

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

ANAIS SEPHA UERJ

TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.

1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342

GT 4

**Trajetoórias
Plurais:
Primeira
Época
Moderna**

Do demoníaco ao divino: As bruxas de Dürer e as mulheres sacras de Pontormo

Barbara Cristina Marques Moerbeck (UERJ)¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar as obras (1497), do artista alemão Albrecht Dürer, e “*Visitação*” (1528-1530), de Jacopo Pontormo, tanto em suas similaridades quanto em suas diferenças, assim como o contexto histórico em que os artistas estavam inseridos quando produziram as obras. A gravura de Dürer, que se relaciona com a tradição da bruxaria em territórios germânicos, ajudou a materializar a imagem da bruxa presente no imaginário coletivo desde a Idade Média. A publicação do “*Malleus Maleficarum*” em Nuremberg, cidade natal de Dürer, pode ter influenciado o artista na sua criação. Por sua vez, a chegada das obras de Dürer à Itália inspirou Jacopo Pontormo na produção de uma de suas mais famosas pinturas.

Palavras-chave: Dürer; Pontormo; Renascimento; Maneirismo; caça às bruxas.

¹ Escritora e bacharel em História da Arte pela UERJ. Pesquisas voltadas para o período do Renascimento, caça às bruxas, iconografia do terror e do culto dionisiaco. Atualmente é redatora no site Querido Clássico onde escreve sobre cinema, literatura, arte e história. E-mail: bbmoerbeck@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7166652177338642>.

Da Itália para a Alemanha

Albrecht Dürer nasceu em 21 de maio de 1471 na cidade de Nuremberg. Desde a infância foi preparado para seguir a carreira de ourives do pai, Albrecht, o Velho, e ainda menino se tornou seu aprendiz. A experiência que adquiriu com as ferramentas e materiais na oficina de ourives do pai foi de grande valia para se tornar um exímio gravador em metal, técnica que não era utilizada na Alemanha antes de Dürer (Panofsky, 1955, p. 4). Na adolescência, Dürer optou por trilhar seu caminho na pintura e recebeu permissão do pai para se tornar aprendiz no ateliê do pintor Michael Wolgemut:

Em 30 de novembro de 1486, tendo atingido uma respeitável proficiência no ofício de seu pai, ele tornou-se aprendiz do principal pintor de Nuremberg, Michael Wolgemut, com quem ficaria mais de três anos. [...] Enquanto aprendiz dele, Dürer recebeu instrução em todos os ramos da arte. Aprendeu a manusear a pena e o pincel, copiar e desenhar, fazer paisagens em guache e aquarela e a pintar com óleos. Além disso, foram produzidas xilogravuras para livros ilustrados na oficina de Wolgemut durante o aprendizado de Dürer, e os mais importantes deles foram impressos nas prensas de seu padrinho, Anton Koberger, o maior editor da Alemanha (Panofsky, 1955, p. 4-5).

No ano de 1490, então com dezenove anos, Dürer partiu em direção a uma temporada de viagens, como era costume entre os jovens artistas (Panofsky, 1955, p. 5). Sua rota incluía países do norte e do sul da Europa, tendo como destino final a Itália. Em 1494, ele retornou à Alemanha para se casar com a noiva que já havia sido escolhida por sua família, uma moça chamada Agnes Frey. Após o casamento, Dürer partiu sozinho e no

outono do mesmo ano chegou a Veneza (Panofsky, 1955, p. 8). A partir de então, dedicou-se a aprender a *maneira* italiana, tendo como inspiração os trabalhos de Mantegna e Giovanni Bellini. Ao retornar para Nuremberg no ano seguinte, Dürer possuía uma nova bagagem de estudos e “por breve que tenha sido, pode ser chamada de início do Renascimento nos Países do Norte.” (Panofsky, 1955, p. 8).

