

## DAS VELHAS PRATICANTES DE MAGIA DA LITERATURA LATINA ÀS BRUXAS MÁS DOS CONTOS DE FADAS<sup>1\*</sup>

Flávia Regina Marquetti<sup>2\*\*</sup>

Semíramis Corsi Silva<sup>3\*\*\*</sup>

**Resumo:** *Com a criação das personagens bruxas do poeta latino Horácio (século I A.E.C.), vemos despontar uma nova tradição literária em relação ao perfil das praticantes de magia: o da mulher velha, pobre e feia. A partir de então, será comum na literatura latina um modelo de bruxa muito diferente das belas e sensuais gregas. Diante disso, este texto objetiva analisar a recorrência de um imaginário presente nos contos maravilhosos, em que as personagens feiticeiras se fazem presentes. Analisaremos alguns contos dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault, material que desempenhou e continua a desempenhar um papel importante no processo de reelaboração do imaginário popular para a figura da bruxa.*

**Palavras-chave:** *Bruxas; Imaginário; Poesia latina; Contos maravilhosos.*

### DES VIEUX PRATICIENS DE LA MAGIE DE LA LITTÉRATURE LATINE AUX MALÈVES SORCIÈRES DES CONTES DE FÉES

**Résumé:** *Avec la création des personnages de sorcières par le poète latin Horace (Ier siècle avant notre ère), on assiste à l'émergence d'une nouvelle tradition littéraire par rapport au profil des praticiens de la magie: celui de*

---

<sup>1</sup> Recebido em 11 de outubro de 2023 e aprovado em 8 de fevereiro de 2024.

<sup>2</sup> Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Câmpus de Araraquara. Atualmente desenvolve duas pesquisas junto ao Grupo LINCEU – Visões da Antiguidade Clássica, da UNESP, Câmpus de Araraquara, cujo tema é uma revisão dos conceitos de “mimese” e de “representação/ficção” no teatro, abarcando desde Aristóteles até o teatro contemporâneo; e junto ao Laboratório de Arqueologia Pública Paulo Duarte (LAP), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), na qual propõe um estudo sobre a representação do corpo e do erotismo na arte e na literatura. ORCID: 0000-0002-64731385. E-mail: flavia.marquetti@gmail.com.

<sup>3</sup> Professora adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É coordenadora do Grupo de Estudos sobre o Mundo Antigo Mediterrânico (GEMAM). ORCID: 0000-0003-4283-2377. E-mail: semiramiscorsi@gmail.com.

*la femme vieille, pauvre et laide. Dès lors, un modèle de sorcier très différent des belles et sensuelles sorcières grecques sera courant dans la littérature latine. Ce texte vise donc à analyser la récurrence d'un présent imaginaire dans les contes merveilleux, où sont présents des personnages de sorcières. Nous analyserons quelques contes des Frères Grimm et Charles Perrault, matériau qui a joué et continue de jouer un rôle important dans le processus de refonte de l'imaginaire populaire autour de la figure de la sorcière.*

**Mots clés:** Sorcières; Imaginaire; Poésie Latine; Contes Merveilleux.

## Introdução

*Eu mesmo vi Canídia caminhando com uma longa toga  
negra, de pés descalços e com o cabelo desgrehado [...]*

O verso apresentado poderia descrever uma bruxa dos filmes infantis modernos. Suas características nos remetem imediatamente à famosa Bruxa de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), uma forma disfarçada da Rainha Má no filme da Disney. No entanto, trata-se da tradução dos versos 23 e 24 da Sátira 1, 8, do poeta latino Horácio (século I A.E.C.), descrevendo a entrada em cena de uma de suas mais famosas personagens, Canídia. Com a criação das personagens bruxas de Horácio, vemos despontar uma nova tradição literária em relação ao perfil das praticantes de magia: o da bruxa velha, pobre e feia.

A partir de então, será comum na literatura latina um perfil de bruxas muito diferente das belas e sensuais gregas, embora ainda seja possível encontrar tais elementos nas estrangeiras apresentadas pelos romanos, como Medeia, da tragédia homônima de Sêneca e Pânfila, e de *O asno de ouro*, de Apuleio. Já com o perfil da velha bruxa, além das personagens de Horácio, nas obras latinas podemos citar a Iena Dipsas de Ovídio (*Amores*, 1, 8), a velha Proselenos do *Satyricon*, de Petronio, Méroe e as velhas encantadoras (*cantatrices anus*) da história contada por Télifron, personagens dos livros 1 e 2 de *O asno de ouro*, e, por fim, a bruxa Ericto da *Farsália* (6, 558-559), de Lucano. A literatura latina do final da República e primeiros séculos do Principado, portanto, nos legou uma série de representações de mulheres como praticantes de artes mágicas.

Sabendo disso, este texto objetiva perceber a recorrência de um imaginário presente nos contos maravilhosos oitocentistas, nos quais as persona-

gens bruxas se fazem presentes.<sup>4</sup> Analisaremos alguns contos de fadas dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault, material que teve papel importante no processo de reelaboração do imaginário popular para a figuração da bruxa tanto em textos quanto em obras de arte e filmes. Desse conjunto de contos, selecionamos os textos: *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve*, *Pele de Asno*, *Cinderela* ou *A Gata Borralheira* e *João e Maria*.

Buscamos, com isso, mostrar como temos uma recorrência na construção de práticas rituais negativas ligadas ao feminino desde a Antiguidade. Com o resgate das narrativas orais pelos românticos alemães entre o final do século XVIII e início do XIX, observa-se a valorização dos produtos da imaginação, das fantasias e sonhos e, conseqüentemente, atribuindo aos contos de fadas o mais alto *status* literário que jamais haviam alcançado, mesmo no final do século XVII. Sob a nova roupagem literária, os contos maravilhosos, influenciados pelas narrativas orais, igualmente influenciadas pela tradição latina, fundaram a figuração da bruxa com aspecto de velha, desgrenhada e coberta de andrajos, utilizada até os dias atuais em diversos suportes, marcando o feminino, sobretudo a velha pobre e feia, com o estigma de má, perigosa e associada ao demônio.

Começemos pelas bruxas latinas para compreender a origem desse imaginário.

### **Anus, sagae e veneficae da literatura latina**

A literatura grega nos legou várias personagens feiticeiras (φαρμακίς/*pharmakis*), entre elas podemos citar Medeia; a mulher traída que usa de venenos/magias para se vingar de seu amante, personagem presente em vários textos gregos e latinos.<sup>5</sup> Temos também Circe, *pharmakis* que faz

---

<sup>4</sup> Estamos compreendendo “imaginário” como imaginário social, ou seja, enquanto aquilo que proporciona a “um grupo a designação de uma identidade e de uma representação sobre si próprio, auxiliando ainda na distribuição de papéis e funções sociais, expressão de crenças comuns e modelos. Neste sentido, o imaginário pode possuir a virtualidade de criar uma “ordem social”” (Espig, 2003-2004, p. 54).

