoni o di manici di scopa; talvolta invece in groppa ad animali, o trasformati in animali essi stessi. Coloro che venivano ai raduni la prima volta dovevano rinunciare alla fede Cristiana, profanare i sacramenti e prestare Omaggio al diavolo, presente in forma umana oppure (più spesso) in forma animale o semi-animale. Seguivano banchetti, danze, orge sessuali. Prima di tornare alle proprie case streghe e stregoni ricevevano unguenti malefici, confezionati con grasso di bambino e altri ingredienti. (GINZBURG, 2008).

⁴² Conforme Ginzburg (2008), esse termo, cuja etimologia é obscura é o mais utilizado para definir esse conjunto de atitudes, mas existem também outras definições menos utilizadas de caráter doutos, como: *sagarum synagoga* ou *strigiarum conventus*, que foram utilizados para traduzir uma infinidade de epítetos populares, como *stria*, *barlòtt*, *akelarre* e assim por diante. Para uma leitura esclarecedora sobre o tema ver o texto: *Storia notturna: Una decifrazione del sabba*. (GINZBURG, 2008).

Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Claude-Gillot/172953/S%C3%A1bado-das-Bruzas.html>

Como podemos notar, na obra estão presentes vários momentos que fazem parte do Sabá. Entretanto, o que se refere às bruxas voando, é apresentado em mais que uma situação. Isso, provavelmente, se deve ao fato que, como citado por Ginzburg (2008), várias eram as formas com as quais as bruxas poderiam chegar aos encontros e, conseqüentemente, os artistas reproduziam todos esses aspectos nas suas obras. Além disso, destacamos um fato interessante: mesmo que a construção do imaginário da bruxaria fosse um assunto presente há muito tempo, foi somente entre o fim do século XV e o começo do XVI que em grande parte da Europa Continental a bruxa voando para o Sabá se tornou fonte de inspiração para vários autores.

Entretanto, para entender se o mesmo poderia ser pensado para a produção das obras que se encontram na Escandinávia Medieval, torna-se necessário esclarecer alguns pontos. Primeiro, é contextualizar o processo de mudança religiosa que ocorreu nessas áreas. Segundo, é aprofundar quanto as permanências de aspectos culturais protocristãos, permaneceram presentes nas áreas nórdicas, depois da conversão. Terceiro, quanto esses aspectos, influenciaram na construção do imaginário da mulher como bruxa e suas nuances relacionadas às representações imagéticas que envolveram a bruxaria.

Nesse sentido, é notório que a institucionalização do cristianismo na região, ocorreu aproximadamente a partir no ano 1.000 EC. Entretanto, isso não significa que na área a religião crista até aquela época fosse desconhecida, ao contrário, é conhecido que os escandinavos tiveram a possibilidade de se relacionar com esse aspecto cultural bem antes desse período. Isso, devido principalmente às navegações vikings que ocorriam há séculos, as quais, permitiram ao povo do Norte de conhecer, entre outras culturas, também as que praticavam o cristianismo como religião. Além disso, no contexto dessas viagens comerciais, sabemos que eles também aceitaram o batismo para ter a possibilidade de comercializar livremente com os cristãos (CHIESA ISNARDI, 2020).

No entanto, foi por decisão do Rei dos Francos Luís I, o Piedoso, cujo reinado ocorreu entre 814 e 840, que missionários cristãos foram para Dinamarca (823, 826) e sucessivamente na Suécia (829). No caso, além da motivação religiosa, a evangelização ocorreu também por motivações políticas, enquanto, na concepção de Luís I, os dinamarqueses tinham se tornados vizinhos perigosos. Nesse sentido, suas conversões teriam sido funcionais a uma limitação dos

ataques que estavam ocorrendo, proporcionando uma relação mais pacífica entre as partes. (D'ANGELO, 2015)⁴³.

Assim, o processo de cristianização dos povos nórdicos, começado com as primeiras missões, continuou aproximadamente por três séculos. Contudo, essa presença, não trouxe como efeito a extirpação total dos elementos religiosos tradicionais, os quais, provavelmente, continuaram condicionando os aspectos culturais do lugar. Pois, conforme Chiesa Isnardi (2020), na obra *Gesta Hammaburgensis Ecclesiae Pontificum* (c. 1070), Adão de Bremen descrevia, com tons de indignação, os ritos em homenagem aos deuses tradicionais que eram celebrados em Uppsala na Suécia. Também nas Sagas⁴⁴ islandesas abundam detalhes sobre as crenças e práticas tradicionais e, muitas vezes, se referem a episódios significativos em que se revela o profundo contraste que separava aqueles que permaneceram ligados as antigas crenças e os que professavam o novo credo.

Portanto, a nova religião, frequentemente introduzida, conforme acenamos, por conveniência e não por uma real convicção, tive que conviver por um longo tempo com práticas e crenças tradicionais muito radicadas, ao ponto que, pode-se afirmar que a onda longa das crenças e práticas tradicionais nórdicas se protraiu além da Reforma Protestante. Contudo, para D'Angelo (2015), não obstante os esforços dos missionários, o propósito de cristianizar a Escandinávia não teria alcançado o sucesso sem o apoio dos Reis locais que, em tempos e formas diferentes acolheram a nova fé e a impuseram aos próprios súditos. Pois, os reinantes acreditavam que isso poderia trazer vantagens para eles. De fato, o cristianismo, além de fornecer um exemplo de rígida estrutura hierárquica, proporcionava o modelo de um reinado forte e unido submetido a um único monarca. Assim, sem banalizar a sinceridade e a espontaneidade das conversões individuais, também na Escandinávia a adoção do cristianismo teve uma utilidade política⁴⁵.

⁴³ Para aprofundar o conhecimento a respeito do assunto, consultar: Palmer (2004)

⁴⁴ As sagas são um tipo de narrativa literária onde se descreve a história de uma família ou linhagem histórica da Islândia medieval, especialmente os feitos guerreiros que tiveram lugar entre os anos 874 e 1030. O termo saga vem do verbo islandês *segja* (“dizer, recontar”) e é uma exclusividade desta região e do período medieval. O momento de mais intensa produção das sagas, de 1150 a 1350, foi influenciado em diversas ocasiões pela literatura clássica e pela hagiografia medieval em latim. O estilo predominante nas sagas é de uma narrativa factual, objetiva e rápida, regida em prosa, concentrando-se nos fatos de um personagem “digno de memória” (LANGER, 2009, p. 2).

⁴⁵ Para mais esclarecimentos sobre o assunto ver: A cristianização da Escandinávia e as monarquias medievais (Curso História da Escandinávia). Módulo ministrado pelo prof. Me. André de Araújo Oliveira (PPGH-UFRN/NEVE). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KZlrUz-8Jus&list=PLEaFfgxCSf_uVOs2sOTEBfbCmCH7b6gP9&index=5. Acesso em: 12 set. 2022.

Todavia, a conversão de um povo abrange não somente os aspectos religiosos, mas também inclui todo o panorama que forma uma sociedade, isto é, social, econômico, cultural etc. Ao mesmo tempo, não se trata de um processo rápido, harmonioso e sequencial, pois a assimilação e aceitação dos novos conceitos acarreta uma multiplicidade de fatores que podem provocar tensões entre os seguidores do novo processo religioso e os quem, até o momento, seguem a antiga tradição. Isso, como citado, pode ser ainda mais complicado devido ao fato que, o processo de conversão na Escandinávia, foi uma imposição das classes dominantes e não uma livre escolha da população.

Portanto, a partir das tensões que podem ocorrer como consequência das aproximações entre aspectos complexos e diferentes, é necessário pensar de que forma esse encontro ou choque ocorreria, e quais seriam também as consequências dessa combinação. Nesse sentido, o que interessa para nossa pesquisa, é enfatizar e aprofundar mais os resultados que ocorreram do ponto de vista religioso devido a essas interações em algumas áreas da Escandinávia.

Logo, pensamos que um dos principais efeitos dessas aproximações, foi a formação de sincretismos⁴⁶. Esse processo se caracterizaria com o encontro e trocas de informações entre sujeitos pertencentes a entidades sociais diferentes, isto é, que carregam tradições, aspectos culturais e práticas religiosas distintas. Consequentemente, a interação entre pessoas de diferentes culturas provoca uma assimilação recíproca das peculiaridades de cada um desses grupos sociais.

Isso, é o que sumariamente aconteceu com o cristianismo ao longo do seu processo de desenvolvimento e estruturação na Europa. Para conseguir integrar diferentes culturas com mais facilidade, a instituição cristã se aproveitou de tradições e de aspectos culturais dos povos originários, às vezes readaptando-as em função das próprias exigências. Nesse sentido, na Escandinávia, durante a conversão para o cristianismo, ocorreu o mesmo processo.

Entretanto, isso não significa que não houve um movimento inverso, ou seja, que por um tempo a antiga tradição se apropriasse de elementos da nova religião utilizando seus aspectos culturais e simbólicos nas próprias representações. Pensando no assunto, vemos que o fato poderia ter acontecido também na Escandinávia. Um exemplo disso o encontramos em várias localidades e contextos da área, quando, por exemplo, nos aproximamos as pedras rúnicas⁴⁷. Esse aspecto se torna interessante no momento da tradução e interpretação das

⁴⁶ Para aprofundar o conhecimento do assunto, ver: FILORAMO, 1993.

⁴⁷ Uma pedra rúnica ou estela rúnica, consiste num monumento erguido entre os séculos V ao XII, na Suécia, Dinamarca e Noruega, mas estando presente também na Inglaterra, Ilha de Man, Estônia e Rússia. Todavia, 80% desses monumentos concentram-se em território sueco, sendo datados principalmente do século XI, o qual

escritas presentes em algumas dessas pedras utilizadas nas sepulturas dos defuntos⁴⁸. Pois, entre a peculiaridades próprias que remetem à antiga tradição, podemos encontrar símbolos e escritas relacionados à nova forma religiosa. Para Oliveira (2018), nessas pedras são presentes elementos simbólico cristãos bem como escritas que remetem a essa religião, como ocorre na pedra *Gs 11 Järvsta*, do séc. XI ([imagem 3](#)), presente no Município de Gävle no Condado de Gävleborg na Suécia. Dentre as inscrições cravadas na pedra, estaria presente um elogio fúnebre cristão que, na tradução do autor, expressaria as seguintes palavras: “Thjóðgeirr e Guðleifr e Karl, todos esses irmãos ergueram essa pedra em memória de Thjóðmundr, seu pai. Que Deus e a mãe de Deus guardem sua alma. E o filho de Ásmundr Kári marcou as runas.” (OLIVEIRA, 2018).

representa o final da Era Viking. As pedras rúnicas inicialmente eram pequenas e continham apenas runas do Antigo Futhark (um dos alfabetos rúnicos de origem germânica). Por volta do século X, pedras rúnicas contendo imagens de pessoas, animais, símbolos e ornamentos, tornaram-se mais comuns. Além de passarem a usar o Novo Futhark, uma variação escandinava do alfabeto rúnico, possuindo menos letras, variações gráficas e fonéticas. Esse novo alfabeto predominou na produção desses monumentos até o século XII. No entanto, qual teria sido a função delas? As pedras rúnicas essencialmente são monumentos memorialistas e comemorativos, trazendo textos curtos, os quais destacam algum tipo de homenagem para uma pessoa específica. A maioria dos homenageados são homens, mas há casos de mulheres terem sido homenageadas. (OLIVEIRA, 2018).

⁴⁸ Uma fonte para aprofundar mais o assunto, é o texto Tese de Doutorado Dr. Leandro Vilar Oliveira: A guardiã dos mortos: um estudo do simbolismo religioso da serpente em monumentos da Era Viking (sécs. VIII-XI). (OLIVEIRA, 2020).

[Imagem 3](#) – Pedra Gs 11 Järvsta, Suécia, século XI



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Gs11_J%C3%A4rvsta_10750.jpg

Conforme a tradução, podemos ver aspectos que são referimentos correntes utilizados pelo cristianismo no momento de se despedir de um defunto, como, no caso, pedir a Deus e à Virgem Maria de proteger a alma do finado na sua nova condição no além. Entretanto, isso não comprovaria de forma absoluta que o defunto ou sua família teriam se tornados adeptos da nova religião, pois

Ter símbolos cristãos em uma pedra rúnica não quer dizer que ela seja um monumento exclusivamente cristão, tampouco a existência apenas de símbolos pagãos representa exclusividade dessa origem. Pedras como a Sö 112, localizada na Suécia, apresentam uma cruz junto a uma máscara odínica, ou ainda a famosa Sö 101, também na Suécia, que traz cenas da saga lendária de Sigurd junto a inscrições rúnicas que ofertam a construção de uma ponte à alma de alguém. A máscara odínica e a representação de Sigurd são importantes símbolos do paganismo nórdico, assim como a cruz e preocupação pela alma de alguém são elementos trazidos pelo cristianismo (OLIVEIRA, 2014, p. 48).

Em relação ao pensamento do autor, é notório que durante o processo de cristianização, os membros das sociedades atingidas pela mudança religiosa, não abandonassem totalmente suas antigas crenças, dado que, como citamos antes, os tempos necessários para conseguir uma mudança cultural de tal porte, não seriam breves, ao contrário, a permanência da antiga tradição continuaria influenciando e acompanhando o processo de desenvolvimento da nova perspectiva religiosa.

Nesse sentido, pensando em sincretismos, versamos nossa atenção a respeito do segundo ponto, ou seja, esclarecer alguns fatores a respeito das sobrevivências de aspectos da antiga tradição religiosa presentes nos contextos pictóricos suecos. Assim, para Mitchell (2011), quando o assunto é sincretismo, o fator importante é distinguir de que sincretismo se estaria falando, pois existiriam formas pelas quais singulares elementos de uma antiga religião são adaptados à nova fé, e outras que abrangem sistemas, isto é, nas quais encontramos inteiros segmentos e ideologias da antiga tradição. Para o autor, no caso das bruxas que estamos tratando em nossa dissertação, o que mais podemos encontrar não são formas complexas e estruturadas de elementos originários, mas seriam singularidades culturais da antiga tradição.

Contudo, no nosso caso, mais de que sincretismos, preferimos dizer que encontramos sobrevivências ou inserções de aspectos da antiga tradição cultural. Pois, a apropriação dessas características e sua utilização num âmbito específico, poderia ter sido, na concepção das autoridades religiosas do tempo, uma forma para proporcionar efeitos pedagógicos sobre os fiéis. Logo, a presença de alegorias nas quais se encontram retratadas bruxas e diabos, certamente se enquadraria nessa perspectiva.

Um outro ponto que devemos considerar é que no período em que encontramos a presença dessas inserções nas igrejas, grande parte da sociedade era convertida ao cristianismo. Portanto, é necessário pensar que a elaboração das obras inseridas nesses contextos, teria o propósito de dar continuidade ao processo de conversão para o cristianismo que a Igreja como instituição estava elaborando. Contudo, é necessário versar nossa atenção sobre um outro importante aspecto, isto é, que no momento da inserção desses elementos, o imaginário das bruxas presente nas áreas da Escandinava Medieval, não era o mesmo conhecido pela população da área da Europa Continental. Então, isso poderia ser um dos motivos pelos quais figuras representando bruxas são encontradas somente em igreja da área Escandinávia Medieval e não em outros lugares.

Relacionado a isso, sabemos que na tradição nórdica era presente um aspecto bastante parecido ao voo das bruxas para o Sabá. Trata-se da crença que teria existido um lugar chamado

Blåkulla, no qual ocorria o encontro entre bruxas e demônios. Descrito de muitas maneiras, em alguns relatos apareceu como uma grande casa com mesas para banquetes, bem como foi descrito como um lugar escuro semelhante ao submundo. Blåkulla, era idealizada como uma montanha em um país distante ou uma ilha em algum lugar do Mar Báltico. Nesse sentido, no texto sueco *De nauicula a periculo tempestatis liberata*⁴⁹ de 1410, é narrado como um navio naufragou e sua tripulação foi salva em Blåkulla, um lugar localizado entre a costa da Suécia e Öland, a segunda maior ilha do País.

Para Mitchell (1997), a crença na existência de Blåkulla, foi um aspecto importante durante os processos contra a bruxaria na Suécia. Pois, em vários documentos referentes aos julgamentos das bruxas do século XVII, crianças testemunharam como haviam sido sequestradas à noite e transportadas – voando pelo mar – para Blåkulla. Nesse lugar, eles teriam visto como os inimigos do diabo eram punidos e como o próprio diabo brincava com as bruxas. Conforme Wall (1977), grande parte das testemunhas das perseguições às Bruxas eram crianças, e talvez a maneira e a precisão minuciosa com que elas foram capazes de imaginar e descrever as libertinagens do Sabá das Bruxas em Blåkulla fortaleceu ainda mais a crença.

Também, é difícil encontrar informações sobre a origem do imaginário de Blåkulla, pois antes do lugar se tornar conhecido como o centro do Sabá das Bruxas da área da Escandinávia, outros nomes foram utilizados para definir o mesmo lugar, entre eles Blaakolden e Bloksbjerg. Acredita-se, que estes substantivos, se originariam de Blocksberg o atual Brocken, localidade perto de nas Harz a mais extensa e elevada cadeia montanhosa do norte da Alemanha que, pela tradição local, eram indicados como centros de encontro das bruxas (MITCHELL, 2012)⁵⁰.

Portanto, voltando para o ponto principal de nossa pesquisa, pensamos que para entender a presença de figuras de bruxas nas pinturas existentes nas igrejas da Escandinávia, um dos pontos que necessitam ser investigados em profundidade seria as particularidades da crença no Sabá/Blåkulla presente no cotidiano das pessoas que viviam naquele contexto. Um exemplo desse, seriam as representações visíveis na Catedral de Schleswig-Holstein (séc. XII), situada ao Norte da Alemanha em uma área que na época de sua construção era território dinamarquês.

⁴⁹ O conto faz parte da coletânea de milagre relatado por Frei Gregorius Holmiensis: *Op. Miracula Defixionis Domini*. Uma coleção do mosteiro dominicano de Estocolmo, registrada na década de 1420. O original consta na Stiftsbibliotek de Linköping, Suécia.

⁵⁰ Indicamos o texto de Stephen Mitchell: *Blåkulla and Its Antecedents: Transvection and Conventicles in Nordic Witchcraft*, (2012), como fonte interessante para aprofundar o conhecimento do assunto

Nesse contexto, pintadas sobre o arco da parede que está no lado esquerdo do altar da Catedral, são preservadas duas figuras: a primeira, é a representação de uma mulher voando cavalcando um animal semelhante a um felino, a segunda, uma outra mulher que estaria voando cavalcando uma espécie de vassoura, conforme podemos notar nas imagens [4](#) e [5](#).

[Imagem 4](#) – Mulher voando cavalcando um felino (gato?). Catedral de Schleswig-Holstein, (Alemanha)



Fonte: <https://historiablog.org/2016/07/16/representacao-medieval-de-bruxa-voando-sobre-uma-vassoura-do-seculo-xii/>

Examinando a primeira figura (imagem 4), notamos que a mulher que cavalga o suposto felino, aparece nua com uma longa mantilha que cobre seus ombros e suas costas, com a mão direita está segurando rédeas que se originam da boca do animal que está cavalcando, e com a mão esquerda sustenta um corno como se estivesse bebendo algo contido ao interior dele, ou poderíamos interpretar a cena como se estivesse carregando alguma coisa contida no corno.

[Imagem 5](#) – Mulher voando cavalcando um bastão (vassoura?). Catedral de Schleswig-Holstein, (Alemanha)



Fonte: <https://historiablog.org/2016/07/16/representacao-medieval-de-bruxa-voando-sobre-uma-vassoura-do-seculo-xii/>

Na figura sucessiva (imagem 5), observamos uma outra mulher nua que estaria voando cavalcando uma espécie de vassoura. Ela estaria segurando o objeto com as duas mãos, com uma única diferença o dedo indicador da mão esquerda é posicionado como se estivesse indicando alguma coisa. Além disso, da mesma forma que a outra representação, a mulher veste uma longa mantilha que cobre seus ombros e suas costas.

A respeito dessas representações, existem várias hipóteses no que se refere à data de execução e ao significado que poderia ser atribuído às alegorias. Assim, vemos que uma delas indica que a obra seria do início do séc. XIII, e que as duas figuras representariam respectivamente as deusas nórdicas Freyja e Frigg. Enquanto outra, aponta que as figuras teriam sido realizadas entorno de 1450 e, diferente da primeira hipótese, afirma que as mulheres representadas nas imagens, seriam as primeiras bruxas a serem reproduzidas em igrejas.

Nesse sentido, fizemos algumas ponderações no que se refere às duas hipóteses. A primeira reflexão é a respeito da possibilidade que o sujeito que supostamente estaria

cavalcando um felino representaria a deusa Freyja. Entretanto, pelas informações que obtemos tramite nossas pesquisas, ao procurar se existem obras representando Freyja cavalcando um suposto felino, não existem imagens concretas sobre a deusa na era, e nunca foram encontradas imagens femininas com felinos neste período, restam somente as narrativas literárias do medievo. Contudo, descobrimos que, existem outras ligações de Freya com os felinos. Por exemplo, conforme Pires (2015), na Edda de Snorri, em *Gylfaginning*⁵¹ 24, é dito que Freyja desloca-se num carro puxado por gatos ([imagem 6](#)). Assim, aprofundando a indagação, notamos que esse relato, poderia ter sido a fonte de inspiração para vários artistas que representaram esses animais puxando uma carruagem sobre a qual Freyja estaria viajando (no específico são dois gatos). Um exemplo disso foi uma obra de Ludwig Pietsch⁵², que durante sua jornada, produziu várias composições relacionadas à Mitologia Nórdica. Contudo, apesar do elemento gato ter uma ligação com Freyja, não conseguimos identificar razões suficientes para levantar a hipótese que a mulher representada na Catedral seria a deusa Freyja.

[Imagem 6](#) – Freyja. Ludwig Pietsch 1865



⁵¹ *Gylfaginning* (Visão ou Alucinação de Gylfi), é a primeira parte da Edda em prosa de Snorri Sturluson.

⁵² Ludwig Pietsch (25 de dezembro de 1824 - 27 de novembro de 1911) foi um pintor, crítico de arte e escritor alemão.

Fonte: <http://www.germanicmythology.com/works/IMAGES4/pietsch9.jpg>

No entanto, descartado que o felino pintado na Catedral de Schleswig-Holstein tenha elementos suficientes para relacionar sua figura com Freyja, fizemos o mesmo processo de análise com o corno que a mulher segura na mão esquerda e que estaria sendo utilizado por ela como se fosse um berrante. No caso, pesquisando em nossas fontes de informação, não encontramos nenhuma representação imagética que nos indicasse essa possível aproximação. Da mesma forma, em textos nos quais são presentes relatos que dizem respeito ao assunto, não encontramos dados relacionados a esse elemento. Igualmente, não se há notícia de achados de cultura material que possam ter uma relação entre Freyja e o corno.

Entretanto, sabemos que o corno é um elemento presente na Mitologia Nórdica. Um dos exemplos mais conhecidos podemos vê-lo na [imagem 7](#), na qual, a figura humana que com a mão direita estaria segurando uma lança e com a mão esquerda um corno, seria o Deus Heimdall. O corno na sua mão seria o Gjallarhorn, um instrumento que emitiria um som para despertar os deuses para a batalha final de Ragnarök (DOVIÁK, 2021)

[Imagem 7](#) – Uma parte da Gosforth Cross (séc. X). St Mary's, Gosforth, Cumbria.





Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth_Cross_monsters.jpg#file

Um outro exemplo de emprego do corno na Mitologia Nórdica, é sua utilização como recipiente para bebidas. Podemos ver essa representação numa parte da estela Stora Hammars III, situada na Ilha de Gotland na Suécia, século IX ([imagem 8](#)). Nessa estela é esculpida uma alegoria que representaria um trecho do poema *Hávamal* no qual é descrito como Odin roubou o hidromel da gigante Gúnnlod. De acordo com Luciana de Campos,

Na imagem da estela, observamos quando Gúnnlod segurando o corno com hidromel o oferece a Odin metamorfoseado em águia. A imagem da estela representa o trecho do poema em que a gigante oferece a taça (aqui representada por um corno de animal que era muito utilizado como copa para servir bebidas especiais como o hidromel). (CAMPOS, 2015)

[Imagem 8](#) – Pormenor da estela Stora Hammars III, Gotland, Suécia, século IX EC



Fonte: <http://norse-mythology.org/wp-content/uploads/2012/11/Mead-of-Poetry.jpg>

Em Langer (2018), também encontramos outros referimentos a respeito da utilização do corno dentro do contexto da Mitologia Nórdica. Entretanto, dentre os vários aspectos relacionados ao objeto, nenhum deste teria uma relação com a Deusa Freyja.

Pensando agora na possível datação das duas obras, seguimos o método da similaridade. Assim fomos procurar se em outras estruturas contemporâneas existem realizações desse tipo ou potencialmente parecidas. Logo, conforme o que podemos constatar em outros contextos, existem sim estes tipos de obras e, nos casos, estariam relacionadas ao contexto da bruxaria. Entretanto, sua produção teria iniciado a partir da metade do séc. XV como veremos mais adiante em nossa dissertação. Pois, antes dessa data, em nenhuma igreja, até então conhecida estariam presentes obras desse tipo. Isso é interessante, pois combinaria com a hipótese que as duas figuras da Catedral de Schleswig-Holstein seriam as duas primeiras representações de bruxas em igrejas.

Um outro aspecto, que nos faz pensar aos meados do séc. XV como data de execução das obras, seria a suposta representação gráfica de duas bruxas voando que se encontra no *Le champion des dames* de Martin Le Franc, que teria sido produzido em 1451. Nas margens das páginas desse texto, podem-se ver duas mulheres cavalcando uma vassoura ou um bastão, conforme a imagem a seguir ([imagem 9](#)).

[Imagem 9](#) – Bruxas voando: *Le champion des dames* di Martin Le Franc (1451)



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Champion_des_dames_Vaudoises.JPG

Entretanto, não podemos afirmar com certeza que os sujeitos da imagem seriam duas bruxas, mas, considerado que as figuras foram inserida no manuscrito, no qual se relata de uma seita, os Vaudois, suspeitos de praticar a feitiçaria, é razoável pensar que se trate de duas mulheres valdenses, sujeitos que, na época, eram considerados hereges e, por isso, poderiam ser apontadas como bruxas.

Logo, aclarada nossa posição no que diz respeito ao possível significado que as duas figura presentes na Catedral de Schleswig-Holstein carregariam, bem como ao possível momento da produção das imagens, confirmamos nossa ideia que se torna complexo e arriscado, para não dizer errado, afirmar que as duas representações seriam as deusas nórdicas Freyja e Frigg, conforme cogitado pelos autores referenciados ao início.

Nesse sentido, foi a análise dos aspectos simbólicos-religiosos das figuras – dentro do conceito: significado-espaco-tempo na perspectiva de John Harvey (2011) –, que nos levou a essa conclusão. No caso, a aplicação particular do método utilizado nessa parte da pesquisa, foi um dos indicadores que nos conduziram para chegar a formular nossa hipótese, ou seja, no momento da procura de informações, não encontramos relatos de aspectos ou produções culturais que possam indicar uma clara correlação entre as deusas e as duas figuras presentes na Catedral, bem como, não encontramos um motivo pelo qual, em uma igreja cristã, estariam presentes determinadas figuras sem um contexto específico que possa explicitar essas inserções.

Portanto, devido a esta falta de informações que indicassem minimamente uma relação plausível entre as pretensões educativas da religião cristã e as supostas figuras das deusas nórdicas, descartamos a possibilidade que estas tivessem as qualidades para ser exibidas no contexto. Esse entendimento, para nós é fundamental, pois um dos princípios que nos guia nessa tipologia de pesquisa, é encontrar a relação entre as produções culturais vistas em suas relações com o espaço e o tempo. Por isso, ao abordarmos um assunto que envolve pesquisa sobre algo relacionado ao cristianismo, nosso entendimento é que todos os achados que se encontram ao interior de uma igreja, foi estruturado em função dos objetivos que a instituição religiosa carregava desde sua fundação.

Dando seguimento a nossa pesquisa, passamos agora para um aspecto mais provável e passível de ser averiguado, utilizando formas de análise mais realistas. Assim, sempre baseados em Harvey (2011), pesquisamos nossa temática seguindo os vieses da espacialidade e do tempo para entender se pelo contexto histórico-geográfico-temporal, poderíamos relacionar as obras presentes na igreja alemã com determinadas produções artísticas situadas em igrejas contemporâneas da Suécia. Para isso, utilizamos a comparação no sentido de apurar se alguns elementos que compõem as obras nas diferentes igrejas, teriam alguma relação entre eles.

Destarte, pensamos que poderíamos encontrar respostas esclarecedoras para nossa hipótese, se nosso raciocínio fosse voltado para entender as possíveis relações entre a crença que as bruxas teriam a capacidade de voar e as imagens presentes nas igrejas. Deste modo, também a relação entre o Sabá das Bruxas e a Viagem para Blåkulla, estaria envolvida na comparação, considerado que as duas crenças nessas tradições compartilhem um mesmo princípio. Entretanto, salientamos que não aprofundaremos muito a comparação entre as representações, tendo em vista que o foco de nossa dissertação não é esmiuçar as características que comprovem afinidades entre as representações da Catedral de Schleswig-Holstein e aquelas que se encontram nas igrejas da Suécia, mas é mostrar que os aspectos da tradição de diferentes

lugares, teriam pontos semelhantes devido as aproximações ocorridas ao longo do tempo entre as duas culturas. Isso, também em função do momento no qual iremos analisar os autores de determinadas imagens no decorrer de nossa dissertação.