Os anos seguintes foram muito produtivos para Dürer; ele recebeu a comissão para executar o altar de Nossa Senhora na igreja da colônia alemã em Veneza e produziu uma grande quantidade de gravuras em metal e xilogravuras. Em 1505 partiu para uma segunda viagem à Itália, e retornou à Alemanha em 1507 (Panofsky, 1955, p. 9):

Seus contemporâneos italianos opuseram-se à sua manipulação de cor, aos seus anacronismos em cenários e figurinos e à sua falta de verdadeiro espírito ‘clássico’, mas eles o admiravam como um técnico supremo no campo da xilogravura e gravura em metal e elogiavam sua inventividade abundante; com o despertar de um forte patriotismo regional no norte da Itália ele se tornou, para Lomazzo, o ‘grande druida’ da arte; e em Bolonha foi creditado com contribuições mais importantes para o Renascimento do que Rafael e Michelangelo (Panofsky, 1955, p. 11).

Albrecht Dürer e a caça às bruxas

A caça às bruxas espalhou-se pela Europa e Grã-Bretanha durante o final do século XV e início do século XVI (Kramer, 2015, p. 17). Em cada região as perseguições e as execuções ocorriam de formas diferentes. A queima de bruxas na fogueira era um ato de execução habitual em terri-

tórios europeus (Kramer, 2015, p. 17). A procura de mamilos de bruxa — pequenos sinais no corpo da acusada que, segundo os inquisidores, as bruxas utilizavam para amamentar seus animais familiares com sangue (Russel e Alexander, 2019, p. 118 e 131), — ocorria em territórios ingleses e na Nova Inglaterra. Nessas localidades também era comum que as vítimas fossem enforcadas ou afogadas, como aconteceu com os acusados no caso de Salem, no século XVII (Russel e Alexander, 2019, p. 118).

Não coincidentemente, a arte produzida durante esse período passou a representar as bruxas como um ser demoníaco. Eugenio Battisti, em seu livro intitulado *L'antirrinascimento*, disserta sobre as representações artísticas da figura da bruxa:

Uma vez assumida a caracterização negativa e demoníaca, a iconografia da bruxa em sua vulgarização acaba por depender mais de ideias e esquemas gerais do que de acontecimentos históricos específicos, apesar dos registros históricos [...]. A relação, mais estreitamente estabelecida no final do século XV entre a feitiçaria e o demoníaco, teve uma enorme capacidade de estímulo fantástico, e deu origem a um processo de recuperação que pode ser definido como arqueológico, e que conseguiu fixar a imagem vaga da bruxa e codificá-la até o romantismo (Battisti, 1989, p. 173-174).

No século XV, a invenção da máquina de prensa de Gutenberg no Sacro Império Romano-Germânico, região que hoje conhecemos como Alemanha, ajudou na propagação de ideias. A imprensa tornou mais simples a publicação de livros, como a primeira edição do *Malleus Maleficarum* em 1487, escrito por Heinrich Kraemer e James Sprenger. O ápice da caça às bruxas ocorreu durante o período do Renascimento e a Reforma Protestante foi um ponto-chave para que as perseguições fossem inten-

sificadas. Com o aumento de acusações de bruxaria em territórios germânicos, Dürer produziu sua gravura:

A extensão da caça às bruxas é espantosa. No fim do século XV e no começo do século XVI, houve milhares e milhares de execuções – usualmente eram queimadas vivas na fogueira – na Alemanha, na Itália e em outros países. A partir de meados do século XVI, o terror se espalhou por toda a Europa, começando pela França e pela Inglaterra. (Kramer e Sprenger, 2015, p. 17).

As mulheres não foram as únicas vítimas da perseguição; crianças e homens também eram acusados de bruxaria. Vale destacar o caso do padre Urbain Grandier, condenado à morte na fogueira na França do século XVII na cidade de Loudun, após a freira Jeanne des Anges, — equivalente a Joana dos Anjos —, acusá-lo de ser o responsável por sua possessão demoníaca e de mais dezesseis freiras do convento ursulino da cidade (Huxley, 2014). O livro de Aldous Huxley, *Os Demonios de Loudun*, conta a história de Urbain Grandier e toda a conspiração que envolveu sua execução.