<sup>5</sup> “Os gregos usavam principalmente o termo *φαρμακίς/pharmakis* para definir suas praticantes de magia, percebendo-as como fabricantes de fármacos (*φάρμακα/pharmaka*) que podiam ter o caráter medicinal, mas também podiam ser venenos letais. Da mesma forma, em latim, o principal termo utilizado para se referir à feiticeira será *venefica*, a fabricante de *venenum*, no sentido negativo do termo (*venenum malum*). Assim, tais mulheres eram vistas como detento-

sua aparição inicialmente nos cantos X e XII da *Odisseia*.<sup>6</sup> E, finalmente, a mais nova e menos famosa delas, Simaeta, apresentada no Idílio 2, de Teócrito (século IV-III A.E.C.). Simaeta é uma jovem pouco experiente nas artes mágicas, mas que consulta um feiticeiro assírio (v. 133) e realiza uma magia amorosa.

Podemos perceber que em todas as três personagens gregas citadas há a apresentação da feiticeira jovem, muito bonita e sedutora, sendo as duas primeiras fruto de uma longa tradição mitológica e a terceira uma personagem literária cujo autor buscou elementos na tradição das duas anteriores. Tal perfil, no entanto, irá se transformar radicalmente com a construção das personagens da literatura latina. Será Horácio, escritor romano que viveu entre 65 e 8 A.E.C., que irá começar a traçar um novo modelo para as bruxas literárias. Suas personagens feiticeiras (*veneficae*), em especial Canídia, a principal delas, aparecem nas *Sátiras* (publicadas entre 35 e 30 A.E.C.) e nos *Epodos* (publicados em 30 A.E.C.).

No Sátira 1, 8, o espantalho do deus Priapo, narrador do poema, está colocado em um jardim que foi outrora um cemitério, local onde as bruxas buscam ervas e ossos para seus encantamentos. O cenário da Sátira 1, 8 é marcado pela tensão causada, talvez, pelo uso de drogas rituais, que, muito possivelmente, as feiticeiras antigas tinham conhecimento (Tupet, 1976, p. 293). Este estado leva às bruxas de Horácio a parecerem animais. Ságana entra em cena tal qual um javali (*aper*) em fuga no Epodo 5. Canídia e Ságana uivam (*ululantem*), escavam a terra com as unhas e rasgam um cordeiro negro com os dentes.

*vidi egomet nigra succinctam vadere palla  
Canidiam pedibus nudis passoque capillo,*

---

ras do saber em manipular ervas a fim de fabricar suas poções, bem como de outros saberes de comunicação com o sagrado e com o sobrenatural” (Silva, no prelo). Outros termos utilizados em latim para as bruxas são: *anus*/velha (como em Horácio. *Epodo*. 5, 98; Ovídio. *Amores*. 1, 8, 2 e Apuleio. *O asno de ouro*. 1, 7), *saga*/sábua (como em Tibulo. *Elegias*. 1, 2, 44) e *maga* (como em Apuleio. *Metamorfoses*. 2, 5) (Silva, no prelo).

<sup>6</sup> Elizabeth Pollard (2008, p. 129-130), inclusive, percebe que o rejuvenescimento é um dos atributos das feiticeiras míticas Circe e Medeia. Circe é mostrada rejuvenescendo os companheiros de Odisseu após voltá-los à forma humana, e Medeia promete restaurar a juventude de Pélias. Além disso, vasos áticos mostram a cena de Medeia rejuvenescendo Jasão, e a Medeia de Ovídio restaura Jasão da velhice, ensinando ao deus Dioniso sobre como voltar a ser jovem.

*cum Ságana maiore ululanti: pallor utrasque  
fecerat horrendas ad spectu. scalpere terram  
unguibus et pullam divellere mordicus agnam  
coeperunt; cruor in fossam confusus, ut inde  
manis elicerent animas responsa daturas.*

[...] *Eu mesmo vi Canídia caminhando com uma longa toga negra,  
de pés descalços e com o cabelo desganhado, uivando com Ságana,  
a mais velha. A palidez lhes dava um aspecto horrendo. Elas co-  
meçaram a escavar a terra com as unhas e a rasgar violentamente  
uma cordeira negra com os dentes. O sangue foi derramado na  
cova para atrair os Manes, as almas que trarão as respostas [...]*  
(Horácio. *Sátira*. 1, 8).<sup>7</sup>

Depois de descrever toda a cena, já no final do poema, o espantinho do deus, horrorizado, tenta assustar as feiticeiras emitindo sons parecidos com um flato. Com esse som, Priapo coloca Canídia e Ságana em fuga. Neste momento de tensão, em uma passagem com tom engraçado, típico do estilo satírico do poema, Canídia perde os dentes.

*nam, displosa sonat quantum vesica, pepedi  
diffissa nate ficus; at illae currere in urbem.  
canidiae dentis, altum Saganæ caliendrum  
excidere atque herbas atque incantata lacertis  
vincula cum magno risuque iocoque videres.*

*Pois, como a bexiga cheia faz barulho, abri as nádegas do meu  
corpo de figueira fendido e emiti um alto roído. Mas, elas correram  
para a cidade. E com grande riso, verias cair os dentes de Canídia,  
a eriçada peruca de Ságana, as ervas e os nós encantados dos  
braços* (Horácio. *Sátira*. 1, 8).

O fato de os dentes de Canídia caírem pode indicar o uso de uma dentadura, o que poderia se referir à personagem como uma mulher velha

---

<sup>7</sup> As traduções dos trechos de Horácio deste artigo são de Semíramis Corsi Silva e Gabriel Freitas Reis. As demais traduções, quando não mencionadas, são das autoras do texto.

(Tupet, 1976, p. 290). Outro elemento que pode indicar a idade já avançada de Canídia é seu nome, talvez desenvolvido por Horácio a partir do prefixo *canis* (cão, cadela), ou, talvez, do termo *canus*, branco, acrescentado ao sufixo *idius/idia*, dando a ideia de ser uma mulher de cabelos brancos, já envelhecida, no sentido figurado (Tupet, 1976, p. 296). Elizabeth Pollard (2008, p. 133), seguindo os estudos de Ellen Oliensis, traz a possibilidade de o nome de Canídia estar ligado a uma idade avançada, sendo ele derivado de *canities*, que significa rouquidão.<sup>8</sup>

Já a bruxa Ságana é referida na Sátira 1, 8 como *Sagana maiore*, o que poderia dar a entender que ela era uma mulher velha ou que haveria duas feiticeiras com esse mesmo nome, uma mais jovem e a mais velha que acompanha Canídia na cena descrita por Priapo. Portanto, ao que o poema indica, as feiticeiras de Horácio são mulheres idosas.

Canídia terá mais duas pequenas aparições nas Sátiras. Na Sátira 2, 1, ela é mostrada como aquela que usa do veneno de Albúcio, um romano conhecido como tendo envenenado sua esposa. A aparição de Canídia na Sátira 2, 8 encerra os poemas satíricos de Horácio, sendo que ela aparece nessa última Sátira como uma mulher capaz de contaminar alimentos com seus venenos.

Nos *Epodos*, a primeira menção à Canídia está no Epodo 3, quando ela é apresentada também como envenenadora (*venefica*). Depois disso, Canídia aparecerá no Epodo 5, quando, diferentemente do tom satírico, Horácio relata a morte cruel de um menino para a preparação de uma poção mágica (*venenum, potio*) a fim de conquistar um homem chamado Varo, o amado de Canídia.