Imagem 10 – Albertus Pictor. Igreja de Yttergran, **Bruxas em voo mágico para Blåkulla**. (c. 1480)



Fonte: <http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/yttergran.php>

Portanto, para começar uma comparação entre imagens, utilizaremos como objetos alguns elementos que se encontram na representação da Igreja de Yttergran, executada por Albertus Pictor cerca de 1480 ([imagem 10](#)). Conforme Wall (1977) e Mitchell (2011), tratar-se-ia de uma alegoria que representa o voo das bruxas para Blåkulla. Nesse contexto, estão presentes várias figuras, dentre elas, salientamos três mulheres e um ser que, para os autores, seria a representação do diabo. Além disso, na cena existem vários componentes que podem ser comparados com os que estão presentes nas imagens da Catedral de Schleswig-Holstein. Por isso, nosso foco será examinar dois elementos que reputamos ser potenciais indicadores para que possamos esclarecer nossas questões, a dizer: o corno que consta nas mãos das mulheres nas duas cenas e, da mesma forma, o objeto cavalcado pelas supostas Bruxas.

Logo, notamos que na representação da Igreja de Yttergran, as três mulheres estão também segurando um corno com as mãos. Esse artefato, para Montesano (2012), seria um dos objetos que caracteriza o imaginário das bruxas. Pois, tratar-se-ia do recipiente no qual seria

guardado o unguento⁵³ que as bruxas utilizariam para conseguir voar, dentre outras funções. No caso, podemos ver que, o mesmo diabo, estaria distribuindo o produto para as mulheres utilizando uma espécie de colher. Entretanto, conforme a análise apresentada antes, o corno que está na mão da mulher da Catedral de Schleswig-Holstein, não pode ser comparado com aquele de Yttergran, pois conforme relatamos, tratar-se-ia sim de um corno, mas o objeto teria uma função diferente. Por isso, descartamos uma possível concordância de significados.

Diferente, ao invés, é o resultado da comparação quando passamos a analisar o artefato parecido com uma vassoura que está sendo cavalgado pela mulher representada na Catedral de Schleswig. No caso, notamos que sua forma é muito parecida com o objeto que a mulher que está no meio da cena na Igreja de Yttergran, está utilizando também. Nesse sentido, buscando entender a natureza desses objetos, somos induzidos a pensar que, para ambos os casos, tratar-se-ia de uma vassoura, pois esse artefato é conhecido para ser o elemento que mais representa o imaginário das bruxas. Por este motivo, a suposta vassoura foi reproduzida ou relatada por vários autores que retrataram contextos de bruxaria,

2.3.1 *A vassoura das bruxas da Escandinávia Medieval: novas perspectivas*

Em relação ao que foi dito, acreditamos também que outros aspectos deveriam ser considerados. Pois, além do simples fato de que a vassoura seria um elemento que remete ao imaginário da bruxaria, podemos também pensar em ampliar nossa compreensão e não limitarmos somente em refletir a respeito do conceito considerado mais comum em relação ao objeto. Destarte, conforme Luciana de Campos (2022) o artefato não seria uma simples vassoura, como poderíamos entender ao olharmos o objeto de forma superficial, mas tratar-se-ia do [Cardo Mariano](#) (*Silybum marianum*) que, no caso da pintura da Catedral de Schleswig, seria representado com o próprio caule, como se fosse um cabo de vassoura.

No caso, um dos fatores que nos induz a relacionar as bruxas com o vegetal, são suas características químicas, pois suas flores, frutas/sementes, foram utilizadas desde a antiguidade como tratamento para curar vários sintomas e doenças. Esse fator, também teria a ver com a utilização da planta por parte das supostas Bruxas/Feiticeiras/Curandeiras etc., cientes que, o uso de substâncias derivadas de dos vegetais era a fonte primária pela preparação dos remédios

⁵³ Para mais informações ver: Sterza, 2019.

naturais e das supostas poções, bem como, no nosso caso, do unguento que, hipoteticamente, teria sido utilizado pelas bruxas, conforme foi acenado antes.

Imagem 11 – Cardo Mariano (*Silybum marianum*)



Fonte:

https://as2.ftcdn.net/v2/jpg/01/38/03/85/1000_F_138038556_895xKfr6a7x5XhMFK8ucNqJYGnM2azCY.jpg

Uma outra hipótese, a respeito do Cardo Mariano, são suas propriedades, as quais teriam uma relação com o assunto que iremos abordar também em nossos próximos capítulos.

[Imagem 12](#) – Cardo-coalheiro (*Cynara cardunculus*)



Fonte: Hooker (1833)

Nesse sentido, sabemos que existem vários tipos de Cardo com nomes diferentes relacionados a mesma família, dentre outros encontramos: *Cynara cardunculus*; *Milk Thistle plant (Silybum marianum) herbal remedy*; *Scotch thistle*; *Cardus marianus*; *Blessed milk thistle*; *Marian Thistle*; *Mary Thistle*; *Saint Mary's Thistle*. Hooker (1833), escreveu na revista *Curtis's Botanical Magazine* que, apesar do Cardo ser originário do norte da África e de outros países Mediterrâneos, ele suporta o clima da Escócia sem dificuldades e, independentemente de sua utilidade para fins domésticos, faz uma bela aparência em um grande jardim. Colocamos essa informação para mostrar que se trata de um vegetal que consegue resistir em lugares cuja temperatura diminuiria bastante durante as estações frias, que seria o caso também da Escandinávia, conforme podemos ver na [imagem 13](#) – gentilmente disponibilizada pela Dra. Luciana de Campos – a qual mostra um Cardo Mariano que nasceu espontaneamente e foi colhido no mês de julho de 2019 ao redor de uma igreja na Dinamarca.

Imagem 13 – Cardo Mariano (*Silybum marianum*)



Fonte: Campos (2022)

Contudo, o que nos mais interessa dessas plantas é uma das propriedades que elas teriam. A respeito disso, Hooker (1833), escreveu que, na França, as flores do Cardo são colhidas e colocadas à sombra para secar e, uma vez secas, são usadas como produto para coagular o leite. Essa informação que o Cardo é uma planta também utilizada por este fim, não é limitada a esse autor, mas é um aspecto mundialmente conhecido⁵⁴. Entretanto, no que diz respeito a nossa dissertação, ter conhecimento disso, abriu uma nova perspectiva a respeito do sentido pelo qual o Cardo seria o suposto objeto cavalcado pelas bruxas escandinavas.

No entanto, depois dessas considerações relacionadas aos aspectos naturais do Cardo e as propriedades que ele possui, temos que lembrar um particular muito importante, o qual, até o momento, não foi suficientemente enfatizado. Pois não podemos esquecer que os contextos no quais as representações estão inseridas são as igrejas, as quais não devem ser entendidas somente como lugar de culto, mas, devemos interpretá-las pelo que elas representam, num sentido mais amplo, como um elemento fundamental da religião cristã.

⁵⁴ Por mais esclarecimentos sobre o assunto ver: REMIA, (2021); MENDES; LOPES; COSTA, (2017-2018). SOUZA; SILVA, (2021). BIJAK, (2017); <http://flordegiesta.com/2018/02/03/notas-do-herbalista-18-cardo-coalheiro-alcachofra/>.

Nessa perspectiva, seria importante saber quem foi o mandatário e qual era sua intenção em propor determinadas imagens nas igrejas. Ora, tendo em consideração o período da produção das figuras, acreditamos que seria indispensável levar em consideração que a bruxaria estava se tornando um argumento presente no cotidiano religioso cristão. Assim, quando pensamos nos aspectos representativos que as imagens presentes nas igrejas carregariam, entendemos que poderia ser uma perspectiva, também relacionar suas origens aos relatos contidos nas Sagradas Escrituras. Neste sentido, reputamos que, saber reproduzir esses relatos em forma de representações imagéticas, dependia da capacidade que os autores tinham de interpretá-los. Destarte, supomos que, os clérigos que encomendavam as obras ou os artistas que as executavam, certamente possuíam essa competência.

É nesse sentido, que queremos relacionar o Cardo às Escrituras Sagradas. Pois no capítulo 3, versículo 18 do livro de Gênesis da Bíblia, consta a seguinte frase: “Espinhos, e cardos também, te produzirá; e comerás a erva do campo”. Esse excerto Bíblico, é parte do relato da Gênesis que se refere ao momento no qual Deus expulsaria Adão e Eva do Paraíso terrestre depois ter cometido o Pecado Original. Esse ponto poderia ser fundamental para suportar nossa hipótese, pois se os espinhos são considerados elementos que simbolizam o sofrimento, como no caso da coroa que Jesus teria carregado na cabeça durante o caminho para o Gólgota, o Cardo poderia ser visto como uma consequência do pecado, tornando-se, ao mesmo tempo um símbolo dele.

Se olharmos o Cardo por este viés, teremos elementos para acreditar que a representação do artefato sobre o qual uma mulher estaria voando, representado na pintura da Catedral de Schleswig, poderia ser mesmo um Cardo o um vegetal pertencente a mesma família. Pois a intenção do autor, quando retratou a figura, poderia ter sido de apresentar a bruxa como uma pecadora que estaria também voando para o lugar do pecado.

Em suporte desse pensamento, reputamos interessante a análise do arqueólogo Paolo Braconi⁵⁵, o qual, numa matéria que trata a respeito de gastronomia histórica, aborda vários

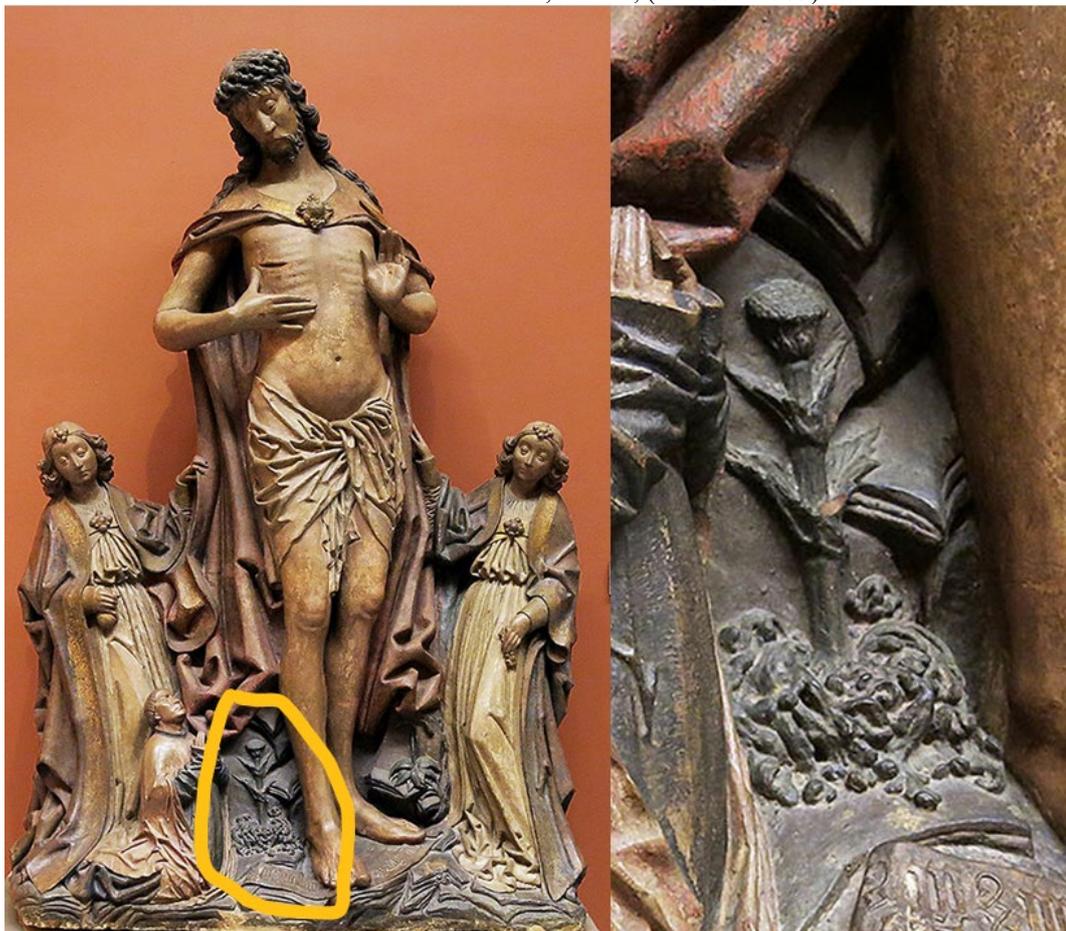
⁵⁵ Paolo Braconi como arqueólogo do Departamento de Letras da Universidade dos Estudos de Perugia, foi diretor de escavações em Itália e no exterior. Atualmente é docente de Antiguidade Romana no Curso de Graduação e no Mestrado em Arqueologia, bem como ensina História da Agricultura e da Alimentação (ECOAL) no Departamento de Ciências Agrárias, Alimentares e Ambientais na mesma Universidade de Perugia. Em colaboração com o arqueo-gastrônomo Marino Marini fundou *Archeofood*, (www.archeofood.com), um site que difunde a cultura e a história da comida através de projetos, laboratórios e eventos. O escopo da iniciativa é aquilo de se servir do sentido do gosto também para conhecer melhor o passado, com o objetivo de reconstruir antigos pratos para adaptá-los aos paladares modernos através o estudo das fontes literárias e arqueológica. Informação disponível em: <https://www.festivaldelmedioevo.it/portal/braconi-paolo/>. Acesso em: 13-maio 2023, tradução nossa).

aspectos da alcachofra e sua classificação científica, assimilando-a ao Cardo, pois os dois vegetais pertencem à família das Asteraceae. No caso, o autor também interpreta o Cardo, presente no versículo das Escrituras Sagradas, como uma planta que lembraria o Pecado Original (BRACONI, s.d).

Ademais, que o Cardo poderia ter sido um símbolo do pecado, podemos deduzi-lo também observando uma obra de arte criada pelo artista espanhol Pedro Millán (c. 1451-1507). Trata-se da escultura em argila queimada denominada *Varón de Dolores* ([imagem 14](#)), que se encontra no *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, produzida no final do século XV. A obra representaria o tipo iconográfico do Homem de Dores, preconizado no Cântico do Servo pelo Profeta Isaías (BÍBLIA, Is 53, 3). Supõe-se que seja uma prefiguração da vinda do Messias, fundindo sua Paixão e Ressurreição.

Contudo o que nos interessa, são os elementos que o autor retratou, provavelmente, conhecendo as Escrituras, para mostrar que Cristo se encontraria no lugar dos pecadores. Pois olhando ao lado do pé direito encontramos representado um Cardo, planta que, como discursamos antes, serviria como exemplo para lembrar o Pecado Original que tornou o homem pecador.

Imagem 14 – Pedro Millán (c. 1451-1507), Varón de Dolores, argila queimada e policromada, 161 x 108,5 x 50 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla, (c. 1485 - 1503).



Fonte: <http://domuspucelae.blogspot.com/2020/06/visita-virtual-cristo-varon-de-dolores.html>

Destarte, concluindo essa parte de nosso texto no qual apresentamos algumas características relacionadas ao Sabá das Bruxas e as particularidades do seu imaginário no âmbito escandinavo, fechamos o capítulo no qual contextualizamos um imaginário criado ao longo dos séculos. Em função disso, pensamos que, ter incluído em nosso relato também pesquisas a respeito da origem e o significado do termo bruxa e sua problemática no âmbito europeu, bem como a idealização da bruxa na documentação medieval e seu desenvolvimento, possa ter contribuído em esclarecer pontos que reputamos necessários para abordar um campo do conhecimento ainda aberto e em desenvolvimento.

Portanto, quando no nosso último capítulo, no qual analisaremos o contexto da tradição do Roubo do leite que envolve mulheres supostamente bruxas, aproveitaremos das ideias que apareceram ao longo dessa parte do texto, para conseguirmos dissertar sobre uma particularidade relacionada ao contexto religioso cristã, para entender quanto a permanência de aspectos culturais podem influenciar na evolução de uma determinada religião.

3 ALBERTUS PICTOR E SUAS CRIAÇÕES NA IGREJA DE ÖSMO NA SUÉCIA

Antes de entrar na parte da dissertação na qual dissertaremos a respeito da tradição do Roubo do leite e como foi representada por Albertus Pictor na igreja de Ösmo, no espaço a seguir apresentamos a trajetória do artista para tentar, se for possível, entender melhor sua atuação como decorador de igrejas, bem como, quais foram os referenciais artísticos, culturais e religiosos utilizados por ele para retratar determinadas alegorias ao interior dessa estrutura.

Nesse sentido, é importante dizer que somente há poucos anos temos o conhecimento que as obras presentes na igreja de Ösmo são atribuídas a Albertus Pictor. Pois, até o final do século passado, esses feitos eram atribuídos a um autor apelidado de: Peter Målare o qual, até não se descobrir novos elementos, teria sido considerado o mestre da Albertus. A indicação que o autor era Peter, ocorreu durante a recuperação das pinturas em 1872, no específico, foi Hans Hildebrand⁵⁶ que apontou o artista como o criador das obras. Para Hildebrand, Albertus Pictor teria sido um dos pintores que trabalhavam para Peter na igreja e, somente depois de 1480, Albertus teria voltado com sua equipe para Ösmo, completando as pinturas da igreja (BENNET, 1973).

Contudo, novas pesquisas chegaram à conclusão que se tratava de um equívoco e que Peter sequer existiu. Logo, descobriu-se que as pinturas que lhe foram atribuídas, na realidade, não eram dele, mas eram as primeiras execuções de Albertus Pictor antes de começar a ser reconhecido como pintor na região (SVANBERG, 2015). Por isso, no seguimento do capítulo abrimos um espaço para apresentar o autor e sua atuação na Suécia.

Em sucessão, contextualizaremos a igreja de Ösmo, para termos a possibilidade de entender o cenário no qual Albertus desenvolveu suas primeiras pinturas nas igrejas suecas.

3.1 Albertus Pictor e sua técnica: tradição e religião nas obras do mestre alemão.

Albertus Pictor, considerado o mais famoso pintor de igrejas da Suécia, teria nascido por volta de 1440 em Immenhausen, perto de Kassel, na Alemanha central. Ainda jovem, ele emigrou para Suécia para trabalhar como pintor de igrejas. Como Albertus acabou indo da Alemanha para a Suécia não é revelado nas fontes conhecidas. Também, não foram encontradas

⁵⁶ Hans Olof Hildebrand Hildebrand (1842-1913), foi um arqueólogo sueco, conhecido internacionalmente como um dos pioneiros da técnica arqueológica da tipologia. Para mais informações, acessar: <http://runeberg.org/sbh/a0496.html>.

respostas precisas sobre as possíveis razões de sua ida, mas, em linha geral, sabemos que os artesãos medievais se moviam livremente de um país para outro seguindo ordens ou como artesãos convidados. Algum desses motivos provavelmente estavam por trás da chegada de Albertus, já que o primeiro documento que menciona sua estadia na Suécia foi encontrado na Cidade de Arboga e é de 1465. Nesse documento, ele é listado como um burguês da cidade. Então, sabemos que, para ser marcado como um burguês, mínimo era exigida uma qualificação de mestre, pois isso era uma necessidade para os artesãos medievais que pretendiam exercer suas profissões nas cidades (FÄLT, 2014).

Oito anos depois, em 1473, Albertus é novamente mencionado nos documentos da Cidade de Estocolmo. De acordo com os registros (1481, 1482, 1501-08), ele possuía uma casa em Norreport (Stadssmedjegatan)⁵⁷ e pagou entre 1501 e 1508, mais impostos do que qualquer um dos colegas de profissão (ROOSVAL, [s.d.]). Em outros registros da Cidade está escrito que ele teria casado com a viúva de Johan Målare (João o Pintor), um pintor da cidade para qual Albertus teria prestado seus serviços por algum tempo. Autores relatam que o casamento poderia ter sido baseado na praticidade: casando-se com a mulher viúva de um mestre conhecido, Albertus teria entrado nos círculos artesanais da cidade de Estocolmo e isso, provavelmente, abriu-se a oportunidade para ele de obter uma licença comercial e trabalhar por conta própria. Pois na década de 1470, Albertus já era um praticante ativo (NORD et al, 2018).

Além disso, dados referentes ao período de 1479 a 1508, abrem novos horizontes sobre a carreira de Albertus o qual, além de ser conhecido como pintor, também expressou sua arte com bordador de indumentas litúrgicas, tendo com especialidade aplicar perolas às vestimentas. Por isso, em Estocolmo, ele era conhecido também com o nome de *Albrekt Pärlstickare* (Albertus costureiro de perolas) (JOBS ARNBERG, 2012. Ademais, o talento de Albertus é associado também à música: em 1509 ele é mencionado como organista durante uma missa em Estocolmo. Depois de 1509, não foram encontrados registros de Albertus, conseqüentemente, presume-se que ele faleceu na segunda metade do mesmo ano.

A produção artística atribuída a Albertus Pictor é muito ampla, em termos quantitativos, calcula-se que o trabalho dele e de sua oficina incluía 36 interiores de igrejas, elaboradas entre 1465 até o início dos anos 1500 (WALL, 1977). A maioria dessas igrejas encontram-se em pequenas cidades ao redor do Lago Mälaren, perto de Estocolmo e da Cidade de Uppsala. Calcula-se, que o período mais ativo da oficina de Albertus foi na década de 1480.

⁵⁷ Esse lugar faz parte do antigo centro da cidade velha de Estocolmo.

Um aspecto interessante da produção de Albertus, é a técnica utilizada na estruturação das obras. Pois utilizou-se do método conhecido com o nome de: *Fresco-secco*⁵⁸, uma técnica de pintura feita sobre o reboco seco (*secco*, significa seco em italiano).

Um outro aspecto referente a Albertus Pictor é a questão da autoria das obras. Nesse sentido, o tema ainda hoje é discutido, devido ao fato que se há dúvidas na atribuição exata da execução das pinturas. Pois não foi uma tarefa simples relacionar as obras diretamente à mão de Albertus ou a membros da sua oficina/escola. Vale salientar também, que o processo de valorização de Albertus é bastante recente: quando Otto Sylwan, em 1899 publicou seu estudo inovador sobre a pintura medieval tardia, Albertus Pictor ainda não era conhecido como um artista afirmado. Nesse sentido, para identificar o autor de algumas pinturas, Sylwan usou a designação: grupo de Kumla, uma cidade ao Oeste do Lago Mälaren, para distinguir a autoria de uma série de decorações estilisticamente relacionadas que ele acreditava serem feitas pela mesma oficina. Além de Kumla, o autor incluiu as pinturas das Igrejas de Härkeberga, e Täby, aos mesmos artistas, não sabendo que a verdadeira autoria das obras era de Albertus Pictor e sua escola. Somente mais tarde, a pesquisa ganhou uma melhor compreensão das atividades de Albertus Pictor (ASP; BENGTTSSON; BENGTTSSON MELIN, 2018).

Contudo, há uma série de pinturas a qual relação com Albertus foi facilitada pelas assinaturas sobreviventes incluídas nos conjuntos pictóricos, tendo em vista o fato que ele foi o primeiro artista que assinou suas obras em algumas igrejas suecas do tempo (ÖBERG; KIHLMAN; MELIN, 2007). Este aspecto, também ajudou na pesquisa sobre a origem do autor, pois ele não era conhecido somente com o nome Albertus Pictor, mas também por ter outros pseudônimos: Albrekt målare em Suéco; Albrekt pärlstickare (Albertus o bordador de perolas), Albertus Ymmenhusen ou Immenhusen. Este último nome: Immenhusen⁵⁹, seria a ligação de Albertus com a cidade de seu nascimento, dado que, Immenhausen é um município da Alemanha, situado no distrito de Kassel, no estado de Hesse (ÖBERG, 2004). Apesar disso,

⁵⁸ *Fresco-secco* é uma técnica de pintura de parede onde pigmentos misturados com diferentes aglutinantes orgânicos e/ou cal e são aplicados em um reboco seco. As tintas utilizadas podem ser: têmpera, tinta a óleo, tinta mineral de silicato dentre outros materiais. Se os pigmentos são misturados com água e cal ou leite e cal e aplicados a um reboco seco, a técnica é chamada de pintura de cal seca. A técnica do *Secco* contrasta com a técnica do afresco, pelo motivo que, no caso, a pintura é executada sobre uma camada de gesso úmido. Como os pigmentos não se tornam parte da parede, as pinturas na técnica a *Fresco-secco* são menos duráveis. As cores podem desbotar da pintura com o passar do tempo, mas essa técnica tem as vantagens de possibilitar maior tempo de trabalho e facilitar os retoques. Na Itália, a técnica do afresco foi revigorando por volta de 1300 e levou a um aumento na qualidade geral da pintura mural. Essa mudança tecnológica coincidiu com e a mudança no uso litúrgico dos murais e das abóbadas na arte sacra ocidental. Disponível em: <https://artincontext.org/fresco-painting/>. Acesso em: 28 abr. 2023.

⁵⁹ Para obter mais informações sobre a cidade, acessar o seguinte site: <https://www.immenhausen.de/>.

não há nenhuma fonte específica relacionada a Albertus e as sua origem, de modo que suas primeiras atuações na Alemanha são, infelizmente, desconhecidas.

Destarte, o conjunto pictórico no qual Albertus se fez reconhecer como autor, é aquele que se encontra na Igreja de Lid, que podemos ver em seguida na [imagem 15](#). Tratar-se-ia de um autorretrato, pois na faixa posta na parte superior da figura encontram-se escritas em latim as seguintes palavras: *miserere mei Alberti, pictoris huius ecclesie* (tende piedade de mim, Albertus, o pintor desta igreja)⁶⁰. O teor da escrita, que confirmaria a autoria de Albertus, encontrou consenso entre os acadêmicos somente depois da metade do séc. XX, porque, até o momento, outras hipóteses também estavam sendo discutidas (ÖBERG, 2014). Conforme o autor, a figura representaria a imagem de Albertus no ato de rezar. Entretanto, esta é somente uma hipótese, ou, por melhor dizer, a forma que entendemos o sentido da imagem. Já que, não é dado a saber o motivo pelo qual, Albertus, quis se representar com aquele aspecto no momento da execução da pintura. Pois é complexo significar de forma certa as imagens, especialmente quando não se há o conhecimento exato do motivo de sua estruturação e de seu posicionamento naquele lugar específico.

⁶⁰ Na Idade Média o autorretrato não constitui um gênero autônomo, mesmo se conforme uma tradição, não se sabe quanto verdadeira, Giotto teria pintado o próprio retrato com a ajuda de dais espelhos. No nosso caso, Albertus Pictor poderia ter retratado a própria figura, contornada de escritas, com a intenção de função de mostrar quem foi o autor das obras, bem como de recomendar a própria alma para Deus, conferindo à imagem um caráter sagrado. Para mais informações ver o artigo: *Autoritratto*, de Peter Cornelius Claussen (1991), publicado na: *Enciclopedia dell'arte medievale Pt. 2*. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/autoritratto_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/. Acesso em: 27 jul. 2023.

[Imagem 15](#) – Albertus Pictor, autorretrato com assinatura. Igreja de Lid (c. 1470)



Fonte: <http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/lid.php>

Nesse sentido, abrindo um parêntese para falar do assunto, acreditamos que, para termos mais competência, tornar-se-ia necessário um estudo mais aprofundado sobre a concepção de espaço⁶¹ e, no específico, de sua fase sucessiva que podemos definir: espacialidade. No caso,

⁶¹ Consideramos o espaço como uma instância da sociedade, ao mesmo título que a instância econômica e a instância cultural-ideológica. Isso significa que, como instância, ele contém e é contido pelas demais instâncias, assim como cada uma delas o contém e é por ele contida. A economia está no espaço, assim como o espaço está na economia. O mesmo se dá com o político-institucional e com o cultural-ideológico. Isso quer dizer que a essência do espaço é social. Nesse caso, o espaço não pode ser apenas formado pelas coisas, os objetos geográficos, naturais e artificiais, cujo conjunto nos dá a Natureza. O espaço é tudo isso, mais a sociedade: cada fração da natureza abriga uma fração da sociedade atual. Assim, temos, paralelamente, de um lado, um conjunto de objetos geográficos distribuídos sobre um território, sua configuração geográfica ou sua configuração espacial e a maneira como esses objetos se dão aos nossos olhos, na sua continuidade visível, isto é, a paisagem; de outro lado, o que dá vida a esses objetos, seu princípio ativo, isto é, todos os processos sociais representativos de uma sociedade em um dado momento. Esses processos, resolvidos em funções, se realizam através de formas. Estas podem não ser originariamente geográficas, mas terminam por adquirir uma expressão territorial. Na verdade, sem as formas, a sociedade, através das funções e processos, não se realizaria. Daí por que o espaço contém as demais instâncias. Ele é, também, contido nelas, na medida em que os processos

seria indispensável investigar os múltiplos aspectos da espacialidade eclesial, uma temática que ainda nos falta aprimorar com nossas pesquisas, mas que reputamos de suma importância para termos uma noção mais abrangente do assunto. Pois

Durante séculos, também, mas não somente por causa das reformas litúrgicas atuadas ao interior da Igreja Católica Romana (em particular aquelas derivadas do Concílio de Trento e, sucessivamente, Concílio Vaticano II), os edifícios sagrados medievais da Península Italiana, gradativamente, transformaram-se em espaços unitários, livres de interrupções visuais e pobres de esquemas aptos a limitar o acesso aos espaços secundários. Em contraste com nossa atual possibilidade de abraçar com a visão a totalidade da espacialidade eclesial, a percepção física do sagrado em uma igreja medieval, baseava-se na alternância arquitetônica estudada entre cheios e vazios, sobre a relação entre inclusão e exclusão de lugares caracterizados por maior sacralidade, e sobre a estética dos materiais, das imagens e dos aparatos ornamentais. (BIBLIOTHECA HERTZIANA et al., 2023, tradução nossa)⁶²

Assim, é na percepção que os frequentadores da igreja poderiam ter com a visão da imagem – dentre de uma espacialidade específica – que enquadramos também o significado do autorretrato de Albertus Pictor. Pois olhando a imagem, e lendo sua, podemos dizer assim: legenda, entendemos que o autorretrato não foi estruturado somente para Albertus se identificar como o autor das obras presentes na igreja, mas estão representados significados que necessitariam de uma análise mais profunda. Logo, no momento dessa investigação, o acesso ao contexto espacial no qual a imagem está inserida, tornar-se-ia fundamental.

