

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Kethlen Santini Rodrigues

**O SURGIMENTO DA IMAGEM DA BRUXA NAS ARTES VISUAIS:
BRUXARIA E SEXUALIDADE NAS OBRAS DE ALBRECHT DÜRER E HANS BALDUNG GRIEN**

Porto Alegre

2018

KETHLEN SANTINI RODRIGUES

**O SURGIMENTO DA IMAGEM DA BRUXA NAS ARTES VISUAIS:
BRUXARIA E SEXUALIDADE NAS OBRAS DE ALBRECHT DÜRER E HANS BALDUNG GRIEN**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase História Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antonio De Menezes Pereira da Silveira

Porto Alegre

2018

KETHLEN SANTINI RODRIGUES

**O SURGIMENTO DA IMAGEM DA BRUXA NAS ARTES VISUAIS:
BRUXARIA E SEXUALIDADE NAS OBRAS DE ALBRECHT DÜRER E HANS BALDUNG GRIEN**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase História Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 3 de setembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Antonio De Menezes Pereira da Silveira (PPGAV–UFRGS)

Orientador

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV–UFRGS)

Prof. Dr. Francisco Marshall (PPGAV–UFRGS)

Prof. Dr. Johnni Langer (PPGCR–UFPB)

RESUMO

Esta investigação analisa um número determinado de obras em gravura e desenho de Albrecht Dürer (1471 - 1528) e Hans Baldung Grien (1484 - 1545) residentes nos territórios germânicos da Europa no período do Renascimento, produzidos entre 1497 e 1545. Constata-se que o corpo da bruxa concebido na Europa pré-moderna foi um corpo carregado de preceitos excessivamente masculinos e opressivos. É reconhecido também que, independente das pretensões dos artistas, fosse para desenvolver suas faculdades imaginativas, fosse para melhorar seu status social e econômico, a capacidade de criação do artista resultou numa imagem feminina adulterada. Para compreensão dos recursos culturais, políticos e sociais dos artistas em questão, analisou-se no primeiro capítulo, as perspectivas historiográficas de uma teorização da bruxaria, divididas em duas principais concepções: a crise na fé cristã e a questão de gênero. Após a publicação dos primeiros incunábulo no final do século XV, em especial o primeiro tratado inquisitorial ilustrado, *De Laniis et phitonicis mulieribus* (1489) de Ulrich Molitor, no segundo capítulo, observou-se o início de uma tradição iconográfica específica na Europa e a instauração da representação da bruxaria no âmbito das Artes Visuais por Albrecht Dürer, que estabeleceu dois modelos de representação, a bruxa de corpo grotesco e a bruxa de corpo afrodisíaco. No terceiro e último capítulo, analisou-se as obras do discípulo de Dürer, Hans Baldung Grien, que no decorrer da sua trajetória artística, tornou o corpo da bruxa protagonista de seus trabalhos. Elementos como a forquilha, os cabelos soltos, o corpo nu e os voos em animais são sancionados por ele e, de modo consequente, de seus contemporâneos. Assim, a última tarefa nesta parte foi apresentar uma herança iconográfica oriunda da tradição estabelecida por Dürer e Hans Baldung, como nas obras de Lucas Cranach, Peter Bruegel, Frans Francken, entre outros.

Palavras-chave: Cultura Visual. Iconografia. Renascimento. Demônio. Feiticeira.

ABSTRACT

This research analyzes a number of engraving and drawing works by Albrecht Dürer (1471 - 1528) and Hans Baldung Grien (1484 - 1545) residing in the Germanic territories of Europe during the Renaissance period, produced between 1497 and 1545. The body of the witch conceived in Early modern Europe will be a body laden with excessively masculine and oppressive precepts. It is also recognized that, regardless of the artists' pretensions, whether to develop their imaginative faculties or to improve their social and economic status, the artist's creative capacity has resulted in an adulterated female image. In order to understand the cultural, political and social resources of the artists in question, the historiographical perspectives of a theorizing of witchcraft were analyzed in the first chapter, divided into two main concepts: the crisis in the Christian faith and the question of gender. After the publication of the first incunabula, at the end of the 15th century, in particular the first illustrated inquisitorial treatise *De Laniis et phitonicis mulieribus* (1489) by Ulrich Molitor, the second chapter notes the beginning of a specific iconographic tradition in Europe and the establishment of representation of witchcraft in the field of Visual Arts by Albrecht Dürer, who established two models of representation, the grotesque body and the aphrodisiac body of the witch. In the third and last chapter, the work of Dürer's disciple, Hans Baldung Grien, who in the course of his artistic career, made the witch's body the protagonist of his works analyzed. Elements such as the fork, loose hair, naked body and flights on animals are sanctioned by him and, consequently, by his contemporaries. Thus, the last task in this part is to present an iconographic heritage derived from the tradition established by Dürer and Hans Baldung, as in the works of Lucas Cranach, Peter Bruegel, Frans Francken, among others.

Keywords: Visual Culture. Iconography. Renaissance. Demon. Sorceress.

AGRADECIMENTOS

Esta importante etapa que encerro não teria acontecido se não fosse pelo amor e apoio incondicional da minha família. Desde o dia que peguei o primeiro ônibus em Caxias do Sul para morar em Porto Alegre, no ano de 2012, muitas experiências boas e ruins aconteceram, muitos aprendizados foram obtidos e muitas histórias vividas, sempre com o carinho e a compreensão de minha mãe, meu tio e meus avós. A importância de vocês é imensurável. Perto ou longe, nunca esqueçam que para mim é e sempre será um privilégio fazer parte das suas vidas e ser o orgulho de vocês.

Tenho enorme gratidão ao meu querido orientador Paulo que aceitou entrar nessa fascinante viagem comigo, sempre presente com muita disposição e atenção para que conseguíssemos conquistar nossos objetivos. Seja sobre suas recordações de infância (“ah! a linda rainha má da Branca de Neve...”), seja sobre suas referências acadêmicas, suas inspirações, ideias ou singelos comentários gerados de nossos encontros, deixaram-me mais resistente e, principalmente, mais segura.

Sou muito grata a UFRGS e ao PPGAV que me auxiliaram em todas as etapas burocráticas e na obtenção da bolsa CAPES no segundo ano de pesquisa para que a mesma pudesse acontecer.

Agradeço também aos professores convidados à Banca examinadora: professora Daniela, que me acompanha desde a Graduação, sua presença auxilia-me a sempre buscar evoluir e ser uma melhor historiadora da arte; professor Marshall, um exemplo de pessoa e de educador a ser seguido, foi um prazer realizar o estágio docência na sua disciplina e estar próximo de tanto conhecimento; e professor Johnni Langer, pela disponibilidade de me socorrer academicamente no momento em que a aflição tomava conta de mim, sua sensibilidade foi fundamental para me restabelecer.

Essa dissertação não poderia estar completa sem o auxílio atencioso dos museus Albertina, de Vienna e National Galleries of Scotland, de Edimburgo na obtenção de imagens de qualidade presentes nesse trabalho.

Aos meus colegas da turma 24 do Mestrado, uma turma cheia de pesquisas promissoras, um muito obrigado. Nossas conversas cheias de medos, aflições e desesperos nos tornaram mais fortes. De modo especial, à querida amiga Thirzá, uma pessoa acessível e verdadeira desde o primeiro dia em que a conheci, minha admiração só aumentou a partir das nossas trocas no decorrer de todo o processo, me auxiliando a crescer como mais profissional e como pessoa. Essa pesquisa não seria a mesma sem tua ajuda.

E finalmente, aos meus amigos que suportaram meus longos sumiços e minhas aparições rápidas durante esses dois anos, devido a energia que a pesquisa me tomava, sem mencionar a paciência em ter que ouvir meus dilemas. À minha cunhada, Jeni, que me auxiliou com muita dedicação na correção deste trabalho. E em especial, ao meu amigo e companheiro de cinco anos. Chris, essa pesquisa não existiria sem teu amor, carinho e serenidade. Enquanto eu proporcionava a ti e a tua família somente histórias e conversas sobre bruxas (quando não era sobre minhas angústias e descrenças), vocês sempre estavam lá, prontos para me reconfortar e tu, especificamente, fazendo-me retornar ao meu estado de profundo bem estar.

*As rosas da resistência nascem no
asfalto. A gente recebe rosas, mas
vamos estar com o punho cerrado
falando de nossa existência contra
os mandos e desmandos que
afetam nossas vidas.*

Vereadora MARIELLE FRANCO (1979 - 2018)
em 8 de março de 2018, em um pronunciamento
no plenário da Câmara Municipal após receber
flores de um homem

Ela foi assassinada quatro dias depois.

Ontem, hoje e sempre, presente!

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Pieter Bruegel, O Velho. <i>A luta entre o carnaval e a quaresma</i> , 1559.....	76
Figura 2. James le Palmer. <i>Omne Bono (Absolucio-Circumcisio)</i> , c. 1360 - c. 1375	94
Figura 3. Hans Vintler (? - 1419) <i>Die plümen der tugent</i> (1486), Fólio 331v.....	95
Figura 4. Artista desconhecido. Em <i>De lamiis et phitonicis mulieribus</i> (1489), reproduzido em fac-símile da edição latina de Colônia, 1489, placa 6.....	98
Figura 5. Artista desconhecido. Em <i>De lamiis et phitonicis mulieribus</i> (1489), reproduzido em fac-símile da edição latina de Colônia 1489, placa 5.....	100
Figura 6. Artista desconhecido. Em <i>De lamiis et phitonicis mulieribus</i> (1489), reproduzido em fac-símile da edição latina de Colônia 1489, placa 3	102
Figura 7. Artista desconhecido. <i>Schleswiger Dom Volva</i> , século XIII?.....	107
Figura 8. Artista desconhecido. <i>Figura feminina com uma vassoura</i> , século c. XIII.....	108
Figura 9. Artista desconhecido. Detalhe de <i>bruxa em transvecção</i> , c. 1490	1099
Figura 10. Oficina Elmelunde. <i>Sem título</i> , c. 1480.....	111
Figura 11. Artista desconhecido. <i>Roubo de leite e bater manteiga</i> , c. 1460-80	114
Figura 12. Artista desconhecido. <i>Mulher batendo manteiga com o diabo</i> , c. 1492	115
Figura 13. Artista desconhecido. Detalhe de <i>Mulher batendo manteiga com o diabo</i> , c. 1492	116
Figura 14. Albrecht Dürer. <i>As quatro Bruxas</i> , 1497	125
Figura 15. Artista desconhecido. <i>As três Graças</i> , Cópia romana (2 Século ?),.....	128
Figura 16. Albrecht Dürer. Detalhe <i>As quatro Bruxas</i> , 1497	129
Figura 17. Albrecht Dürer. Detalhe <i>As quatro Bruxas</i> , 1497	132
Figura 18. Albrecht Dürer. <i>O banho das mulheres</i> , 1496.....	134
Figura 19. Albrecht Dürer. Detalhe de <i>As quatro Bruxas</i> , 1497	135
Figura 20. Barthel Beham. <i>A morte e Três Mulheres nuas</i> , c. 1525-7	137
Figura 21. Albrecht Dürer. <i>A Bruxa ou Bruxa montada para trás</i> , c. 1500	140
Figura 22. Andrea Mantegna. <i>A Batalha dos Deuses do Mar</i> , ca. 1475	143
Figura 23. Andrea Mantegna. Detalhe de <i>A Batalha dos Deuses do Mar</i> , ca. 1475	144
Figura 24. Albrecht Dürer. Detalhe de <i>A Bruxa ou Bruxa montada para trás</i> , 1500.....	145

Figura 25. Albrecht Dürer. Detalhe de <i>A Bruxa ou Bruxa montada para trás</i> , 1500.....	146
Figura 26. Autor desconhecido. <i>Camafeu romano de Aphrodite Epitragia</i> , c. 1 d.C – 2 d.C.....	148
Figura 27. Agostino Veneziano (Agostino de'Musi). <i>A rota das Bruxas ou A Carçaça (Lo Stregozzo)</i> , 1520	149
Figura 28. Agostino Veneziano (Agostino de'Musi). Detalhe de <i>A rota das Bruxas ou A Carçaça (Lo Stregozzo)</i> , 1520.....	150
Figura 29. Hans Baldung Grien. <i>Trabalhador tentado pelo demônio</i> , 1509	156
Figura 30. Hans Baldung Grien. <i>As Bruxas</i> , 1510.....	158
Figura 31. Albrecht Altdorfer. <i>Partida para o sabá</i> , 1506	160
Figura 32. Hans Baldung Grien. Detalhe de <i>As Bruxas</i> , 1510.....	164
Figura 33. Hans Baldung Grien. Detalhe de <i>As Bruxas</i> , 1510.....	165
Figura 34. Hans Baldung Grien. Detalhe de <i>As Bruxas</i> , 1510.....	167
Figura 35. Oficina de Baldung (artista desconhecido). Reprodução da xilogravura original de <i>Die Emeis</i>	171
Figura 36. Hans Baldung Grien. <i>Cartão de ano novo com três bruxas</i> ,1514.....	175
Figura 37. Hans Baldung Grien. <i>Sabá das Bruxas</i> , 1514	178
Figura 38. Hans Baldung Grien. <i>Bruxa com um Dragão</i> , 1515	180
Figura 39. Urs Graf, cópia de Hans Baldung Grien. <i>O sabá das bruxas</i> , 1514	183
Figura 40. Francisco de Goya e Lucientes. <i>Linda maestra!</i> ,1799	184
Figura 41. A partir de Hans Baldung Grien/ monograma HF - Hans Frank. <i>Sabá das Bruxas</i> , 1515	188
Figura 42. Hans Baldung Grien. <i>O cavaliço enfeitiçado</i> ,1544	191
Figura 43. A partir de Hans Baldung Grien/ Frans Crabbe. <i>Um cavalo</i> , 1520-1530	193
Figura 44. Lucas Cranach, o velho. <i>Alegoria da Melancolia</i> , 1528	195
Figura 45. Lucas Cranach, o velho. Detalhe de <i>Alegoria da Melancolia</i> , 1528	196
Figura 46. Jacob Cornelisz van Oostanen. <i>Saul e a bruxa de Endor</i> ,1526	197
Figura 47. Jacob Cornelisz van Oostanen. <i>Detalhe de Saul e a bruxa de Endor</i> ,1526	198
Figura 48. Jacob Cornelisz van Oostanen. <i>Detalhe de Saul e a bruxa de Endor</i> ,1526	199
Figura 49. A partir de Pieter Bruegel, “o Velho”/ Pieter van der Heyden. <i>São Tiago Maior e Hermógenes</i> , 1565	201

- Figura 50. Peronet Lamy. Detalhe de iluminura do manuscrito de Martin Le France, *Le Champion des Dames*, 1451 202
- Figura 51. A partir de Pieter BRUEGEL, “o Velho”/ Pieter van der Heyden. Detalhe de *São Tiago Maior e Hermogenes*, 1565 203

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
INTRODUÇÃO	18
PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS DE UMA TEORIZAÇÃO DA BRUXARIA	27
TENSÃO NA CRENÇA CRISTÃ	27
UMA QUESTÃO DE GÊNERO	65
A INSTAURAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DA BRUXARIA NAS ARTES VISUAIS DA EUROPA OCIDENTAL: AS BRUXAS DE ALBRECHT DÜRER	89
OS DOIS MODELOS ESTABELECIDOS POR DÜRER: O GROTESCO E O AFRODISÍACO	125
O PROTAGONISMO DO CORPO DA BRUXA NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE HANS BALDUNG GRIEN	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
REFERÊNCIAS	207

APRESENTAÇÃO

Mal eu saberia que em todos aqueles anos de minha infância e adolescência assistindo *Sailormoon*, *Sakura Card Captors* e *Inuyasha*, emocionando-me de todas as formas possíveis, sem contar as várias abdições para vê-los, não seriam em vão. Estes desenhos televisivos feitos pelos estúdios japoneses (isto é, animes) foram minha base imaginativa e meu alicerce para conseguir viver o período em questão. As pressões psicológicas de tentar ser a melhor atleta de natação e ser a melhor filha, neta ou sobrinha eram sentimentos intrínsecos a mim. Eu acompanhava também as emoções de uma mãe que suportou os mais variados constrangimentos e intimidações por ter tido uma filha muito jovem, sem mencionar o fator de ter tido um ex-marido e, no meu caso, um pai, alcólatra e ausente desde os meus quatro anos. Esses animes me deixaram em uma realidade digamos, paralela, fortalecendo de alguma forma minha imaginação e minha vontade de ser uma pessoa melhor e viver em um mundo que não fosse aquele que eu enfrentava. Não consigo contar, por exemplo, quantas vezes cheguei rapidamente em casa, depois de um treino difícil, para assistir exatamente a sequência dos desenhos que apresentei acima.