A relação entre as bruxas da literatura e a morte de crianças é um *topos* importante da literatura latina. Ovídio (*Fastos*. VI, 131-168), conta que velhas bruxas transformadas por encantamento (*carmen*) em aves (estrigas) roubavam crianças de noite para se alimentarem de suas entranhas. Escrevendo algumas décadas após Ovídio, Petrônio (*Satyricon*. LXIII), narra, por meio de Trimalquião, a história de estrigas que devoraram as vísceras de um menino em seu velório. Lucano também faz alusão à ligação de Ericto com o uso de fetos, em uma das descrições mais horrendas de bruxas da literatura latina:

---

<sup>8</sup> Para uma melhor discussão sobre o nome de Canídia, ver Silva (2021).

*Vult ferro manibusque suis, morsusque luporum  
Exspectat, siccis raptura a faucibus artus.  
Nec cessant a caede manus, si sanguine vivo  
Est opus, erumpat iugulo qui primus aperto.  
Nec refugit caedes, vivum si sacra cruorem,  
Extaque funerae poscunt trepidantia mensae.  
Vulnere sic ventris, non, qua natura vocabat,  
Extrahitur partus, calidis ponendus in aris.  
Et quoties saevis opus est ac fortibus umbris,  
Ipsa facit manes: hominum mors omnis in usu est.  
Illa genae florem primaevo corpore vulsit,  
Illa comam laeva morienti abscidit ephebo.*

*E ela não abstém suas mãos do assassinato, se há necessidade de sangue vivo, a primeira que salta da garganta aberta, nem evita o assassinato se seus ritos necessitam de sangue vivo e se as mesas fúnebres pedem entranhas palpitantes. Da mesma forma, com um corte na barriga, e não por onde devia ser naturalmente, tirou um feto para colocá-lo nas aras em chamas, e toda vez que tem necessidade de sombras cruéis e poderosas, ela mesma procura os manes. Qualquer tipo de morte humana lhe é aproveitável. Ela arranca do cadáver de um adolescente o primeiro fio de suas bochechas. Ela corta com sua mão esquerda o cabelo do efebo moribundo (Lucano. Farsália. 6, 552-563).*

Uma inscrição encontrada no Esquilino em Roma, no túmulo uma criança de quatro anos chamada Lucundus, nos remete à crença em assassinatos de crianças realizados por uma bruxa, chamada na epígrafe de *saga* (CIL, VI, 19747, Roma, dat. 1 a 50 E.C.).

Voltando ao Epodo 5, outras feiticeiras aparecem em cena: Véia, Fólia e Ságana. Horácio apresenta o trabalho delas em associação, havendo uma hierarquia. Canídia se destaca e, da mesma forma, aparecerá mencionada sozinha novamente nas Sátiras 2, 1 e 2, 8 e no Epodo 17, sendo esse último um poema dedicado somente a ela, quando o poeta se redime perante à feiticeira e lhe deixa falar. Neste sentido, as praticantes de magia de Horácio, em especial sua famosa Canídia, podem ser consideradas um novo modelo que será, a partir de então, comum em Roma: o da bruxa velha, feia, po-

bre e abjeta. Na Sátira 1, 9, a advinha também aparecerá como uma velha (*anus*) capaz de anunciar o futuro.

Em *Amores* (1, 8), Ovídio irá seguir o modelo da velha (*anus*) bruxa para construir a alcoviteira (*lena*) Dipsas, nome traduzido por Guilherme Horst Duque como Dipsade. De acordo com Gabriel Paredes Teixeira (2021, p. 1016):

*O nome Dipsas é derivado do verbo grego διψάω – dipsáō, que significa “ter sede” ou “estar sedento”. Conforme o poema, o nome estaria de acordo com o costume da velha de embebedar-se. Velhas bêbadas (anus ebriae) constituem um tema recorrente na literatura latina (Pollard, 2008, p. 138), tendo sido utilizado por Ovídio nos Fastos (II, 571-582), para caracterizar uma velha feiticeira. O termo dipsas, em latim, também era utilizado para designar um tipo de serpente, cuja picada era capaz de gerar sede extrema em suas vítimas, o que sugere uma natureza traiçoeira da personagem, que é comparada a um animal peçonhento (Cokayne, 2003, p. 146).*

Dipsas (*Amores*. 1, 8) tem poderes interessantes: é capaz de reverter a água dos rios, sabe fazer uso de ervas, de fios em rodas mágicas e do sumo da égua no cio, faz nuvens aparecerem, faz clarear o dia, pinga sangue de estrelas e da lua, sabe metamorfosear-se em pássaro, evoca os ancestrais para seus ritos e abre a terra com seus cantos.

*Est quaedam (quicumque uolet cognoscere lenam,  
Audiat), est quaedam nomine Dipsas anus.  
Ex re nomen habet; nigri non illa parentem  
Memnonis in roseis sobria uidit equis.  
Illa magas artes Aeaeaque carmina nouit  
Inque caput liquidas arte recuruat aquas;  
Scit bene quid gramen, quid torto concita rhombo  
Licia, quid ualeat uirus amantis equae.  
Cum uoluit, toto glomerantur nubila caelo;  
Cum uoluit, puro fulget in orbe dies.  
Sanguine, siqua fides, stellantia sidera uidi;  
Purpureus Lunae sanguine uoltus erat.  
Hanc ego nocturnas uersam uolitare per umbras  
Suspikor et pluma corpus anile tegi;*

*Suspitor et fama est; oculis quoque pupula duplex  
 Fulminat et gemino lumen ab orbe micat.  
 Euocat antiquis proavos atavosque sepulcris  
 Et solidam longo carmine findit humum.  
 Existe (quem quisier saber de alcoviteira  
 ouça) uma velha cujo nome é Dípsade.  
 Tem nome do que é: jamais viu sóbria a mãe  
 do negro Mêmnon nos corcéis rosados.  
 Ela aprendeu encantos e as artes de Eeia,  
 com a qual faz voltar a água à fonte.  
 Bem sabe que erva e quais os fios agitados  
 por fuso usar; e o sumo de égua em cio.  
 Quando quer, nuvens se aglomeram em todo o céu;  
 quando quer, raia o dia ao puro orbe.  
 Sangue, se podes crer, eu vi pingar de estrelas;  
 e a face lunar rubra como o sangue.  
 Transformada, suspeito que voe por sombras  
 da noite, o corpo velho envolto em penas;  
 suspeito e é o que se diz; pupilas duplas fulgem  
 nos olhos, brota luz das gêmeas órbitas.  
 Evoca bisavós, tataravós dos túmulos  
 e a dura terra fende com seu canto  
 (Ovídio. *Amores*. 1, 8, 1-18. Tradução de Guilherme Horst Duque).*

Em *Remédios para o Amor* (253-254), Ovídio cita novamente a praticante de artes mágicas como sendo velha (*anus infami*): “A um comando meu, não se ordenará às almas a se erguerem dos túmulos, uma velha não fenderá a terra com seu canto funesto”.<sup>9</sup> Em *Fastos* (2, 571-582), o *topos* da velha bruxa bêbada é retomado por Ovídio, quando temos:

*ecce anus in mediis residens annosa puellis  
 sacra facit Tacitae (nec tamen ipsa tacet),  
 et digitis tria tura tribus sub limine ponit,  
 qua brevis occultum mus sibi fecit iter;  
 tunc cantata ligat cum fusco licia plumbo*

<sup>9</sup> *Me duce non tumulo prodire iubebitur umbra,  
 non anus infami carmine rumpet humum.*

*et septem nigras versat in ore fabas,  
quodque pice adstrinxit, quod acu traiecit aena,  
obsutum maenae torret in igne caput;  
vina quoque instillat: vini quodcumque relictum est,  
aut ipsa aut comites, plus tamen ipsa, bibit.  
'hostiles linguas inimicaque vinximus ora'  
dicit discedens ebriaque exit anus.  
Eis que uma velha, em meio às moças assentada,  
Cultua a sacra Muda, e não se cala.  
Põe três incensos com três dedos sob o umbral  
Onde um pequeno rato fez caminho.  
Prende com fosco chumbo encantos cordões  
E sete favas negras põe na boca  
De pez coberta e atravessada por u'a agulha,  
Põe no fogo a cabeça de uma anchova.  
Borrifa vinho, e enquanto vinho ainda restar  
Bebem as companheiras, e ela mais.  
"Linguas hostis e inimigas bocas nós vencemos",  
diz a velha que, bêbada, vai embora.*

(Ovídio. *Fastos*. 2, 571-582. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior).

Petrônio também será um dos escritores latinos a seguir o modelo que aparece inicialmente em Horácio. Em *Satyricon* (132-137), Petrônio nos apresenta três personagens feiticeiras, uma delas é Proselenos, uma velha maga, adjetivada na obra como *anus* e *anicula* (velhinha). Proselenos realiza, em vão, um ritual para tentar curar a impotência sexual da personagem Encolpio.

Seguindo o mesmo perfil das velhas bruxas, Apuleio, escritor do século II, descreve Méroe, uma velha *saga* que trabalha como estalajadeira, descrita como "muito agradável, apesar da idade" (*anum sed admodum scitulam*) (*O asno de ouro*. 1, 7. Tradução de Ruth Guimarães). Méroe possui poderes de "abaixar o céu, de suspender a terra, de petrificar as fontes, de diluir as montanhas, de sublimar os manes e derrubar os deuses, de apagar as estrelas e iluminar o Tártaro" (*O asno de ouro*. 1, 8). Na mesma obra, Apuleio ainda descreve a narração de Télifrono (*O asno de ouro*. 2), um

homem que, em meio a um banquete, conta uma história com final cômico, de quando foi contratado para vigiar um cadáver a fim de que velhas feiticeiras (*cantatrices anus*) não violassem o corpo do morto, mas que foi ele mesmo violado pelas bruxas, ficando sem orelha e nariz.

Por fim, o já citado poeta Lucano, na *Farsália* (507-563), apresenta a personagem Ericto como uma velha bruxa terrível, consultada pelo filho de Pompeu na Tessália, a fim de saber os destinos finais das guerras civis dos romanos.

Fora do âmbito da literatura, temos exemplos como o do médico Galeno (de finais do século II e início do III E.C.), que, em seus tratados médicos, invalidava o conhecimento que se baseasse, em suas palavras, em “fábulas de velhas bruxas egípcias e loucas com encantamentos que são pronunciados ao arrancar as plantas” (Jouanna, 2011, p. 57).

Como vemos, o imaginário sobre a mulher praticante de magia sendo uma velha horrenda irá se desenvolver de forma indelével na literatura latina de Horácio a Lucano. Mas o que teria levado a uma mudança de perfil das belas e sedutoras praticantes de magia gregas para as velhas romanas?

Embora sem apontar um elemento específico do contexto de mudança do perfil das praticantes de magia gregas para as latinas, ao buscar por representações possíveis dessas personagens na arte greco-romana, Elizabeth Pollard (2008) percebe as épicas Medeia e Circe como prototípicos icônicos e semidivinos de mulheres manipuladoras do poder mágico, muito diferentes da “bruxa comum” das representações literárias, chamadas por Pollard de “velhas destituídas”, que causam desconforto com suas representações. Circe e Medeia representam um passado épico, em vez de um perigo real e presente como as bruxas comuns. Para a pesquisadora, tais personagens refletiriam as preocupações de tomada de poder inadequada, a sexualidade, a inversão de papéis e a suspeita da velhice, que eram centrais para o medo e para a acusação de praticante de magia.

Na percepção da pesquisadora Barbetta Stanley Spaeth (2014), a mudança de perfil da bela e sedutora bruxa grega para a velha e marginalizada romana ocorreu porque, a partir da República Tardia, momento em que Horácio estava escrevendo, as mulheres tiveram consideráveis papéis, embora não oficiais, em aspectos econômicos e nos trâmites do poder político, enquanto sua função na religião do Estado era altamente restrita. Dessa maneira, a ideia de que as mulheres romanas pudessem exercer um poder

religioso ilegítimo era ameaçadora ao controle masculino. Esse medo levou aos retratos altamente negativos de mulheres praticantes de magia nos textos latinos (Spaeth, 2014, p. 53-54).

Em nossa percepção, o período do século I A.E.C., mais especificamente as décadas de transição da República para o Império, configura-se como um contexto bastante turbulento da história de Roma, um momento de guerra civil e de muitas mudanças. Em relação à magia, sabemos que no ano de 81 A.E.C. foi instituída pelo cônsul Lúcio Cornélio Sila a *Lex Cornelia de sicariis et veneficis* (Lei Cornélia de assassinos e envenenadores), que daí em diante pontuou as ações legais contra a magia.<sup>10</sup> Em 33 A.E.C., Agripa, então edil, proíbe a permanência de astrólogos e magos em Roma. Pouco tempo depois, em 27 A.E.C., com a ascensão de Otávio como *Princeps* inaugura-se um novo momento, no qual o governante passa a promover pautas morais e se vê como Pontífice Máximo e único intérprete dos deuses (Grimal, 1992, p. 37). Neste período de transformações políticas intensas, era preciso controlar tanto as conquistas do Império quanto a população. Assim sendo,

*[...] a magia (veneficia, maleficium, carmen, ars magica) estaria como a cobiça, a avareza, o adultério, também criticados por Horácio em sua obra, colocando em risco o patrimônio ético sobre o qual se estrutura a sociedade romana. [...] As ímpias práticas de magia se opunham aos costumes ancestrais (mores maiorum), só podendo ser uma prática de mulheres, consideradas desmedidas, especialmente no que diz respeito à libido e ao amor (Silva, 2021, p. 1.026).*

É diante das preocupações, especialmente de ordem moral, desse contexto de transição política, que vemos aparecer a praticante de magia velha e horrenda, pronta para causar medo e, ao mesmo tempo, ser ridicularizada e reprimida. Diante disso, estamos defendendo que a literatura latina retratava as preocupações contemporâneas, incluindo o imaginário sobre as maléficas praticantes de magia.