Voltando agora à trajetória de Albertus Pictor, um outro aspecto ajuda no entendimento que o autor chegou na Suécia já com os conhecimentos necessários para exercitar sua profissão. Trata-se dos materiais por ele utilizados na estruturação das obras. Neste sentido, os resultados de uma pesquisa elaborada em 2018, que teve como objeto a análise dos pigmentos utilizados nas pinturas presentes ao interior de igrejas identificadas como pertencente a Albertus Pictor, chegou à conclusão de que a grande maioria dos produtos utilizados nas decorações eram de origem alemã, pois a base dos pigmentos era formada por componentes que não se encontravam presentes na Suécia e cuja produção era característica da Alemanha do tempo (NORD et al,

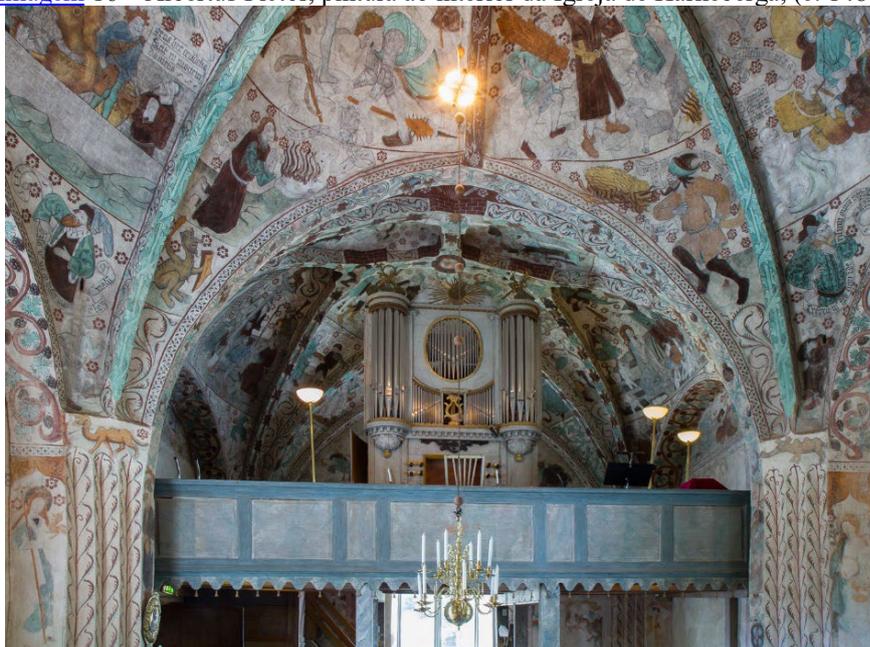
específicos incluem o espaço, seja o processo econômico, seja o processo institucional, seja o processo ideológico. (SANTOS, 1988).

⁶² Nel corso dei secoli, anche ma non solo a causa delle riforme liturgiche attuate all'interno della Chiesa cattolica romana (in particolare quelle derivate dal Concilio di Trento e dal Concilio Vaticano II), gli edifici sacri medievali della penisola italiana si sono gradualmente trasformati in spazi unitari, privi di interruzioni visive e poveri di schermi atti a limitare l'accesso agli spazi secondari. In netto contrasto con la nostra attuale possibilità di abbracciare con lo sguardo l'intera spazialità ecclesiale, la percezione fisica del sacro in una chiesa medievale si basava sull'alternanza architettonica studiata tra pieni e vuoti, sul rapporto tra inclusione ed esclusione dai luoghi connotati dalla maggiore sacralità, e sull'estetica dei materiali, delle immagini e degli apparati ornamentali. (BIBLIOTHECA HERTZIANA et al., 2023).

2018). Isso, levantaria também a hipótese que Albertus poderia ter trazido o material necessário para seus ofícios já na chegada no país.

Um outro aspecto interessante é o que diz respeito as representações elaboradas por Albertus Pictor. É de comum acordo, sustentar o fato que o autor costumava usar modelos para pintar cenas bíblicas nas igrejas. Provavelmente, ele se utilizou desta técnica para conseguir reproduzir, da forma mais expressiva possível, o que estava relatado nas Escrituras Sagradas. Essas noções, elaboradas em forma de alegorias nas paredes e nas abóbodas das igrejas suecas, conforme podemos ver na [imagem 16](#) que mostra uma parte da Igreja de Härkeberga, na qual é estruturado o órgão. Como podemos notar, todos os espaços que arroteiam o instrumento, encontram-se repletos dessas refigurações.

[Imagem 16](#) – Albertus Pictor, pintura ao interior da Igreja de Härkeberga, (c. 1480)



Fonte: <http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/harkeberga.php>

Essa possibilidade, pela qual o autor teria se utilizado de referenciais para executar suas representações, é aceito entre os acadêmicos devido a vários fatores (NORD et al, 2018). O que reputamos ser o mais importante, é o fato que em concomitância com o início das produções de Albertus nas igrejas da Suécia, na Alemanha, há pouco tempo tinha começado a ser impressa uma nova versão da Bíblia. O novo livro em questão, não era mais um grande tomo composto por inúmeras páginas escritas, mas uma impressão em bloco de 40 folhas. Cada placa estava em forma de tríptico, onde as imagens eram subordinadas ao texto. Essas Bíblias, colocavam as representações ao centro e, nesse meio, estavam presentes alguns personagens retratados

como se estivessem falando. Essa associação entre a fala o que se percebe olhando os sujeitos, é deduzível pelas escritas visíveis nas tiras brancas que arroteiam as pinturas, as quais, teriam o sentido de um pergaminho⁶³. Nessa medida, pode-se ver paralelos com as tiras de desenhos animados modernos.

Este novo formado, chamado *Biblia Pauperum* (Bíblia dos Pobres ou Bíblia dos indigentes ou Bíblia para os pobres de espírito, não conhecemos exatamente o sentido que quem nomeou inicialmente o texto queria dar), resultaria de um desenvolvimento da anterior *Bible Moralisée*, ou bíblias moralizantes, a qual, de maneira semelhante, fazia comparações exegéticas entre passagens do Antigo e do Novo Testamento. As primeiras edições tipográficas desse livro, ocorreram entre 1462 e 1463, entretanto edições utilizando o método da xilografia foram impressas alguns anos antes (WILCKE-LINDQVIST, 1932). Logo, imaginamos que, devido aos custos de produção muitos reduzidos se comparados com as produções anteriores, os novos livros produzidos tornaram-se acessíveis para as instituições eclesiásticas que não tinham a disposição recursos suficientes para arcar com os custos de uma cópia tradicional. Além disso, as escritas contidas na nova Bíblia, ao invés do latim, que era o idioma utilizado até o momento, eram em língua vernácula local⁶⁴. Isso, tornou o utilizo do livro extremamente interessante, pois facilitava os padres na hora das cerimônias, os quais, tendo o conhecimento das escrituras, poderiam ter utilizado as imagens como uma guia (PETTERSSON, 2009).

Destarte, é aceito que a *Biblia Pauperum*, seria um dos referenciais adotados por Albertus na hora de estruturar suas representações. Entretanto, não sabemos qual foi a origem e a autoria da *Biblia Pauperum* utilizada por Albertus Pictor, tendo em consideração que foram várias as oficinas de tipografia e impressão do tempo que começaram a produzir os exemplares. Entretanto, deduzimos que foi uns primeiros que foram produzidos, tendo em vista a necessidade de concordância entre as datas de início da produção da Bíblia e as primeiras obras reproduzidas nas Igrejas suecas por Albertus, as quais, resultam ser aquelas da Igreja de Ösmo, uma localidade cerca de 50 quilômetros ao sul de Estocolmo (SVANBERG, [s.d.]).

Para confirmar nossas afirmações a respeito de Albertus Pictor ter utilizado a *Biblia Pauperum* como referencial para desenvolver suas representações, a seguir mostramos duas imagens que podem facilitar no entendimento.

⁶³ Para mais informações sobre o pergaminho acessar: https://adlra.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/13/2014/08/19_norma_pergaminho1.pdf.

⁶⁴ Para aprofundar o conhecimento a respeito das traduções da Bíblia ver: BERNARDELLI, 1966

[Imagem 17](#) – *Biblia Pauperum*, Pecado Original (c.1465)



Fonte: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/45a081c8-5211-43ac-a1ef-dbff1ef3e20e>

Começando uma rápida comparação entre estas duas imagens, como primeiro ponto, salientamos a proximidade das datas de produção das duas obras, ou seja, conforme falamos antes, a [imagem 17](#) é originária de uma *Biblia Pauperum*, impressa aproximadamente em 1465. Isso é um dos elementos fundamentais que nos permite de dizer que Albertus Pictor poderia ter utilizado as estampas presente no livro como fonte para a elaboração de suas obras nas igrejas, como podemos constatar na [imagem 18](#) presente na Igreja de Ösmo (c. 1470), na qual é reproduzida a mesma cena que se refere ao Pecado Original.

Imagem 18 – Albertus Pictor, Pecado Original. Igreja de Ösmo (c. 1470)



Fonte: http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo_bred.php

Além disso, poderíamos também reforçar a hipótese que, a vinda de Albertus Pictor para Suécia, tinha ocorrido mesmo depois de uma chamada por parte das autoridades suecas que queriam realizar esse tipo de arte nas igrejas. Por isso, o autor poderia ter levado consigo uma cópia da *Biblia Pauperum* como fonte inspiradora para suas futuras obras, considerando que em quase todas as igrejas nas quais o autor ou sua oficina/escola atuaram em seguida, como matriz são claramente visíveis as representações presentes na *Biblia Pauperum* (WILCKE-LINDQVIST, 1932).

Um segundo ponto dessa reflexão sobre as duas imagens, é o conteúdo expressado pelas duas obras. Como podemos ver, as duas representações se referem a um ponto específico da cosmogonia judaico-cristã que, no caso, seria o referimento ao Pecado Original e a consequente expulsão do Paraíso terrestre retratado nas figuras de Adão, Eva e a serpente⁶⁵. Esclarecemos, inicialmente, que não é nossa intenção fazer uma análise específica da cena bíblica, pois não é

⁶⁵ Para quem têm o interesse em entender como uma representação tão utilizada pelos artistas poderia ser explorada, aconselhamos a leitura do texto do historiador brasileiro Hilário Franco Júnior, o qual, no seu artigo: A serpente, espelho de Eva: Iconografia, analogia e misoginia em fins da Idade Média, publicado em 2020, relata sobre o assunto de uma forma muito interessante, explicando também diferentes possibilidades de como interpretar um dos pontos mais controversos da cosmogonia cristã. Artigo disponível em: <https://journals.openedition.org/medievalista/2840>.

este nosso objetivo nessa parte da dissertação, mas, nossa pretensão é demonstrar que, provavelmente, as representações imagéticas executadas por Albertus Pictor, não se limitavam, simplesmente, em retratar figuras ou alegorias que faziam parte do conteúdo da *Biblia Pauperum*. Essa nossa convicção vem de um entendimento, isto é, de como o autor enfatizou certos detalhes. Pela nossa apreensão, isso possibilitaria entender Albertus como um exegeta dos fatos que ele estava reproduzindo com suas pinturas, ou seja, acreditamos que ele tinha um conhecimento a priori dos relatos bíblicos e, conseqüentemente, na hora de externar esse conhecimento sob forma de imagem, quis colocar a própria ideia ou perspectiva do assunto nas obras que estava realizando.

Em vista disso, perante as duas representações que estamos discutindo, notamos que aquela originária da *Biblia Pauperum*, se apresenta como uma obra escassa em detalhes e sem uma expressividade particular. Provavelmente, isso, se deve aos processos de produção pelos quais era mais importante o resultado, em termos numéricos de cópias, respeito à qualidade artística da estampa. Ademais, acreditamos que a intenção dos executores não foi realizar um produto artístico de qualidade, mas, provavelmente, a função da *Biblia Paupeum* poderia ter sido aquela de fornecer material de apoio aos canônicos que necessitavam de um guia para facilitar seus ofícios, e não para ser mostrada aos fiéis, por isso não teria sido necessário enfatizar certos detalhes.

Ao contrário, quando versamos nosso olhar sobre a obra realizada por Albertus Pictor, olhando para o contexto que envolve a alegoria, percebemos que este é muito mais rico em detalhes que nos permitem intentar uma análise mais ampla da obra. Nos referimos, principalmente, aos elementos presente no conjunto pictórico, bem como, à expressividade que o autor soube dar a cada um deste, sejam eles elementos materiais inanimados ou quando se trata de seres vivos.

Nessa perspectiva, o autor consegue expressar claramente o sentido do fato: um exemplo disso é a vontade de expor com as imagens dois momentos do relato bíblico, ou seja, quando Adão e Eva, depois de ter recebido a fruta proibida oferecida pela serpente, estão sendo afastados do jardim do Eden. Isso ocorre com a apresentação dos mesmos sujeitos em duas situações diferentes na mesma espacialidade, indicando aos observadores que não estão perante a algo parado no tempo, mas é como se a história estivesse ocorrendo no momento. Nesse sentido, pensamos que essa era a função principal da representação, e que, provavelmente, ela poderia servir para acompanhar, entender ou lembrar com mais facilidade as leituras bíblicas dos padres durante as celebrações religiosas.

Acreditamos nisso, devido ao fato que, tendo hoje o conhecimento do relato bíblico representado na pintura, reputamos que ela estaria desempenhando essa função de forma clara e objetiva, isso, mesmo sem ter o conhecimento do contexto espacial no qual a pintura está inserida. Contudo, conforme acenamos antes, tratando-se de uma representação presente ao interior de uma igreja, se tivéssemos a possibilidade de ver o conjunto onde a imagem está colocada, seguramente facilitaria ainda mais uma clara compreensão da alegoria.

Retomando a questão que diz respeito à expressividade, um ponto interessante que diferencia as duas produções são as expressões corpóreas e faciais dos seres representados nas pinturas. Se na imagem originária da *Biblia Pauperum*, Adão, Eva e a serpente se mostram estáticos e quase sem uma expressão definida, na pintura de Albertus ocorre o contrário. Os três sujeitos presente: Adão, Eva e a serpente, estariam exteriorizando algo por causa do papel ao qual estariam relacionados em razão do que é relatado na Gênese.

Entretanto, entendemos também que, as duas imagens que estamos tratando, teriam sido elaboradas por exercitar papéis diferentes. Pois a *Biblia Pauperum*, conforme relatamos acima, teria sido idealizada para uma determinada função, enquanto, as pinturas de Albertus, teriam sido concebidas para levar a atenção do fato a um público mais heterogêneo, com a intenção de transmitir a mesma mensagem, mas de uma forma diferente. Isso, o notamos na comparação entre um detalhe presente nas duas imagens, isto é, a forma como, nas duas obras, a maçã (a fruta do pecado) está representada. Na imagem da *Biblia Pauperum*, aparece nas mãos de Adão e Eva como o elemento principal da cena, pois em nossa percepção, ela é enfatizada, se encontra em uma posição que não dá para entender se ela foi tirada da árvore ou se foi a serpente que a entregou para eles. Nossa ideia é que o autor quis, propositadamente, destacar a maçã como o elemento essencial do conjunto, pois Adão, Eva e a serpente, parecem representados como sujeitos secundários, quase sem expressão nenhuma.

Diante disso, é importante salientar que

As imagens medievais aparecem como uma fonte inexaurível de informações sobre gestos; a razão principal reside no fato que a legitimidade da imagem, da refiguração dos homens e, precisamente, da representação antropomorfa de Deus nunca foi realmente e duravelmente contestada no Ocidente medieval. Esta concepção da figuração impôs não somente de dar um corpo e os membros aos personagens representados, mas de atribuir a eles também algumas atitudes e de fazer cumprir gestos aptos a sustentar a intenção significativa da imagem mesma. Uma relação biunívoca vincula assim o gesto e a imagem no Medievo; esta última aparece ao historiador como a fonte documental muito mais rica em relação aos gestos, enquanto, ao contrário, a voz muda dos gestos é indispensável para compreensão da imagem. Analisar os gestos nas imagens pressupõe uma definição preliminar do gesto representado, que deve ser concebida em maneira não muito rígida e nem muito restrita. Na imagem, o gesto compreende a totalidade das atitudes e dos movimentos

do corpo; não se limita somente aos gestos das mãos, mas implica também todas as outras partes do corpo, algumas das quais podem ter um papel significativo e de importância ao menos igual daquele das mãos (por exemplo a face, o olhar, a boca, as pernas, os pés). (SCHMITT, 1995, tradução nossa.)⁶⁶

Seguindo o pensamento de Schmitt (1995), outra é a percepção quando olharmos para o mesmo objeto representado por Albertus Pictor. No caso, para nós, a maçã não é o elemento principal da obra. Temos essa percepção por causa de vários detalhes: primeiro, nota-se claramente que o autor quis passar a ideia, que era corrente até o momento, que a ação tentadora do diabo teria sido um elemento fundamental para que o ser humano caia no pecado⁶⁷. Pois seria o diabo que estaria passando o fruto do pecado para Eva, quase com uma expressão provocadora. Nesta perspectiva, parece que o autor quis passar um conceito de ação, como se receber a maçã fosse uma consequência do gesto do diabo e não uma escolha de Adão e Eva, repassando a ideia que são as escolhas que tornam o ser humano um pecador (FILORAMO, 1993, p. 557-559).

Ademais, um outro detalhe aguçou nossa atenção durante a comparação. Trata-se do elemento que Albertus Pictor utilizou para cobrir as partes íntimas de Adão e Eva. Apontamos a essa particularidade pelo motivo que poderia se tornar interessante quando iremos a analisar a figura da bruxa no seguimento de nossa dissertação. Pois se consideramos diacronicamente o processo evolutivo da produção de imagens relacionadas a Adão e Eva, entendemos que cobrir as partes íntimas das duas figuras, foi um procedimento que, provavelmente, acompanhou o posicionamento da igreja a respeito do tema da nudez.

Além disso, pensamos também que o aspecto cultural relacionado aos autores, poderia ter sido fundamental para entender a forma de representar a nudez naquela época. Por exemplo, se olharmos para o caso da *Cappella Brancacci*, na Igreja de *Santa Maria del Carmine* em Florença na Itália, encontramos representados dois momentos famosos referidos à expulsão de

⁶⁶ Le immagini medievali appaiono come una fonte inesauribile di informazioni sui g.; la ragione principale risiede nel fatto che la legittimità dell'immagine, della raffigurazione degli uomini e, più precisamente, della rappresentazione antropomorfa di Dio non venne mai realmente e durevolmente contestata nell'Occidente medievale. Questa concezione della figurazione imponeva non solamente di dare un corpo e delle membra ai personaggi rappresentati, ma di attribuire loro anche degli atteggiamenti e di far compiere loro g. atti a sostenere l'intenzione significativa dell'immagine stessa. Una relazione biunivoca lega così il g. e l'immagine nel Medioevo: quest'ultima appare allo storico come la fonte documentaria di gran lunga più ricca in rapporto ai g., mentre, di contro, la voce muta dei g. è indispensabile alla comprensione dell'immagine. Analizzare i g. nelle immagini presuppone una definizione preliminare del g. raffigurato, che dev'essere peraltro concepita in maniera non troppo rigida o troppo ristretta. Nell'immagine, il g. comprende l'insieme degli atteggiamenti e dei movimenti del corpo: non si limita ai soli g. delle mani, ma implica anche tutte le altre parti del corpo, alcune delle quali possono avere un ruolo significativo di importanza almeno pari a quello delle mani (per es. il viso, lo sguardo, la bocca, le gambe, i piedi). (SCHMITT, 1995)

⁶⁷ Este, também era o pensamento dos autores que elaboraram os textos referentes à Bruxaria, os quais enfatizavam este assunto.

Adão e Eva do Eden executados por dois famosos autores renascentistas italianos da época. No primeiro, elaborado em cerca de 1426 por *Masolino da Panicale*⁶⁸, que retrataria a tentação de Adão e Eva, notamos que nada está cobrindo as partes íntimas dos sujeitos, conforme podemos ver na [imagem 19](#). Essa forma de representar a nudez, provavelmente era comum no contexto italiano da época e não era difícil encontrar este tipo de representação nas igrejas.

[Imagem 19](#) – Masolino da Panicale, tentação de Adão e Eva Igreja de *Santa Maria del Carmine* em Florença, Itália (c. 1424)



Fonte: https://www.wga.hu/html_m/m/masolino/brancacc/temptat.html

Entretanto, na mesma igreja, contemporaneamente a *Masolino*, estava trabalhando *Masaccio*⁶⁹. O artista, retratou a fase sucessiva do relato da Gênese e que se refere à expulsão do Eden,

⁶⁸ *Tommaso di Cristoforo Fini* conhecido como *Masolino da Panicale* (1383 - 1447), foi um pintor italiano do começo do Renascimento. Para mais informações acessar: <https://www.treccani.it/enciclopedia/masolino-da-panicale/>.

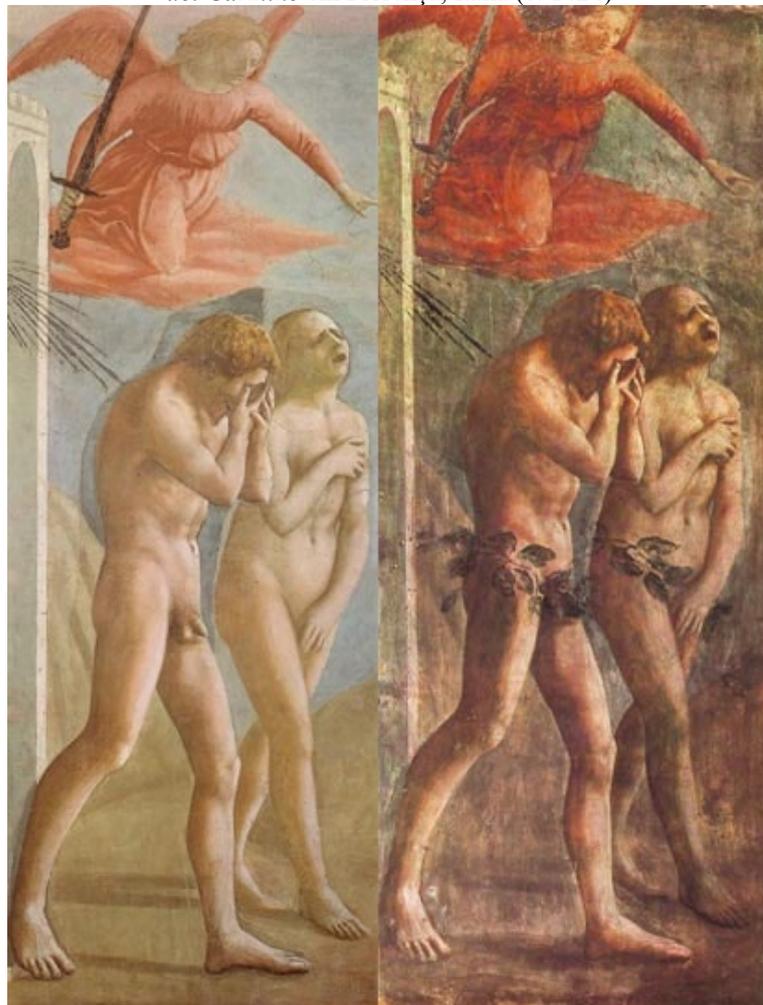
⁶⁹ *Tommaso di Ser Giovanni di Simone* (1401 - 1428) conhecido por *Masaccio* foi um famoso pintor renascentista italiano. Seus afrescos são monumentos ao Humanismo e introduzem uma plasticidade nunca vista na pintura. Foi o primeiro grande pintor italiano depois de Giotto e o primeiro mestre da Renascença italiana. Para maiores informações ver: FOSSI, 2015.

conforme podemos notar na imagem 18, na qual Adão e Eva estão sendo expulsados por um anjo com uma espada na mão. O interessante é que, neste caso, também *Masaccio* elaborou sua obra deixando expostos os genitais de Adão. Entretanto, retratando Eva no ato de cobrir suas partes íntimas, provavelmente o autor quis representar a tomada de consciência do pecado representado pela nudez, a qual, até o momento, não teria sido algo proibido, pois no mesmo livro da Gênese é relatado que

O homem e sua mulher viviam nus, e não sentiam vergonha [...]. Quando a mulher viu que a árvore parecia agradável ao paladar, era atraente aos olhos e, além disso, desejável para dela se obter discernimento, tomou do seu fruto, comeu-o e -o deu a seu marido, que comeu também. Os olhos dos dois se abriram, e perceberam que estavam nus; então juntaram folhas de figueira para cobrir-se. (Gs. 2:25; 3:6-7).

Contudo, o que nos interessa é que, até pouco tempo atrás, a obra de *Masaccio* aparecia com as partes íntimas cobertas, pois em um determinado momento houve uma adaptação na pintura, sobrepondo uma espécie de galho com folhas para esconder as partes do corpo que, conforme o entendimento do tempo, não deveriam mais ser mostradas. Isso foi descoberto somente durante uma restauração na qual se percebeu que as folhas não faziam parte da obra Original, como podemos ver na [imagem 20](#), na qual é possível fazer uma comparação entre o antes e o depois da restauração do retrato. Esta condição, comprovaria quanto dito antes, ou seja, que a situação cultural de um determinado momento histórico, provavelmente, foi caracterizante sobre muitos aspectos da sociedade, como, por exemplo, influenciar na produção ou remoção de determinados elementos presente em uma obra de arte.

Imagem 20 – Masaccio, expulsão de Adão e Eva do Eden antes e depois da restauração, Igreja de *Santa Maria del Carmine* em Florença, Itália (c. 1424)



Fonte: <http://www.travelingintuscany.com/arte/masaccio/capellabrancacci/cacciatadalparadiso.htm>

Esta digressão ao tema de nossa pesquisa, tornou-se necessária para mostrar que, provavelmente, quando Albertus retratou a mesma cena na igreja da Suécia, por questões das quais não temos conhecimento e, independentemente que a nudez de Adão e Eva fosse relatada na Bíblia, não era costume ou era proibido retratá-los nus. Afirmamos isso, levando em consideração um outro fato, isto é, observando outras obras compostas por diferentes autores realizadas na região germânica ou compostas por artistas originários desses lugares. Nesse contexto, notamos que esses artistas seguiam essa mesma perspectiva muito tempo antes de Albertus.

O caso que nos fez pensar nisso, é a cena do Pecado Original presente em dois painéis em bronze fundido que compõem o portal da *Basilica di San Zeno* em Verona na Itália, que

podemos ver na [imagem 21](#)⁷⁰. Trata-se da representação do relato presente na Gênese, que diz respeito à criação de Eva, seguida pelo Pecado Original e a subsequente expulsão do Éden.

[Imagem 21](#) – Autor desconhecido, criação de Eva, o Pecado Original e a expulsão do [Éden](#), painéis em bronze do portal da *Basilica di San Zeno*, Verona, Itália (c.1118).



Fonte: Coden e Franco, 2017

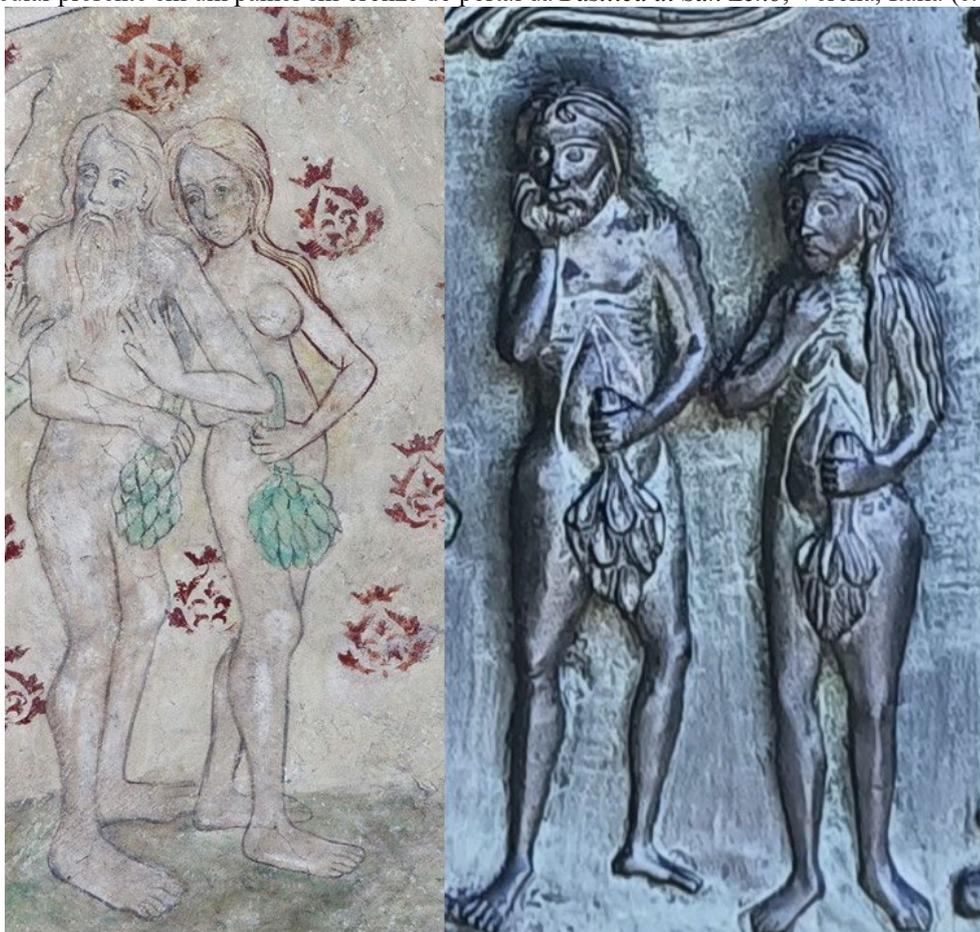
Estas duas representações, fazem parte de um conjunto de 48 de painéis que recobrem quase totalmente as duas portas de madeira da entrada principal da Basílica. Utilizamos esse material pelo motivo que, muito provavelmente, a origem dos autores das peças em bronze era germânica e, o lugar da fundição dos objetos teria sido a região da atual Saxônia (CODEN e FRANCO, 2017). Nesse sentido, consideramos também um outro fato que poderia valorar nossa suposição a respeito da autoria, ou seja, naquela época, os monges beneditinos que tomavam conta da abadia (este era a função da estrutura no tempo) e que, provavelmente, encomendaram os artefatos, também eram originários da mesma região. Isso, era comum naquele momento, pois lembramos que era um período histórico no qual existia uma forte relação entre a cidade de Verona e Sacro Império Romano-Germânico⁷¹.