Mas a existência do *Malleus Maleficarum* fez com que a imagem da bruxa feminina se tornasse sinônimo de desordem e transgressão, e passou a relacionar a sexualidade e a autonomia feminina ao demoníaco. Grande parte das acusações se davam pela ligação das bruxas com o demônio e forças malignas:

Mas, na medida em que o Renascimento dava à luz o padrão de alteridade como raiz das ciências e das transformações sociopolíticas modernas, não eram seus expoentes perseguidos e sua criatividade cerceada pela Inquisição? Se a luz do novo humanismo era excluída de Cristo por sua própria Igreja, a quem seria ela atribuída? O *Malleus*

engrandece tanto o Demônio e as bruxas que declara textualmente ter sido ele criado especialmente por Deus para exercer o pecado através delas. [...] Este ódio à mulher misturou-se, na Inquisição e no *Malleus*, à atração mórbida por ela devido à sexualidade culturalmente reprimida e à sua desvalorização na Igreja. Isso fez com que a tortura para se obter confissões de bruxarias incluísse procedimentos tarados, ou seja, sexualmente perversos, que incluíam o voyeurismo e o sadismo (Kramer e Sprenger, 2015, p. 37-39).

Dürer não foi o único a perpetuar a imagem da bruxa demoníaca, ele apenas produziu duas gravuras com esta temática. *As Quatro Feiticeiras*, que hoje conta com uma de suas cópias na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e *A Bruxa*, datada de 1500. Apesar do mesmo tema, as gravuras representam estereótipos diferentes da bruxa germânica. Na obra de 1500, a bruxa anciã aparece montada em um bode de trás para frente, o que pode representar o mundo invertido pelas ações da bruxaria e também demonstra um ponto importante: grande parte das acusadas eram mulheres mais velhas, viúvas ou solteiras, que não respondiam ou eram protegidas por homem algum e que não tinham filhos (Rodrigues, 2018, p. 138-139, 141). Segundo os acusadores, tratava-se de mulheres invejosas da saúde e fertilidade das mulheres mais jovens:

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recursiva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é

um animal imperfeito, sempre decepçiona e mente. [...] Portanto, a mulher perversa é, por natureza, mais propensa a hesitar na sua fé e, conseqüentemente, mais propensa a abjurar-la – fenômeno que conforma a raiz da bruxaria. [...] ‘Não vás consultar uma mulher sobre sua rival.’ Querendo com isso dizer ser inútil consultá-la, porque sempre haverá ciúme, ou seja, inveja, na mulher perversa. E se entre si assim se comportam as mulheres, muito pior será com relação aos homens (Kramer e Sprenger, 2015, p. 124-125).

As Quatro Feiticeiras é uma gravura marcada por uma combinação de características setentrionais e italianas. Muito se assemelha com outra gravura de Dürer, *O Banho das Mulheres*, de 1496, mas suas posturas foram alteradas até se adequarem ao esquema de representação das três Graças. Entretanto, a gravura conta com quatro integrantes, como se existissem três bruxas em oposição às três graças e mais uma intrusa, completando o grupo de quatro. Mesmo em privado, a nudez relacionada ao feminino naquele contexto era o bastante para ser associada a um perigo que pode corromper o espectador. O esquema de cenários e ideias, citados por



Figura 1. Albrecht Dürer, *As Quatro Feiticeiras* (1497)
Gravura em buril, 19,1 cm x 12,7 cm
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional,
Rio de Janeiro, Brasil.
Disponível em: Biblioteca Nacional Digital

Eugenio Battisti, necessários para identificar uma bruxa, também está presente na gravura de Dürer.

Aos pés das mulheres se encontram crânios e ossos espalhados e no lado esquerdo da composição há uma criatura com chifres e presas, que parece sair de uma porta secreta envolta em chamas. Uma das mulheres está em posição pudica, como ocorre em muitas representações da deusa Afrodite e sua equivalente romana, a deusa Vênus. No *Banquete*, de Platão, Pausânias afirma que há duas Afrodites: a Afrodite Urânia seria celestial, a perpetuação do amor divino; já a filha de Zeus e Dione seria a Afrodite do amor comum do povo, denominada Pandemos, de onde emanam o amor e desejos terrenos (Cf. *Banquete*, 180c-181c e Rodrigues, 2018, p. 129-131).