---

<sup>10</sup> James Rives (2003, p. 318) acredita que essa lei não foi uma criação de Sila, mas uma reorganização de leis já existentes sobre questões de assassinatos, incluído na lei a punição contra o uso de substâncias com o poder de afetar outra pessoa negativamente (*venena mala*).

Fazendo a ligação com os textos latinos, abordaremos agora a permanência da imagem da velha desfigurada e má nos contos maravilhosos e sua posterior recorrência em alguns produtos culturais, focando na construção do arcabouço figurativo da bruxa nos livros infantis.

### **As velhas bruxas dos contos de fadas**

Como vimos, é com a literatura latina que se estabelece uma iconografia robusta e duradoura para a figura da velha bruxa má explorada nos contos maravilhosos europeus. Sistematizados pelos Irmãos Grimm e por Charles Perrault durante o Romantismo, essas narrativas percorreram séculos e influenciaram não só a literatura, mas também as artes em geral. Contudo, além das influências antigas, é preciso considerar que as transformações sofridas na imagem das feiticeiras na Era Comum possuem forte influência cristã e da Inquisição.

Historicamente, do Renascimento até o Iluminismo, as velhas solteiras ou viúvas eram expulsas das suas comunidades, consideradas um peso para as famílias pobres, passando a habitar áreas fora das cidades, nos limites das florestas e campos, abrigadas em cabanas improvisadas, cozinhando ao relento e se alimentando de raízes e urzes, com as quais faziam sopas em caldeirões sustentados por tripés sobre fogueiras (Gélis, 2010, p. 20-22; Pellegrin, 2010, p. 152). Conhecedoras de ervas, acostumadas a uma vida difícil, com longas caminhadas de pés descalços, sujas e esfarrapadas, elas tornam-se seres próximos da natureza, opondo-se ao chamado mundo civilizado. Solitárias, “desligadas das amarras do porto patriarcal, elas despertam desconfiança, reprovação e zombaria [...] a solidão das mulheres sempre gera uma situação difícil, pois radicalmente impensada”, como afirma Michelle Perrot (2009, p. 277). Aproximando-as, dessa forma, à figura da bruxa e da alcoviteira, amplamente difundida no período latino.

O medo do feminino, associado ao Diabo, aos marginais e aos espaços de exclusão, como as florestas e os bosques, é uma constante no medievo e em períodos posteriores, como aponta Jacques Le Goff (2020, p. 158-160), e será parte do imaginário na construção figural da bruxa dos contos maravilhosos.

De Canídia a Méroe, passando por Dipsas, Proselenos e outras tantas, a imagem da mulher velha que causa danos à sociedade é recorrente. Para

ela, é imputado desde a esterilidade de campos, animais e pessoas, até o rapto, a morte e o consumo de crianças. Mas também está nas mãos das feiticeiras o poder de restaurar a vida e a fertilidade. É recorrente nos contos que as jovens feiticeiras, denominadas fadas e mais próximas da imagem dos anjos cristãos, sejam incumbidas de reverter os malefícios das velhas bruxas más. Pode-se dizer que ocorre uma cisão na imagem das feiticeiras durante o período que vai do Império Romano até o século XIX, cabendo às jovens belas, e geralmente loiras, o papel de bondosas, e às velhas maltrapilhas o papel das más, como é o caso dos contos *João e Maria*, *Pele de Asno*, *Branca de Neve* e outros que analisaremos mais à frente.

Um bom exemplo da jovem fada bondosa está no conto *A Bela Adormecida* (Grimm, 2018, p. 154-158), no qual a velha bruxa, esquecida pelo rei de ser convidada para o batismo da princesa, lança sobre ela uma maldição. Nela, a princesa, ao completar 15 anos, picaria o dedo em um fuso de fiar e morreria. No entanto, a mais jovem das fadas se esconde e é a última a dar seu dom à princesa, transformando a pena de morte em adormecimento até a chegada do príncipe que a acordaria do sono eterno. A jovem fada é descrita como bela, jovem, loira, de cabelos dourados e, ao ressurgir no final do conto, quando a princesa acorda, vem em um carro dourado puxado por cavalos brancos, ou, em algumas versões, por dragões de fogo.

Sob a máscara romântica e cristã, é possível rastrear nos contos a imagem das feiticeiras latinas. A censura à sexualidade feminina, que deve ser mantida sob restrita vigilância do pai, marido ou irmão, faz com que a mãe/rainha nos contos maravilhosos seja substituída por outra mulher, uma vez que a mãe não deve ser ligada à imagem lasciva e orgulhosa. A morte da rainha, logo após o parto, e sua substituição por outra esposa, bela, vaidosa e orgulhosa, é explicada tanto por Bettelheim (1995, p. 83-91) quanto por Marina Warner (1999, p. 251-73), como uma camuflagem à rivalidade mãe-filha, dentro dos códigos morais vigentes. No período romântico, era pouco adequado apresentar uma mãe maltratando e expulsando a filha (às vezes nora), vista como uma rival dentro da casa, tanto é assim que a disputa entre a madrasta/mãe e sua filha só se efetiva na adolescência da jovem quando ela se torna apta a reproduzir. Sua morte e substituição por outra, sem laços consanguíneos, era mais conveniente e menos chocante para a clientela dos contos. Assim sendo, podemos ler a madrasta de *Branca de Neve*, *Pele de Asno*, *Cinderela* e outras, como a própria mãe da jovem.

Usando *Branca de Neve* (Grimm, 2018, p. 63-78) como modelo para análise, observa-se que a ambiguidade figural da rainha, ora bela, ora de aspecto terrível, uma velha desgrenhada e com inúmeras deformidades, vem de encontro às práticas mágicas de Méroe, lasciva, apesar de velha, bem como a de Canídia e Ságana, de aspecto repulsivo que, sendo velhas e devassas, se fazem ver belas aos amantes em virtude de encantamentos. A rainha de *Branca de Neve* é descrita no início do conto como uma princesa belíssima, mas má e invejosa e, ao longo dele, sua obsessão em ser a mais bela do reino vai demonstrando suas habilidades de bruxa, o disfarce em velha, sua capacidade em sair despercebida do palácio e a consulta aos livros de bruxaria. Dado importantíssimo, pois revela uma erudição pouco comum entre as mulheres do período medieval no qual o conto se passa. Mesmo sendo nobres, saber ler e possuir livros era raro, o que a torna um perigo para a conjuntura social em que está inserida.

O medo dos prazeres do corpo, a repulsa ao sexo e o estigma dado à mulher no período cristão fez com que a mulher não jovem fosse temida e considerada objeto de repúdio. A jovem cumpre uma função social, a de dar filhos à comunidade, mas ela deveria abster-se de ter prazer com isso. Uma mulher madura, já mãe, que persistisse nos jogos sexuais, era considerada uma depravação e uma aliada do demônio em seu intento de perder a alma dos homens. Perversa e transgressora, ela é um mal que deve ser banido da sociedade.

O retorno à selvageria, ao mundo animal e, sobretudo, à privação do convívio social/civilizado é a punição dada nos contos às madrastas/bruxas e suas correlatas.