⁷⁰ Para mais informações sobre a *Basilica di San Zeno*, acessar: https://www.academia.edu/43516434/Simbolismo_animal_nas_igrejas_rom%C3%A3nicas_italianas_alegorias_na_Basilica_di_San_Zeno_em_Verona; <https://etheses.whiterose.ac.uk/19906/1/UYork%20Thesis%20San%20Zeno%20Maggiore%2026%20March%202018.pdf>.

⁷¹ Para mais informações sobre a relação entre a Cidade de Verona, a *Basilica de San Zeno* e o Sacro Império Romano Germânico, ver: VARANINI, 2015.

Voltando ao cerne do assunto, que seria pressupor que uma tradição iconográfica continuaria presente ao longo do tempo, observando a [imagem 22](#) (que é formada pela união de duas representações distintas), notamos que, nos pormenores das duas ilustrações, as partes íntimas de Adão e Eva não são visíveis e são escondidas por um elemento que acreditamos ser uma espécie de vegetal. E é exatamente este elemento o motivo que nos levou a comparar o que é reproduzido no painel em bronze da *Basilica di San Zeno* com a representação de Albertus Pictor. Pois, de acordo com os detalhes das imagens, constatamos uma grande semelhança entre os elementos que os autores das obras utilizaram para acobertar as partes íntimas de Adão e Eva.

[Imagem 22](#) – Detalhe da obra de Albertus Pictor: Pecado Original. Igreja de Ösmo (c. 1470) e do mesmo particular presente em um painel em bronze do portal da *Basilica di San Zeno*, Verona, Itália (c.1118).



Fonte: http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo_bred.php; Coden e Franco, 2017

Uma outra consideração é que a presença do mesmo elemento não é limitada ao resultado da comparação entre as duas imagens, mas, quando fomos procurar se o mesmo objeto

estaria representado em outras produções que se referem ao contexto do Pecado Original, encontramos a mesma refiguração em várias obras⁷².

Nesse sentido, nós perguntamos qual poderia ser a natureza do objeto, e por qual motivo Albertus Pictor o teria utilizado como elemento para cobrir as partes íntimas de Adão e Eva. Entretanto, não temos uma resposta para indicar a espécie vegetal a qual pertenceria o elemento, somente podemos dizer que em Gênesis 3:7 se fala de folhas de figueiras⁷³.

Contudo, o elemento retratado não se parece com essa espécie vegetal, mesmo assim, uma das possíveis respostas à questão relativa à sua natureza seria a seguinte: considerando o ambiente no qual as obras estão inseridas e sua relação com a religião cristã, não importava retratar o elemento em seu aspecto natural, mas, o que interessava, teria sido seu significado simbólico dentro da alegoria que, no caso, era relativo ao pecado.

Assim, uma das hipóteses, é que Albertus Pictor utilizou-se de um padrão do tempo conforme o qual a árvore do conhecimento ou da vida eram retratados. Pois observando a imagem ([imagem 23](#)), que representa a cena do Pecado Original presente na igreja de Vittskövle, localidade ao extremo Sul da atual Suécia, notamos uma grande semelhança entre os particulares que recobrem Adão e Eva retratados por Albertus Pictor e o aspecto dos galhos e das folhas da árvore do conhecimento retratados naquela igreja. Essa hipótese da árvore, vale também para o elemento presente no painel em bronze, pois se prestamos atenção na árvore do [Éden](#), presente na imagem 21, na sua parte superior encontra-se um elemento muito parecido ao que recobre as partes íntimas de Adão e Eva.

⁷² Chegamos a essa afirmação depois de uma indagação efetuada em Internet. Para isso, buscamos na sequência as seguintes palavras-chave: Adão e Eva; Pecado Original; Expulsão do Éden. Foi a análise das imagens que resultaram da pesquisa que viabilizou nossa alegação.

⁷³ Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais. (BIBLIA, Gn 3:7)

[Imagem 23](#) – Autor desconhecido, árvore do conhecimento ou da vida. Igreja de Vittskövle, final séc. XV



Fonte: <https://www.hembygd.se/gards-harads/plats/188997/picture/2310739;previewImage=true>

Portanto, pensamos que, tanto Albertus Pictor, quanto o autor que executou o painel em bronze, tinham o conhecimento destes aspectos originários das Escrituras Sagradas. Conseqüentemente, tendo em vista o significado simbólico que o vegetal carregava, retrataram as folhas da árvore do conhecimento como elemento para cobrir as partes íntimas de Adão e Eva.

Finalizando essa parte de nosso texto, reputamos, como fundamental o conteúdo que acabamos de apresentar, pois auxiliou em esclarecer que, para ter a possibilidade de relatar a respeito de um autor e de suas representações imagéticas, a identificação de uma possível tradição iconográfica é de suma importância. Isso, se aplica também a Albertus Pictor, o qual, na realização de suas pinturas, não teria como não ter sido influenciado pelos contextos, sociais, culturais e estéticos, que constituíam as fundamentas dos padrões artísticos nos lugares de sua origem.

Portanto, de acordo com Pettersson (2009), ao examinar de forma ampla a figura do artista, podemos dizer que Albertus Pictor, devido à sua base cultural e à sua originalidade em transformar em alegorias os relatos presentes nas Escrituras, foi, de fato, um precursor habilidoso em utilizar as imagens como forma de comunicação. Pois com seu estilo artístico conseguiu atingir, ao mesmo tempo, tanto as pessoas cultas quanto as analfabetas que frequentavam as igrejas.

Nessa continuidade na próxima parte do capítulo, iremos abordar a igreja de Ösmo, a qual, como citamos, foi a primeira igreja na qual se há provas da presença de Albertus Pictor como autor das decorações. Uma estrutura muito rica de imagens, as quais, na última parte de

nosso trabalho, serão nosso objeto principal, quando dedicaremos um espaço para relatar a respeito de determinadas pinturas que estão presentes na igreja.

3.2 Igreja de Ösmo

Ösmo é uma localidade ao sul de Estocolmo, na província de Södermanland (terras dos homens do sul) e hoje faz parte do município de Nynäshamn, no condado de Estocolmo. Ösmo era uma antiga comunidade agrícola e se tornou uma área residencial popular para os trabalhadores da capital Estocolmo. Durante séculos, algumas grandes fazendas se dividiam o território ao redor de Ösmo. A mais proeminente delas foi Vansta e os nomes de seus antigos proprietários podem ser encontrados hoje como nomes de ruas na localidade (LINE, 2007, p. 36).

O topônimo⁷⁴ Ösmo, provavelmente, refere-se ao local onde a igreja foi construída. Para Wahlberg (2003), o nome do lugar, originalmente, se refere ao local onde a igreja foi construída. Foi apelidado de *Uppsala öds mo*, referindo-se a um antigo local de encontro em um *mo*, ou seja, terreno arenoso. O nome *Uppsala öd*: propriedade de Uppsala, refere-se às mais antigas propriedades da coroa sueca e está relacionado ao fato de que Uppsala era considerada a residência do rei. Assim, podemos pensar que Ösmo, poderia ter sua origem da junção de partes do epíteto, as quais formariam o substantivo *ödmö* (WAHLBERG, 2003, p. 390-391). Da mesma forma, a junção dos vocábulos *öst* e *mo*, que significam Leste e terreno arenoso, seriam

⁷⁴ A toponímia é o estudo linguístico e histórico da origem dos nomes de lugar. Para que um nome de lugar possa ser interpretado com razoável certeza, deveriam ser atendidos uma série de requisitos metodológicos. No caso da Suécia, você deve começar com o material em língua nórdica (ou, para nomes muito antigos, os predecessores das línguas nórdicas, ou seja, proto-germânico e indo-europeu). A partir desta regra geral, denominações de origem não nórdica (ver, por exemplo, Apertin e Frescati), nomes de lugares sami e finlandeses no norte da Suécia e nomes de lugares finlandeses nas partes da Suécia central onde a população de língua finlandesa se estabeleceu durante os séculos XVI e XVII não devem ser considerados. A interpretação do nome deve estar em harmonia com as formas escritas mais antigas, pois, considerando que muitos nomes de assentamentos são originários de tempos pré-históricos é fácil entender que os apelidos hoje utilizados, muitas vezes não correspondem às formas originais (ver, por exemplo, Hönsgårde). A interpretação deve concordar com a pronúncia dialetal do nome que, muitas vezes, pode preservar uma forma mais original dele do que a forma escrita atual (ver, por exemplo, Hedesunda). A interpretação deve ser factualmente correta. Para os muitos topônimos que parecem se referir a algum fenômeno do terreno, uma montanha, uma baía, um rio etc., é importante verificar se tal interpretação é coerente com as condições do local. Aqui, deve-se ter em mente que os edifícios podem ter mudado de localização e que muitos nomes deles originalmente denotavam uma propriedade natural ou particular. Em alguns casos, hoje, pode ser difícil determinar como era o terreno quando o nome surgiu, talvez, há dois mil anos, é preciso levar em consideração a elevação do terreno, a escavação, o cultivo etc. Se um nome de lugar for considerado como tendo um prefixo de denotação de planta ou animal, deve ser provado que a planta ou animal em questão existia ou poderia ter existido no local no momento da criação do nome. (WAHLBERG, 2003, p. 11, tradução nossa).

os elementos que forma o substantivo *Özmo*, outro nome com a qual a localidade era conhecida (BENNET, 1973).

A igreja de Özmo foi erguida no século XII, mas a quase totalidade de sua forma atual se deu com as reformas ocorridas entre os séculos XIV e XV quando, entre outros serviços, o antigo teto de madeira foi substituído com arcos de tijolo. Também, ela não está mais localizada no centro da atual Özmo, mas ainda é cercada pelos edifícios mais antigos remanescentes do assentamento original. Desde então, a grafia do nome mudou de *Özmo* para o que é hoje (FORNARVE e TILLBOM, 2014).

Um outro ponto que confirmaria que a localidade era uma referência para o cristianismo, é o fato que Özmo deveria ter sido uma paróquia estruturada já no século XIII. Pois existem fontes escritas, datadas 1281, nas quais foi mencionada como tal.⁷⁵

Contudo, pensamos que os primeiros habitantes se instauraram no local muito antes da Idade Média. O motivo dessa nossa convicção é que na área imediatamente ao redor da igreja, há evidências de habitações da Idade da Pedra. Outras marcas mais recentes, que indicam a continuidade da presença humana no lugar, são vestigiais que remeteriam a uma casa longa viking. A razão mais provável para que Özmo seria uma localidade na qual o estabelecimento do ser humano desenvolveu de forma continuativa ao longo do tempo, poderia ter relação com seu posicionamento geográfico. Pois era possível chegar com as embarcações nas proximidades dos assentamentos vindo do Norte e do Sul. Naquela época, Nynäsvik era um lugar para entrada dos barcos ao Sul de Özmo, enquanto, ao Norte, em Hammersta, o território tinha uma conformação tal, pela qual o mar entrava e formava uma espécie de porto natural protejo das intempéries. Provavelmente, quando no lugar começou o processo de cristianização, já existia uma tradição local estabelecida (FORNARVE e TILLBOM, 2014).

Portanto, supomos que o cristianismo já era presente nesta área em meados do século XI. Afirmamos isso, tendo em consideração várias perspectivas que poderiam ser úteis para validar nossa alegação. Entre elas, aquela que mais têm chamado a nossa atenção é a presença de pedras rúnicas aos arredores da comunidade. Pois em algumas delas, além das escritas em alfabeto rúnico⁷⁶ e as várias figuras que compõem as incisões das pedras, têm a presença da

⁷⁵ A data se refere a um documento em latim editado pelo Rei do tempo que trata de questões territoriais que envolviam as propriedades do Bispo da época. Assim, considerando que no escrito aparece o referimento *parochia Özmo* e baseados no teor do mesmo, pensamos que a paróquia de Özmo teria existido antes da data de 1281. Podem-se encontrar mais informações a respeito, bem como cópia do documento original, acessando o site: https://sok.riksarkivet.se/sdhk?SDHK=1167&postid=sdhk_1167.

⁷⁶ No caso da pedra Sö250, a inscrição se desenvolve percorrendo todo o corpo de uma serpente esculpida na pedra. Sua tradução seria a seguinte: “Gynna/Gunna ergueu esta pedra em homenagem a Saxa, filho de Halfdan”. Entendido que a pedra foi erguida para homenagear uma pessoa, consideramos importante realçar o

cruz cristã, como, por exemplo, podemos ver na [imagem 24](#). Esta particularidade não é algo raro nesse tipo de representações e seria a confirmação que os sequazes das antigas formas religiosas teriam começado a reconhecer o símbolo cristão como algo positivo se considerarmos a função das pedras⁷⁷. Isso, para Oliveira (2020, p. 173), “seria reflexo da constante cristianização”.

[Imagem 24](#) – Pedra rúnica Sö 250.



aspecto da serpente e o significado que ela carregaria neste contexto. Para quem tiver interesse em aprofundar o assunto, desde 2020, está disponível a Tese de Doutorado de Leandro Vilar Oliveira: A guardiã dos mortos: um estudo do simbolismo religioso da serpente em monumentos da Era Viking (sécs. VIII-XI). Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18507>.

⁷⁷ Ibidem, nota 45, p. 53.

Legenda: A pedra Rúnica se encontra em Jursta que faz parte da Paróquia de Ösmo, localidade pertencente ao Município de Nynäshamn, Condado de Estocolmo na Província de Södermanland. Fonte: <https://runkartan.se/runristningar/nynashamns-runsten-l2014-6760.html>

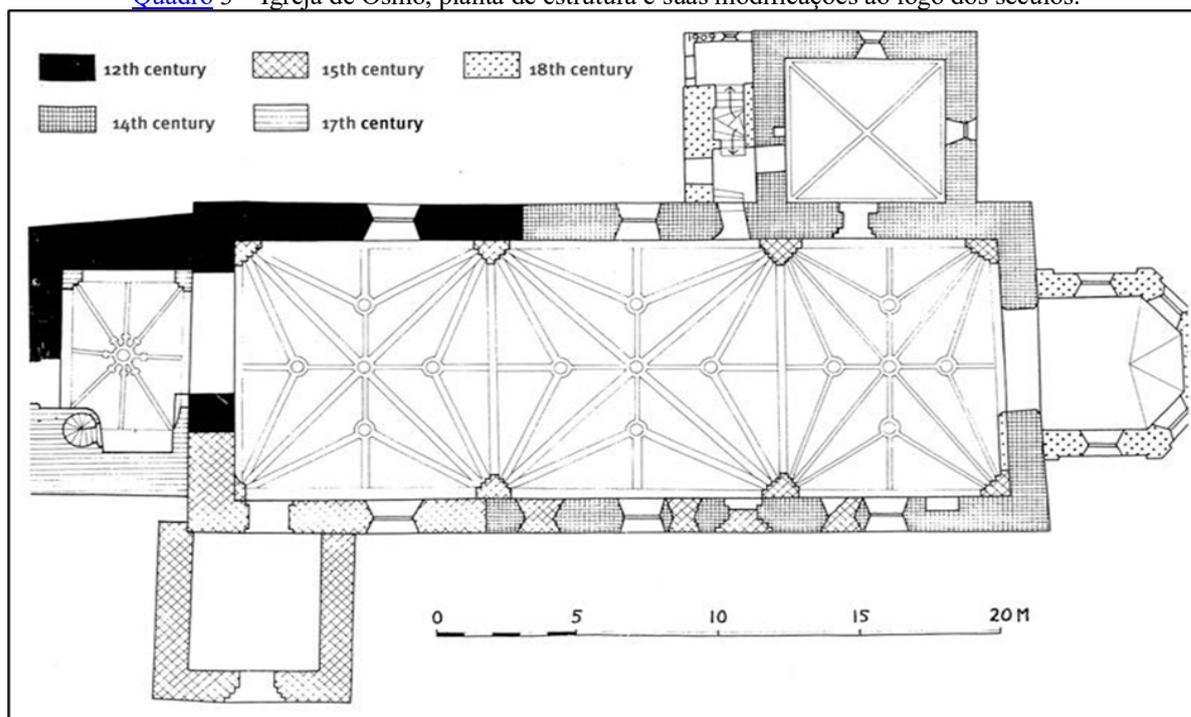
3.2.1 *A estrutura da Igreja de Ösmo e seu arredor*

Dirigindo agora nosso olhar sobre a estrutura da igreja de Ösmo, infelizmente não temos muitas informações a respeito de como poderia ter sido sua forma primordial. Embora hoje seja um edifício de pedra que remete ao Estilo Gótico⁷⁸, muito provavelmente, no início, era uma simples construção de madeira, como era comum que fossem as igrejas naquela época, e sua atual forma foi desenvolvendo ao logo dos séculos. Nesse sentido, as partes mais antigas da atual igreja que foram descobertas durante várias obras de restauração, encontram-se na parte Noroeste da estrutura e podem ser consideradas elementos de uma edificação em Estilo Românico⁷⁹, pois naquela época era a forma arquitetônica com a qual as estruturas costumavam ser erguidas (BENNET, 1973). A confirmação disso é a presença da torre, um elemento característico das igrejas em Estilo Românico que, no caso de Ösmo, forma um corpo único com a igreja. As torres, originalmente, funcionavam como uma espécie de fortificação para defesa contra os ataques, o que era bastante comum na época. Suas paredes eram construídas em pedra, com pequenas janelas colocadas no alto da estrutura, tendo como propósito dificultar o acesso. Entretanto, apenas partes da torre e da parede Norte da igreja do século XII fazem parte da estrutura atual, conforme podemos ver representado no [quadro 4](#) na qual é reproduzida a planta da base da igreja e suas modificações ao longo do tempo, até se tornar o alicerce da estrutura atual de acordo com a (FORNARVE e TILLBOM, 2014).

⁷⁸ Para mais informações a respeito do assunto, ver o texto: Breve Historia del Gótico de Carlos Javier Taranilla, 2017.

⁷⁹ O termo Românico é uma designação tardia se o comparamos com o nascimento de estilo que ele representa. Pois, inicialmente, essa denominação foi utilizada, na segunda década do século XIX, por Charles-Alexis-Adrien de Gerville, conhecido como um dos primeiros historiadores da arquitetura da França, numa carta enviada a Auguste Le Prevost. Sucessivamente, seu amigo arqueólogo e histórico da arte Arcisse de Caumont, aplicou e publicitou o termo no seu ensaio sobre a arquitetura do IX e X século, cujo título era *Essaie sur l'architecture du Moyen âge, particulièrement en Normandie*, editado em 1824. O uso desse termo se deve à distinção que os autores queriam dar a essas construções para diferenciá-las das estruturas góticas assim chamadas há muito tempo. Estas construções foram nomeadas de Estilo Românico para aproximá-las às estruturas e as formas da antiga Roma, uma vez que eles queriam requalificar um aspecto arquitetônico que por longo tempo foi ignorado ou não considerado, bem como, muitas vezes, destruídos ou totalmente readaptados com outras formas ou estilos, tipo a Igreja de Santiago de Compostela. Por mais detalhes sobre o Estilo Românico, ver: STERZA, L. 2019.

[Quadro 3](#) – Igreja de Ösmo, planta de estrutura e suas modificações ao longo dos séculos.



Fonte: Fornarve e Tillbom, 2014

[Imagem 25](#) – Igreja de Ösmo, Condado de Estocolmo, (séc. XII).



Fonte: <http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo.php>

Entretanto, a conformação atual da igreja, seja no seu aspeto exterior, bem como interior, é fruto de várias reformas estruturais que começaram a partir do século XIV. Pois, naquela época, a antiga construção foi considerada muito pequena pelas exigências do momento, assim, como consequência, ocorreu uma ampliação considerável. A nave ganhou as dimensões atuais e foi erguida a sacristia. Também, foi construído um novo telhado de madeira com voltas arciformes que formavam um trevo. Restos dessa estrutura, ainda podem ser vistos no sótão. O fato de ter tido a necessidade de aumentar a dimensão da igreja, seguramente foi devido ao aumento das comunidades ao redor igreja. Este fato, poderia significar que a área não sofreu muito com a peste, uma doença infecciosa aguda que, naquela época, dizimou grande parte da população da Europa. Caso contrário, tal empreendimento dificilmente teria ocorrido. Em seguida, no século XV, ocorreu uma outra substancial transformação da igreja, arcos de tijolo substituíram o antigo teto de madeira e foi adicionado o alpendre. Foi depois que terminou esta reestruturação, que Albertus Pictor decorou grande parte da estrutura. Enfim, no século XVII, foi construída a torre sineira e cem anos depois foi adicionada a atual capela-mor com a abóbada da família Törnflykt. (FORNARVE e TILLBOM, 2014).

Um outro ponto que vale a pena salientar é o espaço no qual está inserida a igreja. Este é um ponto interessante, pois para quem, como nós, acostumou-se em ver as igrejas medievais, especialmente às que se encontram na Itália, como o elemento central entorno ao qual a cidade desenvolveu, no caso de Ösmo não houve este tipo de processo. Nesse sentido, a igreja está localizada em uma área nas proximidades do centro urbano e se encontra rodeada por um complexo de sepulturas conforme consta no [quadro 5](#)⁸⁰ (no caso são mapeados 7 pontos de sepultura diferentes). Trata-se da área do cemitério que compreende mais de mil túmulos, sendo o mais antigo datado 1811 e os mais recentes são de século XXI. A área que compreende a igreja e o cemitério, hoje, é tombada pelas instituições competentes como bem cultural nacional e se tornou uma atrativa do ponto de vista turístico-cultural. (SUNDSTRÖM, 2012).

Contudo, um aspecto que despertou nosso interesse em referimento ao complexo cemiterial, foi a data que identifica o túmulo mais antigo presente no lugar. Pois se sepultar os mortos dentro ou em volta das igrejas foi uma prática constante desde os primórdios do cristianismo, em 1804 esse hábito foi coibido por Napoleão Bonaparte quando assinou o edito

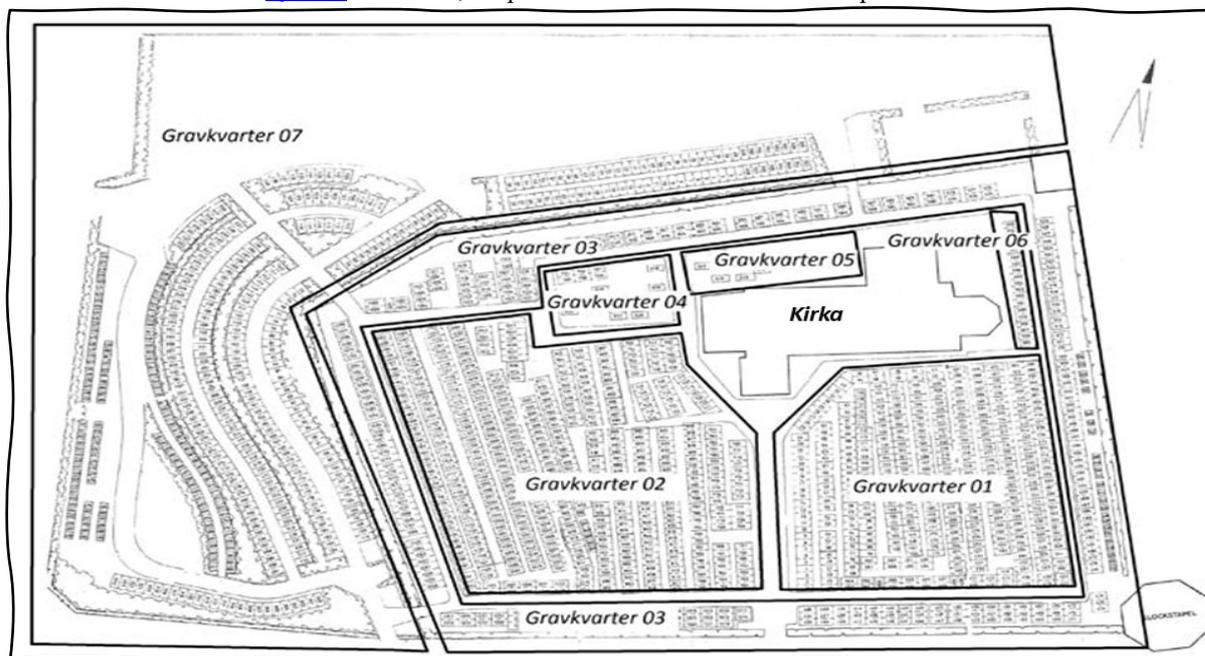
⁸⁰ A área cemiterial ocupa um espaço muito grande se comparada com a parte do solo que delimita a igreja, pois a expansão continuou até os primeiros anos do século XXI. Não fomos procurar informações se o lugar ainda está sendo utilizado como cemitério. Para mais detalhes a respeito do assunto, ver: Sundström, 2012.

de Saint Cloud⁸¹. O edito, formalmente, daria o início à estruturação dos cemitérios de forma regulamentada, ou seja, fora dos âmbitos urbanos. Nessa perspectiva, sabemos que o edito se referia, principalmente, às regiões que no tempo eram dominadas pelos franceses, entretanto, supomos que as informações sobre as novas regras poderiam ter alcançado áreas além dos territórios Napoleônicos. Pois essa proximidade de datas entre o primeiro túmulo do cemitério de Ösmo e o edito de Napoleão, poderia não ser somente uma casualidade, mas uma consequência da norma cujo efeito influenciou o desenvolvimento do lugar das sepulturas que circunda a Igreja.

Essa nossa suposição, teria sua sustentação se, da mesma forma, consideramos as câmaras sepulcrais que são situadas no subsolo da igreja e que foram descobertas durante obras de manutenção/restauração do pavimento. Nessas câmaras foram encontrados vários caixões ainda em um discreto estado de conservação, alguns dos quais tinham placas com os nomes dos defuntos (PANTZAR, 2010). Este detalhe, tornou-se valioso para entender que se tratava de tumbas de famílias nobres, bem como, para saber os anos nos quais essas pessoas faleceram. Nesse sentido, pelos elementos presentes no lugar, sabemos que as câmaras funerárias foram utilizadas por diferentes famílias até o fim de século XVIII (BENNET, 1973). Portanto, pensamos que, não ter encontrado ataúdes com datas sucessivas ao século XVIII, poderia ser o indício que confirmaria nossa suposição a respeito das novas regras que precisava atender para sepultar os defuntos.

⁸¹ É notório que, antes de 1804, ano no qual Napoleão Bonaparte assinou o edito de Saint Cloud, que ditava as diretrizes e formalmente sancionava a obrigatoriedade da construção de cemitérios fora dos perímetros das cidades, muitas sepulturas ocorriam ao redor, senão dentro das igrejas. As finalidades de edito eram duas. A primeira de caráter higiênico-sanitária: tornava-se necessário evitar de continuar a colocar defuntos nas igrejas, cujas consequências eram cheiros horríveis e doenças (GARDENGHI et al., 1931). A segunda finalidade era ao invés de tipo ideológico-político: as tumbas deveriam ser todas iguais entre elas, no respeito do princípio revolucionário de igualdade (contudo, foi dada a possibilidade às personalidades ou famílias ilustres de ter em concessão alguns terrenos sobre os quais construir os próprios sepulcros com o monumento comemorativo anexo). Para mis informações acessar: https://www.treccani.it/enciclopedia/cimitero_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

Quadro 4 – Ösmo, Mapa do cemitério com áreas das sepulturas.



Fonte: Sundström, 2012

Para resumir o que foi exposto neste tópico, podemos dizer que o a trajetória seguida pela igreja de Ösmo desde a sua primeira aparição até seu estado atual, pode ser considerada a mesma que outras igrejas medievais da Europa Continental percorreram ao longo de seus desenvolvimentos. Inicialmente eram pequenas estruturas em madeiras, seguidas das sucessivas relacionadas ao Estilo Românico, no qual a pedra tomou conta das edificações, até se tornarem às de aspecto compatível com o Gótico, estilo ao qual também a igreja de Ösmo está correlatada. De fato, podemos encontrar estruturas parecidas em vários países, inclusive com a área cemiterial que rodeia ou faz parte do conjunto atinente às igrejas.

Entretanto, é importante salientar o fato que, numerosos países, sucessivamente a Reforma Protestante ocorrida no aos inícios do século XVI, começaram a seguir esta nova forma de praticar o cristianismo. A Suécia também passou por esta mudança⁸², e isso acarretou uma série de alterações não semente do ponto de vista dogmático, mas também em alguns aspectos que se referem a formas e aparências que as igrejas deveriam seguir.

⁸² Não é nossa intenção aprofundar o assunto, pois é um acontecimento que ocorreu *a posteriori* ao período que abrange nossa pesquisa. Contudo, para ter uma visão ampla dos fatos, ver o artigo de André Szczawlińska Muceniecks (2017): Reações à reforma luterana no Norte: as diversas faces da heresia e heterodoxia na História de Gentibus Septentrionalibus, de Olaus Magnus (XVIs). Disponível em: <https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/1482>. Acesso em: 02 maio 2023.

Neste sentido, no próximo item do texto, no qual relataremos a respeito do interior da igreja de Ösmo, apontaremos ao fato, discorrendo sobre as implicações que esta mudança proporcionou.

3.2.2 Interior da igreja e suas decorações

Se o exterior da igreja de Ösmo se apresenta com uma forma arquitetônica bastante simples e sem adereços particulares, uma vez ao interior a realidade muda drasticamente. Todos os espaços têm algum acabamento particular, que se encaixa com os elementos característicos que normalmente fazem parte das estruturas/objetos relacionados ao culto praticado nestas unidades, o que torna a igreja um ambiente interessante para ser observado. Todavia, mesmo o olhar ser imediatamente atraído pelas inúmeras composições presentes, o que mais impacta a visão, são as pinturas que adornam as paredes e as abóbodas da igreja ([imagem 26](#)). Mesmo não se tratando de uma novidade (a maioria das igrejas medievais receberam decorações ao seu interior), as pinturas de Ösmo, bem como aquelas presentes em outras igrejas contemporâneas, se distinguem pelas cores, pela técnica e pelo uso dos espaços que são preenchidos com as representações. É exatamente isso, que iremos focar nesse ponto do nosso texto.