Primeiro, mergulhava na vida de um grupo de amigas adolescentes com poderes mais que especiais: se transformar e representar (cada uma) a lua e os outros sete planetas, tendo como missão enfrentar o mal. A simbologia da vida de Serena e de suas amigas foi baseada em mitologia e astrologia, e foi uma excelente maneira para eu conhecer o cerne do poder feminino. Mas eu necessitava ir à essência do mundo mágico, e Sakura e suas cartas Clow conseguiram fazer isso. A personagem abre um livro misterioso, chamado Livro Clow que continha cerca de 50 cartas mágicas e que, em uma tempestade feita por uma das cartas, foram libertadas e espalhadas por toda a cidade; era seu dever capturá-las de novo. As cartas foram criadas por uma espécie de feiticeiro chamado Mago Clow e eram objetos mágicos que podiam provocar fenômenos estranhos e perigosos, cada um com uma personalidade e poder específico como vento, sono, canção, entre outros. Entre as maiores qualidades dessa animação é que, na segunda parte da história, ela pode transformar as cartas do Mago em suas próprias cartas. Teria ela então se tornado uma maga, ou uma feiticeira, ou se adaptarmos a essa pesquisa, uma bruxa?

Eu não poderia, entretanto, ficar tanto tempo em um mundo fantástico, pois também era uma adolescente um pouco incrédula, mesmo que isso possa parecer contraditório. Daí que surge Inuyasha e suas histórias na Era feudal japonesa. O título dado à animação vem do nome do personagem metade humano, metade *yōkai*, uma espécie de monstro, que era um pouco bravo e bastante atraente. Apesar do seu aparente protagonismo, foi Kagome, uma garota que vive no Japão atual, e Kikyō, uma sacerdotisa do período feudal, que chamaram minha atenção. A primeira seria a reencarnação da segunda, que era a guardiã da Joia de Quatro Almas, um objeto que fornecia muito poder para quem o tivesse. Reencarnada, Kagome herda os poderes da sacerdotisa, assim como sua beleza e seu romance com Inuyasha. Em determinado momento do enredo, Kikyō é ressuscitada e é nesse instante ao ser desenvolvida mais a fundo sua história que tenho acesso aos costumes dos povos, que tinham na figura da sacerdotisa um grande prestígio e valor social (mesmo que se trate, nesse caso, da cultura oriental e suas especificidades), simbolizando uma figura materna, dona de uma gama de conhecimentos da natureza e do mundo mágico (e também do submundo, já que a personagem se mantinha viva a partir da captação das almas mortas), assim como uma protetora do que era valioso para aquele povo.

De alguma forma, ao fugir dos meus problemas acabei criando possibilidades para o meu futuro – quem diria – profissional. Por isso, afirmo que não foi em vão a construção desse imaginário. Cheguei a esse tema a partir de uma longa herança imagética e fantasiosa, precisando apenas de um “empurrãozinho” da vida e do acaso para relembrar tudo isso.

Concretamente, encontrei o incentivo para essa pesquisa quando vi o filme de terror de longa-metragem produzido em 2015, chamado *A Bruxa (The Witch: A New-England Folktale*, título original) do diretor Robert Eggers. O fascínio crítico pelo filme só tem aumentado, desde que foi visto pela primeira vez no cinema. Situado no ano de 1630, conta-se a história de uma jovem, bonita e esclarecida para a época, chamada Thomasin (Anya Taylor-Joy), que se muda da sua antiga colônia na Nova Inglaterra, Estados Unidos, e passa a viver em um terreno afastado e próximo de uma grande, obscura e misteriosa floresta. Ela estava acompanhada de mais quatro irmãos, além de sua mãe e de seu pai. O motivo da mudança foi a expulsão da família da região, acusada de heresia pelo conselho puritano da comunidade, religião a qual, a maioria, senão todos daquele local, seguiam. Quando instalados no novo lugar, coisas estranhas e suspeitas passam a acontecer: um dos irmãos,

Sam, ainda bebê e não batizado, desaparece quando estava sob os cuidados de Thomasin; os animais pertencentes à família passam a ter reações esquisitas; as colheitas, do qual a família dependia, se tornam um desastre; e um dos irmãos, Caleb (Harvey Scrimshaw), com idade aproximada da jovem, desaparece na floresta – também enquanto estava com Thomasin –, retornando, depois de um tempo, com aspectos de uma pessoa aparentemente enfeitiçada ou possuída por um “espírito maligno”. A família, que demonstrava ter uma crença inabalável e um grande respeito com a hierarquia do pai, passa a partir desses casos a questionar os acontecimentos e a se culpar; mas, principalmente, passa a acusar uma pessoa específica de bruxaria: Thomasin.

Ela estará inserida em todos os momentos e áreas dos “crimes”, seja em ambos os sumiços dos irmãos; seja com brincadeiras em forma de ameaça com seus irmãos gêmeos, uma menina e um menino, de que seria realmente bruxa – em que jogaria um feitiço se não parassem de irritá-la; ou então, quando confrontou o pai e o acusou de ser o principal causador das desgraças da família. Enfim, comportamentos quase óbvios para que as acusações caíssem sobre ela.

O encanto sobre o filme não é só na forma como a história é trabalhada, contada e encenada. Isso não é o principal. A maneira como Eggers tratou a imagem da mulher considerada bruxa é o ponto essencial, cujas várias representações são apresentadas com diversos códigos e linguagens para que o imaginário do espectador não se perca em um único ponto. Por isso, essas imagens pré-concebidas de uma bruxa não se darão somente com Thomasin. De início, podemos ver uma mulher anciã que sequestra a criança, manuseia seus restos mortais para fazer o unguento, completando o ritual do voo. Vemos também uma linda mulher que seduz, beija e enfeitiça o irmão de Thomasin, Caleb, quando perdido na floresta; e a jovem Thomasin, condenada e julgada pela família, sendo acolhida pelo bode chamado Black Phillip, uma representação declarada do Demônio, e levada para o conhecido sabá, ocorrido no interior da floresta, com outras mulheres jovens e senhoras, todas nuas, com vassouras, em um possível estado de transe.

É no filme que fica claro, principalmente, as várias representações da mulher que em determinado contexto social, religioso e político foi condenada bruxa por seu empoderamento e, especificamente, pela sua sedução e sexualidade, que passa a incomodar e a atormentar toda e qualquer ordem imposta. Afirmou o diretor Eggers: "Você tem que

entender uma coisa: se uma sociedade inteira acredita em algo, aquilo existe [...]. Metafisicamente, hoje em dia não acreditamos em bruxas. Mas este medo do poder feminino e o processo de transformá-lo em algo obscuro e mau, as sombras disso ainda existem hoje" (ZENDRON; NOGUEIRA, 2016).

Interessante ressaltar que o filme foi produzido em um contexto de crescente e forte debate sobre o feminismo e o rompimento do mesmo com os padrões estabelecidos socialmente, politicamente e, principalmente, artisticamente. Um dos símbolos feministas do século XXI, a imagem da bruxa, é também muito presente na literatura de Shakespeare, Goethe e Cardano, autores que Umberto Eco traz em *A História da Feiura* (2007); em filmes e em séries, seja no gênero de terror, humor ou fábula infantil, como no filme *A Bruxa de Blair* (1999), na série americana *A Feiticeira* (ou *Bewitched*, título original) (1964), e no conto de fadas, compilado pelos Irmãos Grimm no início do XIX e presente em filmes infantis como *Branca de Neve e os sete anões* (1937), respectivamente.

Se formos pensar nos aspectos visuais televisivos e cinematográficos, estamos fartos de bruxas e bruxaria, seja sobre o mal ou o bem. Dentro do campo das Artes Visuais o número já se restringe dependendo da época, assim como o estudo das mesmas, tratando-se de análises de alguns autores que se repetem. Preciso dar destaque aqui para a disseminação de imagens em meio virtual em que a imagem da bruxa vive em um modo "trash". Se por algum momento eu tive alguma dúvida sobre a sexualização das obras de Hans Baldung Grien, por exemplo, a internet deixou-me segura: associações entre as imagens do artista e fotos eróticas de modelos nuas ou seminuas apareceram centenas de vezes nas minhas buscas.

O que é surpreendente também, de um outro ponto de vista da pesquisa, é a grande quantidade de obras escritas sobre a história da bruxaria, da origem e do desenvolvimento do movimento da Caça às Bruxas em outras línguas que não em português. Há um número interessante, entretanto, de publicações sobre o assunto dos anos noventa traduzidas. Teria alguma razão específica para isso? Apesar de elas existirem e algumas inclusive serem citadas aqui, minha maior dificuldade foi dar conta de tantas leituras sobre estudos mais atuais e traduzi-las para a melhor compreensão do leitor, assim como conseguir alguns livros e catálogos devido ao alto custo da moeda estrangeira.

Por isso, ressalto que uma área ainda acobertada de pesquisa é sobre a história da bruxaria, e principalmente, sobre o desenvolvimento da imagem da bruxa, o que dificulta não só o acesso acadêmico do tema no país, como também a problematização das representações visuais, já que a maioria da nossa cultura visual aparenta ser tão demarcada. Reuniremos, então, em um restrito recorte, uma pequena parte do abundante número de pesquisas, desejando que cada vez mais o interesse e a procura por elas se multipliquem.

INTRODUÇÃO

A questão central que move este trabalho é “por que surgem e para quem são direcionadas as primeiras imagens da bruxa nas Artes Visuais?”. Para chegarmos a uma possível resposta, foi preciso traçar um caminho com a relação *por que* e *para quem* a fim de desenvolvemos um pensamento crítico sobre o tema e as imagens. Tal relação esteve presente na análise consoante a algumas perspectivas historiográficas sobre os motivos que levaram a criação do mito da bruxaria e a quem eram destinados tais concepções e elaborações. Essa relação foi essencial também para após, compreendermos as razões de determinados artistas utilizarem o tema da bruxaria em seus trabalhos, assim como para identificar seus públicos-alvo. Eis em algumas palavras a base dos três capítulos propostos nessa dissertação.

Professora de Literatura inglesa da Keble College de Oxford e também notável pesquisadora sobre a bruxa moderna e sua fragmentada imagem do passado, Diane Purkiss traz observações significativas em seu *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations* ou *A Bruxa na História: Representações da Pré-Modernidade e do Século XX* (1996). Ela analisa que nos dez anos anteriores ao ano da sua publicação, houve um grande número de trabalhos abordando a questão do gênero e do sobrenatural de maneiras até então não vistas. Mais do que isso, a pesquisadora constata que desde o final dos anos setenta, a figura da bruxa tem sido central nos debates ocorridos na tentativa de um renascimento da história das mulheres. As possíveis causas vêm de um interesse duplo da pesquisa acadêmica e de mulheres militantes:

Esse ressurgimento foi realizado por historiadores acadêmicos, mas não apenas por eles; o ímpeto original por trás da tentativa de descobrir o passado das mulheres veio de ativistas do movimento de libertação das mulheres, e em parte do fato de que as bruxas estavam entre as poucas mulheres que recebiam qualquer espaço na história pré-feminista. (PURKISS, 1996, p. 9)¹

O interesse pela história da representação visual da bruxa vem em seguida, como consequência dos motivos elucidados por Purkiss. A nossa pesquisa parte de um catálogo de

¹ “This revival was carried out by academic historians, but not only by them; the original impetus behind the attempt to uncover women's past came from activists in the women's liberation movement, and partly from the fact that witches were among the few women who were given any space in pre-feminist history”.

imagens que tiveram origem e embasamento teórico nas pesquisas da historiadora da arte americana, Linda Hults, e do historiador cultural, Charles Zika, publicados na primeira década dos anos 2000. Já é possível afirmar, entretanto, o quanto axiomático é a desproporção de análises de imagens feitas sobre o tema no campo das Artes Visuais em relação aos outros campos que analisam a história da bruxaria, da magia e dos diversos períodos das Caças às bruxas.

A importância então da nossa pesquisa não só se dá pela atualidade e pertinência do assunto para as discussões vigentes, mas também por disponibilizar muitos trechos de livros não traduzidos ainda para nossa língua; será proporcionado também – e esse é um dos nossos objetivos fundamentais – a compreensão das possíveis origens dos vários elementos que hoje fazem parte do nosso imaginário, principalmente fornecido pela literatura, e as possíveis causas de determinados ícones se tornarem formas de identificação de uma imagem de uma bruxa. Mais importante: esse trabalho não tem como intenção reforçar o estereótipo e a nomenclatura sexistas e preconceituosas criados e legitimados há muitos séculos atrás. Pretende-se, ao contrário, desconstruir as imagens e trazer para o leitor oportunidades para julgar e refletir propositalmente a representação visual da bruxa e a nossa herança imagética sobre a bruxaria.

Escolha da protagonista

A abordagem da dissertação intenciona trazer o gênero feminino e sua figuração para o centro das discussões, estabelecendo o uso do termo “bruxa” como padrão para o nosso recorte – e não feiticeira, sacerdotisa ou maga –, com base em fundamentos que vão além da nossa imaginação.

Antes de tudo, não podemos nos moldar às informações fornecidas pelos dicionários, com definições conflituosas, salvo somente se for para perpetuar o que chamaremos de “teorização da bruxaria”, ideia desenvolvida no primeiro capítulo; ou então para reforçar os termos e preconceitos de gênero da nossa fala contemporânea, sendo tal forma muito difícil de escaparmos. Na última versão do *Houassis*, por exemplo, temos que a palavra bruxa tem como: “1- mulher que tem fama de se utilizar de supostas forças sobrenaturais para causar

malefícios, perscrutar o futuro e fazer sortilégios; feiticeira. 2- p.ext. mulher muito feia e/ou azeda e mal-humorada”. De fato, houve bruxos homens que eram estudados, acusados e condenados, mas como veremos no decorrer de toda a pesquisa, a ênfase dada ao gênero feminino é essencial não só para fundamentar e desenvolver o mito da bruxaria, mas principalmente, para auxiliar no surgimento das primeiras imagens sobre o mesmo.