A inserção de uma possível representação da Afrodite Pandemos no cenário com três Graças soluciona a questão do porquê quatro mulheres em vez de três. A figura pudica à direita fazendo alusão a Afrodite Pandemos remete à ideia de uma corrupção ou degeneração da doutrina platônica original. Assim como também há uma corrupção direcionada às figuras das três Graças ao representá-las como feiticeiras. Mas existem outras teorias, como a citada por Erwin Panofsky, que corrobora com a ideia de que Dürer de fato foi inspirado pelas ideias disseminadas pelo *Malleus Maleficarum*:

Talvez o velho Moritz Thausing não estivesse muito errado ao sugerir o *Malleus Maleficarum*, aquele terrível manual de caça às bruxas que havia aparecido em 1487 e apreciado por muito tempo uma popularidade sinistra. Nele é relatado um incidente que pode dar uma ideia das histórias de bruxas então atuais na Alemanha. Uma jovem dama esperando um filho contratou uma parteira que logo foi suspeita de ser uma bruxa. Ela foi expulsa de casa e levou uma horrível vingança. Acompanhada por duas outras mulheres, ela invadiu os aposentos da dama, e essa tríade destruiu a criança no ventre da mãe ‘tocando

sua barriga e pronunciando uma malvada imprecisão'. A isso, a ação na gravura de Dürer corresponde exatamente, exceto por o fato de a jovem mostrar uma singular falta de emoção. Ela parece ser uma cúmplice em vez de uma vítima, e pode de fato ser uma jovem bruxa querendo se livrar de um 'filho do Diabo'. Mas seja qual for o assunto, certo é que uma exibição prodigiosa de mulheres a nudez, concebida como 'moderna' no sentido do Renascimento italiano, foi transformada em advertência contra o pecado (Panofsky, 1955, p. 71).

Da Alemanha para a Itália

Jacopo Carucci, conhecido como Jacopo Pontormo ou apenas Pontormo, nasceu na Itália, nos arredores de Empoli, na região da Toscana, em 26 de maio de 1494. Grande pintor maneirista da escola florentina, foi pupilo de Andrea del Sarto e Leonardo Da Vinci, e patrocinado por anos pela família Médici. Ainda menino, Pontormo perdeu o pai, o pintor Bartolomeu Carucci e passou a ser criado pela avó. E em 1508 "é confiado pela avó à tutela dos Pupilli, conforme registro nos livros dessa entidade assistencial" (Pontormo, 2005, p. 182).

Seu temperamento era visto como incomum e a visão que se criou a seu respeito tem a ver com a mistificação vasariana e a biografia que o próprio escreveu sobre o artista. Pontormo era metódico, adepto do isolamento e por vezes parecia neurótico, inquieto e melancólico. Para muitos, inclusive Vasari, sua forma de ser afetava sua produção artística, que era marcada pela incerteza. A forma como Pontormo representava o corpo humano ia contra a tradição pictórica cristã e "Pontormo e os primeiros maneiristas constituiriam uma contestação anti-moderna, anti 'maneira moderna', mais de tipo anti-naturalista do que anti-classicista" (Paolo Spedicato em Pontormo, 2005, p. 170).

Pontormo começou a escrever em um diário três anos antes de sua morte, e a forma como o preencheu corroborou para a visão desconexa que havia se criado a seu respeito. Seu diário era repleto de amenidades do dia a dia, como notas sobre sua alimentação junto a rascunhos de desenhos. Tudo isso ajudou a propagar ainda mais o mito de estranheza ao seu redor. Porém, ao ler seu diário, é possível notar que se trata de anotações simples, de um artista inquieto e curioso.

No que diz respeito a sua profunda melancolia, seu silêncio e seu tormento, talvez esteja ligada — além de sua própria história de vida e seu emocional — com a época em que vivia e que produziu *Visitação*, entre 1528 e 1530. Uma época em que a confiança na razão que caracteriza o Renascimento começou a ser questionada. O ambiente que os maneiristas italianos estavam inseridos era de conflitos e mudanças internas e externas, políticas, econômicas e religiosas, e os artistas queriam romper com a mentalidade clássica rígida do Renascimento, e em meio a tantas incertezas, muitos artistas passaram por modificações em suas produções artísticas.