[Imagem 26](#) - Parte do interior da Igreja de Ösmo com vista nas pinturas atribuídas a Albertus Pictor, (séc. XII).



Fonte: http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo_bred.php.

Esta forma de decorar as igrejas, começou a ser utilizada entre 1430 e 1440 pelos artistas da escola chamada de Ärentuna, os quais atuaram principalmente nas adjacências do Lago Mälaren, perto de Estocolmo. Em seguida, outros autores utilizaram técnicas parecidas para produção de suas obras em diferentes igrejas medievais da área, tornando-se quase o estilo padrão a ser seguido nas primeiras décadas do século XVI, (WALL, 1977).

Contudo, conforme citamos em antecedência, depois da reforma protestante e a sucessiva instauração do Luteranismo como religião na Suécia, o contexto mudou. Em 1527, como consequência da Dieta⁸³ de Västerås, o rei sueco Gustavo I, aderiu à reforma luterana, confiscou os bens eclesiais e se fez nomear chefe da Igreja nacional (WILLAIME, 2017). Entretanto, esta mudança não se deu de forma amigável, ao contrário, houve uma série de eventos que envolveram também fases violentas. Só para lembrar, eram poucos anos que Gustavo tinha sido coroado Rei da Suécia (1523) depois da guerra de liberação do país contra a Dinamarca⁸⁴, e este também, foi um dos motivos que impulsionaram a implementação do Luteranismo como religião do país.

Logo, uma das consequências dessa mudança de poder, foi que todas as propriedades que pertenciam à Igreja Católica Romana foram confiscadas e passaram sob a responsabilidade do Rei. Essa tomada de posição, fez com que a gestão das igrejas também passasse para o recém-nascido poder protestante. Isso, da mesma forma, ocorreu com a igreja de Ösmo, que, seguindo as novas diretrizes acabou se tornando lugar de culto para nova forma de cristianismo.

Este processo provocou transformações não somente do ponto político-administrativo relacionadas à religião, mas também ocasionou mudanças na perspectiva relativa as práticas próprias da nova forma religiosa e de como realizá-las. Uma dessas, teve uma relação direta com os aspectos das igrejas, ou seja, se até o momento era comum ver os interiores delas completamente decorados, enfeitados e repletos de imagens referentes ao contexto religioso cristã, com o advento do novo entendimento, isso tornou-se quase um problema. Pois

A acusação de que as imagens de uma religião são os ídolos pagãos da outra recorreu sob diversas formas no exemplo pré-moderno clássico da iconoclastia: a guerra contra as imagens religiosas que começou com a Reforma Protestante e atingiu seu apogeu na série de episódios iconoclastas nos Países Baixos entre 1566 e 1575 que marcaram os primeiros anos da revolta contra a Espanha. Imagens eram ídolos porque não mostravam o verdadeiro Deus. Às imagens de valor estético indistinto, assim como às grandes obras de arte, eram atribuídos poderes de salvação e de cura que só poderiam vir da providência divina, e não de meras representações de Deus. Nem Deus, nem Cristo, Virgem ou santo eram inerentes em suas imagens. Para a maioria das religiões

⁸³ Para mais informações ver o texto: L'Ordine Giovannita nei Paesi Nordici: Dalle origini alla Riforma. (ANNA, 2017).

⁸⁴ Para mais informações acessar: <https://www.britannica.com/place/Sweden/The-reign-of-Gustav-II-Adolf>.

protestantes, Deus não poderia ser mostrado em qualquer forma material ou circunscritível. Para evitar estes e outros perigos (como o uso abusivo de imagens em festivais e outros contextos mais licenciosos), censura e proibição vieram como consequência. Histórias e santos não canônicos também foram proibidos. (FREEDBERG e CORRÊA, 2021)

Conforme podemos deduzir da citação, essa rejeição com que era representado como imagem sagrada, atingiu também as obras presentes nas igrejas medievais suecas. Neste sentido, não temos um relato detalhado do que ocorreu em cada igreja, mas sabemos que foram tomadas atitudes diferentes, cada uma dependendo do contexto na qual a situação ocorria. O que comumente aconteceu com as igrejas medievais foi o seguinte: ou as imagens reputadas não consonas para o novo pensamento foram raspadas, ou, como ocorreu em várias estruturas, foram passadas algumas demãos de cal sobre as representações para, assim, esconder as imagens declaradas impróprias. Contudo, esse não foi um processo linear e imediato, mas cada estrutura que foi afetada por essa forma de iconoclastia protestante⁸⁵, seguiu um percurso próprio.

Falamos disso, pelo motivo que também a Igreja de Ösmo não passou imune dessas consequências, mas, pelo que conseguimos deduzir pelas informações que temos a disposição, isso aconteceu depois da metade do século XVIII. Pois, apesar das reformas que ocorreram sucessivamente ao momento em que o protestantismo assumiu como religião do estado, as pinturas da igreja permaneceram expostas sem ser destruídas ou cobertas e somente depois de mais de dois séculos, as pinturas foram recobertas com cal.

Nesse sentido, em 1769, o Conde Axel Wrede Sparre (1708-1772)⁸⁶, durante uma reunião paroquial, teria anunciado o seu desejo de reformar a igreja e de pintar de branco as paredes e as abóbodas que, até o momento, continuavam exibindo as pinturas medievais. A proposta de reforma teria sido acolhida pelos responsáveis da gestão da igreja, entretanto, a intenção de pintar as abóbodas de branco foi descartada, pois segundo os fiéis presentes na reunião, as obras representariam algo que teria a ver com a vontade dos antepassados. Contudo, foi acrescentado que, se o Alto Patrono da congregação quisesse mesmo pintar a igreja com cal, não teria como impedir a execução do serviço.

Do mesmo modo, na assembleia paroquial seguinte, que ocorreu no mês de janeiro de 1770, parte dos frequentadores da igreja protestaram com grande veemência reivindicando que as velhas pinturas presentes nas abóbodas da igreja não deviam ser pintadas, mas deveriam

⁸⁵ Para mais informações sobre o assunto, ver o texto: Guerra de imágenes: el barroco español ante la iconoclastia protestante. (GOMEZ, 2020).

⁸⁶ Para mais informações sobre o Conde, acessar: <http://runeberg.org/sbh/b0494.html>.

permanecer da mesma forma que se encontravam há tempo. Entretanto, apesar dos protestos, as pinturas foram caídas alguns meses depois (BENNET, 1973).

Dando continuidade ao relato, um século depois, em 1870, o então pároco: Nil Gustaf Helen, junto com outros membros importantes da paróquia, fiz um pedido de financiamento estatal ao Rei para conseguir recursos para restaurar as pinturas da igreja. Sem demora, a proposta foi aceita, logo depois que a Academia de História e Antiguidades, por meio do arqueólogo Hans Hildebrand, terminou de inspecionar a igreja. Um fato interessante é que, durante a visita de Hildebrand, partes das pinturas começavam a reaparecer devido ao desgaste natural da cal que ocorreu ao longo do tempo. Isso, fez com que, fosse realizada uma inspeção mais aprofundada, a qual, no caso, levou os colaboradores de Hildebrand a raspar algumas partes da igreja onde a cal ainda recobria as pinturas. Esta operação levou ao conhecimento de que embaixo da camada de cal, grande parte da igreja conservava muitas das suas pinturas originais⁸⁷ (BENNET, 1973).

Destarte, em 1872, foi executada uma obra de restauração das pinturas presentes na igreja pelos pintores Johan Jacob Silvén e Hedlund, sob a direção de Johan Zacharias Blackstadius (1816-1898)⁸⁸ um artista sueco que foi pintor, litógrafo, restaurador e professor de arte. Logo depois do término das restaurações das pinturas, Hans Hildebrand confirmou a boa qualidade da recuperação das obras (BENNET, 1973).

Contudo, durante restauração das pinturas ocorreu um fato que interessa particularmente nossa pesquisa, conforme Bennet (1973), todas as superfícies coloridas foram preenchidas com tintas novas, menos algumas pinturas muitos desgastadas. Entretanto, as imagens presentes na abóboda central, as quais são a representação da tradição do Roubo do leite, não foram restauradas. Isso, aconteceu pelos seguintes motivos: a congregação da igreja de Ösmo considerava es cenas que reproduzem a tradição tão repulsivas, que queria que fossem caídas de novo. No entanto, depois de várias discussões, aceitaram de deixá-las expostas com a promessa de que não seriam retocadas.

A partir deste momento, ocorreram várias atividades conservadoras que envolveram a igreja, entre elas modificações no pavimento, recuperações das câmaras funerárias no subsolo,

⁸⁷ Vale a pena salientar que, se por causa da cal as pinturas ficaram escondidas por longos período, do outro lado isso pode ter sido algo positivo para as sucessivas restaurações. Pois a camada de cal poderia ter protegido as pinturas subjacentes da fumaça originária das fontes de iluminação utilizadas na época, entre outros agentes que poderiam arruinar as pinturas.

⁸⁸ Para mais informações a respeito de Johan Zacharias Blackstadius, ver o artigo de Johnni Langer: Religião, vikings e arte: reflexões sobre o Medievo na pintura *St Sigfrid döper allmoge i småland* (1866), de Johan Blackstadius. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/37899>. Acesso em: 06 maio 2023

entre outras obras de manutenção. Contudo entre 1933 e 1934, as pinturas da igreja passaram por uma outra restauração, durante a qual, foram removidos os excessos de produtos que tinha sido utilizado durante a recuperação de 1872. Em seguida, em 1972, houve uma outra obra de conservação das pinturas, no caso, as obras foram limpas da sujeira que ao longo do tempo se acumula sobre as paredes e as abóbodas (BENNET, 1973).

Nessa continuidade, na virada deste século, um longo processo de restauração começou e as obras tiveram sua execução desenvolvida em várias etapas. A reforma do retábulo foi o primeiro passo, seguido pela frente do balcão e, sucessivamente, foi a vez dos epitáfios funerários e os brasões presentes nas igrejas. Do mesmo modo, as paredes as abóbodas foram limpas e, novos móveis, luminárias e armários foram instalados.

No entanto, a grande restauração da igreja ocorreu em 2012. Todas as pinturas das paredes e das abóbodas foram novamente recuperadas, assim como o púlpito. Foi instalado um piso radiante hidráulico para o aquecimento da igreja, e isso necessitou da remoção de grande parte do piso existente. Novas lastras de pedra calcária, também substituíram as anteriores de madeira e, o resultado destes trabalhos, foi descoberta uma nova cripta funerária e, é quase certo, que outras grandes lastras de pedra situadas no corredor central, indicariam a possível presença de outras sepulturas (FORNARVE e TILLBOM, 2014).

Igualmente, foi colocado um filtro purificador de ar, o qual melhora a qualidade da mesma, bem como, ajuda na conservação dos materiais presentes. Os lustres foram limpos, consertados e receberam um sistema de elevação para facilitar o acendimento e o apagamento das velas. Uma nova iluminação e um painel de controle de áudio também foram instalados.

Do mesmo modo, para tornar a igreja acessível para as Pessoa Com Deficiência, foi rebaixado o piso do alpendre, que por sua vez exigiu uma nova porta de ingresso. Juntamente à acessibilidade, foi colocado um elevador para permitir o acesso ao Coro.

Enfim, o custo total desse longo processo foi cerca de 20 milhões de Coroas Suecas (10 milhões de Reais ao câmbio atual) das quais, pouco mais da metade foi fornecida pelo Fundo Estadual de Restauração das Igrejas (FORNARVE e TILLBOM, 2014).

Terminada essa parte mais técnica, na qual examinamos a figura de Albertus Pictor e a tipologia de igreja na qual o autor atuou, passamos para parte final da dissertação na qual abordaremos os aspectos que levaram o autor a representar uma tradição cultural ao interior de várias igrejas da Suécia. No específico trataremos da tradição do Roubo do leite e sua representação na igreja de Ösmo.

4 TRADIÇÃO DO ROUBO DO LEITE: A BRUXA E ANIMAL RETRATADOS POR ALBERTUS PICTOR NA IGREJA DE ÖSMO

Desde a antiguidade o leite e seus derivados fazem parte da alimentação do ser humano. Entretanto, até poucos anos atrás, produção, transformação e conservação desse produto não foram atividades tão simples.

O leite é um alimento que começou a ser transformado, conforme as necessidades alimentares e a evolução cultural do ser humano. Uma das exigências principais relacionadas a esse elemento, foi encontrar métodos para conservar o produto evitando sua deterioração. Nesse sentido, foram aprimoradas diferentes formas de conservação, entre elas salientamos a produção da manteiga e do queijo. A demonstração indireta disso, são alguns instrumentos encontrados tipo coadores ou recipientes cerâmicos cuja manufatura estima-se ter acontecido 5.000 anos AEC (CURRY, 2013).

À vista disso, o que iremos abordar nessa fase de nossa pesquisa, é também o momento da produção do leite que antecedia sua transformação, uma atividade que, aparentemente, não deveria carregar muitas complexidades. No entanto, é importante também esclarecer que sua produção não acontece de forma linear. Pois a criação de animais leiteiros, em determinados períodos e contextos históricos, nem sempre foi uma tarefa simples, especialmente quando se há escassez de alimentos para mantê-los. Nesse sentido, lembramos que, até o Medievo Tardio, quase não existia produção agrícola com a função de fornecer nutrimentos para criação de animais, os quais, encontravam suas fontes de alimentação prevalentemente na natureza, (GIOVANNINI, 1997).

Ademais, seria também incoerente pensar à produção agrícola como um conjunto de práticas homogêneas, desenvolvidas de forma igual, a prescindir da região na qual os processos atrelados a esta atividade ocorriam. Por exemplo, se pensamos a um lugar como a Escandinávia Medieval, deduzimos que, devido às características climáticas e ambientais dessa área geográfica, conseguir determinada produção agrícola de alimentos deveria ter sido algo trabalhoso. Produtos sazonais como os cereais, necessários para produção de farinhas, hortaliças, frutas e outros alimentos necessários à sobrevivência, dependem de condições atmosféricas particulares para que possam desenvolver da melhor forma. Além disso, entendemos também que o grau de dificuldades para o armazenamento e conservação desses produtos ou dos seus derivados, deveria ter sido bastante alto.

É em razão disso, que a produção e a conservação dos produtos leiteiros, tornava-se ainda mais importante e necessária, dado que, ter a disposição alimentos com as qualidades nutricionais e a durabilidade que a manteiga ou o queijo têm, era importantes em períodos nos quais havia escassez de outros produtos tipo carne etc. Ademais, queijo e manteiga podiam ser utilizados como mercadorias para serem trocadas com outros produtos.

Diante dessas ponderações, entendemos quanto, na Escandinávia Medieval, os derivados do leite, teriam sido considerados produtos muito valiosos. Assim, acreditamos que a produção do leite e os assuntos que faziam parte dessa atividade, teriam sido uma temática presente nas conversas cotidianas das pessoas da época. Afirmamos isso, devido ao fato que na região em questão, mas também em outros lugares da Europa Medieval, relacionado à produção de leite, surgiram inúmeras narrativas. Entre elas, apontamos uma lenda pela qual teriam existido animais que, conduzidos por mulheres que, supostamente, detinham poderes sobrenaturais, teriam a função de roubar o leite produzido nas fazendas dos vizinhos levando-o para elas. Em certos casos, acreditava-se também que os animais em questão teriam sido as mesmas mulheres que se transformariam em um deles. Além disso, acreditava-se que essas mulheres tinham a faculdade de acabar com a produção do leite dos animais presentes nas fazendas, gerando prejuízo aos seus proprietários.

Em sustentação da crença que certos seres tinham a capacidade de roubar o leite, são visíveis, ao interior de várias igrejas das Escandinávia Medieval, pinturas que remetem a essa tradição. Por isso, acreditamos que o assunto deveria ter sido de conhecimento comum entre os membros da sociedade da época, uma vez que, pensando aos espaços nos quais a tradição foi reproduzida, deveria desempenhar uma função bem precisa.

4.1 Tradição do Roubo do leite: origens e conceitos

Nas regiões da Escandinávia Medieval, a criação de animais era uma das principais ocupações dos habitantes que viviam naqueles lugares. Pastagens e campos de feno eram muito mais importantes para a fazenda do que campos permanentes. Embora os nórdicos da Era Viking fossem marinheiros e comerciantes, eles também eram criadores de animais, e a criação desses continuou a ser de grande importância para a subsistência dos povos locais durante a Idade Média, bem como nos tempos recentes, pois os animais forneciam carne, peles, leite e seus derivados entre outros produtos (WALL, 1977). Entre as espécies criadas pela gente do lugar, os ovinos e os caprinos, eram bastante utilizados para produção de leite. Da mesma forma,

o leite dos bovinos era aproveitado, entretanto, esses animais, bem como os equinos, também eram mantidos para auxiliar os agricultores nos afazeres que necessitavam da força motora desses animais (MONTANARI, 2000).

Naquele período, poucos produtos provenientes das terras cultivadas eram destinados para alimentação dos animais, assim, sua função primária, era apenas para suprir as necessidades alimentares do povo. As vacas, por exemplo, eram mantidas no pasto ou nos terrenos cuja vegetação era aproveitada como alimento para os bois ou para outros animais. Certos casos, sempre que for possível, os animais eram deixados pastar também na mata. Nessas condições, um dos principais problemas, era ter forragem suficiente para alimentar os animais durante o inverno, isso, em consideração do fato que o clima frio do lugar não permitia a produção nesse período. Além disso, o que era armazenado para esse fim, em sua maioria era de baixa qualidade e pobre em nutrientes (HECKSCER, 1965).

Esta dificuldade em alimentar os animais, não se encontrava apenas na área escandinava, mas era comum também em outros lugares nos quais a estação fria era bastante prolongada. Existem relatos pelos quais, na chegada da primavera, os animais eram tão enfraquecidos que quase não conseguiam se levantar para sair do abrigo, aliás, as vezes tinham que ser arrastados para conseguir chegar ao pasto para se alimentar com a primeira grama que tinha nascido (HECKSCER, 1965).

Devido a isso, torna-se fácil pensar que nessas condições, a dimensão dos gados e dos outros animais não fosse tão grande. Investigações baseadas em restos de ossos preservados de animais domésticos da época, destacam seu baixo peso. Assim, como consequência, ter-se-ia uma baixa produção de leite. Ainda na década de 1840, dizia-se que o gado sueco era caracterizado por sua estatura anã e sua inadequação como gado de engorda. Além disso, o estado geral dos animais dificilmente poderia ser bom e eles, provavelmente, foram facilmente atacados por várias doenças em seu estado de desnutrição (HECKSCER, 1965). Diante dessas condições, imaginamos que, como consequência, a produção do leite e sua transformação em manteiga ou queijo, fosse bastante limitada.

Sabemos também que a agricultura das planícies se concentrava principalmente na produção de alimentos vegetais, enquanto nas áreas florestais havia um aproveitamento de alimentos de origem animal. Portanto, no comércio de trocas que surgiu cedo entre diferentes povoados, a manteiga assumiu uma posição importante como troca, pois podia ser preservada e tinha, em relação ao seu volume, um valor relativamente alto (HECKSCER, 1965). Assim, nas áreas onde os produtos da pecuária eram a fonte principal de comércio, os mesmos eram a

base da alimentação dos produtores e se dependia deles para própria subsistência. Mas também nas aldeias, onde a terra era maioritariamente cultivada, criava-se gado para obter os produtos como leite e laticínios necessários para sustentação do próprio grupo familiar. Para o povo da planície, a manteiga era um alimento que não podia faltar, pois era um ingrediente que inclusive podia ser utilizado, na panificação, no momento da falta do leite (WALL, 1977).

Todavia, é conhecido que a produção do leite por parte dos animais nem sempre é regular, ou seja, existem fatores ou situações pelas quais eles não o produzem ou suas características não permitem procedimentos de transformação devido, por exemplo, ao baixo conteúdo de gordura. Sabemos também, que os animais em questão, para produzir leite, devem passar pelo processo reprodutivo, isto é, depois do parto estão prontos para amamentar. No entanto, na cadeia da produção leiteira atual, esse processo de reprodução é induzido artificialmente de modo que os animais continuem produzindo leite quase ininterruptamente (PACCHIOLI; FATTORI, 2014).

Contudo, diferente era a situação nos tempos em que estamos discorrendo em nossa dissertação, ou seja, naquela época não se tinha o domínio total do assunto e, quando um animal terminava de amamentar e não engravidava novamente, parava com a produção do leite. Entretanto, apesar de ter sido um processo natural, o fato poderia ter criado dificuldade caso tivesse acontecido com vários animais ao mesmo tempo. Além disso, a situação poderia se tornar ainda mais complexa, quando a produção do leite diminuía ou parava, por exemplo, por doenças adquiridas pelos animais.

Por isso, quando por qualquer motivo, de forma repentina e sem um motivo razoável, ocorria que vacas, cabras ou ovelhas, parassem de ter leite, as pessoas pensavam, também, que algo de sobrenatural poderia ter provocado a situação. Nesse sentido, era comum entre os escandinavos, mas também em outras áreas da Europa, acreditar que existissem pessoas que, utilizando-se de poderes sobrenaturais, conseguissem acabar com a produção do leite, bem como, de várias formas, roubar o leite produzido nas fazendas, prejudicando os proprietários dos animais.

A confirmação que essa lenda era conhecida há muito tempo e à qual muitas pessoas acreditavam, notamos como, durante o reinado de Carlos Magno (742-814), o rei teria promulgado um edito no qual seriam condenáveis uma série de atividades praticadas pelas pessoas do tempo. Dentre essas práticas, deveria ser punida aquela que, recorrendo à ajuda do diabo, permitiria de tirar leite dos animais domésticos de um indivíduo e levá-lo para um outro (BAROJA, 2018).

O mesmo aceno ao leite, o encontramos no texto que saiu do conselho eclesiástico ocorrido em Paris em 829, precisamente no Canon 11, onde é citado que existiriam pessoas que, com a ajuda do demônio, conseguiriam roubar o leite dos animais para o próprio uso, dentre outras capacidades. No mesmo relato, é dito que as pessoas que praticam esse tipo de atividade, devem ser punidas rigorosamente, por estes terem a malícia e a temeridade de não se assustar nem de temer publicamente o demônio (BAROJA, 2018).

Informações um pouco mais detalhadas sobre o Roubo do leite, podem ser encontradas em Burcardo de Worms (965 - 1025)⁸⁹, o qual, no livro XIX do *Decretum*, são especificados os pecados, que os padres devem pedir e julgar na confissão. Em uma parte específica do texto, seria relatado o que os padres deveriam perguntar às mulheres a respeito da bruxaria. Nesse sentido, se questionaria se elas teriam conhecimento da crença conforme a qual certas mulheres seriam capazes de levar para sim o leite e o mel dos vizinhos (MITCHELL, 2011).

Depois dessas primeiras fontes, que dizem respeito a tradição do Roubo do leite praticado com poderes sobrenaturais, vemos outras lendas aparecer. Uma delas é aquela narrada por Giraldus Cambrensis (1146 - 1223)⁹⁰, um eclesiástico e historiador do País de Gales que, na sua *Topographia Hibernica*, relata como entre os Irlandeses, Galeses, e Escoceses, existia uma antiga crença segundo a qual mulheres velhas se transformariam em lebres que iam nas fazendas dos vizinhos para chupar o leite dos animais (WALL, 1977).

Uma outra referência literária que faz referimentos ao Roubo do leite, é aquela de autoria de Magister Mathias, o principal teólogo sueco da metade do séc. XIV. Mathias, no seu manual para os pregadores: *Homo Conditius*, escrito entre 1330 e 1350, condena o Roubo do leite que supostamente acontecia utilizando sacos mágicos, uma lenda presente na Inglaterra no início do séc. XIV (WALL, 1977).

Um outro exemplo de quanto a produção do leite poderia ser alvo de agentes externos, o encontramos no relato de Bracchi (2009). Para o autor, o leite era o elemento mais valioso e indispensável para a economia camponesa, por isso, nos vales dos Alpes, sobreviveram crenças segundo as quais o produto era o mais exposto aos atentados perpetrados por entidades malignas. Por exemplo, nos vales Valdenses do Piemonte, os bruxos possuíam meios para sugar o leite das vacas, bem como conseguiam jogar o mau-olhado sobre a batedeira da manteiga de

⁸⁹ Mais informações a respeito de Burcardo de Worms, se encontram à página 41 dessa dissertação.

⁹⁰ Mais informações a respeito de Giraldus Cambrensis: JONES, T. GIRALDUS CAMBRENSIS ('Gerald of Wales', Gerald de Barri) (1146? - 1223), archdeacon of Brecon and mediaeval Latin writer. Dictionary of Welsh Biography. Retrieved, 1959. Disponível em: <https://biography.wales/article/s-GIRA-CAM-1146>. Acesso em: 4 fev. 2023

forma que a transformação do leite em manteiga não acontecesse. Quando isso ocorria, os camponeses⁹¹ diziam que o leite teria sido *ammascato*⁹².

Na mesma área, existia uma crença, pela qual não era aconselhado produzir manteiga na sexta-feira e no sábado. O motivo era que, conforma a tradição local, esses dias eram aqueles nos quais teria acontecido o Sabá e, por isso, a produção da manteiga poderia ser maleficiada não chegando ao resultado esperado. Esse relato, é originário dos registros de um processo inquisitorial que foi celebrado em 1523 na cidade de Vicenza, contra uma mulher imputada de bruxaria. Durante os interrogatórios, ela teria falado a respeito disso dizendo que durante o banquete do Sabá, lhe foi dada uma bebida parecida ao leite a qual seria o produto derivado do processo de produção da manteiga que não teve o resultado esperado (BRACCHI, 2009).

Entretanto, não é nossa intenção entrar nos pormenores de cada relato que acabamos de apresentar. Com esses exemplos, queremos somente mostrar que, provavelmente, a tradição do Roubo do leite ou suas ramificações, que faziam parte dos costumes de vários grupos sociais, passou a ser reprimida tratando-se de um legado que remeteria às antigas formas de fé e práticas que deviam ser extirpadas a favor do estabelecimento dos novos ditames sociais e religiosos cristãos.

Para sustentar nosso raciocínio, nós apoiamos aos apontamentos presentes no *Malleus Maleficarum*, por ser considerado o vade-mécum dos inquisidores. Ao longo do texto, como podemos notar em seguida, encontramos vários trechos que se referem à tradição do Roubo do leite.

[...] não há uma só casa de lavradores, por menor que seja, em que as mulheres não fiquem a prejudicar as vacas umas das outras, ora as deixando sem leite, ora as matando. (KRAMER e SPRENGER, 1997, p. 291).

[...]. Por bruxaria, contudo, são várias as maneiras de perpetrar esse mal. Nas noites mais sagradas, seguindo as instruções do Diabo, e para maior ofensa da Divina Majestade de Deus, a bruxa, sentada a um canto de sua casa, com um balde entre as pernas, finca uma faca, na parede ou numa estaca, e a ordenha com as mãos. Reúne então os familiares, que com ela em tudo colaboram, e diz que deseja o leite em abundância. Repentinamente, o Diabo retira o leite do úbere daquela vaca e o faz sair pela faca que a bruxa está a ordenhar. (KRAMER e SPRENGER, 1997, p. 291).

⁹¹ Salientamos que o uso do termo camponês, que também será empregado em outros momentos do texto, poderia parecer impróprio ou não específico na ora de identificar os sujeitos aos quais estará relacionado. Entretanto, seu uso é de ser pensado não somente pelo que definiria no sentido estrito da palavra, mas para conotar sujeitos que em seus afazeres teriam uma ligação com os produtos ou acessórios relacionados à agricultura.

⁹² O termo *ammascato* é um adjetivo derivado do substantivo *masca*, uma das definições regionais italianas utilizadas para designar a bruxa. (CAPRINI, 2003). No caso específico, o termo foi utilizado para dizer que o leite teria passado por uma ação provocada por um sujeito com capacidades malignas.

Esses dois primeiros excertos, fazem parte do CAPÍTULO XIV do *Malleus Maleficarum*, qual título é: Eis aqui as Várias Maneiras pelas quais as Bruxas Infligem Males ao Gado. Neles, notamos que somente a mulher e não o homem, são indicados como autores dos atos, bem como, a presença do diabo como o mentor que ensina as formas para executar tais práticas. Nesse sentido, sendo que os autores estão condenando essas atitudes, poderia ser um modo para que seja entendido quanto é perigoso se aproximar às tentações do demônio.

Na próxima passagem, os autores se apropriam de aspectos culturais antigos, transformando seus sentidos relacionado as crenças populares em algo associado a religião cristã.

[...] há mulheres que, para a preservação do leite e para que as vacas não sejam privadas de leite por bruxaria, dão aos pobres todo o leite tirado num dia de domingo, em nome do Senhor; e declaram que, através dessa espécie de donativo, as vacas dão ainda mais leite e são preservadas das bruxarias. Essa prática não há de ser considerada supersticiosa, conquanto seja praticada por piedade para com os pobres, e conquanto implorem pela misericórdia divina para a proteção de seu gado, entregando o resultado à boa vontade da Providência Divina. (KRAMER e SPRENGER, 1997, p. 365).

Conforme o relato, vemos como, os autores, tentam explicar o fato da falta de leite nos animais. No caso, as crenças relacionadas a este fenômeno são de conhecimento deles, pois a forma com a qual foi elaborada a solução denota isso. Ademais, notamos também que a bruxaria praticada por mulheres continua sendo o foco principal.

Contudo, saber que os animais, de vez em quando, paravam de produzir leite, deveria ter sido comum na época. Também, era de conhecimento que, independentemente do motivo pelo qual eles paravam de produzi-lo, da mesma forma, antes ou depois voltariam a tê-lo de novo. Por isso, os autores elaboraram uma narrativa segundo a qual, o resultado, não se verificaria, como provavelmente se acreditava, por motivos ligados a aspectos da superstição. Portanto, esse elemento que, presumivelmente, permeava o pensamento da época, foi adaptado para convencer os membros das comunidades em acreditar nos novos ditames religiosos. Assim, foi criado o discurso que a solução do problema da falta de leite, seria somente consequência da vontade da Providência Divina, no sentido que, isso aconteceria pela intercessão de Deus, o qual teria o controle completo de todas as coisas.