No primeiro capítulo, determinamos o tema a partir de uma investigação sob os aspectos sociais, religiosos e culturais do período conhecido como Renascimento, delimitado aqui entre os séculos XIV e o início do século XVI, que marcam o começo e a expansão dos fundamentos da bruxaria, assim como os elementos relacionados ao gênero feminino. Dividido em duas partes, temos, primeiramente, uma análise detalhada de textos e anedotas a fim de determinar a lógica de um pensamento comum de um grupo, composto por clérigos, inquisidores e filósofos, em um contexto que parte de tensões na religião cristã, principalmente vindas do Catolicismo, no qual teriam levado à criação da teoria da bruxaria. Ao captarmos que as mesmas pessoas que escreveram sobre o mito da bruxaria são aquelas chamadas de *demonologistas*, seguiremos o termo proposto pelo professor “guia” dessa primeira parte, Walter Stephens (2002), de chamá-los de *teóricos* já que, preliminarmente, segundo o autor, eles eram teólogos. O interesse racional desses teóricos pelos demônios era inseparável de suas preocupações teológicas, e não de uma excentricidade secundária como é proposto comumente por diversos historiadores. As crises, pois, que levaram à teoria da bruxaria no início do século XV surgiram de um debate longo e desconfortável entre a experiência corpórea e a teoria sobre Deus, a eficácia de seus sacramentos e os demônios. A compreensão dos tratados, ensaios e anedotas foram, pois, cruciais para entendermos o que a bruxaria significava no período da Europa Pré-Moderna e, principalmente, na identificação da cultura vivida pelos contemporâneos desses teóricos, os artistas.

Inteiramos que o termo “bruxa” não traz uma, nem duas definições fixas. Ela acompanha as alteridades do tempo, assim como as instabilidades geográficas, políticas e religiosas entre os diversos grupos que a utilizam. Em concordância com Purkiss, “bruxa”

Pode ser apropriado pelo patriarcado, profeminismo, medicina, racionalismo cético e religião radical. Nas aldeias e cidades, a bruxaria pode se tornar um significante central nos debates sobre poder, emprego, normas, valores, direitos de propriedade e propriedade da terra. Nada disso implica que os aspectos sobrenaturais da bruxaria não importassem; eles

importavam de várias maneiras em diferentes contextos. Como o termo “bruxa” atravessou esses diversos espaços, seus próprios significados foram revisados silenciosamente ou abertamente reescritos. (PURKISS, 1996, p. 93)²

Escolha teórica

Uma hostilidade às questões de gênero na historiografia da bruxaria é identificada por Diane Purkiss. Mesmo sendo mais abordadas nos últimos anos, segundo a professora, as questões continuam na tangência de muitas pesquisas de historiadores que abertamente são adversos às teorias e histórias feministas. Esse, pois, é um dos motivos de não utilizarmos alguns autores de algumas linhas historiográficas específicas da área de estudo sobre bruxaria, divididos em ao menos três. A teoria romântica não nos é eficiente, já que estuda a bruxaria como uma resistência do paganismo em meio ao cristianismo medieval, sendo a bruxa desde sempre uma feiticeira, vista como uma heroína do povo e da natureza; essas ideias são defendidas pelos autores como Jules Michelet (1862), James George Frazer (1890) e uma das primeiras pesquisadoras sobre o tema, Margaret Murray (1921). Se basearmos na teoria racionalista, nossas análises teriam problemas já que ela limita a bruxaria como uma construção mental, desenvolvidas por autores como Robert Mandrou (1968), Norman Cohn (1975) e Jean Delumeau (1978).

As duas partes do nosso primeiro capítulo se baseiam, pois, na teoria culturalista e a teoria da bruxaria como questão de gênero. De maneira geral, a primeira trata a bruxaria como a relação da criação dos inquisidores, intelectuais e religiosos, como um reflexo de crenças, mitos e folclores populares res-significados pelos valores sociais da Idade Média Tardia, em que se inclui Carlo Ginzburg (1966), Alan Macfarlane (1970), Keith Thomas (1971), Walter Stephens (2002), entre outros.

Para a maioria desses autores – inclui-se aqui aqueles pertencentes à teoria romântica e racionalista, ou não ocorre o debate sobre a presença do gênero feminino na relação de acusadores e acusados ou é visto por eles como um fator secundário. É por esse

² “It could be appropriated by patriarchy, profeminism, medicine, skeptical rationalism and radical religion. In villages and towns, witchcraft could become a central signifier in debates about power, employment, norms, values, property rights and land ownership. None of this implies that the supernatural aspects of witchcraft did not matter; they mattered in a variety of ways in different contexts. As the term ‘witch’ traversed these diverse spaces, its own meanings revised silently or openly rewritten”.

motivo que serão pouco aprofundados, salvo em determinados momentos da pesquisa, autores prestigiados como Alan Macfarlane e seu *Witchcraft in Tudor and Stuart England* (1970) ou *Bruxaria na Inglaterra dos Tudor e Stuart*, Keith Thomas em *Religião e o Declínio da magia* (1971) e Norman Cohn e seu *Europe's inner demons* (1975) ou *Demônios interiores da Europa*. Seguimos esse caso partindo de Diane Purkiss³, que observa que

A recusa dos “historiadores” em participar do debate [sobre a questão de gênero] sugere que eles simplesmente não podem levar a sério a teoria do fim da história das mulheres. O fato de o pós-estruturalismo ameaçar tirar os historiadores do trabalho não o torna falso. Embora alguns historiadores realmente ofereçam outras refutações, estas geralmente são baseadas em certo descuido interpretativo. [...] Tanto os críticos literários, quanto os historiadores agora reconhecem a importância de questões como “Quem está falando aqui? A que horas? Em que tipo de contexto?” [...]. O contexto é composto de outros textos, no entanto. Tal metodologia depende do acesso a uma variedade de textos em gêneros semelhantes por autores semelhantes, de classe social similar, gênero e assim por diante, e também depende de encontrar um número de textos por autores diferentes do autor sendo estudado em todos esses aspectos, para fornecer diferentes usos. (PURKISS, 1996, p. 69, 71,73)⁴

Diante disso, trouxemos a teoria mais recente que estuda a bruxaria ligada às questões de gênero. Especialmente na segunda parte, temos uma análise carregada de textos de autores variados que direcionam nosso olhar para a vida das mulheres e a cultura misógina na qual estavam inseridas. Essa parte será marcante na nossa pesquisa já que uma das nossas bases teóricas, as questões ligadas à teoria da bruxaria, é assimilada por nós como essencialmente vinculada ao estudo de gênero, principalmente quando tivermos que nos concentrar na mentalidade do artista homem, definidor da imagem da bruxa.

³ Devemos destacar que Purkiss (1996) faz críticas específicas a Thomas e Macfarlane (ver p. 44, p. 62, p. 68). As “acusações” da autora são assim mencionadas na introdução de James Sharpe da segunda edição do livro de Macfarlane (1999, p. XIX) – que não por acaso é uma versão modificada da tese de Doutorado do autor (*Oxford D.Phil. thesis*) que foi orientado pelo próprio Keith Thomas com o título *Witchcraft Prosecutions in Essex, 1560-1680; A Sociological Analysis* (1967) ou *Processos de bruxaria em Essex, 1560-1680; Uma análise sociológica*.

⁴ “‘Historians’ refusal to join in the debate at all suggests that they simply cannot bring themselves to take women’s history ender theory seriously of interest in. The fact that poststructuralism threatens to throw historians to out of work does not make it untrue. Though some historians do offer other refutations, these are usually based on a certain interpretive carelessness. [...] Both literary critics and historians now knowledge the importance of questions such as ‘Who is speaking here? And to whom? At what time? What kind of context?’[...]. The context is composed of other texts, however. Such a methodology depends on access to a variety of texts in similar genres by similar authors of similar social class, gender, and so on, and also depends on finding a number of texts by different authors of the author being studied in all these respects to provide different uses”.

Ressalvas às visões feministas radicais

Vale darmos destaque a alguns pontos complicadores que merecem maior atenção, não só registrado por aqueles autores avessos às teorias e histórias feministas, mas por autoras da segunda linha teórica utilizada nessa dissertação, como Linda Hults, Lyndal Roper e Diane Purkiss. Elas observam as poucas evidências de algumas das afirmações defendidas por algumas feministas radicais. De acordo com as autoras, por mais que os homens fizessem a maioria das acusações às bruxas, eles não eram responsáveis por todas: muitas das mulheres eram acusadas por mulheres. Purkiss (1996, p. 110) faz profundas leituras sobre as histórias contadas por mulheres desde o período inicial da Caça às Bruxas, as quais a bruxa era vista como uma mulher que desejava fazer parte de uma relação íntima vista como indevida ou quase maternal, ao invés de permanecer distante, com a dona de casa e, especificamente, com seus filhos. Passou-se a ser claro o medo maternal dessas mulheres de uma intromissão e uma possível incapacidade de proteger a criança.

Também temos a questão sobre o mito dos tempos das queimas maciças de bruxas em fogueiras, chamado de *Burning Times* ou Tempos Ardentes. Temos que ter claro a partir de Purkiss de que

A criação feminista radical do mito dos Tempos Ardentes é difícil de analisar e discutir porque se tornou uma parte tão fundamental das identidades de muitas feministas que apontar suas limitações está fadada a ser dolorosa e divisora. O mito lembra a todos nós que queremos nos encontrar no passado, que examinamos o passado buscando a confirmação de quem somos, quem queremos ser. Nós procuramos por algo para apontar e algo contra o qual nos apontar. [...] É visível na maneira como o mito dos Tempos Ardentes cobre a especificidade histórica em sua ânsia de unir as mulheres e na coação do mito assim criado. [...] Esses roubos mostram até onde o narcisismo pode ir, nublando o passado para fazer um espelho para o presente infinitamente incerto. Assim, ajudando a nós mesmas, estamos silenciando as mulheres modernas primitivas de novo. Também estamos negando a chance de ouvir diferenças históricas que poderiam nos mostrar o quão diferente as coisas poderiam ser, quão frágeis as suposições que nos fazem sofrer agora podem parecer aos nossos descendentes. Se o passado é diferente, o futuro pode ser. (PURKISS, 1996, p. 26)⁵

⁵ “What does all this tell us about gender and history? The radical feminist creation of the myth of the Burning Times is difficult to analyse and discuss because it has become such a key part of many feminists' identities that to point to its limitations is bound to be painful and divisive. The myth reminds all of us that want to find ourselves in the past, that we scan the past looking for confirmation of who we are, who we want to be. We search for something to aim for, and something to aim against. [...] It is visible in the way the myth of the Burning Times covers over historical specificity in its eagerness to unite women, and in the coerciveness of the myth thus created. [...] These thefts show how far narcissism can go in clouding the past to make a mirror for the endlessly

Como uma possível solução para elas, para todos nós e para todas aquelas que desejam escrever sobre aspectos de uma bruxaria sobre um olhar feminista, que segundo Purkiss é tendencialmente uma reescrita de uma reescrita, devemos fugir não só das restrições impostas pela tradição historiográfica, mas também não cair na tendência de tratar as histórias de mulheres testemunhas e de mulheres representadas como aquele discurso pronto sobre o patriarcado e a feminilidade; este pode ter surgido, segundo a professora, das primeiras tentativas feministas de buscar uma explicação global para a Caça às bruxas. Por último, mas não menos importante, a autora ressalta que

Como os historiadores do sexo masculino têm apontado com certa satisfação, a teoria de que a Caça às Bruxas é igual à misoginia é constrangedora pela predominância de mulheres testemunhas contra o acusado. No entanto, isso não significa que a ideologia de gênero não participe da modelagem das histórias das mulheres. Abandonar as narrativas globais simples da misoginia em favor de uma descrição mais detalhada das histórias das mulheres não torna a questão do gênero irrelevante; coloca essa questão de uma forma nova e urgente. Para ler as histórias produzidas pelas mulheres depoentes, as feministas precisam fazer novas perguntas sobre o papel desempenhado pela ideologia de gênero em despertar ansiedades e medos das mulheres. (PURKISS, 1996, p. 92)⁶

Como nossa proposta é analisar as imagens, estamos restritos, entretanto, à retórica e às visões do meio artístico, que era composto majoritariamente pelo gênero masculino e que apareceram como artistas, espectadores e compradores. Isso não reduz nosso papel de dar um rápido destaque aos aspectos elencados acima por Purkiss, relevantes para problematizações futuras que não cabem no nosso recorte.

uncertain present. In thus helping ourselves, we are silencing early modern women anew. We are also denying ourselves the chance to hear historical differences which might show us just how different things could be, how fragile the assumptions which make us suffer now might seem to our descendants. If the past is different, the future can be”.

⁶ “As male historians have somewhat gleefully pointed out, the theory that witch-hunting equals misogyny is embarrassed by the predominance of women witnesses against the accused. However, this does not mean that gender ideology plays no part in shaping women's stories. Abandoning simple global narratives of misogyny in favor of a more detailed account of women's stories does not render the question of gender irrelevant; it poses that question in a new and pressing form. In order to read the stories produced by women deponents, feminists need to ask new questions about the role played by gender ideology in arousing women's anxieties and fears”.

O aparecimento da bruxa nas Artes Visuais

Após esse desenvolvimento teórico, nossa percepção é levada para as análises das primeiras obras de arte que trouxeram a bruxa como protagonista contextualizadas no período da Europa Pré-Moderna. Dado o recorte metodológico de obras feitas em gravura e desenho, o capítulo dois e o capítulo três apresentam os motivos que levam o surgimento da personagem nas Artes Visuais e o valor simbólico dado a ela que é evidenciado pela presença em trabalhos de importantes artistas.

No segundo capítulo constatamos a instauração da representação da bruxaria nas artes visuais da Europa ocidental a partir de duas gravuras feitas pelo renomado artista alemão Albrecht Dürer (1471 - 1528), conhecidas como *Quatro bruxas* ou *Quatro mulheres nuas*, de 1497, e *A Bruxa* ou *Bruxa montada para trás*, de cerca de 1500. O artista desenvolveu em apenas duas imagens os dois modelos corporais da personagem determinados como a bela bruxa e a bruxa grotesca, vistos em trabalhos de seus contemporâneos e de artistas dos séculos seguintes, e que estão presentes, inclusive, na nossa cultura visual atual. Autores como Aby Warburg, Erwin Panofsky e André Chastel estarão presentes nessa parte para conseguirmos ter uma melhor compreensão do momento artístico que vivia um dos artistas mais marcantes do Renascimento.