### **A floresta, as ervas e o conhecimento feminino**

O conhecimento das ervas, o habitar entre o mundo tido como civilizado, da cidade, da cristandade, e o da selvageria, a floresta, as grutas, tornam as mulheres velhas, pobres e sozinhas, objeto de repulsa e medo. É por isso que a velha bruxa é retratada nos contos sempre de negro, apoiada sobre bastões, por vezes galhos de árvores, de cabelos desgrenhados, tal como Canídia e Ságana de Horácio, e misturados a urzes e folhas. Ela é a representante dos antigos ritos e cultos pagãos no qual a natureza assumia um papel predominante e essencial, fonte de fertilidade e fecundidade para o grupo, e que a Igreja, ao longo de séculos, lutou por apagar dos hábitos dos camponeses e mesmo dos nobres.

O medo do sexo, do desejo e da morte foi uma constante nos primeiros séculos do cristianismo. Até o século VIII, as práticas pagãs conviveram com as práticas cristãs entre a população europeia, sendo expressamente proibidas após o século VIII. Georges Duby (1998, p. 501-29) afirma que o culto à deusa Cibele perdurou até o século XII, sendo este realizado nas florestas e associado pelo vulgo às práticas de bruxaria. Entre as condutas do culto havia o preceito de os sacerdotes se emasculem em honra da deusa em ritos noturnos na floresta, obrigando a que Carlos Magno promulgasse uma lei condenando à morte os soldados que assim o procedessem.

A magia e os ritos executados à noite nos bosques amedrontavam os homens; a mulher, que já encarnava o mal por excelência e que se constituía como eixo sobre o qual girava o mundo ctônico e perigoso do paganismo, passa a encarnar os desejos lascivos do demônio, que muitas vezes assume suas formas para atormentar os cristãos. Dentre os pecados, a fornicação, termo que engloba toda espécie de pecados sexuais, é o primeiro e maior, pois, por meio dela, o demônio se insinua no corpo do homem e o faz perder-se.

A sujeira é um dado a ser observado nas narrativas, uma vez que indica a ligação da bruxa e da heroína com o mundo ctônico. Este pode representar tanto o estágio de invisibilidade, pois aquele que se cobre de poeira, cinza, fuligem ou barro oculta-se sob uma camada de terra, tal qual os mortos e as sementes, tornando-se invisível aos vivos, quanto uma forma de disfarce. Assim, estabelece-se uma relação entre o que é encoberto pela sujeira e a representação do aspecto animal, uma espécie de máscara do mundo selvagem.

As jovens heroínas, antes de seu “salvamento” pelo príncipe, passam períodos na floresta, que podem ser lidos como estágios de iniciação. Tal qual o neófito, elas morrem para uma vida anterior para assumirem, após o aprendizado sob o comando da bruxa, uma nova identidade. Assim ocorre com Branca de Neve (Grimm, 2018) e seu período na floresta junto aos anões, seres ctônicos por excelência; com a heroína de *Pele de Asno* (Perrault, 1941), que, para fugir dos desejos incestuosos de seu pai, veste-se com a pele imunda de um asno e se esconde nos limites da floresta e do reino vizinho; com Cinderela (Perrault, 1941), que vive no borralho e apartada do social; essas, como tantas outras, vivem um período de transgressão, fora dos padrões instituídos pela sociedade, mescladas à natureza, tal qual a bruxa.

É por isso que a oposição /alto/ x /baixo/ <—> /brilho/ x /sujeira/, tão bem apontada por Courtés (1986, p. 116-121; p. 201-204), mostra a bruxa ligada ao /baixo/ e ao /sujo/, ou seja, ao mundo ctônico, enquanto as fadas e as heroínas, após seu resgate pelo príncipe, ao /alto/ e ao /brilho/, que, por sua vez, se associam ao mundo civilizado e cristão. Esse outro mundo, ctônico e selvagem, bem ambientado na sátira de Horácio sobre Canídia e Ságana, está associado ao reino dos mortos entre os antigos, e tem um desdobramento interessante após o cristianismo; a natureza, antes associada ao ctônico, passa a ser reduto do demônio. Vê-se a floresta/bosque como área de atuação do mal, uma extensão do inferno na terra. Dessa forma, o outro mundo dos contos não é mais o reino dos mortos, a terra fecunda do mito do qual é herdeiro, mas o inferno cristão, com todos os seus pecados, principalmente a luxúria, que se associa à prática sexual livre.

A sujeira assume, portanto, uma conotação moral, de pecado latente, igual àqueles que não foram salvos pelos sacramentos do batismo ao nascer. Esses, embora inocentes, estão fora do mundo cristão, ordenado por Deus e pela Igreja, portanto, no outro mundo, ctônico e demoníaco, que se opõe ao celeste. Ao associar a sujeira ao pecado, penaliza-se a pobreza e se enaltece os ricos. Não sem razão, as fadas-madrinhas geralmente vêm em carros de ouro e estão ricamente vestidas.

É por isso que as velhas bruxas nos contos se instalam na floresta, transitando entre o mundo selvagem e sem regras sociais, e o mundo civilizado. A floresta, assim como as grutas e cavernas habitadas pelas velhas feiticeiras, obedecem a outra ordem, oposta à da sociedade patriarcal do período. Neste espaço pouco permeável à visão, repleto de segredos e animais ferozes, a mulher velha detém o conhecimento e o poder. Conhecimento este passado de mãe para filha e que foge do controle rígido dos homens da família. É pelo conhecimento das ervas que as mulheres curavam e estabeleciam métodos contraceptivos e mesmo praticavam abortos de filhos indesejados. O maior temor do patriarcado era o de deixar seu legado a um filho ilegítimo, de ser enganado pela esposa. É por isso que as narrativas insistem em denunciar a velha conhecedora de ervas como perigosa e devoradora de crianças. Como vimos, desde a Antiguidade, formou-se um imaginário em torno de bruxas velhas e ligadas ao rapto e à morte de criança. Nos contos maravilhosos este estereótipo irá se consagrar.

### **Madrastas malvadas, pais omissos e avós abandonadas**

Em *João e Maria* (Grimm, 2018, p. 53-62), o pai, convencido pela esposa, madrasta das crianças, resolve abandoná-las na floresta diante da enorme situação de miséria na qual se encontram. Após alguns dias, João e Maria descobrem nas entranhas da floresta uma linda casinha feita de doces. A princípio, a velha, apoiada em uma muleta, que ali morava, lhes dá comida, frutas e camas macias para descansar, mas no dia seguinte mostra sua real intenção: a de os devorar. Ela então prende João em um chiqueirinho e coloca Maria para auxiliá-la nos serviços domésticos e alimentar o irmão para que engorde.