Além dos citados, um outro ponto do *Malleus Maleficarum* nos faz pensar a respeito do motivo pelo qual figuras representando bruxas seriam representadas nas pinturas de várias igrejas medievais suecas. Pois, sabemos que todas as composições que estão retratadas nesses

lugares, têm sua função representativa. Da mesma forma, o significado intrínseco que as obras carregavam deveria ter sido bem conhecido. Assim, de acordo com o fragmento a seguir:

[...] as bruxas para privarem uma vaca de seu leite têm o hábito de pedirem um pouco de leite ou da manteiga oriundos daquela vaca, para que depois sejam capazes de enfeitiçá-la; é preciso que as mulheres tenham cuidado, quando são solicitadas por pessoas suspeitas desse crime, de nada lhes cederem. (KRAMER e SPRENGER, 1997, p. 366).

Nesse trecho, além do referimento ao leite, notamos como a manteiga se tornou o ponto principal do relato. Esse aspecto, poderia se tornar fundamental nas próximas etapas de nossa dissertação. Pois, nas pinturas das igrejas que iremos analisar, a produção da manteiga é um dos motivos que se sobressaem nas obras.

Contudo, queremos agora esclarecer alguns pontos, para evitarmos a possibilidade que, no prosseguimento de nosso relato, sermos considerados anacrônicos. O assunto é o seguinte: quando no início de nossa caminhada, começamos a identificar e datar as obras pictóricas executadas por Albertus Pictor, descobrimos que, provavelmente, sua primeira grande empreitada como pintor, iniciou em c.1465 com a decoração da Igreja de Ösmo (SVANBERG, 1995). Nessa igreja, entre outras pinturas, Albertus Pictor representou, de forma alegórica, a tradição do Roubo do leite.

É importante focar nas datas, porque a publicação do *Malleus Maleficarum* ocorreu cerca vinte anos depois da produção das decorações executadas na Igreja de Ösmo. Por isso, deduzimos que, no momento no qual o artista ou seus mandatários decidiram representar a tradição do Roubo do leite na igreja, provavelmente, já tinham um conhecimento a respeito do assunto.

Assim, a tradição do Roubo do leite teria sido representada, por um lado, para alertar os fiéis que, provavelmente, continuavam acreditando no assunto e, de outra forma, pela igreja, que utilizou uma crença popular para perseguir os próprios fins.

Concluindo a primeira parte desse capítulo, na qual esclarecemos alguns pontos a respeito da tradição do Roubo do leite, queremos enfatizar um argumento: todos os escritos aqui tratados que relataram a respeito do Roubo do leite remetem a tradições antigas que permaneceram vivas ao longo dos tempos. Isso, provavelmente, até um certo período não incomodou as autoridades. Entretanto, com o desenvolvimento da Cristianismo, a gestão da tradição começou a se tornar complexa. Pois, uma figura como aquela da mulher que tinha os supostos poderes mágicos de privar os animais do leite ou roubar o mesmo, tornou-se equiparada ao conceito da bruxa que estava sendo criado pelas autoridades eclesiásticas.

Por isso, independentemente de considerar o *Malleus Maleficarum* um marco entre os tratados inquisitoriais redigidos em função da luta contra a bruxaria, suas narrativas a respeito da condenação do Roubo do leite não constituíram uma novidade. No caso, os autores do texto, juntaram os pontos de uma temática que estava presente há muito tempo entre os vários aspectos culturais da sociedade da época.

Vale também a pena lembrar que, nos séculos sucessivos à publicação do *Malleus Maleficarum*, na Suécia, foram celebrados vários processos por supostas práticas relacionadas à bruxaria. Entre eles, a tradição do Roubo do leite aparece nos documentos ou registros produzidos durante o caminho de vários julgamentos, conforme consta nos atos de um deles sobre bruxaria e superstição datado 24 de outubro 1728 (WALL, 1977, p. 158).

Acenamos a isso, para mostrar quanto as complexidades relacionadas à produção do leite, provavelmente, continuavam sendo presente mesmo no séc. XVIII. Pensamos também, a quanto um assunto relacionado à tradição popular encontrou, desenvolveu e manteve seu enredo, devido, quase certamente, à dificuldade que o conhecimento humano do tempo tinha em dar respostas concretas a fatos pertencentes as esferas da natureza.

4.2 Representações nas igrejas da Escandinávia Medieval: aspectos da tradição do Roubo do leite na igreja de Ösmo

Nas paredes e abóbodas de várias igrejas medievais suecas, é comum encontrar representações que remetem à tradição do Roubo do leite. Nesse sentido, conforme o levantamento feito por Wall (1977) e atualizado por nós em seguida as novas pinturas que foram descobertas, até o momento da elaboração dessa dissertação, em 65 igrejas da Escandinávia Medieval foram encontrados elementos que se referem a tradição do Roubo do leite. No específico, 3 se encontram ao Norte da Alemanha, 16 na Dinamarca, 41 na Suécia, 5 na Finlândia e 1 na Noruega, conforme consta no [APÊNDICE B](#). Contudo, entre estes países, notamos que a Suécia é o país no qual se encontra a maior presença dessas estruturas. No entanto, isso não ocorreu por acaso, mas deve-se ao trabalho de recuperação e restauração que há muito tempo está acontecendo neste estado. Atividade esta, que envolve acadêmicos de diferentes áreas, os quais, além do trabalho de campo, elaboraram uma produção acadêmica considerável.

Entretanto, seria errado pensar que todas as representações que se referem à tradição do Roubo do leite, que poderiam estar presentes nas igrejas, foram descobertas. Por exemplo, na

Noruega, o país em que, até o momento, foi encontrada somente uma igreja com pinturas relacionadas ao tema⁹³, 50 das 160 igrejas medievais desse país preservam fragmentos de afrescos que, até agora, foram pouco investigados não havendo muitos estudos específicos direcionados sobre o assunto. Esta limitação, provavelmente, poderia ser um dos motivos pelos quais, no país, há poucos achados a respeito. Conseqüentemente, esta condição, restringe as possibilidades de entendimento de quanto a tradição do Roubo do leite poderia ter sido parte integrante dos aspectos culturais da Noruega. Pois ao descobrir imagens de animais que roubam o leite, bruxas que preparam manteiga auxiliadas pelo diabo pintadas nas igrejas medievais da Noruega, também confirmaria que algumas das tradições que posteriormente se tornaram parte da cultura desse país, de fato teriam suas raízes em crenças mais antigas que tornariam comuns certas bases culturais da Noruega com aquela de outros países.

Portanto, considerado esses aspectos relacionados à distribuição das imagens com referimentos à tradição do Roubo do leite presentes nas igrejas da Escandinávia Medieval, e tendo em vista nossa intenção de analisar alguns dos elementos que compõem essas obras, fomos pesquisando quais seriam as estruturas nas quais poderíamos encontrar esse tipo de feitos elaborados por Albertus Pictor. Assim, depois de uma atenta investigação entre as várias possibilidades nas quais nos deparamos, encontramos na Igreja de Ösmo a estrutura na qual existe uma alegoria que trata do tema ([imagem 27](#)) e que, ao mesmo tempo, contempla mais aspectos relacionados à tradição em comparação com as alegorias presentes em outras igrejas.

⁹³ Para mais informações a respeito do assunto, ver o artigo: Norske kalkmalerier fra middelalderen til 1850 (Pinturas norueguesas com giz da Idade Média até 1850), presente no site do Instituto Norueguês de Pesquisa do Patrimônio (Norsk institutt for kulturminneforskning). Disponível em: <https://www.niku.no/prosjekter/norske-kalkmalerier/>. Acesso em: 30, abr. 2023.

[Imagem 27](#) – Albertus Pictor, representação da alegoria da tradição do Roubo do leite, Igreja de Ösmo (c. 1470)



Fonte: http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo_bred.php

Destarte, entrando um pouco mais nos detalhes, notamos que a representação da alegoria da tradição do Roubo do leite é dividida por quatro cenas específicas⁹⁴. Nesse sentido, a tradição estaria contada/representada a começar da [imagem 28](#), na qual, notamos o momento em que um animal estaria roubando o leite, chupando-o de uma vaca que está sendo segurada por um diabo.

⁹⁴ Esse tipo de representação é chamado arte sequencial. Arte sequencial é um termo cunhado por Will Eisner em seu livro: *Quadrinhos e arte sequencial* (1989), e se refere à modalidade artística que usa o encadeamento de imagens em sequência para contar uma história ou transmitir uma informação graficamente. O melhor exemplo de arte sequencial são as histórias em quadrinhos – HQs, que são composições impressas de desenhos e textos utilizando balões de diálogo, especificamente em revistas em quadrinhos e nas tirinhas de jornais. O termo pode ser aplicado a outros meios, como filmes e animação. A arte sequencial existe há milênios e os primeiros exemplos, depois das pinturas das cavernas, são os hieróglifos egípcios, pinturas e imagens dos americanos pré-colombianos. (DANSA, 2013)

[Imagem 28](#) – Albertus Pictor, Igreja de Ösmo: Animal roubando o leite. C. 1470



Fonte: http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo_bred.php

Nesse contexto, a presença do diabo é claramente um sinal, pois sabemos que, conforme relatamos antes, sem a sua figura é necessária para que as bruxas consigam realizar seus propósitos.

Em seguida, no quadro sucessivo ([imagem 29](#)), vemos o mesmo animal que estaria regurgitando o leite em um balde para ser utilizado na produção da manteiga. Na mesma cena, uma mulher, que pela tradição seria considerada uma bruxa e um diabo, estão batendo o leite para produzir a manteiga. No caso, vale o mesmo raciocínio da cena precedente, ou seja, é clara a alusão pela qual a intercessão do diabo é necessária para que o processo de fabricação da manteiga aconteça.

[Imagem 29](#) – Albertus Pictor, Igreja de Ösmo: [\(29/2\)](#) Bruxa e diabo batendo manteiga. [\(29/1\)](#) a. C. 1470



Fonte: http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo_bred.php

Outro aspecto da imagem, é a presença de um segundo animal (em baixo à esquerda) que, no caso, é representado de uma cor mais clara, o qual, parece estar na espera para regurgitar também o leite no balde.

Na sequência, a terceira parte da alegoria ([imagem 30](#)), seria o prosseguimento da cena precedente, pois o animal que estava na espera, também está regurgitando o leite roubado. Além disso, uma bruxa e um diabo estão moldando um bloco de manteiga. Como podemos entender pela imagem, é evidente a intenção do autor de passar a ideia da continuidade do processo de produção.

[Imagem 30](#) – Albertus Pictor, Igreja de Ösmo: (30/2) Bruxa e diabo manuseando a manteiga. (30/1) C. 1470



Fonte: http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo_bred.php

Um particular, que notamos nos dois animais, é o tamanho da barriga na hora de regurgitar o leite, quase o autor quisesse enfatizar que o leite roubado foi muito.

Por fim, passando a quarta e última cena da alegoria ([imagem 31](#)), nossa interpretação é a seguinte: se nos três precedentes painéis, existem claros indícios que remetem à tradição do Roubo do leite, neste caso podemos pensar em algo mais intrínseco à bruxaria. Pois, considerando que na imagem temos somente a presença da mulher e do diabo, acreditamos que, na circunstância, a intenção do autor foi mostrar que a mulher representada no quadro, bem como nos precedentes, seria mesmo uma bruxa. Uma vez que a alegoria pode ser entendida como uma representação do Sabá, inserida no contexto da tradição do Roubo do leite, como se fosse o completamento do processo.

Imagem 31 – Albertus Pictor, Igreja de Ösmo, (31/2) Bruxa soprando um corno chamando para o Sabá. (31/1) C. 1470



Fonte: http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo_bred.php

Chegamos a esta conclusão pela forma com a qual Albertus Pictor apresenta os sujeitos presentes na cena. Nesse sentido, deduzimos que a bruxa estaria utilizando o corno como se fosse um instrumento musical, utilizado para enquanto, notamos que o diabo estaria em uma condição de movimento como se estivesse dançando, isto é, duas situações que são características do Sabá, bem como dos relatos do encontro das bruxas em Blåkulla.

Terminamos essa parte com um aspecto curioso presente na alegoria. Conforme podemos notar, em cada cena que apresentamos está retratada a figura do diabo, entretanto, Albertus Pictor o pintou sempre com um aspecto diferente, como se, para cada situação da alegoria, sua mudança de aspecto comunicasse algo para ser interpretado. No entanto, esta

permanece somente uma constatação cuja investigação não é contemplada em nossa pesquisa, mas, não descartamos a possibilidade que, no futuro, tentarmos esclarecer também este aspecto.

Por enquanto, como ponto final de nossa dissertação, abordaremos os outros dois protagonistas da tradição, ou seja, a bruxa e o animal que rouba o leite, para ver se existiam aspectos que associaram estas duas figuras, tornando-as partes da tradição do roubo do leite. Por isso, alguns conceitos presentes na primeira parte de nossa pesquisa que tratam da origem do termo Bruxa, poderão se tornar úteis para o desenvolvimento dessa última fase da dissertação.

4.3 A bruxa e o animal que rouba o leite na perspectiva de Albertus Pictor

Se nos perguntassem qual seria a forma para individualizar as representações que tratam da tradição do Roubo do leite presentes nas igrejas medievais suecas, responderíamos que, para termos a certeza de que se trata de aspectos da tradição, duas figuras fundamentais devem estar presentes nessas reproduções imagéticas. A primeira, seria a figura de uma mulher ocupada no trabalho de preparar manteiga utilizando uma bateadeira, a segunda, seria a representação de um pequeno animal intento a sugar o leite de uma vaca, ou notar o mesmo animal no contexto da produção da manteiga. Além destas duas representações visuais, outros elementos que fazem parte das figuras presentes na tradição do Roubo do leite, como o diabo e o animal leiteiro, se encontrados aleatoriamente fora desse contexto, não podem ser relacionados à tradição do Roubo do leite. Contudo, salientamos que o diabo e outros animais, reais ou fantásticos, são elementos que aparecem retratados nas igrejas medievais suecas nas mais variadas situações.

4.3.1 A figura da bruxa na representação da tradição do Roubo do leite: sua origem.

Assim, uma vez apurado a existência da mulher ou do animal, teríamos resolvido uma questão que, de fato, não apresentava muitas dificuldades. Todavia, para uma análise mais aprofundada do assunto, um aspecto importante da temática não está esclarecido, ou seja, explicar a maneira com a qual conseguimos afirmar que a mulher que está preparando a manteiga seria uma bruxa. Pois se imaginamos às bruxas conforme os padrões criados ao final do séc. XV pelos artistas da Europa Continental, sua identificação resultaria bastante complexa.

Ademais, a produção dessas figuras, por parte de autores que se tornaram referências nessas caracterizações, começou depois da publicação do *Malleus Maleficarum*, entre o fim dos

do séc. XV e o início do XVI, isto é, posteriormente à realização das obras nas igrejas suecas. Bem como, pelo motivo que estas composições não foram produzidas para serem colocadas em ambientes eclesiásticos.

Destarte, no nosso caso, para encontramos uma solução, pensamos que, inicialmente, o foco seria procurar se nas pinturas que representam a tradição do Roubo do leite, estão presentes elementos que, conforme o imaginário do tempo, pudessem nos indicar, com exatidão, que aquelas figuras são mesmas representações de bruxas. Portanto, para conseguirmos em nosso intento, pensamos em selecionar alguns itens que são comuns em obras desse tipo. Entretanto, salientamos que nossos referenciais não foram outras pinturas, mas os relatos presentes nas fontes escritas elaborados até o presunto momento da execução das obras. Isso, devido ao fato que as representações de supostas bruxas, presentes nas igrejas da Suécia, seriam, cronologicamente, umas das primeiras. Além disso, não foi possível comparar as pinturas com outras obras equivalentes por gênero e data, devido ao fato que não temos conhecimento da presença desse tipo de alegorias em igrejas fora do âmbito da Escandinávia Medieval.

Igualmente, é necessário lembrar do assunto relacionado ao imaginário que o autor das obras, no caso: Albertus Pictor, tinha a respeito de representações de bruxas. Pois, de acordo com a parte do relato que trata da história dele, não é fácil saber quais poderiam ter sido seus referenciais para esse tipo de figura. Por isso, nosso raciocínio nos leva a seguir um caminho diferente para distinguir essa figura, ou seja, considerando que a tradição do Roubo do leite é uma lenda de origem camponesa, para nós, o autor simplesmente se inspirou na realidade das pessoas que faziam parte desse contexto.

Afirmamos isso, convictos que as formas com as quais nas obras são reproduzidos os trajés utilizados pelos camponeses da época poderiam ser a evidência que confirma nosso pensamento. Pois, conforme podemos notar na [imagem 32](#), que retrata uma mulher que carrega na cabeça uma cesta cheia de espinafres, elaborada ao fim do século XIV e é parte do *Tacuinum sanitatis*⁹⁵, o espaço para essa hipótese é plausível. Nesse sentido, a roupa que ela está vestindo

⁹⁵ O *Tacuinum sanitatis* é um livro medieval sobre o bem-estar, baseado no *Taqwim al sihha* (Tábuas da Saúde), um tratado médico árabe de Ibn Butlan. Existem várias versões em latim, com manuscritos profusamente ilustrados. Ainda que descreva com detalhe as propriedades benéficas e prejudiciais dos alimentos e plantas, ele é muito mais que um herbário, pois inclui amplas seções sobre a respiração, o exercício, o descanso e saúde mental, citando explicitamente os seis elementos essenciais para o bem-estar. O *Taccuinum* foi muito popular na Europa Ocidental durante a Baixa Idade Média; uma indicação de sua popularidade está no uso da palavra *taccuino* no italiano moderno para referir-se a qualquer manual ou livro de bolso. Além de sua importância para o estudo da medicina medieval, o *Taccuinum* também é de interesse para o estudo da agricultura. Para mais informações acessar: https://www.treccani.it/enciclopedia/tacuinum-sanitatis_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/.

é muito parecida com aquelas das mulheres que fazem parte da alegoria da tradição do Roubo do leite da Igreja de Ösno ([29/2](#), [30/2](#), [31/2](#)). Ademais, se nos motores de busca procuramos imagens de camponesas da Idade Média, a roupa vestida pelas mulheres que aparecem nas imagens, é igual o muito parecida com roupa vestida pelas mulheres retratadas na igreja. Um outro aspecto que diz respeito a figura da mulher camponesa ou dona de casa, é o lenço que cobre os cabelos, pois trata-se de um elemento que, pela tradição da época, indicaria uma mulher casada dedicada aos afazeres domésticos (MYRDAL, 2008). Portanto, se consideramos válidos estes indícios, teríamos a confirmação que Albertus Pictor utilizou as características das camponesas da época para retratá-las nas suas obras.

[Imagem](#) 32 – Autor desconhecido, mulher camponesa, c. 1380–1400



Fonte: Cogliati Arano; Westbrook; Ratti, 1992

Ora, apurado este ponto, o próximo passo é entender qual seria a conexão entre essas mulheres e as bruxas. Logo, buscando elementos que possam esclarecer essa circunstância, lembramos que, durante a análise de várias reproduções pictóricas elaboradas em diferentes igrejas da Suécia, encontramos a representação de algumas figuras femininas que tinham relação estrita com que estávamos procurando. As figuras fazem parte de uma alegoria que se encontra na Igreja de Yttergran e foi elaborada por Albertus Pictor. A interpretação da representação, remete à crença no voo mágico para Blåkulla (que apresentamos no segundo capítulo quando dissertamos a respeito do Sabá, conforme consta na imagem que retrata as

[bruxas em voo mágico para Blåkulla](#)). Como podemos notar, na pintura estão presentes três mulheres que vestem roupas muito parecidas com as vestes das outras mulheres representadas na alegoria da tradição do Roubo do leite da Igreja de Ösmo ([29/1](#), [30/1](#), [31/1](#)). Entretanto, o que as identificariam como bruxas, seriam os acessórios que acompanham cada uma delas. Quer dizer, todas estão com um corno na mão, recebendo algum produto oferecido pelo diabo (no caso, poderíamos pensar se trate do unguento), bem como estão cavalgando objetos diferentes, simbolizando a ação de voar, ação que pode ser compreendida observando a posição das fitas presas nas cabeças das mulheres, que estão esvoaçando como se fossem movidas pelo vento.

Portanto, acreditamos que na base das informações que acabamos de apresentar, podemos confirmar que o autor se inspirou na figura da mulher camponesa para representar ao mesmo tempo a bruxa que participa do sabá, bem como a bruxa protagonista da tradição do Roubo do leite. Nesse sentido, entendemos que a escolha desse sujeito para simbolizar a bruxa, não aconteceu por um acaso, mas existem motivos precisos que tentaremos explicitar ao final deste capítulo. Assim, terminamos aqui nossa indagação a respeito dessa figura, passando ao último ponto de nossa dissertação que é esclarecer a figura do animal que rouba o leite presente nas alegorias.

4.3.2 O animal que rouba o leite: aspectos de uma figura enigmática.

Depois de identificarmos a origem da figura das bruxas presentes na alegoria da tradição do Roubo do leite retratada na igreja de Ösmo, procuraremos entender também qual seria a espécie de animal que rouba o leite que consta nas pinturas ([imagem 33](#)), e quais seriam os aspectos da tradição que levaram Albertus Pictor a representá-lo daquela forma. Contudo, não podemos esquecer que Albertus Pictor reproduziu um animal fantástico, ou seja, uma figura na qual as pessoas acreditavam pudesse existir, mas que, na realidade, somente fazia parte do imaginário do tempo.

No entanto, este é um assunto que resulta mais complexo se comparado com a identificação da figura da bruxa, pois conforme Wall (1977), não existia somente um único ser que praticava o roubo, mas, dependendo do contexto cultural, podemos encontrar vários

elementos em diferentes cenários da Escandinávia Medieval⁹⁶. Contudo, para Ginzburg (2008), este entendimento não se limita somente à área escandinava, pois

Em muitas culturas, está presente a ideia de que determinados animais – pombas, corujas, doninhas, serpentes, lagartixas, lebres etc. – sugam o leite das vacas ou das cabras (e, ocasionalmente, o das mulheres). Na Europa, esses animais estão, de modo geral, associados às bruxas ou às fadas. (GINZBURG, 2008, p. 281, tradução nossa)⁹⁷.

Encontramos, na fala de Ginzburg (2008), dois pontos que reputamos fundamentais para o seguimento dessa parte da pesquisa. O primeiro, é o referimento aos tipos de animais que praticariam o roubo do leite, o segundo, é que eles estariam relacionados às bruxas ou às fadas. Nesse sentido, torna-se interessante o que Tommy Kuusela (2014) relata quando trata do assunto relacionado aos animais que roubam o leite, pois, para o autor, na área da Escandinávia Medieval que hoje conhecemos com Suécia, a criatura que rouba o leite é descrita de várias formas e com apelidos diferentes. Ao Norte desse país, por exemplo, o animal é conhecido com o apelido *Bjära* ou *Bära* (urso); nas regiões de Jämtland e Härjedalen, no Centro-Oeste, o nome comum é *Puke* (vômito); no Sul e no Oeste da ilha de Götaland, geralmente é chamado *Mjölkhare* (lebre leiteira), (KUUSELA, 2014).

Logo, instigados pelos apelidos mencionados pelo autor, entrevemos uma possível relação entre a [Mjölkhare](#) e o animal retratado por Albertus Pictor na igreja de Ösmo (imagem 33), pois à primeira vista, a criatura tem características que se parecem com aquelas de uma lebre⁹⁸

⁹⁶ A respeito disso, existe a tese de doutorado de Jan Wall, publicada pela Universidade de Uppsala em 1977, cujo título é: *Tjuvmjökande väsen. I. Äldre nordisk tradition*, que trata das igrejas da Escandinávia nas quais é presente o animal que rouba o leite e as formas com as quais foi reproduzido pelos autores do tempo.

⁹⁷ In moltissime culture è presente l'idea che determinati animali colombe, gufi, donnole, serpenti, lepri e così via – succhino il latte delle mucche o delle capre (e occasionalmente delle donne). In Europa questi animali sono associati generalmente alle streghe, o alle fate. (GINZBURG, 2008, p.281).

⁹⁸ No que diz respeito a lebre, duas subespécies morfologicamente distintas de lebre da montanha estão presentes na Suécia, a subespécie nominada (*Lepus timidus timidus*), e a endêmica (*Lepus timidus sylvaticus*), uma espécie adaptada a um clima mais temperado que é presente no sul da Escandinávia e, presumivelmente, no oeste da Estônia. A diferença mais notável entre as duas subespécies é a cor de sua pelagem de inverno, que é branca na lebre da montanha e cinza na lebre da charneca. Mais informações ver: MICHELL, et al. (2022)

[Imagem 33](#) – Albertus Pictor, cena do animal que rouba o leite (*Mjölkhare*). Igreja de Ösmo, c. 1470

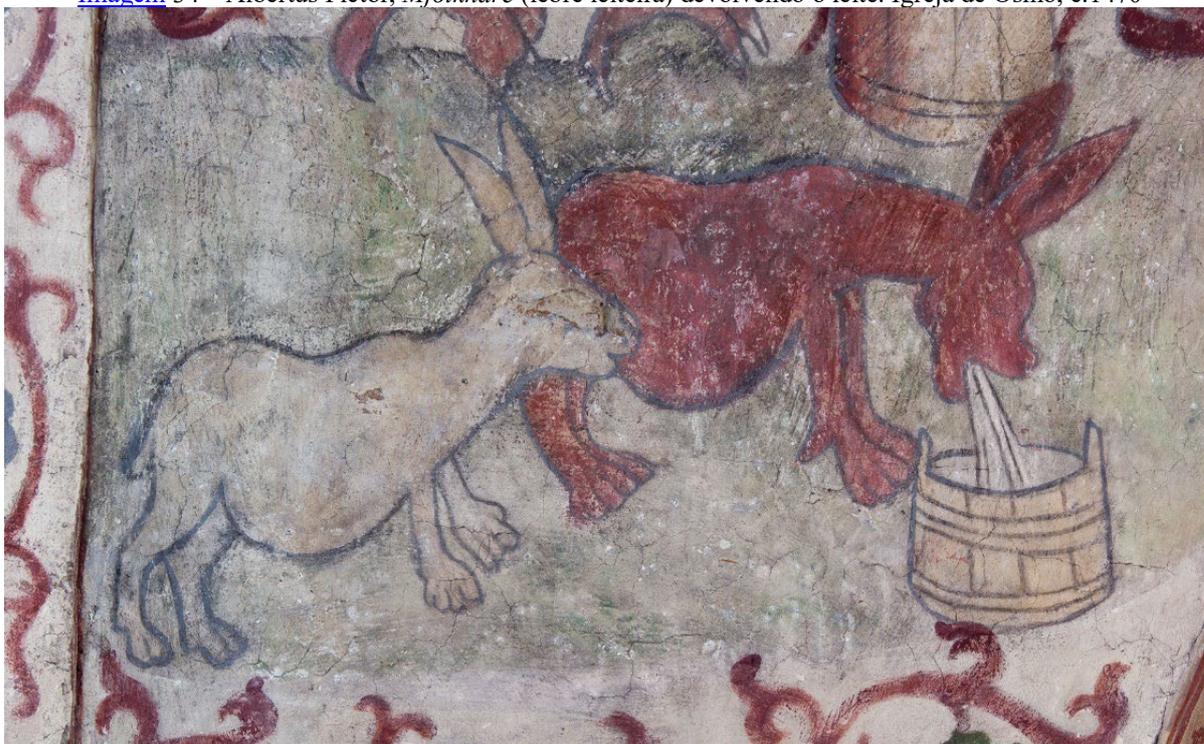


Fonte: http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo_bred.php

Portanto, pensamos em aprofundar mais esse aspecto, e descobrimos que a lebre ou outros seres que, conforme a tradição, roubam o leite, seriam entidades criadas por pessoas que praticavam a feitiçaria ou por meio de um pacto com o diabo, ou poderiam ser as mesmas pessoas. Contudo, o fim teria sido sempre o mesmo: roubar o leite dos vizinhos e levá-lo para suas donas (NILDIN-WALL; WALL, 1993)

Nesse sentido, pelas lendas, essas criaturas passavam a noite andando pelas propriedades dos vizinhos, parando nos estábulos para sugar o leite diretamente dos úberes das vacas, para depois devolvê-lo em um recipiente especialmente preparado pelas suas donas ([imagem 34](#)).

[Imagem 34](#) – Albertus Pictor, *Mjölkhare* (lebre leiteira) devolvendo o leite. Igreja de Ösmo, c.1470



Fonte: http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/osmo_bred.php

Destarte, na época, uma das coisas mais sérias pela qual uma mulher poderia ser acusada, era possuir uma criatura que roubava leite. Na realidade, poderia ter sido suficiente que ela extraísse mais leite de suas vacas do que as pessoas ao seu redor para ser culpada do roubo. Durante o século XVII, quando ocorreram os grandes julgamentos de feitiçaria na Suécia, eram comuns as acusações de roubo de leite e as mulheres eram geralmente acusadas disso. O pensamento da igreja era que o diabo estava por trás de tudo, então as coisas poderiam correr muito mal para o acusado.

Uma das formas mais comuns para identificar que foi a *Mjölkhare* (lebre leiteira) a roubar o leite, era que o gado teria apresentado pequenas feridas ou arranhões nas pernas causados quando a lebre teria subido no animal para tirar o leite, bem como vestígios de pequenas mordidas nos úberes (KUUSELA, 2014).

Entretanto, chegando à conclusão de que o animal retratado por Albertus Pictor na igreja de Ösmo seria mesmo uma lebre, pretendemos agora, conforme citado ao início desse item, entender qual seria a fonte que o autor utilizou para retratar esse animal.

Por isso, como primeiro ponto, pensando que Albertus Pictor se utilizou da *Biblia Pauperum* como referencial para retratar grande parte das alegorias pintadas nas igrejas nas quais atuou, fomos indagar se algo referente a este assunto poderia fazer parte do texto, contudo,

depois de uma atenta análise, descartamos essa possibilidade, pois não encontramos elementos a respeito.