No último capítulo, apresentamos o protagonismo do corpo da bruxa na trajetória artística de Hans Baldung Grien (1484 - 1545), discípulo de Dürer, que percorreu um caminho singular rumo ao desenvolvimento do seu trabalho sobre o corpo feminino em conjunto com suas percepções artísticas e humanísticas da época, tornando as bruxas as protagonistas da sua trajetória. Delimitamos um recorte específico de suas obras (entre tantas que trabalham exponencialmente a sexualidade feminina) que nos auxiliarão para captarmos as transformações de muitos dos elementos que determinaram uma construção imagética em uma ou mais representações da bruxa.

Em ambos os capítulos, trabalharemos também as particularidades dos territórios alemães, e os motivos pelos quais levaram os artistas dessas regiões se interessarem pelo tema. O que podemos adiantar é que foram nessas terras que o estereótipo da bruxa fora determinado. Foram nelas também que se viu surgir a mistura entre as reflexões sobre a

natureza indisciplinada e perigosa da imaginação feminina, e a curiosidade sobre os desejos corporais. Veremos também que a imagem da bruxa a partir da instauração de Dürer e após, com o desenvolvimento de Hans Baldung, se tornou um índice do intelecto da capacidade inventiva do artista renascentista, que auxiliará no fornecimento de um status elevado do artista masculino.

Por mais que nós estejamos distantes desse período, assim como a relação do historiador com o passado, tentaremos, pois, captar nas próximas páginas as sugestões nos trabalhos deixadas pelos artistas sobre as falas do seu tempo.

PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS DE UMA TEORIZAÇÃO DA BRUXARIA

A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente.

(Marc Bloch em *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*, 2002)

TENSÃO NA CRENÇA CRISTÃ

É preciso, antes de mais nada, compreender a conjuntura nas áreas da filosofia, da religião e da política em que os artistas estavam inseridos no período do Renascimento europeu. Grupos eruditos, entre eles juízes, pregadores, clérigos e filósofos, tinham acesso não só à Bíblia e aos estudos dos doutores da Igreja, mas também à Filosofia Clássica, tendo como principal fonte o filósofo Aristóteles (384 - 322 a.C.). Eles também fizeram uso do pensamento escolástico, que, em poucas palavras, foi a associação da fé com a razão, numa relação em que ambos se correspondiam, instituído e aprofundado pelo grande Tomás de Aquino (1225 - 1274). O adjetivo dado a ele não é por acaso: Aquino não desenvolveu exclusivamente a filosofia católica e o direito canônico, por exemplo, mas passou a ser um pioneiro na discussão que originou a corporificação da bruxa, tendo apresentado em seus estudos diversos elementos que os teóricos se apropriaram e tornaram fundamentais para a existência de uma teoria da bruxaria.

O período que trabalhamos vai do século XIV até a metade do XVI, compreendido como Renascimento (apesar de não haver um consenso do recorte cronológico). Sobre essa época temos um notável estudo, entre aqueles realizados em uma perspectiva culturalista, do professor da Universidade Johns Hopkins (EUA) Walter Stephens, de enfoque equivalente a sua formação em literatura comparada e filosofia. A obra, *Demon Lovers: Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*, ou *Amantes do Demônio: Bruxaria, sexo e a crise da crença* (2002), traz uma coleção de textos denominados por Stephens como os primeiros tratados sobre bruxaria,

que partem do ano de 1430 e que, segundo o autor, serviram como tentativa para resolver questões sobre a anatomia, fisiologia e copulação demoníaca, e o ceticismo diante dos sacramentos. Tais tratados desempenharam um forte papel de defesa dos princípios cristãos fundamentais e é a partir da leitura deste autor que conseguiremos nos aproximar da realidade cristã estremecida e das origens para o aparecimento e utilização da teoria sobre bruxaria como um recurso de salvação.

Esse estudo fez referência a outra importante pesquisa publicada no ano 2000, realizada por Alan Charles Kors e Edward Peters. Os pesquisadores reuniram um conjunto de textos, ensaios e anedotas que foram compilados em *Witchcraft in Europe, 400-1700: a Documentary History* ou *Bruxaria na Europa, 400-1700: uma história documentada*. Através dos escritos, eles analisam as possíveis origens dessa ansiedade e dos elementos que foram utilizados para concretizar o mito da bruxa. Através dos narradores escolhidos pelos autores, não exploramos somente a especulação bíblica e patrística sobre a natureza do mal e o trabalho filosófico a respeito da matéria e do espírito; temos também um olhar singular de como foram assimilados a religião, o folclore celta e germânico e os antigos cultos pré-cristãos, que passaram a ser notados e agregados.

Para compreendermos o desenvolvimento teórico vindo da transformação dos costumes e cultos de grupos culturais específicos e como o mesmo conduziu a criação de estereótipos totalmente prejudiciais – condicionados e transformados a partir da identidade cultural desses grupos –, temos a tradicional obra *Las Brujas y su Mundo* ou *As bruxas e seu mundo* (1961) do historiador e folclorista espanhol Julio Carlo Baroja. A sua elaboração teórica partiu da concepção primária do mundo e sua existência no mundo greco-latino, da relação entre magia e religião, da extensão da prática do culto das bruxas do século XIV e dos processos inquisitoriais com uma detalhada análise sobre as bruxas do País Basco, conhecidas como as bruxas de Zugarramurdi. Da sua densa pesquisa, aprofundaremos seu estudo sobre a terminologia de magia maléfica e benéfica, a tradição da bruxaria nos territórios germânicos e a adoração do demônio pelos povos naquele período.

Faremos uso também da pesquisa de Carlo Ginzburg conhecida como *História Noturna* (1989). Com o historiador italiano, podemos chegar mais perto dos elementos de proveniência xamânica, vindos da cultura folclórica, como o voo mágico e as metamorfoses animais, até alcançarmos o que conhecemos hoje como sabá das bruxas, termo

construído pelos inquisidores e juízes, associado a uma seita ou um grupo social adverso, muito trabalhado nas artes visuais.

Por último, mas não menos importante, temos a pesquisa do especialista em história do cristianismo na Europa Moderna e professor emérito de História e Estudos Religiosos na Universidade da Virgínia, nos Estados Unidos, Hans C. Erik Midelfort. A presença de sua análise se faz a partir de um artigo (1981) no qual investiga os motivos pelos quais mais bruxas foram executadas nos territórios de língua alemã em relação ao restante do território europeu. Auxilia-nos a compreender a bruxaria em terras germânicas de um ponto de vista legislativo, essencial para entendermos para quem as obras foram feitas.

Partindo de uma elite pensadora

Numa constante em que a linha fundamental era a dúvida e os elementos de apoio eram a alfabetização e o estudo teológico, muitos daqueles pensadores que desenvolveram os tratados em questão, isto é, os teólogos, filósofos e os interrogadores, trocaram as mais variadas suposições a fim de achar respostas para apaziguar os ânimos. Lembrando que a discussão estava em torno da matéria *versus* espírito, do bem *versus* o mal, do real *versus* imaginário, um dos objetivos desse grupo de pensadores era provar a realidade do mundo espiritual, que estava em crise desde 1400. O que o autor Walter Stephens examinou nos escritos e que passa a ser o elemento chave da sua pesquisa é o aparecimento das relações sexuais entre humanos e demônios servindo como prova essencial desse mundo espiritual, e mais especificamente, do demônio. Esses estudos, segundo ele, trouxeram o conhecimento carnal dos investigados como a prova mais valiosa dessa realidade.

Mas a bruxaria europeia e todo seu universo teórico tem, ainda assim, algumas ressalvas e que não podemos deixar de mencionar. A renomada pesquisa de Alan Macfarlane (1999) sobre a bruxaria em território inglês nos mostra que ao contrário do continente europeu (onde nossa pesquisa disserta), os tipos de crimes atribuídos às bruxas de Essex não mostraram nenhum conteúdo sexual. Quando feita a leitura dos crimes, o autor observou que a virilidade não fora atacada em nenhuma forma, como veremos, por exemplo, de agressões sobre os genitais masculinos ou das massivas participações em orgias sexuais em textos

originados em terras germânicas e italianas. Devemos ressaltar também que a ligação da religião com o desenvolvimento de uma teorização da bruxaria, a qual desenvolvemos, deu-se de forma diferente na configuração geográfica trabalhada por Macfarlane. Os escritos analisados por ele demonstraram que

Aqueles que trouxeram as acusações foram principalmente desinteressados no suposto pacto com o Diabo, na perda da alma do acusado ou qualquer ataque presumido à Cristandade. O diabo nunca apareceu como um homem em Essex antes do julgamento excepcional de 1645; quando ele apareceu era então geralmente como um pequeno animal - um gato ou um furão. Isso estava longe da terrível concepção de Satanás abrigado pelos puritanos. Na maioria das descrições de Essex sobre bruxaria não houve menção do diabo ou de um suposto compacto pela bruxa, que assim trocou sua alma pelo poder diabólico. O problema sobre a origem do poder da bruxaria não parecia ter interessado particularmente os aldeões de Essex. Suas preocupações estavam em mostrar a relação entre a raiva e o acidente. Também não estavam curiosos quanto ao método utilizado de enfeitiçar. Poucos relatos descreveram o uso de dispositivos mágicos elaborados, e não há sugestão de que as bruxas perverteram os rituais cristãos ou se utilizaram de práticas católicas romanas para ganhar poder. (Macfarlane, 1999, p. 188-189)⁷

Para Macfarlane (1999), pelo menos se tratando do território inglês, pouca relação se observou entre o medo de bruxaria e as tensões religiosas, inclusive defende que as autoridades da Igreja eram muito menos severas sobre a bruxaria do que os oficiais do Estado. Para ele, a bruxaria refletiu tensões entre um ideal de vizinhança e as necessidades econômicas e sociais. De qualquer maneira, entretanto, o autor concorda que as mudanças no pensamento religioso (pelo menos aquelas ocorridas durante o período que estuda, entre os séculos XVI e XVII) devem ser acompanhadas se quisermos compreender a ascensão e declínio dos processos.

Brevemente, mencionadas tais informações, percebidas como essenciais para uma compreensão mais geral e esclarecedora sobre as particularidades territoriais desse assunto, retornamos à análise da teorização da bruxaria feita no continente europeu, cuja área

⁷ “Those who brought the accusations were mostly uninterested in the supposed compact with the Devil, the loss of the accused person’s soul, or any presumed attack on Christianity. The Devil never appeared as a man in Essex before the exceptional trial of 1645; when he did appear before then it was usually as a small animal — a cat or a ferret. This was far from the awful conception of Satan harbored by the Puritans. In the majority of the descriptions of Essex witchcraft, there was no mention of the Devil at all, or of a supposed compact by the witch, who thereby exchanged her soul for diabolic power. The problem of where the power of witchcraft originated does not seem to have particularly interested Essex villagers. Their concern was to show the link between anger and accident. Nor were they curious as to the method used in bewitching. Few accounts described the use of elaborate magical devices, and there is no suggestion that witches perverted normal Christian rituals to gain power, or used Roman Catholic practices”.

implicou nas ações dos artistas e sua cultura. Dando prosseguimento, os desastres naturais e humanos surgiram também para alimentar o debate e, como consequência, as teorizações sobre as práticas e consequências do que se convencionou chamar de “bruxaria” chegou posteriormente às narrativas das artes visuais. O malefício e tais desastres foram e estão hoje ligados de modo intrínseco, mas essa relação ficou por um bom tempo somente entre um grupo restrito de pessoas. Antes de 1400, observam Kors e Peters (2001), não havia uma consciência ampla, alfabetizada e ciente das tensões sociais e políticas, da vulnerabilidade espiritual e do desamparo sobre os acontecimentos da época. O envolvimento de diversos grupos da Europa formados por clérigos, filósofos e políticos, surgiu somente com a junção das ideias disseminadas pelas perseguições, principalmente nas áreas cristãs em guerra e o sombrio espalhamento de pestes e da fome, que serviram para disseminar esse medo do poder demoníaco e, conseqüentemente, das perseguições inquisitoriais.

Walter Stephens observou, entretanto, que os grandes desastres do século XIV, como a Peste Negra e a epidemia da Lepra, vieram depois dos estudos que estavam sendo feitos pelos teólogos escolásticos. Por mais de um século, afirma o autor (2002, p. 267), as possíveis provas da existência ou não dos demônios e os problemas da eficiência dos sacramentos já estavam na pauta das discussões, juntamente com questões como os problemas do mal e suas origens, a existência de Deus, se ele era todo-poderoso e perfeitamente justo e a existência corporal dos anjos.

Um bom exemplo desse pensamento vem do escritor Giovanni Boccaccio (1313 - 1375) e seu *Decameron*, escrito entre 1348 e 1353. Uma excelente fonte para compreendermos como os europeus letrados tinham sua fé abalada quando esses desastres se faziam presente; ele tornou palpável o aparecimento do sentimento de descrença no ser humano frente a uma adversidade. Stephens lembra-nos que Boccaccio foi testemunha ocular da temível epidemia de peste em Florença, em 1348, e elucida-nos:

[...] todas as distinções entre humanos e animais foram apagadas, diz Boccaccio: pessoas morreram como gado e porcos morreram como pessoas. O que poderia causar essa morte generalizada? Boccaccio não tem certeza se deve atribuí-lo à justa ira de Deus contra o pecado humano ou a um “des-astre” [dis-aster] astrológico, um alinhamento estranho e mortal dos planetas. Em outras palavras, Boccaccio hesita

justamente sobre essa escolha de causas que Aquino e os teóricos de bruxaria temiam fazer: Deus ou astrologia, espíritos ou corpos. (STEPHENS, 2002, p. 267) ⁸

Essa dúvida que ocorreu em Boccaccio e em tantos outros pensadores, só escancara tal insegurança vivida por esses grupos. Na citação acima vemos a hesitação. De acordo com Carlo Ginzburg, a sociedade em geral que tem no seu cerne o atravessamento por conflitos, vive esse debate principalmente porque ambos os lados, o bem e o mal, dependem de quem os define e, por isso, a identificação dos mesmos só acontece a partir de uma relação de força, “tanto mais eficaz quanto mais seus resultados se difundiam de maneira capilar” (2012, p. 27-28). É na tentativa de reparar e reabilitar as suas crenças que a elite pensadora explorou e deduziu equivocadamente a cultura de determinados grupos e suas visões sobre mundo espiritual. Nesse caminho, tivemos ainda, segundo Ginzburg (p.91), em um seguimento social, os leprosos; daí um grupo maior, numa identificação religiosa e étnica, os judeus; e o ponto culminante, a seita guiada pelo demônio encarnado, os feiticeiros diabólicos e as bruxas. Ele acrescenta (p. 294) que os elementos desse último grupo vieram de uma lenta sedimentação entre as trocas dos grupos dos caçadores siberianos, dos xamãs da Ásia Setentrional e Central e dos nômades das estepes, identificáveis também na região alpina, onde possivelmente tenha sido a fonte mais próxima para os teóricos da bruxaria definirem e condenarem a o ato e a imagem do que se tornou o sabá.

Tomemos como exemplo o caso dos Valdenses (*Vaudois*) presentes nos Alpes Ocidentais, denominados assim por serem seguidores tardios da pregação religiosa conduzida por Pedro Valdo (1140 - 1220). Através de Ginzburg, compreendemos que estes se tornaram, no século XIV, um sinônimo para bruxa ou bruxo e que praticariam rituais diabólicos, sendo evidenciada nas suas confissões a combinação dos seus costumes e das suas práticas com as características artificiais pré-concebidas pelos inquisidores.