Neste conto é fundamental observar que, tirando a casinha de doces, temos um retrato real da condição de vida dos pobres durante a Idade Média, a prática de expor as crianças, que persistiu na Europa por muito tempo, é a condição primeira da narrativa, a fome faz com que o pai e a madrasta pensem em abandonar os filhos à própria sorte. Outro dado que corrobora o plano de realidade dos mais necessitados é a velha, muito idosa e com pouca mobilidade, morando no fundo da floresta. O conto ainda nos oferece outros dados sobre ela: “As bruxas, geralmente, não enxergam bem e têm os olhos vermelhos, mas são dotadas de um olfato muito agudo, como os animais, o que lhes permite sentir o cheiro de uma criança de longe” (Grimm, 2018, p. 59).

Sem ter ninguém para auxiliá-la, já muito idosa e quase cega, a velhinha refugia-se numa casinha da floresta, abandonada. Assim como outras avós, como a de *Chapeuzinho Vermelho* (Grimm, 2018, p. 148-153), que morava sozinha no meio da floresta e recebia eventualmente a neta que lhe levava comida. Perceba-se que raríssimas vezes é um velhinho que mora na floresta – geralmente é uma mulher. Isso se deve em parte ao abandono das velhas, mas também ao hábito de deixar as crianças junto às suas amas de leite por muito tempo. Charles de La Roncière (2009, p. 227-228), ao falar sobre o lugar das crianças entre os séculos XV ao XVIII-XIX, informa que, nas classes pobres, as crianças partilhavam o destino da mãe, uma vez que a ausência do pai era frequente e, embora entre os burgueses houvesse uma parte das mulheres que amamentava seus filhos, cerca de 53% das crianças burguesas ou nobres eram deixadas na casa de suas amas de leite até os 12 ou mesmo 18 anos, quando então retornavam às suas famílias.

É por isso que a imagem das fadas-madrinhas e bruxas habitantes das florestas é uma constante. A grande maioria das amas de leite abrigava

a criança em sua casa, apenas 23% dos nobres as acomodavam em suas residências, segundo Roncière. Outro dado histórico é a alta mortalidade das crianças no período, o que leva à associação das velhas amas às bruxas assassinas e devoradoras de crianças, tal qual as bruxas latinas. Ainda segundo Roncière:

*Em ambiente popular ou camponês, a mortalidade dos bebês é considerável no momento das pestes. Desde esse momento, e mais ainda a partir do século XV, o infanticídio (por sufocação) não é mais um fenômeno excepcional, e os abandonos tornaram-se suficientemente numerosos para levar a criação de asilos, geradores por sua vez de novos abandonos (Roncière, 2009, p. 231).*

No conto *João e Maria* é flagrante a sobreposição dos estigmas ligados ao feminino: a culpa da madrasta pelo abandono e a figura da velha bruxa que devora crianças já conhecida desde a literatura antiga. No caso deste conto, a casinha feita de doces é uma metáfora do acolhimento dado às crianças abandonadas por outros excluídos, geralmente mulheres que as abrigam, mas também as utilizam no trabalho doméstico, sobretudo as meninas. Mesmo entre ricos comerciantes, cavaleiros ou juizes, as jovens devem colaborar em todas as atividades domésticas: fazer o pão, cozinhar, lavar, arrumar, bordar, fiar. Já para as filhas do povo, camponeses ou semelhante, seu trabalho será o de uma criada. Portanto, a realidade feminina é um ciclo que passa pela educação feita por uma mulher mais velha, seja mãe ou avó, tanto para os trabalhos domésticos quanto na arte da cura por meio das ervas e nos segredos da sexualidade. Por isso, as heroínas dos contos sempre passam uma parte da vida na floresta, aprendendo que há uma substituição da mãe pela filha na espiral do tempo que, igual a si mesma, é também sempre nova. Caberá à filha dar continuidade aos segredos e conhecimentos passados por gerações.

Digno de nota é a atenuação da culpa do pai no abandono, neste, como em outros contos (*Branca de Neve, A Gata Borralheira, etc.*), nos quais, apesar de todo o sofrimento da filha ou dos filhos, ele nada faz e sempre é levado à má ação pela madrasta. Isso reforça o temor e o desprezo dados ao feminino, que segue como elemento necessário à sociedade para a geração dos filhos, mas temido por sua lascívia inerente, digna dos valores selvagens da floresta, dos cultos pagãos, agora associados ao demônio pela Igreja Católica. Vale lembrar que o masculino, além de poupado, é visto em

vários contos como o redentor da jovem, no caso o jovem príncipe, futuro marido, que surge para resgatar a jovem da floresta/selvageria e inseri-la na sociedade – assim se dá com Branca de Neve, Cinderela, Pele de Asno e outras.<sup>11</sup>

O retorno das crianças à casa paterna marca a inserção dos filhos à sociedade novamente. Embora o conto *João e Maria* nos mostre uma realidade ligada aos pobres, o polimento dado pelos Irmãos Grimm, sempre com desfecho feliz, retrata em parte a realidade de seu grupo social, com o retorno das crianças deixadas junto às amas de leite, ou mesmo às avós, para ocupar seu lugar junto à família. Os contos, ao realçarem os valores de bondade, de caridade e de abnegação das jovens heroínas diante dos males impostos pelos pais e/ou maridos monstruosos que se redimem ao final, educa os leitores, sobretudo as leitoras, ou ouvintes dos contos, a enfrentarem o futuro com obediência e decoro, a ouvir e respeitar seus pais, destacando que, no interior de um marido brutal, sina de muitas meninas, existe um bom homem, que cabe a elas proceder à sua conversão em bom marido.

### Considerações finais

A representação do feminino desde a Antiguidade Clássica nos remete, em geral, a uma oponente perigosa, que usa de ardis para subverter a ordem patriarcal estabelecida. Sua capacidade de negociar as fronteiras entre os mundos animal e humano e entre os reinos dos vivos e dos mortos torna-a temível. Tal estereótipo se constituiu como uma espécie de protótipo, com os devidos acréscimos demonológicos, da bruxa velha encontrada em diversas representações artísticas de outros contextos históricos. Temos exemplos interessantes sobretudo na arte, como nas obras de Goya, com a associação das bruxas ao diabo, como nos quadros *El Conjuero* (1797-1798) ou *El Aquelarre* (1819 e 1823), nos quais Goya representa-as como velhas deformadas, vestidas de preto, carregando crianças (*El Conjuero*) e acompanhadas pelo Diabo sob a forma de um grande bode negro (*El Aquelarre*). Essa correlação entre as práticas pagãs e as demoníacas surge de forma

---

<sup>11</sup> Para compreender a relação estabelecida entre as jovens heroínas, as bruxas/madrastas e seus consortes, conferir o capítulo dedicado aos contos maravilhosos “O último sortilégio”, presente em MARQUETTI, Flávia Regina. *Da sedução e outros perigos: o mito da Deusa Mãe*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

abrandada nos contos maravilhosos, mas é bastante inclemente na arte, sobretudo a espanhola, de forte ascendência cristã, entre os séculos XVIII e XIX. Esse imaginário criado sobre a mulher bruxa é o que perdurou até o século XX, sendo lentamente alterado em decorrência das lutas feministas.