Uma segunda possível fonte de inspiração para o autor, poderiam ter sido os Bestiários⁹⁹, considerando que esses tipos de textos já estavam disponíveis na época em que Albertus Pictor produziu suas obras. Logo, procuramos informações em textos físicos em nossa posse, bem como nos dados disponíveis em sites que abordam o assunto. No entanto, apesar de ter encontrado elementos que tratam da lebre, nenhum dele teria as características para ser, de alguma forma, consideradas útil para nossas exigências.

À vista disso, descartadas essas duas possíveis fontes, chegamos à conclusão de que, provavelmente, o autor elaborou a figura da lebre conforme sua imaginação tinha recepcionado os relatos transmitidos pela tradição, bem como, tendo em consideração o imaginário presente no mundo escandinavo da época no que diz respeito à figura da lebre e da bruxa. Pois temos que considerar também que, o mesmo Albertus Pictor, estava vivendo o momento no qual a luta contra as supostas bruxas estava se desenvolvendo de forma muito contundente.

Nesse sentido não temos informações que nos possam esclarecer qual teria sido o posicionamento do autor a respeito da bruxaria. Só acreditamos que, devido à sua profissão, ao período e ao seu envolvimento com o mundo eclesiástico da época, dificilmente o pensamento do autor poderia se destacar dos conceitos elaborados pelas instituições. Tendo em vista também, que as mesmas instituições ou membros delas, eram quem sustentavam economicamente os trabalhos de Albertus Pictor.

Assim, não seria errado acreditar que o autor tinha elaborado a figura da lebre pensando realmente que existiriam mulheres com poderes sobrenaturais, as quais com a ajuda do diabo, teriam a capacidade de criar um ser sobrenatural, o qual, uma vez com vida, teria sido enviado para roubar leite nas fazendas dos vizinhos. Nesse sentido, entendemos que a escolha desse

⁹⁹. Em sentido mais estrito, o termo bestiário (do latim *bestia*, "animal") faz referência a um gênero literário medieval, que se vale da descrição física e de comportamentos de animais, reais ou fantásticos, para a construção de fábulas de caráter moralizante. Em prosa ou verso, esses manuscritos ilustrados tomam a natureza como fonte de ensinamentos úteis ao homem e à sociedade, com uma visão cristã do mundo. A cultura medieval está repleta de animais, em textos e imagens, rituais, folclore, heráldica, canções, provérbios etc. Em geral, esses seres são representados por meio de duas visões distintas: uma mais corrente considera o animal imperfeito e inferior e, nesse sentido, radicalmente diferente do homem; outra, ao contrário, subentende a existência de uma comunidade de seres vivos e um parentesco - não apenas biológico - entre homens e animais. Repletos de sentidos negativos e positivos, representados muitas vezes de forma alegórica e grotesca, o fato é que os animais ocupam o primeiro plano no imaginário medieval cristão: dragões, crocodilos, leões, asnos, porcos, baleias, unicórnios, aves e peixes simbolizam o mal, a imortalidade, a astúcia, o poder etc., de acordo com os atributos de cada um deles. Informações disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5431/bestiario>. Acesso em: 03 jun2023.

sujeito não aconteceu por um acaso, mas por motivos relacionados ao contexto da bruxaria naquele específico período histórico.

Portanto, consideramos que entre os possíveis motivos pelos quais a tradição do Roubo do leite e suas figuras foram reproduzidas sobretudo nas igrejas rurais, um deles poderia ter sido a dificuldade que a Instituição eclesiástica encontrava em extirpar as superstições que continuavam acompanhando a vida dos camponeses da época. Pois desde suas origens, um dos propósitos da Igreja foi desenraizar as permanências das antigas tradições religiosas, vindo no perpetuar-se dessas crenças a prova da influência do demônio sobre o espírito dos seres humanos (SCHMITT, 1997). Assim, retratar os elementos da tradição dentro desses ambientes sagrados, e possivelmente tratar do assunto durante os sermões, poderia ter surtido efeitos pedagógicos favoráveis para a completa conversão dos fiéis.

Contudo, sabemos que, as problemáticas não foram resolvidas utilizando somente formas pedagógicas como aquelas que pensamos ser ínsitas nas pinturas, ao contrário, nos séculos seguintes, sobretudo depois que o Luteranismo foi considerado religião de estado na Suécia, começou uma repressão muito mais acirrada contra a persistências das antigas crenças. Nesse sentido, foram instituídos poderes que levaram a processos inquisitórios com as relativas condenações de pessoas julgadas como bruxas e de se utilizar ainda das antigas práticas, inclusive como citamos antes, aquela do Roubo do leite.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise a respeito da uma tradição cultural presente em vários países da Europa Medieval, na qual a relação entre a figura da bruxa e determinados animais foi o argumento principal de nossa pesquisa. No específico, nosso trabalho foi desenvolvido com a intenção de esclarecer os múltiplos aspectos da tradição do Roubo do leite, uma crença baseada nas problemáticas relacionadas à produção e transformação do leite que ocorria no período medieval.

Dessa tradição se tem relatos a começar do século VIII, continuando presente ao longo do tempo em diferentes sociedades com ênfase na Escandinávia Medieval. Nesse sentido, na segunda metade do século XV, chegou também a ser reproduzida de forma imagética ao interior de igrejas da época. Por isso, em nossa dissertação, discutimos das criações artísticas que tratam do assunto que foram elaboradas por Albertus Pictor, que é considerado o mais importante pintor de igrejas da Suécia. Em particular, nos debruçamos sobre a alegoria da tradição presente na igreja de Ösmo.

Em vista disso, dissertamos a respeito da complexidade da temática relacionada à bruxaria, tentando esclarecer o significado simbólico das bruxas e dos animais presentes nas representações, na perspectiva de entender qual poderia ter sido o aproveitamento dessas figuras por parte das instituições do tempo. Aprofundamos isso, tendo em vista quanto o imaginário simbólico era presente naquela época, e quanto poderia ter influenciado o pensamento da população que frequentava as igrejas.

Consequentemente, pelas resposta que foram dadas às questões presentes em nossa dissertação, ou seja, conhecer a razão pela qual, nas pinturas executadas por Albertus Pictor, encontram-se reproduzidas alegorias representado bruxas e animais; entender se, e de que forma, aspectos da mitologia e da cultura popular dos países escandinavos, influenciaram nas pinturas executadas pelo autor e, identificar os fatores pelos quais desenvolveu-se a relação entre a bruxa e o animal, acreditamos ter atendido aos objetivos propostos inicialmente no começo de nossa caminhada.

Portanto, consideramos nossa pesquisa relevante para âmbito das Ciências das Religiões, bem como para o meio acadêmico em geral, tendo em vista à escassez de produções em língua portuguesa no que se refere a esse tipo de assunto. Da mesma forma, acreditamos também na importância do tema que pesquisamos, se o observamos no que diz respeito à sociedade atual, tendo em consideração quanto certos vieses que permeavam o ambiente

religioso naquele tempo, ainda estão presentes na atualidade. Pois sem um adequado conhecimento das formas culturais que baseiam os elementos que, por muitas pessoas, são considerados primordiais no que se refere ao desenvolvimento da nossa sociedade, teremos dificuldade em entender a condição atual nossa civilização, isso do ponto de vista moral, ético, social, intelectual e cultural.

Ademais, esse trabalho foi muito importante para o nosso crescimento como acadêmicos, pois muitas foram as áreas do saber que foram envolvidas na nossa pesquisa para conseguirmos as informações necessárias para nossos fins. Da mesma maneira, esse estudo permitiu ampliar nossa perspectiva em relação a capacidade da interpretação dos símbolos que, ao longo de nosso processo de aculturação, se estruturaram e fazem parte do nosso imaginário acompanhando cada momento de nossa vida.

Portanto, imaginamos uma futura evolução da nossa pesquisa, com a perspectiva de entender outros aspectos culturais através do estudo de representações imagéticas de feitos artísticos nos quais são reproduzidas, dentre outras, figuras de animais.

Enfim, queremos concluir nossa redação com a seguinte observação: em certos pontos de nossa dissertação, queríamos ter tido a possibilidade de consolidar mais as conclusões com as quais fechávamos o conteúdo. Contudo, para isso acontecer, teria sido necessário, senão fundamental, ter o acesso direto à visão das representações que propomos nesse texto. Pois ter a visão da espacialidade na qual as representações estavam inseridas teria sido fundamental para uma análise mais abrangente do assunto.

Este, era nosso propósito ao começo de nossa caminhada, mas, infelizmente, a questão bélica que conhecemos e que está envolvendo países próximos ao nosso objeto de estudo, tornou inviável nossa viagem nos territórios onde as igrejas estão situadas, quando nossa estadia nos lugares interessados teria sido possível. Entretanto, não desistimos de nossa intenção, certos de que, em um futuro próximo, conseguiremos realizar nossos objetivos.

REFERÊNCIAS

- ABOUT BERGMAN. **Ingmar Bergman**, 2022. Disponível em: <https://www.ingmarbergman.se/en/about-bergman>. Acesso em: 19 de jul. de 2022. Acesso em: 04 ago. 2022.
- ANNA, Luigi Giuliano de. L'Ordine Giovannita nei Paesi Nordici: Dalle origini alla Riforma. **Studi Melitensi**, XXV, 2017, p. 35-52. Disponível em: https://www.academia.edu/38354797/Luigi_Giuliano_de_Anna_LOrdine_Giovannita_nei_Paesi_Nordici_Dalle_origini_alla_Riforma. Acesso em: 02 maio 2023.
- ARTINI, Paolo Alberto. Per Una Storia Dell'inquisizione Medievale: l'inquisitio Trentina del 1332-1333. **Archivio Storico Italiano**, vol. 150, no. 1, p. 83-113, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26217681>. Acesso em: 24 ago. 2022.
- ASP, Misa; BENGTTSSON, Herman; BENGTTSSON MELIN, Pia. En nyupptäckt senmedeltida inskrift med åkallan av målarhelgon i Kumla kyrka. Stockholm, **Fornvännen**, v. 113, n. 2, p. 108-110, 2018. Disponível em: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:raa:diva-5376>. Acesso em: 06 fev. 2018.
- BARCELONA, Rossana. Il potere ambivalente dell'arte divinatoria: profezia e politica nei concili gallici tra V e VII secolo. **Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento**, n. 25, p. 347-374, 1999. Disponível em: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/anisig/article/view/2159>. Acesso em: 01 ago. 2022.
- BAROJA, Julio Caro. **Las brujas y su mundo**: Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura. Editor digital: Titivillus. 2018. Disponível em: <https://it.3lib.net/book/5837544/e4b189>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- BARROS, José D'assunção. Cristianismo e política na Idade Média: as relações entre o papado e o império. **Horizonte**: revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, Vol. 7, n. 15, p. 53-72, 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3655136>. Acesso em: 24 ago. 2022.
- BARROS, José D'Assunção. Heresias entre os séculos XI e XV: uma revisitação das fontes e da discussão historiográfica – notas de leitura. **ARQUIPÉLAGO - História**. Universidade dos Açores, 2ª série, vols. 11-12, p. 125-162, 2007-2008. Disponível em: <https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/626>. Acesso em: 20 ago. 2022.
- BARROS, José d'Assunção. Os conceitos na história: considerações sobre o anacronismo. **Ler História**, Lisboa, Portugal, vol. 71, p. 155-180. 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2930>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- BARTOLESCHI, Claudio. La motivazione lessicale dei nomi d'insetto in tedesco e nelle lingue scandinave. **Géolinguistique**, n. 20, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/geolinguistique/2032>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- BELLELLI, Rita, **Malleus Maleficarum** (“Il Martello delle Streghe”): Dalla medicina sacramentale alla scienza sacra della medicina. Orientador: Prof. BRIGATI, Roberto. 2011. p. 116. Tesi di Laurea in Filosofia morale. Corso di laurea in Materie Letterarie, Facoltà di

Scienze della Formazione, ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, Bologna, 2011.

BENNETT, Robert. Ösmo kyrka. **Sveriges kyrkor**. 1973, p. 131-257. Disponível em: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:raa:diva-5235>. Acesso em 15 abr. 2023.

BERNARDELLI, Andrea. Volgarizzare o tradurre: Appunti per una ricerca sulle prime Bibbie italiane a stampa (1471-1545). **Quaderni d'Italianistica**. Toronto - Canadá, p. 37-59, 1996. Disponível em: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/issue/view/715>. Acesso em: 21 jan. 2023.

BÍBLIA. Português. Bíblia Online: Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn>. Acesso em: 10-maio 2023.

Bibliotheca Hertziana–Istituto Max Planck per la storia dell'arte e Sapienza Università di Roma. **Mappare lo spazio sacro: dal frammento al contest (Italia, XI-XIV sec.)**. Roma, 10-12 luglio 2023. Disponível em: <https://www.biblhertz.it/it/dept-michalsky/sacred-spaces>. Acesso em 26 mar. 2023.

BIJAK M. Silybin, a Major Bioactive Component of Milk Thistle (*Silybum marianum* L. Gaernt.): Chemistry, Bioavailability, and Metabolism. **Molecules**. nov. 2017; Disponível em: <https://doi.org/10.3390/molecules22111942>. Acesso em: 2 nov. 2022.

BOKODI, Péter. Mural Painting as a Medium: Technique, Representation and Liturgy. **Image and Christianity: Visual Media in the Middle Ages**. Pannonhalma, Pannonhalma Abbey, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8526688/Mural_Painting_as_a_Medium_Technique_Representati_on_and_Liturgy. Acesso em: 19 fev. 2023.

BOSCANI LEONI, Simona; DOLSO, Maria Teresa. Predicare con parole e immagini alla fine del Medioevo. L'esempio degli affreschi esterni della chiesa parrocchiale di Glurns/Glorenza (Alto Adige). Em: PARAVICINI BAGLIANI, A; RIGON, A. (Org.). **La comunicazione del sacro: (secc. IX-XVIII)**. Roma, Herder, 2008, p. 215-268.

Botanical Magazine. Londres, v. 15, Edward Couchman, 1833.

BRACCHI, Remo. **Nomi e volti della paura nelle valli e dell'Adda e della Mera**. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009.

BRACONI, Paolo. Il carciofo, il pomodoro e il peccato originale. **Archeo Food**. Disponível em: <https://archeofood.com/2022/04/15/il-carciofo-il-pomodoro-e-il-peccato-originale/>. Acesso em: 13 maio 2023.

BRELICH, Angelo. **Mitologia, Politeismo, Magia** e altri studi di storia delle religioni (1956-1977). Napoli: Liguori, 2002.

BRELICH, Angelo. Nascita di miti. Religioni e civiltà: **Studi e Materiali di Storia delle Religioni**. Anni 1973-1976, vol. XLII, nuova serie, vol. II). Bari: Dedalo libri, 1976.

BRØNDEGAARD, Vagn Jørgensen. Trolsmør. Em: TUNÓN, Håkan (org.). **Etnobotanik: Planter i skik og brug, i historien og i folkemedicinen**. Vagn J. Brondegaards biografi,

bibliografi og artikler i udvalg på dansk. Volym 2. Centrum för biologisk mångfald, Uppsala & Kungl. Skogs- och Lantbruksakademien, Stockholm, 2015, p. 905-912.

BRONZINI, Giovanni Battista. Il Medioevo Magico. **Mediaevistik**, vol. 6, 1993, p. 11–16. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42583989>. Acesso em: 9 jul. 2022.

BŪGIENĖ, Lina. The Supernatural Milk-stealer in Lithuanian Folklore and Its Counterparts in Other National Traditions of the Baltic Sea Region. **Archaeologia Baltica** 15, 2011, p. 99-104. Disponível em: <https://doi.org/10.15181/ab.v15i1.16>. Acesso em: 15 abr. 2022.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

CAMPOS, Luciana de. A sacralidade que vem das taças: o uso de bebidas no Mito e na Literatura Nórdica Medieval. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 8, n. 23, p. 97-107, 11. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/29528>. Acesso em: 08 nov. 2022.

CAMPOS, Luciana de. As bruxas da catedral de São Pedro em Schleswig. Em: V Ciclo de Debates do NEVE: as bruxas nórdicas na História, UFPB, 2022.

CAPRINI, Rita. I nomi della strega in Europa: Dalla lingua alla storia, ai testi. **Strumenti critici**, a. XVIII, dossiê 2, pp. 161-182, maio 2003. Disponível em: <https://www.rivisteweb.it/isni/4937>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CAPRINI, Rita. La chouette des païens. Em: OLIVIÉRI, Michèle; BRUN-TRIGAUD, Guylaine; DEL GIUDICE, Philippe (Org.). **La leçon des dialectes**: Hommages à Jean-Philippe Dalbera. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012, p. 61-65. Disponível em: https://www.academia.edu/8933557/R_Caprini_La_chouette_des_pa%C3%AFens_. Acesso em: 03 ago. 2022.

CAPRINI, Rita. Streghe e lucertole: ancora a proposito di ted. Hexe. **La Torre di Babele**. Rivista di letteratura e linguistica, n. 3, 2005, p. 263-271. Disponível em: <https://www.torrossa.com/it/resources/an/2523503#>. Acesso em: 19 jul. 2022.

CAPRINI, Rita; ALINEI, Mario. Sorcière, Колдунья, Witch, Hexe, Bruja, Strega. Em: **Atlas Linguarum Europae I/8**, dir. W. Viereck et alii. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008. P. 169-225.

CARDINI, Franco. **Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale**. Florença: La Nuova Italia, 1979.

CARDINI, Franco. **Radici della stregoneria**: Dalla protostoria alla cristianizzazione dell'Europa. Rimini: Il Cerchio, 2000.

CASTELNUOVO, Enrico. L'artista. Em: LE GOFF, Jacques (Org.). **L'uomo medievale**. Roma-Bari: Laterza, 2014. Disponível em: <http://library.lol/main/27FD1DB75619F43DC75407CB574BC5F9>. Acesso em: 22 mar. 2022.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Matraga**, n. 10, ago. 1988. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2022.

CHERUBINI, Laura. **Strix**: La strega nella cultura romana. Novara: UTET, 2010.

CHIESA ISNARDI, Gianna. **I miti Nordici**. Milão: Longanesi, 2020. *E-book*.

CHIESA ISNARDI, Gianna. **Storia e cultura della Scandinavia**: Uomini e mondi del nord. Milano: Bompiani. 2015.

CLEASBY, Richard; VIGFUSSON, Gudbrand. **An Icelandic-English Dictionary** (original de 1874). Oxford: Oxford University Press, 1957, p. 581.

CODEN, Fabio; FRANCO, Tiziana. **San Zeno**: Le porte bronze. Sommacampagna - Verona. Cierre edizioni, 2017.

COGLIATI ARANO, Luisa; WESTBROOK Adele; RATTI, Oscar. **The Medieval Health Handbook**: Tacuinum Sanitatis. New York: George Braziller Inc, 1992.

COHN Norman. **Europes Inner Demons the Demonization of Christians In Medieval Christendom**. London: Pimlico, 2005. Disponível em: <http://library.lol/main/3823AF74282C70257E5415A0BD05D041>. Acesso em: 10 mar. 2022.

CURRY, Anderw. Archaeology: The milk revolution. **Nature** **500**, p. 20-22, 31 jul. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1038/500020a>. Acesso em: 14 jan. 2023.

D'ANGELO, Francesco. Da vichinghi a crociati: gli Scandinavi nel Mediterraneo (secoli IX-XII). **RiMe**. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, n. 6, p. 55-78, jun. 2020. Disponível em: <https://rime.cnr.it/index.php/rime/article/view/454/698>. Acesso em: 09 set. 2022.

DANSA, Salmo. A arte sequencial.

DE MARTINO, Ernesto. **Il mondo magico**: Prolegomeni a una storia del magismo. Turim: Bollati Boringhieri, 2007.

DE ROS, G. et al. **Alimentazione della vacca da latte in alpeggio**: il pascolo, l'animale, il prodotto. San Michele all'Adige, Trento: Istituto Agrario di San Michele all'Adige, 2006.

DE VRIES, Jan. **Altnordisches etymologisches Wörterbuch**. Leida; Boston; Colônia: Brill, 2000.

DEL ZOTTO, Carla. Seiðr e Seiðkonur nelle Saghe Islandesi. Em: PIRANOMONTE, Marina; MARCO SIMÓN, Francisco (Orgs.). **Contesti Magici**. Roma: De Luca Editori, 2011, p. 349-361.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/. Acesso em: 26-mar. 2023.

DOVIAK Amanda. Doorway to Devotion: Recovering the Christian Nature of the Gosforth Cross. **Religions**, v. 12, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/rel12040228>. Acesso em: 12-fev. 2023.

DUBOIS Thomas A. **Sanctity in the North: saints, lives, and cults in Medieval Scandinavia**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2008.

DUNI, Matteo. I dubbi sulle streghe. Em: ERNST, Germana; CIGLIONI, Guido. (Orgs.) **I vincoli della natura: Magia naturale e stregoneria nel Rinascimento**. Roma: Carocci, 2012. p. 203-221.

ECO, Umberto. **Arte e bellezza nell'estetica medievale**. Milano: La nave di Teseo, 2016. Disponível em: <http://library.lol/main/AB4049C27CFA7DCCC9BB18DE2DEB8A87>. Acesso em: 10 mar. 2022.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo: Martins Fonte, 1989.

En kyrkoreparation på 1400-talet, dokumentariskt belyst

ERDÖ, Péter. **Storia delle fonti del Diritto Canonico**. Venezia: Marcianum Press S.r.l., 2008.

FÄLT, Katja. Kaksiosainen juhlateos valottaa myöhäiskeskiaikaista maalariammattilaisuutta Ruotsissa. *Mirator*, 15:2, 169-176, 2014. Disponível em: <http://www.glossa.fi/mirator/pdf/ii-2014/albertuspictor.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2023

FÄLT, Katja. Women and Demons in the Late Medieval Wall Paintings in the Church of Espoo (Finland). *Mirator*, 18:1, p. 1-35, 2017. Disponível em: <http://www.glossa.fi/mirator/pdf/i-2017/womenanddemons.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2021.

FILORAMO, Giovanni. **Dizionario delle religioni**. Torino: Einaudi, 1993.

FILORAMO, Giovanni. **Dizionario delle religioni**. Turim: Einaudi, 1993.

FORNARVE, Sven; TILLBOM, Arne. **Ösmo Church: A Brief History and Description of the Murals and Treasures**. 2014. Disponível em:

FORSMARK, Ann-Sofi. Den tjuvmjölkannde kvinnan: Om ett medeltida motiv i uppländska kyrkor och om bilder som historiska källor. **Årsboken Uppland**, p. 6-40, 2003. Disponível em: <https://aarsbokenuppland.se/arsbocker/2000-tal/2003>. Acesso em: 14 jan. 2023.

FOSSI, Gloria. Masaccio. **Art e Dossier.**, Inserto redazionale, allegato al n. 324, Firenze, Giunti, set. 2015.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média e o nascimento do Ocidente**. 2. ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 2001. Disponível em: http://www.letras.ufjf.br/veralima/historia_arte/Hilario-Franco-Jr-A-Idade-Media-PDF.pdf. Acesso em: 13 ago. 2019.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. A serpente, espelho de Eva: Iconografia, analogia e misoginia em fins da Idade Média. **Medievalista**, n. 27, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/medievalista/2840>. Acesso em: 13 mar. 2023.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Catolicismo e catarismo, um choque entre mitologias. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v.11, n. 14, p 9-28, 1º sem. 2010. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2010v11n14p9/2418>. Acesso em: 20 ago. 2022.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Modelo e imagem: O pensamento analógico medieval. **BUCEMA**, online, n. 2, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cem/9152>. Acesso em: 07 nov. 2022.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão**: ensaio de mitologia medieval. São Paulo: Edusp, 2010.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Similibus simile cognoscitur. O pensamento analógico medieval. **Medievalista**, online, n. 14, jul.- dez. 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/medievalista/344>. Acesso em: 07 nov. 2022.

FREEDBERG, David; CORRÊA, Felipe da Silva. O medo da arte: como a censura se torna iconoclastia. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.22, n.42, p. 23-52, set. 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/63190/40864>. Acesso em: 07-maio 2023.

Fresco Painting. In: **The Crayon**, Vol. 8, No. 1, Jan., 1861, p. 15-18. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25528178>. Acesso em: 31 mar. 2023.

FUNARI, Pedro Paulo; CARVALHO, Aline Vieira de. Cultura Material e Patrimônio Científico. Em: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio F. (Org.). **Cultura Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, p. 3-13, 2009. Disponível em: <http://www.mast.br/projetovalorizacao/textos/livro%20cultura%20material%20e%20patrim%C3%B4nio%20de%20C&T/2%20ARTIGO%20Pedro%20Paulo%20Funari.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2022.

GAGNON, François. **Le Corrector sive Medicus de Burchard de Worms (1000-1025)**: présentation, traduction et commentaire ethno-historique. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.) en histoire. Département d'histoire Faculté des arts et des sciences. Montréal: Université de Montréal, 2010.

GARDENGHI, Giuseppe; BENDINELLI; Goffredo; LA TORRE, Michele; FABBRICHESI, Renato. Cimitero. **Enciclopedia Italiana**, 1931. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/cimitero_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Acesso em: 15 abr. 2023.

GINZBURG, Carlo. **Os andarilhos do bem**: Feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. São Paulo: Schwarcz, 1988.

GINZBURG, Carlo. **Storia notturna**: Uma decifrazione del sabba. Torino: Einaudi, 2008.

GIOVANNINI, Fabio. L'importanza del bovino nell'europa occidentale medievale: allevamento, forza-lavoro, contributo alimentare. Em: DE MOULINS, Dominique; ERVYNCK; Anton (Orgs.). **Environment and Subsistence in Medieval Europe**: Papers of

the Medieval Europe Brugge. Zellik: Instituut voor het Archeologisch Patrimonium Institute for the Archaeological Heritage, Volume 09, 1997, p. 31-43. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/153230698.pdf#page=31>. Acesso em: 13-01-2023.

GOMBRICH, Ernst H. **La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich**. Torino: Giulio Einaudi Editore Spa, 1987.

GÓMEZ, María Del Carmen Camarillo. Guerra de imágenes: el barroco español ante la iconoclastia Protestante. Em: CAMARGO, Raúl Reyes; DELGADO, Jorge Velázquez (orgs.). **Martín Lutero: la Reforma protestante y los orígenes oscuros de la modernidad**. 1 ed. México, D.F: Editorial Torres Asociados, 2020. p. 229-261.

GRAZIA, Michele. La magia nei Libri Penitenziali. Condanna e trasmutazione dei riti pagani nelle opere confessionali altomedievali. **I quaderni del m.æ.s. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalitium**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 171–204, 2006. DOI: 10.6092/issn.2533-2325/8019. Disponível em: <https://maes.unibo.it/article/view/8019>. Acesso em: 17 ago. 2022.

HALL, Thomas. Albertus Ymmenhusen alias Albertus Pictor. **Fornvännen**, Stockholm, v. 98, n. 2, p. 131-132, 2003. Disponível em: http://kulturarvsdata.se/raa/fornvannen/html/2003_131. Acesso em: 16 mar. 2023

HARVEY, John. Visual Culture. Em: STAUSBERG, Michael; ENGLER, Steven. (Org.). **Handbook of research methods in the study of religion**. Abingdon - New York: Routledge, 2011, p. 502-522. Disponível em: <http://library.lol/main/FE840160E74D0DA6E45F5FF7121D3AB1>. Acesso em: 25 mar. 2022.

HECKSCHER, Eli Filip. Svenskt arbete ochliv. Från medeltiden till nutid. 4 aldusuppl. Stockholm 1965

HICKEY, Sally. Fatal Feeds?: Plants, Livestock Losses and Witchcraft Accusations in Tudor and Stuart Britain. **Folklore**, Vol. 101, No. 2. Londres: Taylor & Francis, 1990, pp. 131-142. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1260316>. Acesso em: 20 set. 2022.

HILL, Derek. Inquisition in the Fourteenth Century: The Manuals of Bernard Gui and Nicholas Eymerich. York – UK: York Medieval Press, 2019.

HOOKE, William Jackson. Cynara Cardunculus: var. Common Cardoon. CURTIS, Samuel (org.). **Curtis's Botanical Magazine**. Londres: Sherwood, Gilbert & Piper, 1833.
 JAKOBSSON Ármann. **The Troll Inside You: Paranormal Activity in the Medieval North**. Punctum books, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/32484922/The_Troll_Inside_You_Paranormal_Activity_in_the_Medieval_North_Punctum_Books_2017_. Acesso em :27 jun. 2022.
 JOBS ARNBERG, Anna-Karin. I kärlekens spar. **Nordiska museets och skansens årsbok**, 2012.

JOLLY, Karen Louise; RAUDVERE, Catharina; PETERS, Edward. **Witchcraft and magic in Europe**, V. 3, The Middle Ages. London: Athlone, 2001.

JONES, Siân. **The Archaeology of Ethnicity: Constructing identities in the past and present**. London: Routledge, 1997. Disponível em: <http://karant.pilsnerpubs.net/files/Jones.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.

KIECKHEFER, Richard. **Magic in the Middle Ages**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406/1274>. Acesso em: 10 jun. 2022.

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

KRAMER Heinrich; SPRENGER James. **O martelo das feiticeiras**. Tradução de Paulo Froes. 12 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. Disponível em: <http://libgen.rs/book/index.php?md5=9384F02048070E6CCEB1195EB16FC9B7>. Acesso em: 10 mar. 2022.

KUUSELA, Tommy. Gästkrönika: Tjuvmjölkkande väsen i Sverige. **Husdjur. Tidningen för mjölkföretagare**, n. 9, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8667446/G%C3%A4stkr%C3%B6nika_Tjuvmj%C3%B6lkkande_v%C3%A4sen_i_Sverige_. Acesso em: 08 fev. 2022

L'ARTE ROMANICA. p. 356-583. Disponível em: https://www.laterza.it/indici/9788842116110_capitolo.pdf. Acesso em: 14 mar. 2023.

LANGER, Johnni. A bruxa no medievo: origens e imaginário. Modulo 1 do curso História da Bruxaria. João Pessoa, UFPB. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/32537488/A_bruxa_no_medievo_origens_e_imaginario_Modulo_1_do_curso_Hist%C3%B3ria_da_Bruxaria_UFPB_2017_. Acesso em: 18 nov. 2021.