Em sua biografia sobre Jacopo Pontormo na edição de 1568 de *Vidas de Artistas*, Giorgio Vasari comenta que pouco antes da epidemia de peste em 1522, um grande número de gravuras de Dürer chegou a Florença. No mesmo ano, Pontormo fixou residência na *Certosa del Galluzzo* — isto é, o mosteiro onde viviam os monges cartuxos, nos arredores de Florença —, a fim de se afastar da peste. Após essa série de eventos, segundo Vasari, Pontormo passou a “imitar a *maneira tedesca*”:

Assim, sua maneira foi ofendida pela intromissão da maneira alemã de tal modo que se reconhece naquelas obras, ainda que todas sejam belas, apenas uma parcela da qualidade e graça que Pontormo havia, até aquele momento, dado a todas as suas figuras [...] Não muito tempo

antes, havia chegado da Alemanha a Florença um grande número de gravuras finamente entalhadas ao buril por Albrecht Dürer – excellentíssimo pintor alemão e raro entalhador de gravuras em cobre e madeira. [...] Colocando-se então Pontormo a imitar aquela maneira, procurando dar às figuras, nas expressões dos rostos, aquela mesma firmeza e variedade que lhes havia dado Dürer, tomou-a [i.e., a maneira de Dürer] tão vigorosamente que o encanto da sua primeira maneira, a qual lhe havia sido dada pela natureza repleta de doçura e graça, foi alterada por aquele novo estudo e esforço. [...] Ora, acaso não sabia Pontormo que os alemães e flamengos vêm para nossa região para aprender a maneira italiana, a qual ele, com tanto esforço tentou, considerando-a ruim, abandonar?” (Vasari, 1966-1987).

Com seu regionalismo exacerbado, Vasari não conseguia aceitar que um pintor florentino poderia sequer se inspirar em um artista alemão, ainda que fosse altamente talentoso como o próprio Vasari admitia, mas que sempre seria um estrangeiro. Mas Pontormo era um artista altamente autoral e procurou uma maneira de produzir que acima de tudo representasse sua própria essência. Independentemente das inspirações que incorporou em sua produção artística, segundo o próprio Pontormo em uma carta a Benedetto Varchi, seu objetivo era “superar a natureza ao querer dar espírito a uma figura e fazê-la parecer viva” (Pontormo, 2005, p. 35). E isso inclui a *Visitação*.



Figura 2. Jacopo Pontormo, Visitação (1528-1530)
 Óleo sobre madeira, 202 x 156 cm
 Fonte: Igreja dos Santos Miguel e Francisco,
 Carmignano, Itália
 Disponível em: <https://shre.ink/rR7k>

A pintura apresenta o episódio bíblico do Evangelho de Lucas que narra o encontro entre Maria, grávida de Jesus, e a prima Isabel, igualmente grávida de João Batista. As mulheres são elementos principais na pintura, Maria e Isabel se abraçam e olham fixamente uma para a outra em silêncio, com uma intensidade nos olhares que parece incluir também as duas crianças em seus ventres:

Agora, não há cena mais silenciosa do que o encontro das duas mulheres pintadas por Pontormo. Toda a vocalidade da cena se converte em visualidade: *vis-à-vis* à pintura. Evitando a anedota, Pontormo elimina qualquer caractere ou elemento do contexto supérfluo e centra-se no acontecimento do encontro, na troca de olhar e ele tem o cuidado de projetar a cena em primeiro plano da pintura, fora de qualquer perspectiva objetivante. Lá, Maria e Isabel se abraçam, e a intensidade dos olhares se estende entre seus dois rostos, carregados de palavras que dificilmente precisam pronunciar, é transmitido, amplificado pelo da mulher que, entre eles, no rosto e cujo rosto está exatamente na mesma altura. No plano da pintura, o olhar que as duas mulheres trocam, aquele olhar que dá arrepios a João Batista no ventre de Isabel, passa pelos olhos da terceira mulher que reflete sua intensidade para nós (Rougé, 2006, p. 532-533).

No entanto, o encontro entre as primas é duplicado e ao invés de duas mulheres sacras, quatro são representadas. Os dois perfis são unidos em um face a face para o público, e então há uma conversão de lateralidade na frontalidade (Rougé, 2006, p. 534). São duas mulheres jovens e duas mais velhas, levando o público a acreditar que essas figuras estão relacionadas. Como se existissem duas versões de Maria e mais duas versões de Isabel, umas paralelas às outras observando a si mesmas mas também o espectador, graças a um tipo de rotação de dois perfis que formam um rosto (Rougé, 2006, p. 534).