Os contos, altamente influenciados pela literatura latina, como as pinturas influenciadas pelos preceitos e temores cristãos veiculados no período da Inquisição, consagraram a velha bruxa com sua palidez, roupas negras, associada a pássaros noturnos, cães e serpentes; atribuíram-lhe a capacidade de envenenar comidas, atacar cadáveres e sepulturas, controlar os mortos, matar crianças, fazer o dia virar noite e metamorfosear-se em animais. Oscilando entre a imagem da velha bêbada e lasciva e a da jovem de beleza luxuriante a serviço do demônio, os contos serviram para domesticar e ensinar os limites das expectativas da menina que cresce, que sai dos caminhos pré-estabelecidos e entra na floresta, é não só um desvio da norma social, mas também um retorno ao selvagem – ao reino das antigas práticas pagãs – condenado pela nova ordem social judaico-cristã. Porém sob a máscara romântica e cristã ainda é possível divisar a união de mãe e filha e de como a “velha” auxilia a jovem a passar de virgem à mulher, a sobreviver em um mundo no qual ela sempre será depreciada, vigiada e calada em seus desejos, mas, ao mesmo tempo, temida. E como não poderia deixar de ser, essa passagem transgressora e feminina se dá fora dos limites sociais, na floresta.

A revisão dos contos, sobretudo nos filmes de animação no final do século XX e início do XXI, tem trazido novos olhares para a figura da bruxa, ressignificando o feminino, mas, apesar das conquistas, ainda temos um longo percurso, e quem conta a história, quem reformula os personagens e muda o tom torna-se muito importante.

*Porque nem toda feiticeira é corcunda...*

*Mexo, remexo na inquisição*

*Só quem já morreu na fogueira*

*Sabe o que é ser carvão*

*Hum! Hum!*

*(Rita Lee, Pagu)*

## Documentação escrita

APULEIO. *O asno de ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019.

CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM VI (INSCRIPTIONES URBIS ROMAE LATINAE). HENZEN, Wilhelm *et al.* (eds.). Berlin, 1876-2000  
Disponível em: [http://db.edcs.eu/epigr/epikl.php?s\\_sprache=en](http://db.edcs.eu/epigr/epikl.php?s_sprache=en). Acesso em: 08 abr. 2023.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A Bela Adormecida. In: \_\_\_\_\_. *Grimm: Os 77 melhores contos*. v. II. Tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 154-158.

\_\_\_\_\_. Chapeuzinho Vermelho. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Grimm: Os 77 melhores contos*. v. II. Tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 148-153.

\_\_\_\_\_. Branca de Neve. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Grimm: Os 77 melhores contos*. v. I. Tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p.63-38

\_\_\_\_\_. João e Maria. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Grimm: Os 77 melhores contos*. v. I. Tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 144- 150

HORACE. *Odes and Epodes*. Edited and Translated by Niall Rudd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Satires, Epistles, Ars Poetica*. Translated by H. Rushton Fairclough. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann, 1942.

LUCAN. *The Civil War (Pharsalia)*. Translated by J. D. Duff. Cambridge/London: Harvard University Press, 1928.

OVÍDIO. *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PERRAULT, Charles. A Gata Borralheira. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Fadas*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 75-84.

\_\_\_\_\_. Pele de Asno. In: PERRAULT, Charles. *Contos de Fadas*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 45-59.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução e Posfácio de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

## Referências bibliográficas

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- COURTÉS, Joseph. *Le Conte Populaire: poétique et mythologie*. Paris: PUF, 1986.
- DUBY, Georges. *Idade Média – Idade dos Homens. Do Amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DUQUE, Guilherme Horst. *Do pé à letra: Os Amores de Ovídio em tradução poética*. Dissertação (Mestrado em Letras), Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.
- ESPIG, Márcia Janete. O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História. *Textura, Canoas*, n. 9, p. 49-56, nov. 2003 a jun. 2004.
- GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). *História do Corpo*. v. 1. *Da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 19-130.
- GRIMAL, Pierre. *O século de Augusto*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- JOUANNA, Jacques. Médecine rationnelle et magie: le statut des amulettes et des incantations chez Galien. *Revue des Études Grecques*, tome 124, fascicule 1, Janvier-juin, p. 47-77, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 2020.
- MARQUETTI, Flávia Regina. *Da sedução e outros perigos: o Mito da Deusa Mãe*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- MOURA, Fernanda Messeder. Medeias Latinas. In: SILVA, Semíramis Corsi; BRUNHARA, Rafael; VIEIRA NETO, Ivan (orgs.). *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: a presença das mulheres na Literatura e na História*. v. I. Goiânia: Tempestiva, 2021. p. 1029-1035.
- OROSCO, Gabriela Strafacci. *Os preceitos ovidianos: um estudo de Remedia Amoris*. Tese (Doutorado em Linguística), Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- PELLEGRIN, Nicole. Corpo comum, usos comuns do corpo. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). *História do Corpo*. v. 1. *Da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010. p. 131-216.
- PERROT, Michelle. Os Atores. In: \_\_\_\_\_. *História da Vida Privada*. v. 4. *Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 77-282.

- POLLARD, Elizabeth Ann. Witch-Crafting in Roman Literature and Art. New Thoughts on an Old Image. *Magic, Ritual and Witchcraft*, v. 3, n. 2, p. 119-155, 2008.
- RIVES, James B. Magic in Roman Law: the reconstruction of a crime. *Classical Antiquity*, v. 22, n. 2, p. 313-339, 2003.
- RONCIÈRE, Charles de La. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. In: DUBY, Georges (org.) *História da Vida Privada 2 – Da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 166-312.
- SILVA, Cláudia Raquel Cravo da. *Magia Erótica e Arte Poética no Idílio 2 de Teócrito*. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos), Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.
- SILVA, Semíramis Corsi. Canídia e Ságana. In: SILVA, Semíramis Corsi; BRUNHARA, Rafael; VIEIRA NETO, Ivan (orgs.). *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: a presença das mulheres na Literatura e na História*. v. I. Goiânia: Tempestiva, 2021. p. 1021-1027.
- \_\_\_\_\_. Praticantes de magia. In: SILVA, Semíramis Corsi; BRUNHARA, Rafael; VIEIRA NETO, Ivan (orgs.). *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: Trajetórias, construções e recepções*. v. II. Goiânia: Tempestiva (No Prelo).
- SPAETH, Barbette Stanley. From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch in Classical Literature. In: STRATTON, Kimberly B.; KALLERES, Dayana S. (eds.). *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. New York: Oxford University Press, 2014. p. 41-70.
- STRATTON, Kimberly B. Magic, Abjection, and Gender in Roman Literature. In: STRATTON, Kimberly B.; KALLERES, Dayana S. (eds.). *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. New York: Oxford University Press, 2014. p. 152-180.
- TEIXEIRA, Gabriel Paredes. *Venenos, encantamentos e poções: As bruxas nas obras literárias latinas, do século I a.C. ao século II d.C.* Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- \_\_\_\_\_. Dipsas. In: SILVA, Semíramis Corsi; BRUNHARA, Rafael; VIEIRA NETO, Ivan (orgs.). *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: a presença das mulheres na Literatura e na História*. v. I. Goiânia: Tempestiva, 2021. p. 1015-1019.
- TUPET, Anne-Marie. *La Magie dans la poésie latine: Des origines à la fin du règne d'Auguste*. v. 01. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.