LANGER, Johnni. História e sociedade nas Sagas Islandesas. **Alétheia: Estudos sobre Antiguidade e Medievo**, v. 1, n. 1, 10 jul. 2009. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf9/01.pdf>. Acesso em: 09 set. 2022.

LANGER, Johnni. Mito e Magia na Escandinávia: da Era Viking ao Romantismo. Disciplina do PPGCR-UFPB. Digital, agosto/dezembro, 2021.

LANGER, Johnni. **O sagrado nórdico: crenças e mitos da Escandinávia Medieval**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2018.

LANGER, Johnni. Pagãos e cristãos na Escandinávia da era viking: uma análise do episódio de conversão da Njáls Saga. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano IV, n. 10, p. 3-22, maio 2011. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf9/01.pdf>. Acesso em: 09 set. 2022.

LANGER, Johnni. Seiðr e magia na Escandinávia Medieval: reflexões sobre o episódio de Þorbjörg na Eiríks Saga Rauða. **Signum**, v. 11, n. 1, 2010, p. 177 - 202. Disponível em: <http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/9>. Acesso em 17 de julho de 2022.

LASAGNA, Irene. **Fair is foul, and foul is fair: Nomi di streghe e loro attributi nell'Europa germanica**. Tesi di Laurea in Lingue e Letterature Straniere. Facoltà di Studi Umanistici, Università degli Studi di Milano. Milão. 2019/20. Disponível em:

https://www.academia.edu/49943242/Fair_is_foul_and_foul_is_fair_Nomi_di_streghe_e_loro_attributi_nelleuropa_germanica. Acesso em: 03 ago. 2022.

LAWRENCE-MATHERS Anne; ESCOBAR-VARGAS, Carolina. **Magic and Medieval Society**. New York, 2014.

Laxdæla Saga, Translated from the Icelandic. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/17803/17803-h/17803-h.htm#Chap_XXXVI. Acesso em: 03 abr. 2022.

LE GOFF, Jaques. **O imaginário medieval**. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

LE GOFF, Jaques. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LINDOW, John. **Trolls: an unnatural history**. London: Reaktion Books, 2015.

LINE, Philippe. **Kingship and State Formation in Sweden: 1130-1290**. Leiden/Boston: Brill, 2007. (The Northern World, vol. 27).

MALMBERG, Christer. Albertus Pictor. Disponível em: <http://christermalmberg.se/pictor/index.php>. Acesso em: 18 dez. 2021.

MARTINO, Federico. **Il volo notturno delle streghe: il sabba della modernità**. Napoli: La Città del Sole, 2011.

MEISS, Millard. **The Great Age of Fresco: Discoveries, Recoveries, and Survivals**. G. Braziller in association with the Metropolitan Museum of Art, 1970.

MENDES, Cátia; LOPES, Helena; COSTA, Joana. **Extração dos compostos fenólicos do cardo** (*Cynara cardunculus*). Escola Superior Agrária, Tecnologia dos Processos Alimentares II, 2017/2018, Politécnico de Coimbra - PT. 2017-2018.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MERRIFIELD, Mary Philadelphia. **The art of fresco painting in the Middle Ages and the Renaissance**. Mineola, New York, Dover Publications, 2004.

MICHELL, C.T.; POHJOISMÄKI, J.L.O.; SPONG, G. et al. Mountain- and brown hare genetic polymorphisms to survey local adaptations and conservation status of the heath hare (*Lepus timidus sylvaticus*, Nilsson 1831). **Scientific Data** 9, 667, 2022. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/s41597-022-01794-5#citeas>. Acesso em: 07 jun. 2023.

MITCHEL, Stephen. Blåkulla and its Antecedents: Transvection and Conventicles in Nordic Witchcraft, **Alvíssmál: Forschungen zur mittelalterlichen Kultur Skandinaviens**, vol. 7, p. 81-100, 1997. Disponível em: <http://userpage.fu-berlin.de/~alvismal/7sabbat.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2022.

MITCHEL, Stephen. Transvektion und die verleumdete Frau in der skandinavischen Tradition (TSB D367): Ein neuerliches Überdenken des Super-Organischen in der Folkloristik. Em: Glauser, Jürg; Richter, Anna Katharina (org.) **Text, Reihe, Transmisson:** Unfestigkeit als Phänomen skandinavischer Erzählprosa 1500–1800. Tübingen and Basel: A. Francke Verlag, 2012. p. 183–204. Disponível em: https://www.academia.edu/1964093/Transvektion_und_die_verleumdete_Frau_in_der_skandinavischen_Tradition_TSB_D367_Ein_neuerliches_%C3%9Cberdenken_des_Super_Organischen_in_der_Folkloristik. Acesso em: 10 jun. 2022

MITCHELL, Stephen A. **Witchcraft and Magic in the Nordic Middle Ages**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

MONTANARI, Massimo. Il latte e i suoi derivati nella tradizione alimentare italiana. Em: TOZZI, Massimo; MONTANARI, Massimo (Orgs.). **Il latte. Storia, lessici, fonti**. Bologna: Granarolo s.p.a - CNR - Regione Emilia-Romagna, 2000, p. 9-36.

MONTANARI, Massimo. **La fame e l'abbondanza**. Storia dell'alimentazione in Europa. Roma-Bari: Laterza, 2013.

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual. **Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3-16, jul-dez, 2013. Disponível em: http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8294/2/Pensando_sobre_Imagem_Historia_e_Cultura_Visual.pdf. Acesso em: 05 ago. 2019.

MONTESANO, Marina. **Caccia alle streghe**. Roma: Salerno Editrice, 2012.

MONTESANO, Marina. Il papato e la stregoneria (secoli XI-XV). Em: DE VINCENTIIS, Amedeo (Org.). **Il Papato nel Medioevo** - Studi in onore di Massimo Miglio: Percezioni, Scambi, Pratiche, v. 1. Roma: Storia e Letteratura, 2012. p. 123-135.

MUCENIECKS, André Szczawlińska. Reações à reforma luterana no Norte: as diversas faces da heresia e heterodoxia na História de Gentibus Septentrionalibus, de Olaus Magnus (XVIs). **PLURA**, Revista de Estudos de Religião, vol. 8, n. 2, 2017, p. 19-53.

MYRDAL, Janken. Women and Cows: Ownership and Work in Medieval Sweden. **Ethnologia Scandinavica**: a journal for Nordic ethnology. Stockholm, v.38, p. 61-80. Disponível em: https://www.academia.edu/10413493/Women_and_Cows_Ownership_and_Work_in_Medieval_Sweden_2008. Acesso em: 27 abr. 2023.

NEYRA, Andrea Vanina. La tradición en la cultura medieval: el Decretum de Burchard de Worms. **Mirabilia** v. 3, 2003, p.134-135. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283645>. Acesso em: 20 jun. 2022.

NILDIN-WALL, Bodil; WALL, Jan. The Witch as Hare or the Witch's Hare: Popular Legends and Beliefs in Nordic Tradition. **Folklore**, Vol. 104, n. 1/2, p. 67-76, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1260796>. Acesso em: 26 maio 2023.

NORD, Anders G.; TRONNER, Kate; ASP, Misa; LUNDMARK, Elin. Albertus Pictor: A Medieval master painter and his pigments. **Fornvännen**, Stockholm, v. 113, n. 2, p. 89-102,

2018. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1272864&dswid=-9149>. Acesso em: 19-03-2023.

NORRBY, Malin. **Text utan kontext**: en granskning av kyrkobeskrivningar utifrån forskning om antijudiska motiv i svenska kyrkobyggnader. Orientador: Prof. AHLSTRAND, Kajsa. 2020. p. 66. Dissertation. Disciplinary Domain of Humanities and Social Sciences, Faculty of Theology, Department of Theology, Uppsala University. Uppsala, 2020. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1388564&dswid=3554>. Acesso em: 12 fev. 2023.

Norske kalkmalerier fra middelalderen til 1850. **Norsk institutt for kulturminneforskning**, ano. Disponível em: <https://www.niku.no/prosjekter/norske-kalkmalerier/>. Acesso em: 30, abr. 2023.

O SÉTIMO SELO. **Leopardo Filme**, 2022. Disponível em: https://leopardofilmes.com/pdf/OSETIMOSELO_folhadesala.pdf. Acesso em: 19 de jul. de 2022.

ÖBERG, Jan. Albertus Pictor: kända signeringar. **Konsthistorisk tidskrift**, Journal of Art History, 2004, 73:4, p. 228-239. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00233600410003576>. Acesso em: 10 mar. 2023

ÖBERG, Jan; KIHLMAN, Erika; MELIN, Pia. Den mångsidige målaren: vidgade perspektiv på Albertus Pictors bild- och textvärld. Föredrag från ett symposium vid Stockholms universitet oktober 2005. **Sällskapet Runica et mediaevalia**. Stockholm, 2007. Disponível em: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-10948>. Acesso em: 10 fev. 2023.

OLIVEIRA, Leandro Vilar. **A guardiã dos mortos**: um estudo do simbolismo religioso da serpente em monumentos da Era Viking (sécs. VIII-XI). Orientador: Johnni Langer. 2020. 272 f. Tese (Doutorado) - PPGCR (Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões), Departamento de Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2020.

OLIVEIRA, Leandro Vilar. **A guardiã dos mortos**: um estudo do simbolismo religioso da serpente em monumentos da Era Viking (sécs. VIII-XI). Tese (Doutorado em Ciências das Religiões) – Centro de Educação (CE), Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões (PPGCR), Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18507>. Acesso em: 07 abr. 2023.

OLIVEIRA, Leandro Vilar. Runas e pedras rúnicas: guia visual. **Blog do NEVE**. 13 nov. 2018. Disponível em: <http://neve2012.blogspot.com/2018/11/runas-e-pedras-runicas-guia-visual.html>. Acesso em: 25 set. 2022.

OLIVEIRA, Ricardo Wagner Menezes de. Esculpindo símbolos e seres: a arte viking em pedras rúnicas. **Notícias Asgardianas**, v. 7, 2014, p. 43-48.

PACCHIOLI, Maria Teresa; FATTORI, Giuseppe (orgs.). **Gli alimenti per la vacca da latte**: i foraggi. Reggio Emilia: Centro Ricerche Produzioni Animali – C.R.P.A. S.p.A, 2014. Disponível em: https://www.crpa.it/media/documents/crpa_www/Pubblicazi/E-book/AlimentiForaggi/AlimentiVaccaLatteForaggi.pdf. Acesso em: 30 jan. 2023.

PALMER, James Trevor. Rimbert's Vita Anskarii and Scandinavian mission in the ninth century. **Journal of Ecclesiastical History**, Cambridge University Press, vol. 55, n. 2, p. 235-256, abr. 2004. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/9821260>. Acesso em: 24-dez. 2022.

PANTZAR, Cecilia. Ösmo kyrka: Antikvarisk medverkan vid förundersökning inför projektering av inrerestaurering. **Stockholms läns museum**, Stockholm, 2010. Disponível em: www.stockholmslansmuseum.se. Acesso em 05 mar. 2023.

PASTOUREAU, Michel. **Bestiari del Medioevo**. Torino: Einaudi, 2012.

PASTOUREAU, Michel. **Medioevo simbolico**. 8. ed. Roma-Bari: Laterza, 2017.

PETERS, José Leandro. A História das Religiões no contexto da História Cultural. **As Múltiplas Faces de Clio**. Juiz de Fora: v. 1 n. 1, p. 87-104, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/26418>. Acesso em: 21 mar. 2022

PETTAZZONI, Raffaele. **La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro**. Torino: Edizioni Scientifiche Einaudi, 1954.

PETTERSSON, Rune. Homage to Albertus Pictor: An Early Information Designer. **41st Annual International Visual Literacy Association Conference**. Chicago, USA, October 6–9, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281816249_Homage_to_Albertus_Pictor-An_Early_Information_Designer. Acesso em: 12 jan. 2023.

PICASSO, Giorgio. Il penitenziale di Burcardo di Worms. Em: PICASSO, Giorgio; PIANA, Giannino; MOTTA, Giuseppe (Orgs.). **A pane e acqua Peccati e penitente nel Medioevo: Il Penitenziale di Burcardo di Worms**. Novara: Europia, 1986.

PIRES, H. Vaningi: O javali e a identidade dos Vanir. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 8, n. 23, p. 11-22, 11. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/29522>. Acesso em: 08 nov. 2022.

PIRES, Hélio. Vaningi: O javali e a identidade dos Vanir. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, ano VIII, n. 23, set./dez. 2015, p. 11-22. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/issue/view/941>. Acesso em: 08-nov. 2022.

PLAUTUS, Titus Maccius. **Plautus: The Little Carthaginian. Pseudolus. The Rope**. Vol. 4. Cambridge: Massachusetts Harvard University Press; London: William Heinemann LTD. 1980.

PRICE Neil. The Archeology of Seiðr: Circumpolar Traditions in Viking Pre-Christian Religion. **Brathair**, v. 4 2, 2004, p.109-126. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/issue/view/93>. Acesso em: 17 jul. 2022.

QUÍRICO, Tamara. *In ipsa legunt qui litteras nesciunt*: Notas sobre as funções das imagens cristãs no período medieval. **Brathair**, v. 21 n. 2, 2021. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/2707>. Acesso em: 28 abr. 2023.

RAGAZZI, Marcello. Come leggere un'opera d'arte. Istituto Italiano Edizioni Atlas. Disponível em: <https://docplayer.it/25583959-Come-leggere-un-opera-d-arte-a-cura-di-m-ragazzi.html>. Acesso em: 22 abr. 2022.

RAMALHO, Germán. **Saber ver a arte românica**. Tradução de Jamir Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

REMIÀ, Alessandra. **Formaggi a Caglio Vegetale**: Caratterizzazione del profilo volatile. Orientador: Dra. FOLIGNI, Roberta. 2020-2021. 35 f. Laurea (Graduação) - Dipartimento di Scienze Agrarie Alimentari e Ambientali, Corso di Laurea in: Scienze e Tecnologie Alimentari, Università Politecnica delle Marche - IT. 2021.

RONZITTI, Rosa. L'etimologia di latino *strix* fra indoeuropeistica e romanistica. **Romance Philology**, Vol. 63, No. 1. Special Issue Brepols: University of California Press (Spring 2009), p. 183-193. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44944274>. Acesso em: 17 abr. 2022.

ROOSVAL, Johnny. Albertus Pictor: **Svenskt biografiskt lexicon** [s,d.]. Disponível em: <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/5647>. Acesso em: 2022-02-18.

ROSE, Amber J. The Witch on the Wall: The Milk-Stealing Witch in Scandinavian Iconography. **ARV: Nordic Yearbook of Folklore**, Uppsala, Sweden, vol. 71, p. 27-43. 2015. Disponível em: <https://kgaabokorder.se/sv-SE/download/661e21ee-3ed3-4622-ac83-a6a6578ffc4c>. Acesso em: 24 mar. 2022.

ROSSI, Paolo Aldo. I tempi della tolleranza. **Abstracta**, n. 16, jun. 1987, p. 38-45.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **Witchcraft in the Middle Ages**. Londres: Cornell University Press, 1972.

RUST, Leandro Duarte. Bulas inquisitoriais: Ad Abolendam (1184) e Vergentis in Senium (1199). **Revista de História**, [S. l.], n. 166, p. 129-162, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/48532>. Acesso em: 24 ago. 2022.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. Nobel, São Paulo, 1988

SAPERE, Analia; NEYRA, Andrea Vanina. El Ordo ad dandam poenitentiam del abad Regino de Prüm. In: **Sociedades Precapitalistas. Revista de Historia Social**. Vol. 1, núm. 1, 2 sem. 2011. Disponível em:

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/25997>.

SCHMITT, Jean-Claude. Gesti. Enciclopedia dell' Arte Medievale. 1995. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/. Acesso em: 26-mar. 2023.

SCHMITT, Jean-Claude. **História das superstições**. Mem Martins - Portugal: Publicações Europa-América, 1997.

SCHMITT, Jean-Claude. Le immagini, l'immaginario e il tempo della storia. Em: BETTETINI, Maria; PAPARELLA, Francesco (Eds.). **Immaginario e immaginazione nel**

medievo: Atti del convegno della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (S.I.S.P.M.). Milano, 25-27 set. 2008. Louvain-la-Neuve, 2009. p. 11-43.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens:** ensaio sobre cultura visual na Idade Média. São Paulo: EDUSC, 2007. Disponível em: <http://library.lol/main/0330FC3145E1DB53C3FE732550360F0B>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SCHMITZ, Hermann Joseph. **Die bussbücher und die bussdisciplin der kirche.** V. 2. Düsseldorf: impressão e publicação de L. Schwann, 1898.

SERGI, Giuseppe. **L'idea di Medioevo:** Fra storia e senso comune. Roma: Donzelli Editore, 2005.

SKOTT, Fredrik. Easter Witches as Pseudo-Ostensive Action. **Béaloideas**, vol. 82, 2014, p. 67–84. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24862791>. Acesso em: 19 maio 2022.

SOBRENOME, Nome. Título da matéria. Nome do site, ano. Disponível em: <URL>. Acesso em: dia, mês e ano.

SORCIÉRE. Em: CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Nancy Cedex: CNRTL, 2022. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/sorci%C3%A8re>. Acesso em: 19 de jul. de 2022.

SOUZA, M. N. C. de; SILVA, A. R. da. Silybum marianum e suas atividades farmacológicas: uma revisão integrativa. **Saúde.com**, [S. l.], v. 17, n. 3, 2021. DOI: 10.22481/rsc.v17i3.8725. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/rsc/article/view/8725>. Acesso em: 28 out. 2022.

STERZA, Lorenzo. **Simbolismo animal nas igrejas românicas italianas:** alegorias na *Basilica di San Zeno* em verona. Orientador: Dr. LANGER, Johnni. 2019. 75 f. Graduação - CR (Ciências das Religiões), Departamento de Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/16652>. Acesso em: 12 abr. 2023.

STERZA, Valentino. **Plantas mágicas no medievo:** mulheres, magia e igreja. Orientador: Dr. LANGER, Johnni. 2019. 52 f. Graduação - CR (Ciências das Religiões), Departamento de Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/16652>. Acesso em: 28 out. 2022.

STURLUSON, Snorri. **Edda em Prosa: Gylfaginning e Skáldskaparmál.** São Paulo: Barbudânia, 2014.

SUNDSTRÖM. Lisa. Ösmo kyrkogård: Kulturhistorisk inventering av kyrkogården, Ösmo kyrka, Ösmo socken, Nynäshamns kommun, Södermanland. **Stockholms läns museum**, Stockholm, 2012. Disponível em: www.stockholmslansmuseum.se. Acesso em 05 fevereiro

SVANBERG, Jan. Peter målare. **Svenskt biografiskt lexicon**, 1995. Disponível em: <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/7131>. Acesso em: 05 fev. 2023.

SVANBERG, Jan. Två konstnärers sätt att i ord och bild presentera sig själva i sengtökens Norden. **ICO Iconographisk Post. Nordisk tidskrift för bildtolkning – Nordic Review of Iconography**, [S.l.], n. 3, p. 33–47, jan. 2016. ISSN 2323-5586. Disponível em: <https://ojs.abo.fi/ojs/index.php/ico/article/view/1395>. Acesso em: 02 mar. 2022.

TARANILLA, Carlos Javier. **Breve Historia del Gótico**. Ediciones Nowtilus SL, 1 edição, 2017.

TATÁR, M. Nordic influence on Saami folk belief: the "Buttercat" (Smörkatt). **Scripta Instituti Donneriani Aboensis**, [S. l.], v. 12, p. 258–262, 1987. Disponível em: <https://journal.fi/scripta/article/view/67166>. Acesso em: 03 mar. 2022.

TÖRNQVIST, Egil. Bergman and Visual Art: Egil Törnqvist sheds light on a neglected subject. **ingmarbergman.se**, 2012. Disponível em: <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/bergman-and-visual-art>. Acesso em: 22 abr. 2022.

VARANINI, Gian Maria. Il monastero di San Zeno di Verona nell'età "romantica" (metà XI-metà XIII secolo): Aspetti economici, istituzionali e politici. Em: BUTTURINI, Francesco; PACHERA, Flavio (orgs.). **San Zeno Maggiore a Verona: Il campanile e la facciata**. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni. Verona: Istituto Salesiano San Zeno, 2015. p. 29-42. Disponível em: <http://www.rmoa.unina.it/4560/>. Acesso em: 09 mar. 2023.

WAHLBERG, Mats. **Svenskt ortnamnslexikon**. Uppsala, Institutet för språk och folkminnen, 2003.

WALL, Jan. **Tjuvmjökande väsen**. I. Äldre nordisk tradition. Acta universitatis Upsaliensis. Studia ethnologia Upsaliensis, 3. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1977.

WILCKE-LINDQVIST, Ingeborg. En kyrkoreparation på 1400-talet, dokumentariskt belyst. **Fornvännen**, Stockholm, p. 193-210, 1932. Disponível em: http://kulturarvsdata.se/raa/fornvannen/html/2003_131. Acesso em: 16 mar. 2023.

WILLAIME, Jean-Paul. O que significa comemorar a reforma? **Numen**, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, p. 7-16, jul./dez. 2017) Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/22097>. Acesso em: 05-maio 2023.

ZARA, Lucio. **Sull'etimo del tedesco Hexe**. Academia.edu, S.d. Disponível em: https://www.academia.edu/36238350/Sull_etimo_del_tedesco_Hexe_. Acesso em: 20 jun. 2022.

ZENDRI, Christian. I giuristi e le streghe. **Storicamente**, 4, art. n. 24, p. 1-30, 2008. Disponível em: <https://storicamente.org/rubrica-studi-2008/zendri#nt-1>. Acesso em: 24 ago. 2022.

ZOËGA, Geir Tomasson. **A Concise Dictionary of Old Icelandic**. London: Oxford University Press, Ely House, 1967.

APÊNDICE A – Cronologia da documentação

70 Dioscorides, <i>De materia medica</i>
77 Pliny the Elder, <i>Natural History</i>
c.C2–C4 Pseudo-Apuleius Platonicus, <i>Herbarius</i>
Early C3 Solinus, <i>Polyhistor</i>
c.C4 Earliest versions of the <i>Sphere of Apuleius</i>
a.430 St Augustine, <i>The City of God</i>
C6 Latin bestiary
C6 <i>De herbis femininis</i>
c.C6 <i>Curae herbarum</i>
c.615–30s Isidore of Seville, <i>Etymologies</i>
C8 <i>Penitential of Theodore</i>
789 Charlemagne's general admonition, including a ban on all sorcerers, magicians and enchanters
C9 <i>Canon Episcopi</i> , first recorded by Regino of Prüm in the early C10
a. c.856 Rabanus Maurus, <i>Treatise on beasts</i>
C10–C11 Early treatises on the astrolabe associated with Gerbert of Aurillac, Llobet de Barcelona and Hermann le Boiteux
c.930 Laws of King Athelstan
963–75 Record of Bishop Aethelwold of Winchester's acquisition of an estate confiscated from a woman convicted of attempted murder by image magic.
a.930 Bald, <i>Leechbook</i>
Late C10–early C11 <i>Lacnunga</i>
c.1080s Constantine the African, <i>Liber Pantegni</i>
x magic and medieval society
1085 Hugh of Flavigny, <i>Chronicle</i>
c.1090 Marbod of Rennes, <i>Liber lapidum</i> , dealing with 60 stones
Late C11 Bayeux Tapestry
C12 Pseudo-John of Seville, <i>Isagoge in astrologiam</i>
C12 Circulation of prophecies by the Sibylla Tiburtina
C12 Translation of Theel, <i>Liber sigillorum</i>
C12 Translations of Sahl ibn Bishir, <i>Liber Temporum</i>
C12(?) <i>Ars Notoria</i>
c.1100 Walcher of Malvern, Lunar Tables
1110 Petrus Alfonsi, <i>Dialogues against the Jews</i>
c.1110 Petrus Alfonsi, <i>Disciplina clericalis</i>

1119–31 <i>Gesta Herewardi</i>
1120s Petrus Alfonsi, <i>Epistola ad peripateticos franciae</i>
1120s Hugh of St Victor, <i>Didascalicon</i>
c.1120 Adelard of Bath's translation of Abu Mashar, <i>Isagoge Minor</i>
c.1125/6–34 William of Malmesbury, <i>Gesta Regum Anglorum</i>
1130s Geoffrey of Monmouth, <i>Prophetiae Merlini</i>
c.1130–40 John of Seville's translation of Alcabitius, <i>Liber introductorius</i>
1133 Eclipse discussed in John of Worcester, <i>Chronicle</i>
1132–52 Hugh of Fouilloy, <i>The Aviary</i>
1135 Orderic Vitalis in possession of a copy of the <i>Prophetiae Merlini</i>
1136 Plato of Tivoli's translation of Ptolemy, <i>Centiloquium</i>
1136–38 Geoffrey of Monmouth, <i>History of the Kings of Britain</i>
1138 Plato of Tivoli's translation of Ptolemy, <i>Quadripartitum</i>
c.1140 Gratian, <i>Decretum</i>
1141 Raymond of Marseilles, <i>Liber iudiciorum</i>
1147–48 Hildegard of Bingen, <i>Scivias</i> approved by the pope
Mid-C12 Anglo-Norman horoscopes in BL, MS Royal App. 85
c.1150 Geoffrey of Monmouth, <i>Vita Merlini</i>
1155–57 Peter Lombard, <i>Sentences</i>
1159 John of Salisbury, <i>Policraticus</i>
c.1160 Eadwine Psalter (with earliest known Latin Chiromancy)
c.1181/2 Walter Map, <i>De nugis curialium</i>
1186 Recorded Great Conjunction of the planets in Libra
1186–87 Gerald of Wales, <i>Topography of Ireland</i>
1189 Gerald of Wales, <i>Expugnatio Hibernica</i>
c.1189–1204 Peter of Cornwall, <i>Pantheologus</i>
1190 Joachim of Fiore meets Richard I of England
1190 Maimonides, <i>Guide for the Perplexed</i>
c.1191 Gerald of Wales, <i>Journey through Wales</i>
c.1192 Roger of Howden, <i>Deeds of King Richard</i>
c.1194 Gerald of Wales, <i>Description of Wales</i>
Early C13 Pastoral manual of Thomas of Chobham
C13 <i>Tractatus de herbis</i>
C13 Compilation of treatises on the astrolabe attributed to Messahala
C13 <i>On fifteen stars, fifteen stones, fifteen herbs and fifteen images</i> or <i>Quadripartitum</i>
<i>Hermetis</i> , translation from a C8 version by Messahala (Mashâ'allâh)

C13 <i>Book of Angels, Rings, Characters and Images of the Planets</i> (copied in a 15C manuscript)
Early C13 Robert de Boron, <i>Merlin</i>
Early C13 Woman accused of sorcery in the court of King's Bench during the reign of King John
First half C13 <i>Sworn Book of Honorius</i>
c.1214 Gervase of Tilbury, <i>Otia Imperialia</i>
1215 IV Lateran Council
c.1223 Cesarius of Heisterbach, <i>Dialogue of miracles</i>
c.1230s Bartholomew the Englishman, <i>On the Properties of Things</i>
1233 Gregory IX, <i>Vox in Rama</i>
c.1228–30 William of Auvergne, <i>De legibus et sectis</i>
c.1231–36 William of Auvergne, <i>De universo</i>
1246 Guido Bonatti predicts a conspiracy against Frederick II
c.1246–59 Vincent of Beauvais, <i>Speculum historiale</i>
2nd half of C13 <i>Liber Raziel</i>
1250s Alexander IV addresses questions on whether or not inquisitors should deal with magic
c.1253 <i>Lapidary of Alphonso X</i>
c.1254 Gilles de Thebaldis and Pierre de Reggio translation of Hali Abenragel, <i>De judiciis astrorum</i>
c.1256–58 Translation into Castilian of the <i>Picatrix</i>
a.1259 Latin translation of al-Kindi, <i>De radiis stellarum</i>
c.1260–70 Albertus Magnus, <i>Speculum Astronomiae</i>
1265 Thomas Aquinas, <i>Summa Theologica</i>
c.1267 Roger Bacon, <i>Opus Tertium</i>
c.1270s Guido Bonatti, <i>Liber introductorius ad judicia stellarum</i>
1289 Adam Stratton accused of using magic to improve his position at the English court
1297–98 John of Freiburg's Pastoral Manual
c.1301 Pseudo-Arnold of Villanova, <i>De sigillis</i>
1301–03 Walter Langton, Bishop of Coventry, accused of sorcery and necromancy
13 June 1303 Accusations of sorcery levied against Boniface VIII at the French court
11 October 1303 Pope Boniface VIII's death
1307 Beginning of the process against the Knights Templar
c.1308–21 Dante's condemnation of Michael Scot in the <i>Divine Comedy</i>
1309–11 Posthumous case against Pope Boniface VIII
1314 Accusation of sorcery levied against Enguerrand de Marigny at the court of Louis X
1316 Mahaut of Artois accused of using love magic against Philip V of France
1317 Hugues Geraud, Bishop of Cahors, accused and convicted of having hired

professional magicians to perform harmful magic against Pope John XXII
1320 Matteo and Galeazzo Visconti charged with a plot to kill Pope John XXII by means of poison and ritual and image-magic
1326 Issue of papal bull <i>Super illius specula</i> by Pope John XXII
1327 Francesco d'Ascoli is the first university master to be burnt alive by the inquisition
c.1327 Bernard Gui, <i>Manual for Inquisitors</i>
Late C14–early C15 Large scale witch trials in the Rhine Land, Bavaria and parts of Switzerland
1420s Bernardino of Siena's sermon 'On the Scourges of God'
1431 Accusations against Joan of Arc, including charges accusing her of being in possession of a mandrake root
1441 Eleanor Cobham, Duchess of Gloucester, accused of using magicians against Henry VI, including the alleged professional sorceress Margery Jourdemayne
1484 <i>Bula Summis desiderantis affectibus</i> , Pope Innocent VII
c.1486 Heinrich Kramer and Jacob Sprenger, <i>Malleus Maleficarum</i>

Apêndice elaborada conforme tabela presente em: Lawrence-Mathers e Escobar-Vargas, (2014)