Ao contrário de Ginzburg, mas consoante a ele, Stephens declara que as crenças dessas populações foram distorcidas e exploradas em julgamentos, usando-as como ponte

⁸ “[...] All distinctions between humans and animals were erased, says Boccaccio people died like cattle, and pigs died like people. What could cause such widespread death? Boccaccio is uncertain whether to attribute it to God's righteous anger at human sin or to an astrological ‘dis-aster,’ a strange and deadly alignment of the planets. In other words, Boccaccio hesitates over just that choice of causes that Aquinas and the witchcraft theorists’ dreaded making: God or astrology, spirits or bodies”.

para resolver as questões relacionadas a crise na religião cristã e dissolver as preocupações existentes. Em uma rápida passagem sobre os acusados, confirma que:

Pessoas que não podiam ler e escrever foram, obviamente, incapazes de deixar registros em primeira mão de suas crenças sobre os espíritos: as descrições que herdamos foram registradas pelos alfabetizados e provavelmente estão manchadas por pressupostos e ansiedades dos alfabetizados. No entanto, parece que, ao longo da história da bruxaria europeia, os acusadores iletrados e os réus em julgamentos tiveram uma crença mais firme e menos complicada na realidade dos espíritos do que a elite alfabetizada que os forçou a discutir a realidade espiritual. (STEPHENS, 2002, p. 17-18)⁹

Tal observação, presente no início do seu estudo, é um dos poucos momentos em que Stephens expõe sua visão sobre aqueles que eram acusados. Não que fosse ao acaso, mas nos parece que a desconstrução que Ginzburg realiza sobre os grupos populares em relação aos elementos que definiram a bruxaria e a verdadeira origem deles, Stephens realiza, ao contrário, sob a perspectiva dos acusadores e das suas concepções.

Analisando um pouco mais essa elite pensadora, principalmente os filósofos teólogos, vemos que a sua batalha teórica era baseada em provar suas hipóteses aos seus pares e àqueles que os contestavam. Uma onda de pensamentos céticos crescia cada vez mais, e, por isso, viu-se duras reações teóricas servindo como movimentos de resposta na função de ser tão objetivo quanto.

Heranças de uma ansiedade

Houve determinados momentos no período medieval do Cristianismo que se ansiou por respostas sobre os sacramentos elaborados e legitimados pela Igreja. Muitos grupos questionadores – posteriormente, difamados e denominados hereges –, negaram um ou mais sacramentos acreditando não ter validade segundo a maneira em que a Igreja pregava. Apesar

⁹ "People who could not read and write were obviously unable to leave firsthand records of their beliefs about spirits: the descriptions that we have inherited were recorded by the literate and are probably tainted by literate presuppositions and anxieties. Nonetheless, it appears that, throughout the history of European witchcraft, the illiterate accusers and defendants in trials had a firmer, less complicated belief in the reality of spirits than did the literate elite who forced them to discuss spiritual reality. Fairies, elves, and other beings foreign to the biblical and theological tradition were probably mentioned initially by defendants or accusers, not interrogators".

do presente estudo destacar o período a partir do século XV, filósofos e teólogos escolásticos do século XII e XIII já realizavam teorias contundentes através do método com perguntas, hipóteses e respostas. Na verdade, essa ansiedade já pode ser percebida desde o início do século XI, com o embate entre as Igrejas conhecidas hoje como Católica Romana e Ortodoxa. A partir do Grande Cisma do Oriente, que ocorreu em cerca de 1054, tivemos a ruptura da Igreja de Roma e a Igreja de Constantinopla. Naquela época, escritores ortodoxos se utilizaram de acusações para lidar com tais aflições, vindas da elite pensadora teológica, os quais antecedem as dos teóricos da bruxaria e da Reforma Protestante.

Esses grupos externos a Santa Sé, desprendidos por si mesmos ou excluídos pelos homens da Igreja, viviam a ansiedade já enraizada dos teóricos da bruxaria. Alguns destes grupos debateram os elementos do ritual da Santa Comunhão e não concordaram com as respostas dadas pela Igreja, distanciando-se e estruturando-se em outras correntes de pensamento. Tivemos o movimento dos hussitas, originado pelo teólogo da Boêmia Jan Hus (1372 - 1452) que, entre outras questões, acreditavam que na Santa Comunhão todos deveriam comer a hóstia e beber o vinho. Na mesma origem, houve as facções como o utraquismo e os taboritas, em posições mais críticas. No decorrer do tempo, todos eles estiveram relacionados às crises da Igreja, tendo sua sobrevivência completamente interligada às diferenças ideológicas da mesma, como com a Reforma Protestante.

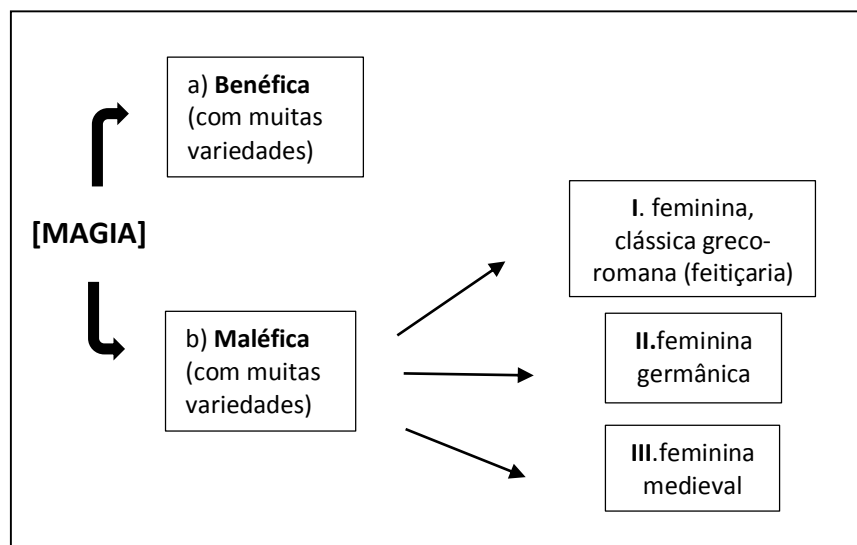
Dos acusadores aos acusados, temos, por exemplo, o debate sobre a realidade da Eucaristia e da Santa Comunhão, presente nos escritos de Heinrich Kramer e seu *Malleus Maleficarum* (1487); temos também Johannes Nider, outro importante teórico que alertou sobre o hussitismo, assim como outros primeiros teóricos da bruxaria que mencionaram e alertaram sobre os Cátaros e os Valdenses. Todos esses movimentos parecem ter surgido e se transformado em grupos significativos, partindo desse mal-estar expressivo à determinados mitos e ritos ainda não assimilados pela Igreja.

O folclorista Julio Baroja (1961, p.71) analisou de um ponto de vista particular os grupos em territórios germânicos (onde essa ansiedade estava fortemente presente) e a maneira compreendida por eles e por outros povos europeus – que se encontravam fora do mundo Clássico –, de associar os acontecimentos diários às suas crenças:

Entre os Germânicos, cada "situação" social deu origem a um tipo de magia e é ainda alegado que os deuses as usaram em certas circunstâncias. Nós também podemos

dizer que, por mais estranho que pareça, praticar a magia se ajusta a uma ordem lógica e uma ordem social: como acontece em outras comunidades bem estudadas modernamente e que o malefício floresce em certos estados de tensão. (BAROJA, 1961, p. 71)¹⁰

Apesar de dominada por diferentes concepções, Baroja (1961, p. 97) observa que houve um período da Idade Média (“a segunda metade”) em que foi conectado o universo mágico a algumas perspectivas da Antiguidade. Na concepção do autor, poderíamos estabelecer ao menos três grupos associados à magia maléfica: aqueles associados a um mistério de culto, multiplicados na Grécia e em Roma de determinados períodos da Antiguidade; após, poderíamos identificar (adiante mais detalhado) outros dois grupos que, a partir de certas compreensões, foram combinados aos termos e definições determinados pela teorização da bruxaria. Em um sucinto esquema conceitual feito por Baroja (p. 107) podemos rapidamente captar essas transformações:



A partir do esquema acima, segundo o autor e seu método singular, podemos realizar rapidamente (e como forma de complementar a discussão) uma distinção entre *Feitiçaria* e *Bruxaria*: *magia maléfica* relacionada aos personagens mais específicos (denominados por ele de Feitiçaria), e também relacionada a outros dois grupos que Baroja definiu como “mais

¹⁰ “Entre los germanos cada «situación» social dio lugar a un tipo de Magia y que incluso se afirma que los dioses la usaron en determinadas circunstancias. Podemos decir asimismo que, apesar de lo extraño que parezca esto, la práctica de la Magia se ajusta a un orden lógico y a un orden social: como ocurre en otras comunidades bien estudiadas modernamente y que la maléfica florece en determinados estados de tensión”.

complexos”, “aparentemente associados a um verdadeiro culto que para nós será a própria Bruxaria” (BAROJA, 1961, p. 112)¹¹. Como bem destaca o autor, essas variações, que causaram profundas modificações, surgiram de debates e observações gerados pela Escolástica de Tomás de Aquino e outros filósofos dos séculos XIII e XIV. Passamos então a eles.

Corpos demoníacos e a sexualidade diabólica

Trabalhando a teoria da bruxaria como aquela surgida a partir de uma crise instaurada na fé cristã, profundamente sentida pela Igreja Católica, temos que ter em mente que a bruxaria é dentro dessa análise a combinação entre a ideia de *maleficia* (ação existente desde a Antiguidade com as placas de maldição e as bonecas vodu, por exemplo) e a demonolatria, que serve como culto propositado, submisso aos demônios, cuja data de início é complexa, mas que é exposta no início da Europa Moderna¹². O fato de trazermos aqui essas delimitações, como corpos demoníacos e sua sexualidade, se dá principalmente pela razão de que elas coincidem com os elementos que foram trabalhados pelos artistas.

O ato sexual foi uma singularidade na construção teórica sobre bruxaria, pelo menos no continente Europeu. Talvez por isso que o mesmo tenha sido trabalhado de certa forma e com suas particularidades nas artes visuais do período, se tornando a expressão mais comum de demonologia, segundo o jurista Jean Bodin, no final século XVI (STEPHENS, 2002, p. 13). A ideia desenvolvida de que haveria um ato de submissão sexual das bruxas para com os demônios, as quais foram denominadas servas de corpo e alma, não chega a ser explícita nas imagens, mas essa informação é relevante para compreendermos melhor de que maneira foi estabelecida a figura literária da bruxa. Como veremos nos próximos capítulos, as primeiras figuras femininas como bruxas foram trabalhadas dentro das suas individualidades, sem a

¹¹ “Asociada, al parecer, a un verdadero culto que para nosotros será la Brujería propiamente dicha”.

¹² Podemos complementar aqui, de um modo mais geral, a definição de Alan Macfarlane (1999). A partir da sua pesquisa relembramos que a bruxaria na Inglaterra, mais especificamente no Condado de Essex, era diferente do Continente Europeu e na Escócia (não foi identificado que as bruxas poderiam voar, assim como não se encontravam em sabás e nem em orgias sexuais). Macfarlane afirma também que na maioria das descrições em Essex não houve menção do diabo (p.189) e, por isso, define como bruxaria “uma atividade sobrenatural, sendo o resultado do poder dado por alguma força externa (por exemplo, o Diabo) e resultar em lesão física à pessoa ou objeto atacado por ela” (1999, p.3) (mais informações sobre a terminologia ver esquema em Capítulo 1, página 4).

presença física da figura masculina e sem uma conjuntura organizacional de uma postura de devoção em relação às figuras demoníacas. Como veremos, em concordância com Baroja (1961), o artista juntamente com a Igreja auxiliou na difusão das ideias para a disseminação de certas concepções dos teólogos: assim como a literatura eclesiástica circulava através dos textos em latim e que, após, passou a circular em vernáculo, as imagens direcionavam o olhar e, de certa forma, o entendimento do seu espectador.

Destacamos também que, através dos documentos originados dos interrogatórios – em que o alfabetizado interrogador induzia a acusada(o) através de uma longa lista de perguntas já formuladas, sendo os réus obrigados a responder e, de maneira constante e induzida, admitir a demonolatria e a copulação demoníaca –, percebe-se que, com o uso da tortura, segundo Stephens (2002, p. 14-15), as confissões se tornaram mais detalhadas e fantasiosas, com os acusados sendo estimulados e obrigados a gerar confissões mais minuciosas e com demasiados contornos estereotipados – vide as várias anedotas de Heinrich Kramer em *Malleus*.

A ideia da copulação demoníaca, pois, desenvolveu-se muito lentamente, assim como a corporeidade demoníaca, e, como no caso dos sacramentos, teve que superar os adversários como, por exemplo, o grupo de teólogos cristãos ocidentais que seguiam a proclamação de que os anjos e os demônios seriam "espíritos puros" e, por isso, não possuíam corpos. Uma importante referência é Agostinho de Hipona (354 - 430 d.C.) ou Santo Agostinho, um dos teólogos e filósofos mais influentes da História Ocidental. Sua atuação foi muito significativa visto que, mil anos depois, os teóricos da bruxaria fizeram uso da obra *De divitate Dei* (426 d.C.), ou *Cidade de Deus*, para trabalhar algumas questões complexas como a sexualidade, a Trindade, o pecado original e, essencialmente, os opostos mundos do terreno, dos homens, e do espiritual, dos céus. Segundo Stephens, do livro 8 ao 10 ocorreu o desenvolvimento do pensamento sobre os seres humanos e é nele que vemos o debate sobre os demônios (*daemons*) que, quando caídos, se tornariam anjos doentes. O pensamento desenvolvido partindo desse ponto favoreceu a criação da futura teoria da bruxaria, deixando mais compreensível e argumentado a teoria da relação e da copulação dos corpos demoníacos e humanos. Um ponto valioso do pensamento é a relação feita das narrativas sexuais vindas da literatura Antiga entre humanos e animais para a formulação do mito sobre o ato sexual maléfico:

Em sua defesa do monoteísmo cristão, Agostinho declarou que os deuses adorados pelo Egito pagão, Grécia e Roma tinham sido todos demônios que se deturpavam com os humanos. Isso significava que a idolatria era uma forma de adoração demoníaca. Além disso, a literatura pagã não representava os espíritos puros dos deuses. Embora os deuses pudessem mudar sua aparência à vontade, eles possuíam corpos tão reais quanto humanos, e eles interagiram de maneira constante com os mortais de maneira muito física. Isso se tornou particularmente verdade nos textos que os futuros teólogos estudaram para refinar seu conhecimento do latim, o épico *Eneida*, de Virgílio e, especialmente, *Metamorfoses* de Ovídio. Este último, muitas vezes demasiado explícito sobre as transformações dos corpos e seu tratamento do sexo. As histórias greco-romanas de relações sexuais entre deuses e humanos acabariam por ser exploradas por teóricos da bruxaria para interações físicas [...] com demônios. A questão era: que tipo de corpos esses "deuses" ou demônios realmente tinham? (STEPHENS, 2002, p. 61) ¹³

Difícilmente teremos uma resposta para essa pergunta, se é que existe alguma. Tanto é que as imagens que trabalharam o tema propiciaram mais elementos e subsídios à discussão sem, necessariamente, dar uma solução. De qualquer forma, como resultado dos argumentos de Stephens (2002) e Kors e Peters (2001), a relação sexual entre o ser humano e o ser animal, muito presente nas histórias e anedotas das histórias pagãs, foram adaptadas pelos teóricos da bruxaria para definir o sujeito e a ordem. Podemos adiantar aqui uma observação de Julio Baroja (1961): apesar da perpetuidade de referências no decorrer do século XVI sobre os cultos noturnos das bruxas às deusas pagãs (como adiante veremos), o frequente aparecimento nos livros e processos de um diabo denominado como um senhor natural, ganhando, inclusive, particularidades físicas foi muito significativa, compreendido pelo autor como uma “verdadeira demonolatria” na Europa no final da Idade Média e os primórdios do Moderno.