A ideia de milagre conecta as duas mulheres: Isabel engravidou já com uma idade avançada e a gravidez de Maria foi concebida pelo Espírito Santo. A sacralidade das mulheres é ainda mais evidenciada pelas aréolas dispostas acima de suas cabeças. Suas versões ao fundo, no entanto, não as possuem. Elas observam seus próprios futuros, que carregam Jesus e João Batista no ventre, como se fossem espelhos em linhas temporais diferentes.

As Quatro Feiticeiras e Visitação

As semelhanças se tornam ainda mais evidentes quando as obras são colocadas lado a lado. Em cada composição há três planos: duas mulheres à frente, mais duas atrás, e finalmente o espaço em que elas estão representadas. Na gravura de Dürer, as bruxas estão em um ambiente privado, parecendo tramar contra o mundo. Mas as mulheres sacras de Pontormo se encontram em espaço público e Maria e Isabel são o ponto central da composição. É importante notar também que o quarto das bruxas faz parte de um esquema imagético, e é necessário que elas estejam ali para que o espectador visualize a caveira sob seus pés e a criatura saindo de um quarto secreto. Todos os

elementos incluídos na composição são importantes para que se tenha em mente que não são apenas mulheres, não são apenas Graças. São bruxas e elas precisam vir acompanhadas de elementos que as identifiquem.

Em *Visitação* há uma quebra de sacralidade, ao mesmo tempo em que representa uma ressignificação do sagrado. O duplo representando Maria e Isabel sacraliza ainda mais a pintura, e a intertextualidade com o próprio título, *Visitação*, remete à ideia de representação do duplo mais velho, mas neste caso não como um lembrete da morte, e sim da eternidade. Uma mulher sacra não morre, ela entra para a eternidade ao ser santificada e alcança o status divino. Ao contrário das bruxas, que representam, para aquela época, a morte no sentido abjeto, definitivo, literal e simbólico. Se a pintura de Pontormo sacraliza ainda mais a imagem de Maria e Isabel, as bruxas de Dürer profanam e degeneram as representações de Afrodite e das três Graças. Pontormo provavelmente não se importou com o fato da gravura de Dürer representar quatro bruxas, é mais provável que ele apenas tenha se fixado na qualidade da gravura e se inspirado na posição das mulheres para compor sua própria pintura. Mas mesmo que não tenha sido proposital, com *Visitação* Pontormo transformou algo abjeto em sacro.

Conclusão

Concluindo, a diferença entre as obras é tão fascinante quanto o fato de uma ter inspirado a outra e essa dualidade está presente não apenas nas obras, mas também na época em que foram concebidas e em Dürer e Pontormo. Artistas distintos, seja em suas trajetórias pessoais, seja em suas produções artísticas, mas que possuem uma ligação através de dois grupos de quatro mulheres, e que essa ligação se dá pela dicotomia entre

o demoníaco e o divino. Suas diferenças e principalmente suas semelhanças, mesmo cada uma tratando de assuntos opostos e separadas por mais de três décadas, mas que até os dias de hoje são excelentes exemplos para debater essa dicotomia entre o abjeto e o sacro e também de como a história e a arte sempre estiveram intrinsecamente ligadas.

Referências bibliográficas:

BATTISTI, Eugenio. *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti. (Strumenti di studio)*. Italia: Garzanti Editore s.p.a., 1989.

HUXLEY, Aldous. *Os Demônios de Loudun*. São Paulo: Editora Biblioteca Azul, 2014.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras (Malleus Maleficarum)*. Tradução de Paulo Fróes; introdução de Rose Marie Muraro; prefácio de Carlos Byington. Rio de Janeiro: Editora BestBolso, 2015.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PANOFSKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. New Jersey: Princeton University Press, 1955.

PONTORMO, Jacopo. *Em nome do corpo. Escritos de Iacopo Pontormo*. Organização, tradução e notas: Homero Freitas de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

RODRIGUES, Kethlen Santini. *O surgimento da imagem da bruxa nas artes visuais: bruxaria e sexualidade nas obras de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien*. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2018.

ROUGÉ, Bertrand. *La Visitation. Pontormo, Lévinas et le vis-à-vis de peinture*. França: Revue de Métaphysique et de Morale, No. 4, La question de l'être, aujourd'hui pp. 523-543, Presses Universitaires de France, 2006.

RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria*. São Paulo: Editora Aleph Goya, 2019.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini / Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987. (obra consultada através do endereço: <https://vasari.sns.it>).*