¹³ “In his defense of Christian monotheism, Augustine declared that the gods worshiped by pagan Egypt, Greece, and Rome had all been demons who misrepresented themselves to humans. This meant that idolatry was a form of demon worship. In addition, pagan literature did not represent the god’s pure spirits. Although the gods could change their appearance at will, they had bodies that were as real as any human’s was, and they interacted constantly with mortals in very physical ways. This was particularly true in the texts that future theologians studied to refine their knowledge of Latin, Virgil’s epic *Aeneid* and, especially, Ovid’s *Metamorphoses*. The latter declaredly about the transformations of bodies and its treatment of sex is often quite explicit. Greco-Roman stories of sexual liaisons between gods and humans would eventually be exploited by witchcraft theorists to [...] physical interactions with demons. The question was, what kind of bodies these "gods" or demons actually had?”

O professor e historiador Carlos Nogueira (1991), da Universidade de São Paulo, desenvolveu de uma maneira clara a estrutura do pensamento surgida no século XIII, com o papa Inocêncio III (1161 - 1216). Ela foi baseada em uma severa construção organizacional da moral entre o mundo Cristão e o mundo Pagão e herege, o primeiro sendo a esfera do bem e o segundo a esfera do mal. Essa organização, que antes se encontrava numa linha horizontal, se tornou uma divisão “vertical, hierarquicamente qualitativa” (NOGUEIRA, 1991, p.19), em que as divindades pagãs passaram a significar um conjunto de elementos de viés essencialmente negativo:

CRISTIANISMO



PAGANISMO

Já introduzido tal período para essa concepção, tivemos a elaboração do pensamento de Agostinho de Hipona por Tomás de Aquino, este último disposto a resolver a questão da corporeidade do demônio e explicar sobre a copulação. Dentro da definição de Súcubo e Íncubo (demônio em forma feminina e em forma masculina, respectivamente), Aquino explicou em sua *Summa Theologiae* que, para haver procriação humana através do ato sexual, primeiramente, o demônio devia se transformar em uma mulher através de gases e vapores. Assim, o súcubo seduzia um homem com o propósito de roubar o sêmen através do sexo. Com sucesso, se transformava num corpo masculino (íncubo), a fim de copular com uma mulher e então procriar. A dúvida de que essa relação poderia acontecer da mesma forma com uma mulher e um homem sem a possessão ou transformação corporal do demônio ocorreu em Aquino. Então, ele desenvolveu o pensamento de que o mais próximo possível da potência ideal para a reprodução da natureza humana era a inseminação artificial por um corpo virtual com gênero comutável, já que os demônios, assim como os anjos, não possuíam nem os corpos adequados, nem o poder de gerar uma vida por si só, algo que só o poder divino e único do deus Cristão seria capaz.

Será que, mesmo assim, o pensamento se tornou mais claro a ponto de se acreditar? Talvez, já que estavam lá os céticos duvidando da demonologia de Aquino e seus seguidores. O fato é que esses pensamentos foram muito utilizados pelos teóricos da bruxaria, tornando-

se peça central do pensamento da copulação demoníaca pela interação do demônio e o ser humano, salvando a sagrada procriação humana. Os demônios não poderiam interferir nisso, por isso, combinado às suas artimanhas, os espíritos malignos poderiam sim ter corpos aptos para as relações sexuais, capazes de reproduzir, conforme a análise de Stephens (2002), e protegendo a prova mais importante. O sexo passou a ser a confirmação da realidade do demônio, seja preliminarmente, seja finalmente. Mas, segundo tal raciocínio, porque veremos predominantemente citações e representações femininas relacionadas a essa sexualidade? Teríamos aqui um problema de gênero que não foi discutido pelo autor? Voltaremos a essas questões.

Os historiadores Kors e Peters (2001), de forma complementar, elucidam o porquê das divergências e disputas entre os teólogos e os teóricos da bruxaria, bem como com os muçulmanos e os judeus, por exemplo. Uma das principais razões dadas pelos autores foi a estrutura do raciocínio dialético criado por Aquino, que vai ser essencial para a construção teórica de muitos pensadores subsequentes:

Essa forma de raciocínio atribuía grande autoridade à escritura, à tradição eclesiástica e às palavras dos pais da igreja. Quando as autoridades pareciam se contradizer, os teólogos tinham que encontrar um meio satisfatório de reconciliar essas aparentes contradições. Isso significa que se tornou a base da lógica escolar (isto é, a lógica das escolas, depois das universidades). (KORS; PETERS, 2001, p. 88)¹⁴

Seu método, usado por Kramer e seu *Malleus Maleficarum*, por exemplo, trouxe a posição do autor sobre a defesa da doutrina em questão, assim como a discussão e o desenvolvimento de uma “contra doutrina”. As consequências do esquema de Aquino, segundo Kors e Peters (2001, p. 88) não só foram essenciais por servir como um nova maneira de exercer o pensamento – no caso da teoria da bruxaria, em especial, se via uma disputa acadêmica muito dependente do argumento *sed contra* de Aristóteles –, mas também como uma solução às objeções e posições daquelas pessoas que defendiam o contrário do pensamento do autor, como a própria existência da bruxaria, a *transvecção* (ou voo noturno), a transubstanciação, a corporeidade do demônio, entre outros.

¹⁴ “One key reason for this was the very structure of their dialectical reasoning itself. That form of reasoning attributed great authority to scripture, ecclesiastical tradition, and the words of the church fathers. When authorities appeared to contradict each other, theologians had to find a satisfactory means of reconciling those apparent contradictions. That means became the basis of scholastic logic (that is, the logic of the schools, later the universities)”.

Profanação da eucaristia

A fim de ameaçar o poder da Cristandade, um homem de religião judaica, para fazer seu ritual maléfico, chantageou uma cliente cristã a fim de obter uma hóstia eucarística. Num ofício de roupas, ele se aproveitou do prazo exigido pela mulher para que tivesse o melhor vestido a tempo do domingo de Páscoa e a convenceu que, em troca do cumprimento do prazo, ela deveria trazer-lhe a hóstia oferecida pelo padre no momento da consagração. Feito o combinado, o homem sozinho, antes de derramar a hóstia em óleo e água fervente, fez um pronunciamento:

Você é esse deus dos cristãos? Você é aquele Jesus Cristo quem a credulidade louca dos cristãos considera e acredita ser absolutamente para Deus? Se você é aquele homem, a quem meus pais desistiram de ser espancado, então, por meio deste, eu o comprometo com as ondas ferventes! Se eles te torturaram com a cruz, eu te entrego para cozinhar! Eles te deram a morte quando você estava vivo, mas, agora que você está morto, eu lhe darei a morte novamente! Se você quer falar, se você é Deus, mostre todo o poder que você tem, e defenda-se do fogo!". (SPINA apud STEPHENS, 2002, p. 212)¹⁵

Nesse exato momento, ele e os filhos que ali estavam teriam visto um menino pequeno surgindo e caminhando na água fervente. Era Cristo em forma humana.

Este conto está presente no tratado, *Fortalitium Fidei* ou *Fortitude da Fé*, escrito cerca de 1460, por Alphonso de Spina (1412 - 1491), um importante pregador espanhol, escritor e demonólogo. Segundo Stephens, ele trouxe em palavras algo que já circulava, mais ou menos, por mais de dois séculos antes dessa publicação e que serviu como uma excelente anedota postuladora da sacralidade da santa comunhão e da veracidade dos sacramentos – além da validação do estereótipo do judeu.

Vemos, de fato, a trivialidade entre a elite pensadora, seus tratados e ensaios para com a teoria da bruxaria. Ambos os historiadores, Ginzburg e Stephens, confirmaram o fato de que as bruxas, após os judeus, foram excelentes bodes expiatórios para ser demonstrado

¹⁵ "Are you that god of the Christians? Are you that Jesus Christ whom the crazy credulity of the Christians considers and believes absolutely to be God? If you are that man, whom my father's gave up to be beaten then I hereby commit you to the boiling waves! If they tortured you with the cross, I give you up to cooking! They gave you to death when you were alive, but, now that you are dead, I will give you death again! If you want to talk, if you are God, show whatever power you have, and defend yourself from the fire!".

primeiro por escrito, depois oralmente, quais eram os grupos perdedores – já que eles seriam arruinados caso combatessem o poder divino.

Por isso, uma das melhores soluções encontradas pelos teóricos da bruxaria para manter a credibilidade das energias e efeitos dos sacramentos foi, a partir da noção de *maleficia*, passar a construção imagética do judaísmo para a bruxaria. O embate da Igreja contra aqueles que dessacralizavam porque eram céticos, no caso dos judeus, passou àqueles que acreditavam o suficiente a ponto de denegri-los.

O quarto Concílio de Latrão (1215), em que foi formalizada a eucaristia e o dogma da transubstanciação, pode ter sido um excelente movimento a fim de cessar as dúvidas sobre o confronto corpo *versus* espírito e as experimentações sobre a existência de Deus, anjos e demônios. Mas tudo isso só aumentou e dificultou não só o processo da Igreja, mas também o entendimento da sociedade leiga e letrada. Tanto é que em *Malleus* podemos ler muitas anedotas com aspectos, digamos, inventivos, tentando formalizar muitas das experimentações corriqueiras da época. Stephens (2002) afirma que muito do que Kramer se utiliza como exemplo de acusação seria, na verdade, um ato de recomendação para que os seus leitores, na sua maioria, inquisidores e teólogos, experimentassem nos acusados. Muito do que ele trouxe como provas de acusação, na verdade estaria servindo como uma grande corrente de experimentos.

Denominado “transubstanciação” pelos teólogos escolásticos, este momento da encarnação de Deus já fica simbolizado na hóstia consagrada, não sendo necessário, por exemplo, oferecer aos leigos o cálice de vinho eucarístico, este destinado somente às autoridades eclesíásticas. Lembremos aqui dos grupos externos antes mencionados, que reivindicam o direito de participar desse ritual. Eles insistiam em receber vinho e pão, como posteriormente seus sucessores Protestantes, tanto que fizeram ser necessárias as reuniões eclesíásticas como o Concílio de Florença (1439) e o Concílio de Trento (1551), para reforçar a importância da manutenção do ritual somente para seus homens.

Deixando de ser invisível e se tornando visível e material, o sacramento foi, então, autenticado através da profanação da eucaristia pelas bruxas e pelos feiticeiros diabólicos. Através das acusações de maus-tratos e desrespeito, a saber, quando o acusado ou a acusada não ingeria a hóstia e a levava ao ritual do sabá; ou então quando a cuspiu e a pisava na

cerimônia (como também o faziam com a cruz), o sacramento da Eucaristia presente nas anedotas e nos contos sobre bruxaria tornou-se uma maneira eficaz de destruir o poder de Deus.

De fato, comprovando não só a realidade do demônio, mas também o poder de Deus, a profanação eucarística foi essencial à lógica da teoria da bruxaria e dos sacramentos, ambos caracterizados pela interação corporal com o sobrenatural e, conseqüentemente, das imagens sobre o tema.

A eucaristia era comumente definida pelos teólogos como *corpus verum*, o verdadeiro corpo de Cristo. Assim como o corpo virtual de demônios teve que tornar evidente a realidade demoníaca imperceptível, também o corpo do Senhor foi obrigado a demonstrar sua natureza oculta à percepção humana. *O corpus demonis* e o *corpus domini* estavam sujeitos às mesmas dúvidas, e apenas um corpo real acalmaria essas dúvidas. (STEPHENS, 2002, p.209)¹⁶

Tais semelhanças na lógica do método estiveram presentes também nas anedotas e nos contos sobre a cópula demoníaca. Houve aqueles que trabalharam a corporeidade dos demônios com histórias do coito demoníaco e da *transveção*¹⁷, preocupados menos com um comportamento respeitoso e mais em mostrar a violação da ordem pelas obras maléficas realizadas pelo poder demoníaco. Os contos de profanação não são diferentes. Os teóricos, segundo Stephens, afirmaram que frequentemente as bruxas profanadoras, reconhecendo a existência de Cristo, tinham a intenção de insultá-lo através do sacramento, que era uma via instantânea para encontrá-lo. Criou-se, certamente, uma convenção excelente para os perpetuadores do mito no decorrer da história, como, por exemplo, no século XVII, que trouxeram em seus escritos, assim como nas obras de arte, excessivos detalhes.

As análises de Ginzburg e Stephens se pactuaram no que diz respeito aos aspectos estereotipados de judeus e de bruxas. As histórias tinham um propósito ideológico, especialmente como exemplos sobre um ódio motivado, que serviriam como um ato de

¹⁶ "The Eucharist was commonly defined by theologians as *corpus verum*, the true body of Christ. Just as the virtual body of demons had to make imperceptible demonic reality evident, so the Lord's body was required to demonstrate its hidden nature to human perception. The *corpus demonis* and the *corpus domini* were subject to the same doubts, and only a real body would calm those doubts".

¹⁷ Relembramos que é um conceito trazido por Stephens que significa a situação de quando bruxas são carregadas corporalmente pelos demônios.

defesa das atrocidades cometidas por esses heréticos¹⁸ e apóstatas. Só alguém verdadeiramente mal e com ódio em seu espírito é que veria pessoalmente essa transformação presente no conto de Spina. Ceticismo à parte, sem dúvida, essa era uma ótima solução. Se você não vê ou não desconfia da realidade dos sacramentos, é porque está no caminho certo.

O caminho traçado por Formicarius

Entre os tratados sobre bruxaria mais importantes está o do dominicano Johannes Nider (1380 - 1438), chamado *Formicarius* ou *Formigueiro* ou *Colônia das Formigas*. Escrito em forma de diálogo entre um teólogo e um cético, entre 1431 e 1438, foi publicado em 1475. As informações presentes nele foram citadas também no Concílio de Basileia por volta de 1437, durante o pontificado de Eugênio IV (1383 - 1447). O autor de *Formicarius* era reitor do convento dominicano da mesma cidade do Concílio. Peters e Kors constataram que seu método para lidar com os cétricos que ali se inseriam foi a utilização de escrituras dos fundadores da Igreja e dos escolásticos. Ginzburg (2012) destacou que Nider também usou os conselhos e as opiniões obtidas de dois informadores: o juiz Peter von Greyerz, castelão de Blankenburg no Simmenthal de Berna, e o inquisidor dominicano de Evian, reformador do convento de Lyon.

O teólogo alemão afirmou que o juiz Peter teria descoberto como as bruxas "aprenderam a arte" da bruxaria: "As bruxas chegaram a uma certa reunião e, por meio de seus próprios esforços, visivelmente viram [*visibilter viderunt*] o demônio na imagem assumida de um homem. Para ele, o discípulo tinha que prometer [*fidem dare*] a abandonar o cristianismo, nunca adorar a eucaristia e pisotear o crucifixo, sempre que puder fazê-lo em [*latenter*] segredo." (NIDER apud STEPHENS, 2002, p. 198).¹⁹ Possivelmente, foi na

¹⁸ Sobre isso, Stephens ressalva: "De fato, há evidências de que, embora muitas vezes contassem tais contos anti-semitas [...], os eclesiásticos cristãos frequentemente condenavam a violência contra os judeus em seus escritos e às vezes tentavam impedir ou deter massacres deles" (2002, p. 216).

¹⁹ "The witches came to a certain meeting and by their own efforts visibly saw [*visibilter viderunt*] the demon in the assumed image of a man. To him the disciple had to promise [*fidem dare*] to abandon Christianity, never to adore the Eucharist, and to trample the crucifix, whenever he could do so in secret [*latenter*]".

transmissão das informações de Nider no Concílio de Basileia que pode se ver a repercussão de muitos dos elementos abaixo em outros tratados de bruxaria.

[...] O juiz Peter me disse que em território bernês, treze bebês foram devorados por bruxas em um curto espaço de tempo. A justiça pública investiu severamente contra esses parricidas. Quando Pedro perguntou a uma bruxa capturada como devoravam essas crianças, ela respondeu que o método é este: com crianças não batizadas, ou mesmo com crianças já batizadas se não estiverem protegidas pelo sinal da cruz e por orações, matamos em nossas cerimônias, em seus berços, ou quando elas estão deitadas na cama ao lado de seus pais, de modo que se pensava que elas foram esmagadas (cobertos por seus pais) ou morreram de outra forma natural. Nós as removemos secretamente de suas sepulturas e as cozinhamos em um caldeirão até que sua carne, cozida e separada dos ossos, seja transformada em líquido poderoso. Dos sólidos desse material, fazemos um certo unguento que é útil para nossos desejos, artes e transformações. E, a partir disso, com algumas cerimônias adicionais, qualquer uma que bebe imediatamente se torna um membro e mestre da nossa seita. (NIDER apud KORS; PETERS, 2001, p. 157)²⁰

A bruxaria e seu conjunto de elementos sendo legitimados foram vistos como um *contrassacramento*. Para combatê-la, segundo Stephens, os teólogos da Idade Média e do início do Período Moderno definiram dentro da teoria dos sacramentos a *contramagia* ou os *contrademônios*. Este se caracterizava na imaterialidade, como a oração e o ato de fazer o sinal da cruz, e na materialidade, como a água benta, sal ou pão abençoado, velas e medalhas. Podendo ser praticados e utilizados de maneira livre não só pelos clérigos, mas também pelos leigos, eles eram menos relevantes do que os sacramentos e serviam também como mais um recurso para a aproximação com Deus. Complementando os sacramentos, isto é, a presença momentânea de Deus, os sacramentais afastavam o poder maligno, seus seguidores e destruíam suas artimanhas²¹.

²⁰ “[...] the judge Peter told me that in Bernese territory thirteen infants were devoured by witches in a very short time. Public justice grew harsh toward these parricides. When Peter asked a captured witch how they devoured these infants, she answered that the method is this: with unbaptized infants, or even with infants already baptized if they are not protected by the sign of the cross and by prayers, we kill by our ceremonies in their cradles, or when they are lying in bed beside their parents, so that they are thought to have been crushed (overlain by their parents) or to have died some other natural way. We then remove them secretly from their graves and cook them in a cauldron until their flesh, cooked and separated from the bones, is made into powerful liquid. From the solids of this material we make a certain unguent that is useful for our desires, arts, and transformations. From the liquids we fill container, and from this, with a few additional ceremonies, anyone who drinks immediately becomes a member and master of our sect”.

²¹ Stephens (2002, p. 186) destaca que: “Todo tratado de bruxaria mostra exemplos de demônios que foram encaminhados por esse remédio. Kramer até recomendou que as bruxas acusadas bebessem água benta para quebrar o malefício de taciturnidade ‘através do qual seus familiares demoníacos os deixavam confessar’”.

Uma ação importante praticada na sua maioria pelas bruxas, comum no nosso imaginário dos séculos XX e XXI (como no meio cinematográfico), o ato de pisotear o objeto do crucifixo (um sacramental) serviria, como no caso da eucaristia, para prejudicar ou até acabar com o poder Divino. O interessante é que, no caso do crucifixo, o sinal é onde está o poder (ou a magia?), não no objeto. Stephens afirmou que, em *Formicarius*, a alegação não era clara de que atividades singulares como essa possibilitariam o encontro inicial com o demônio, mas também não era negado. Outros teóricos deixarão mais transparentes essa relação.

Uma resistência ao ceticismo

Verbalizando a expressão e induzindo o leitor a pensar que "isso não pode não ser verdade", o autor de *Demon Lovers* analisa que os teóricos da bruxaria trabalharam arduamente para manter a crença e a fé contra aqueles que estavam duvidando e desacreditando nos dogmas e sacramentos da Igreja. De Tomás de Aquino, em 1270 com sua *Summae Theologiae* ou *Suma Teológica*, até Bartolomeo Spina (1474 - 1546), de 1520, foram escritos tratados, ensaios e anedotas trabalhando essa dupla negação um tanto quanto estranha se pensarmos numa lógica racional.

O tratado de Spina é um bom exemplo para compreendermos que cada teórico desejava satisfazer a sua necessidade teórica e argumentativa, não necessariamente, lembremos, concordando com os escritos já publicados. No início do século XVI, o mesmo teórico admitiu que existiram dificuldades na crença de uma personificação ou existência do encontro com o demônio materialmente. Com um método padronizado, seja porque era um inquisidor ou um filósofo-teólogo escolástico, Spina acumulou muitos argumentos contrários aos seus e, sistematicamente, refutou-os. Um ponto marcante do seu pensamento é o detalhe de que o voo noturno (um dos assuntos mais discutidos) e a *transvecção* só aconteceria com o uso do unguento. Essa pequena informação solucionava grandes problemas como, por exemplo, quando alguém conseguia tal substância de "verdadeiras bruxas" e nada acontecia. Para funcionar, era necessária uma força demoníaca, isto é, "como a pomada das bruxas

verdadeiras não tem poderes naturais e inerentes, o Diabo pode proteger seus interesses, escolhendo livremente se deve fazê-lo funcionar” (SPINA apud STEPHENS, 2002, p. 168)²².

Um detalhe importante, presente no *Malleus Maleficarum* de Kramer e que ocorre também em Spina é a confirmação da experimentação como substituição das evidências judiciais para acusação. Dessa forma, o contato e o entendimento do leitor com as ideias apresentadas passaram a ser mais claros. Na evolução das histórias experimentais de Nider (1437) e Alonso Tostado (1455), professor e comentarista da Bíblia Sagrada, até chegar a Spina, a substituição já acontecia. Ambos os autores elevaram a bruxa à posição de autoridade suprema, se valendo das experiências vividas e ditas por ela para que pudessem criar suas provas testemunhais.

Outro notável teórico, singular na maneira como respondeu ao movimento ceticista, é Giovan Francesco Pico della Mirandola (1470 - 1533). Diferentemente de muitos seguidores da filosofia de Aristóteles e de outros pensadores do período Antigo, Pico viu o movimento aristotélico como aquele que destrói a fé cristã e orientou seus leitores a limitarem-se somente à Bíblia e aos estudos daqueles que pertenciam à Igreja. *Strix* é o nome da sua obra feita em 1520 e, quando traduzida do latim pelo italiano Leandro Alberti²³ (1479 - 1552) em vernáculo italiano, vemos uma das primeiras discussões impressas chegar aos leigos, tendo, pois, outros grupos de pessoas acesso ao que antes era direito de apenas um conjunto restrito.

Giovan Francesco Pico della Mirandola transformou seu tratado em teatro, escrevendo um diálogo dramático em quatro vozes, no qual abandonou o formato de tratado da teologia profissional. Pode ter sido influenciado pelos diálogos do dominicano alemão Johannes Nider, em *Formicarius* (1437); pelo debate literário sobre o caráter das mulheres em vernáculo francês, encontrado em *Le Champion des dames* de Martin Lefranc (1440); ou então pelo diálogo sobre lealdade e ceticismo em relação à bruxaria e a obrigação do duque da Áustria de procurar e punir bruxas de Ulrich Molitoris, em *De Lamiis Et Pythonicis Mulieribus* (1489).

²² “The proof that demonic forces are at work is precisely the unreliability of the experiment, which is construed as unnaturalness. Because the true witches' ointment has no natural, inherent powers, the Devil can protect his interests by choosing freely whether to make it work”.

²³ Como bem detalha Stephens (2002, p. 89), a ordem dominicana, conhecida como a Ordem dos Pregadores, tinha como tarefa expor às pessoas comuns o dogma ortodoxo em suas próprias línguas. Por isso, teria assumido Alberti, por experiência própria, que as teorias demonológicas da bruxaria eram estranhas às pessoas comuns.

Temos em *Strix* quatro personagens nominados como Apistius, o homem sem fé – que no final do diálogo se torna Pistius, o homem de fé; Phronimus, o homem prudente; Dicaste, o juiz; e Strega, a bruxa. As interpretações de Apistius estariam apresentando um exemplo do ceticismo aprendido e desenvolvido sobre as crenças em bruxaria. O destaque dado a obra está, entre outros, no desenvolvimento do personagem que passou de cético àquele convertido na verdadeira crença, que era na crença da existência da bruxaria.

Suscintamente, na primeira parte da obra, Apistius tem uma conversa ocorrida durante um período de dois dias com Phronimus sobre a realidade da bruxaria, tendo como referência as fontes Clássicas. Na parte dois, marcada no dia seguinte, Dicaste extrai de Strega uma confissão sobre seus atos e de outras ações de bruxas. Na terceira e última parte, em um pequeno trecho abaixo, Dicaste e Phronimus convencem Apistius de que ele estava errado sobre a bruxaria, e no final Dicaste lhe dá um novo nome: Pistius, o homem de fé.

[Phronimus]: Por agora, Dicaste, a chegada da noite nos convida e nos convence a voltar para casa. Entretanto, se não for o suficiente, Apistius, essa disputa, eu não sei realmente o que tem de ser suficiente, na medida em que tu és capaz de compreender a antiguidade, e as coisas feitas nos “nossos tempos”, este jogo não é uma fábula em vão, mas em essência muito antiga, e na maioria das coisas novas, mudou-se de acordo com o que o demônio gostava. E talvez ainda estivesse mudando; tão grande é a sutileza de enganar o antigo perseguidor dos homens. Eu te mostrei que os grupos, as pomadas, as palavras mágicas, as viagens pelo ar, as junções amorosas dos demônios são tão em nossos tempos como naqueles dos heróis, e que os demônios [insino?] desde o início da antiguidade encontram calúnias contra a geração humana; ele provocava com as respostas, enganado com a familiaridade, com imagens e estátuas, e tentou colocar armadilhas em todas as idades e ambos os sexos; falsos deuses têm mostrado, ele têm dado aos homens convites mortais [...];[Dicaste]:Você acredita nessas coisas? [Apistius]: acredito nelas; [Dicaste]: E então você mudou de ideia?; [Apistius]: Sem dúvida alguma, e porque mudei o hábito da mente, de agora em diante quero mudar meu nome; [Dicaste]: Como desejas, e no futuro você será chamado Pistius. (PICO DELLA MIRANDOLA, 1864)²⁴

²⁴ “[Phronimus]: Ora mai, o Dicaste, il venire della notte c'invita, e persuade a ritornare a casa. Perocchè, se non ti basta, Apistio, questa disputa, non so veramente ciò che abbia a bastarti, conciossiacosachè tu abbi potuto comprendere e per l'antiquità, e per le cose fatte a' nostri tempi, questo giuoco non essere una favola vana, ma in essenza antiquissimo, e nella maggior parte delle cose nuovo, mutato poi secondo che è piaciuto al demonio. E muterassi forse ancora; tanta è grande la sottigliezza dell'ingannare nell'antico persecutore degli uomini. Ti ho mostrato che i circoli, gli unguenti, le parole magiche, i viaggi per la regione dell'aria, gli amorosi congiungimenti de' demonj si trovano così nei tempi nostri come in quelli degli eroi, e che i demonj insino da principio della antiquità trovano calunnie contra l'umana generazione; avere con risposte schernito, ingannato con la familiarità, con imagini e simulacri, e tentato tendere insidie ad ogni età, e ad ogni sesso; falsamente essersi mostrati Dii, avere dati agli uomini conviti mortiferi [...];[DIC]: Credi tu queste cose?; [AP]: Credole; [DIC]: E così hai mutata opinione?; [AP]: Senza dubbio alcuno, e perchè io ho mutato l'abito della mente, da qui innanzi voglio anco mutare nome; [DIC]: Come ti piace, e per l'avvenire sarai chiamato Pistico”.

Como Spina, Giovan Francesco Pico della Mirandola trouxe a experiência para dentro de suas histórias, mostrando não só para o leitor uma melhor forma de compreensão da teoria, mas também reforçando para os teóricos que o liam, que a realidade da bruxaria nunca poderia depender da lógica. E eis outro grande feito da dupla Alberti e Giovan Francesco Pico della Mirandola: combinar o texto em vernáculo e em forma de narrativa, dois fatores que ampliaram o círculo de leitores, facilitando o acesso e a assimilação do texto. É claro que as anedotas presentes no *Malleus* de Kramer, cerca de trinta e cinco anos antes, e sua lógica teórica também foram exemplos a serem seguidos. Agora, não podemos deixar de lado o público leigo, que encontrava pela primeira vez uma história a qual eles poderiam ouvir e imaginar. Com isso, um grupo mais amplo passou a captar o debate da elite pensadora e, possivelmente, a adentrar nesse universo criado por eles.

A teoria dos humores e a teoria da bruxaria

Conhecida por teoria humoral ou teoria dos humores, utilizada pela Medicina desde a Antiguidade até o período Moderno europeu, era creditado que toda fisiologia normal do corpo dependia do equilíbrio de determinados humores. Sangue associado ao coração, a fleuma ao cérebro, bÍlis amarela ao fÍgado e bÍlis negra ao baço. Todos possuíam características já estabelecidas: o primeiro era quente e úmido, o segundo era frio e úmido; a bÍlis, quente e seca; e a bÍlis negra; fria e seca. Cada ser humano e sua constituição natural trazia diferentes tipos fisiológicos: o sanguíneo, o fleumático, o colérico e o melancólico.

O historiador Robert Muchembled (2001) lembra-nos que o homem, segundo a teoria dos humores, era, por natureza, quente e seco, e a mulher fria e úmida. Quando não era vista essa combinação, utilizavam-se de remédios que tinham a tarefa de reequilibrar os humores internos. O autor observa também que tal teoria, utilizada por muitos filósofos, poetas e teólogos, tinha uma determinada ideia sobre o contágio que foi decisiva para contribuir com as relações humanas com o demônio:

Quanto ao princípio do contágio, ele foi, a nosso ver, o vetor principal de uma visão mágica do corpo, cuja parte sombria foi a de contribuir para dar crédito às teses demonológicas e para desencadear perseguições em massa às feiticeiras. Como adiante veremos, o elo entre esses fenômenos pode ser estabelecido, analisando

dos efeitos da doença, às causas da epidemia, com o diabo desempenhando um papel na produção dos vapores da peste ou na transformação do envoltório carnal de feiticeiros reputados igualmente contagiantes. A seita diabólica adquiriu um novo sentido por seu poder de contaminação, no momento em que a ideia em questão obcecava tanto os médicos quanto os seus clientes. (MUCHEMBLED, 2001, p.95)

O mais interessante nessa questão da teoria dos humores é que a mesma serviu como argumento não só para a demonização do corpo feita pela teoria da bruxaria, muito utilizado no *Malleus Maleficarum*, por exemplo, mas também como forma de detectar sintomas de uma doença física e psicológica defendida pelos cétricos. O historiador Walter Stephens (2002, p.137) afirma que, no final do século XVI, existiram oponentes e críticos, como o médico holandês Johann Weyer (1515 - 1588) e o cavaleiro inglês Reginal Scot (1538 - 1599), que afirmaram que a maioria das bruxas – o foco aqui são as mulheres – foram claramente afetadas pela melancolia, uma doença física e psicológica complexa, e não pelo demônio. Provocada por um excesso de bile negra, ela causava ilusões, demonstrando que muitas das experiências físicas defendidas pela teoria da bruxaria, como o voo noturno e a copulação demoníaca, não passavam de alucinações, servindo como causa, a pobre dieta da velhice e a pré-disposição da mulher ao humor melancólico.

Um século antes, entretanto, esse argumento vindo dos opositores da teoria da bruxaria já era previsto. O dominicano italiano Girolamo Visconti (? - 1478) traz em seu *Opusculum* (cerca de 1460) uma demonstração sistemática em que as acusadas de bruxaria eram melancólicas e viam como reais aquilo que se julgava ser imaginário. De certa forma, ele foi certeiro nos argumentos: “Visconti claramente entendeu que, se cessarmos punir bruxas, implicamos necessariamente que suas interações com os demônios, assim como os próprios demônios, são imaginários. A insinuação final de Visconti é que as bruxas devem morrer para preservar a credibilidade dos demônios e, portanto, a credibilidade do mundo inteiro do espírito” (STEPHENS, 2002, p. 138)²⁵.

Necessitou-se, através da filosofia ou ciência, provas que afirmassem determinadas hipóteses, que poderiam ser mais confiáveis e legíveis ou vindas de experimentações. Fundamentalmente estruturados com o pensamento lógico aristotélico, os experimentos

²⁵ “Visconti clearly understood that, if we cease punishing witches, we necessarily imply that their interactions with devils, and possibly the devils themselves, are imaginary. Visconti's ultimate insinuation is that witches must die in order to preserve the credibility of devils and, hence, the credibility of the entire world of spirit”.

foram raramente vistos pelos teóricos, mas comprovados através de determinado grupo de pessoas (bruxas), que tinham determinados aspectos que justificavam sua legitimidade, visto que somente certo grupo vivia e manifestava tais experiências (como a copulação demoníaca, a *transvecção*, entre outros). Como afirmado antes, os teóricos não conseguiram ver a interação homem-demônio, senão pelas testemunhas. Mas eram somente as bruxas?

O Exorcismo, o Batismo, a Necromancia e a Bruxaria

Reforçando a verdade nos escritos da Bíblia e nos sacramentos, Vineti defendeu que o exorcismo deveria ser feito antes do batismo. Esse argumento indiretamente demonstrou a insegurança da eficácia dos sacramentos, aqui já elucidado. Mas, como Stephens destacou, Vineti estava sugerindo que o exorcismo fosse parte da própria cerimônia batismal, cuja associação reforçava o poder do sacramento. Contudo, se pensarmos, por exemplo, naquelas pessoas que foram batizadas, que em sua maioria eram crianças e que teriam sido possuídas ou prejudicadas pelo demônio? Segundo Stephens, os primeiros teóricos da bruxariam tiveram essa dúvida. Por isso, eles relacionaram a bruxaria com o exorcismo, já que tanto a bruxa, quanto a pessoa possuída interagiam fisicamente com o demônio.

Não nos esqueçamos que os clérigos, teólogos e filósofos tiveram interesse e muita curiosidade em realizar testes a respeito dessas interações espirituais e demonológicas. Como sabemos, nesse período humanístico de retorno à literatura Clássica, via-se cada vez mais a tentação de investigar e vivenciar energias percebidas como sobrenaturais e desconhecidas. Sem fazer um pacto direto ou algo do tipo, como acriminavam os cultos pagãos e seus mitos, os teólogos tinham o objetivo de achar uma maneira de contatar tais espíritos ou demônios, mas sem se comprometerem. Assim, a solução veio a partir de uma apropriação de atividades de grupos culturais que trabalhavam com performances espirituais em sua raiz, como os necromantes e, posteriormente e mais explicitamente, as bruxas. Os primeiros, eruditos, estavam relacionados a um “clero clandestino ou subterrâneo”, conforme observa o historiador e medievalista americano Richard Kieckhefer (apud STEPHENS, 2002), estes, praticantes de muitos experimentos que tinham como método entrevistar demônios a fim de

verificar sua realidade. Da mesma forma, baseado em experimentações, poderíamos considerar o exorcismo.

As dúvidas recorrentes entre os pensadores e teóricos da época, juntamente com os experimentos e as novas descobertas científicas vindas dos estudos muçulmanos, trouxeram o ceticismo para a frente da batalha, cujo intuito era a busca de respostas. De acordo como Stephens, através de exaustivas pesquisas, eles puderam aproximar o exorcismo da necromancia e, em seguida, da bruxaria.

A dúvida estava presente desde o início da necromancia e crescia por toda parte que a Caça às Bruxas estava se estabelecendo. Um conhecimento mais completo das obras de Aristóteles depois de 1100 fez mais do que qualquer coisa para tornar possível a dúvida sobre os espíritos. Nós vimos que Aquino e seus seguidores estavam profundamente incomodados pela implicação de que as causas naturais, incluindo a astrologia, poderiam ser responsáveis pelos efeitos mágicos que eles desejavam atribuir aos demônios. O contato com a erudição muçulmana trouxe também influências, entre elas "novas concepções das ciências ocultas, incluindo astrologia, alquimia e áreas afins da magia natural". (STEPHENS, 2002, p. 348-349)²⁶

Dessa maneira, podemos perceber que uma discussão acontecia entre os vários grupos sociais quando pensava-se sobre a magia. Entre os leigos e analfabetos havia predisposição para ver a magia como algo natural (vide em Ginzburg). Com os intelectuais, segundo Kieckhefer (STEPHENS, 2002, p.349), houve pelo menos três definições: pelos primeiros cristãos, tem-se a ligação direta com o demônio; com as descobertas e estudos da erudição islâmica de uma filosofia natural, em que alguns dos efeitos tidos como maravilhosos tinham causas não-demoníacas e sim naturais, passou-se a admitir que muito do que era desconhecido ou maligno poderia ser visto como pertencente a natureza; após, com as alegações dos necromantes, capazes de contatarem o demônio, foi percebido um movimento de retorno a desconfiança do que parecia natural, mas provinha do maligno.

²⁶ "Doubt was present from the beginning of necromancy and grew throughout the time during which witch-hunting was becoming established. Fuller knowledge of Aristotle's works after 1100 did more than anything to make doubt about spirits be possible. We have seen that Aquinas and his followers were profoundly disturbed by the implication that natural causes, including astrology, might be responsible for the magical effects that they wished to attribute to demons. Contact with Muslim scholarship brought other influences as well, among them 'new conceptions of the occult sciences, including astrology, alchemy, and related areas of natural magic'".

A grande jogada: A Bula Papal de 1484

Os demônios, *sui generis*, foram definidos como aqueles que traziam tormento e tensão para a humanidade, não só na Cristandade, vale lembrar. Ele era e ainda é o desconhecido, o estranho que aparecia e ainda aparece sem estarmos esperando. Mas nós, seres humanos, possuímos maldade e, através dela, damos oportunidade para que esses demônios causem qualquer tipo de destruição física ou psicológica. Por isso, acreditou-se que naquela época eles precisaram das bruxas. Estas são importantes e peças-chave para desenvolver a maldade de cada um e de si mesmo. A cópula demoníaca estava especialmente e não por acaso firmada como a principal “prova” dos teóricos da Europa continental. Sob um ponto de vista do interrogado, lembremos, as confissões sobre tais atividades sexuais foram provocadas muitas vezes pelas perguntas dos interrogadores sobre a sedução e a necessidade de construir uma história verossímil de um possível encontro com um espírito maligno ora poderoso demais para ser resistido, ora desagradável o bastante para ser atraente. O historiador britânico da University of South Wales do Reino Unido, autor de *Witchcraft, Gender and Society in Early Modern Germany* ou *Bruxaria, Gênero e Sociedade na Alemanha Pré-moderna* (2007), Jonathan Durrant complementa nossa análise ao afirmar que

Ao lidar com esse cenário, os suspeitos de bruxaria reciclaram experiências pessoais ou fantasias de sexo com pessoas reais, experiências que faziam sentido porque tiveram, ou poderiam ter tido, e porque eles seguiram um padrão semelhante de troca como ocorreu entre o diabo e a bruxa em potencial. Dentro da cultura popular, era comum que os jovens seduzissem as mulheres por sexo prometendo casamento, assim como uma prostituta exigir o pagamento de uma taxa em troca de acesso ao seu corpo. Esta forma de troca é espelhada nos contos convencionais de bruxaria. O Diabo alegou que ele poderia fornecer uma necessidade de peso significativo (geralmente por dinheiro em vez de segurança do casamento) em troca da alma da pessoa, uma transação selada através da relação sexual [...]. (DURRANT, 2007, p. 154)²⁷

²⁷ “In grappling with this scenario, the witch-suspects recycled personal experiences or fantasies of sex with real people, experiences which made sense because they had, or could have, happened, and because they followed a similar pattern of exchange as occurred between the Devil and the potential witch. In popular culture, it was common for young men to seduce women into sex by promising marriage, and a prostitute required the payment of a fee in exchange for access to her body. This form of exchange is mirrored in the conventional tales of witchcraft. The Devil claimed he could supply a significant need (usually for money rather than the security of marriage) in exchange for the person’s soul, a transaction sealed through sexual intercourse [...]”.

Interessante também é sua observação sobre a difusão da concepção de uma sedução sexual e diabólica com formas alternativas de sedução não sexual pelo Diabo. O autor constata que o segundo tipo não ocorreu com grande proeminência nas narrativas de confissão, apesar de haver tido perguntas (como visualizamos algumas) sobre a entrada da bruxa no grupo diabólico, por exemplo, antecedentes àquelas sobre a cópula demoníaca.

Tudo isso, pois, foi confirmado pela bula gerada em 1484, *Summis desiderantes Affectibus*, pelo papa Inocêncio VIII (1432 - 1492) para legitimar essa relação da prova existencial e carnal do Demônio com as bruxas. O tratado mais bem detalhado e formulado sobre essas questões, o *Malleus Maleficarum*, teve com a bula²⁸ a autoridade por escrito da prova de que a cópula demoníaca e a *maleficia* aconteciam, relação essa que o inquisidor alemão procurou provar, sem sucesso, em tratados e ensaios católicos antes da sua singular publicação. Não podemos ter certeza de quem partiu a iniciativa desse vínculo, mas Stephens propõe que Kramer teria exigido tal documento para aquietar aqueles que questionavam e duvidavam dos seus movimentos e de seu trabalho na Inquisição.

O estreito acordo entre a bula e o tratado mais explícito sobre bruxaria levanta a suspeita de que o Papa poderia ter concedido a bula porque o futuro autor do *Malleus* o convenceu de que a cópula demoníaca era fundamental para a bruxaria. Kramer poderia até ter fornecido "boilerplate" ou texto pronto para os escribas papais, uma vez que o papa aprovou suas ideias. Teoricamente, é claro, Inocêncio poderia ter convencido Kramer dessa ideia; o último poderia ter escrito seu livro para explicar a teoria do Papa. Ou os dois poderiam ter chegado às suas conclusões, em parte: depois de tudo, as ideias de *Malleus* não eram originais, apenas mais elaboradas do que o habitual. Ainda, Kramer procurou a bula ativamente; o papa o concedeu em resposta às queixas do inquisidor de que outros estavam obstruindo suas Inquisições. (STEPHENS, 2002, p. 56)²⁹

Vale lembrar a partir da pesquisa de Julio Baroja (1961, p.127) de que ocorreram muitas perseguições e ordens papais anteriores ao que recém mencionamos. Ocorridas em várias partes do território germânico no século XV, como as queimadas de 1446 (Heidelberg)

²⁸ Publicado e impresso em conjunto – presente, inclusive, nas duas últimas edições do tratado no Brasil.

²⁹ "The close agreement between the most explicit witchcraft bull and the most explicit treatise raises the suspicion that the pope might have granted the bull because the future author of the *Malleus* convinced him that demonic copulation was fundamental to witchcraft. Kramer might even have provided "boilerplate" or ready-made text to the papal scribes once the pope had approved his ideas. Theoretically, of course, Innocent could have convinced Kramer of this idea; the latter could have written his book to explain the pope's theory. Or the two could have reached their conclusions separately: after all, the *Malleus*'s ideas were not original, only more elaborate than usual. Still, Kramer sought the bull actively; the pope granted it in response to the inquisitor's complaints that other authorities were obstructing his inquisitions".

e de 1456 (Colônia), por exemplo, esses eventos histórico-dramáticos aconteceram sob regulamentação papal contra os hereges. Alguns nomes como Eugenio IV em 1437 e 1445, e Pio II (1405 - 1464) em 1459, deram ordens para regulamentar a repressão. Mas, sem dúvida, Baroja reforça a ideia de que a bula *Summis desiderantes Affectibus* foi essencial nas ações dos juízes, clérigos e civis, dirigida a vários prelados alemães para que reprimissem a bruxaria.

O tratado de Kramer, apesar da bem definida construção teórica e metodológica, era, pois, um entre muitos na discussão que ali fervia, com várias ideias referenciadas de outros autores, antecedentes ou contemporâneos a ele. Sua incomparável fama, entretanto, está na certeza de Stephens (2002, p. 55)³⁰ de que “se a bruxaria fosse imaginária, não haveria leis contra isso. A própria ideia de que a Igreja poderia estar errada era impiedosa. Eles estavam certo de certa forma: a bula estabeleceu a realidade da bruxaria através da legislação”. Sem dúvida, o *Malleus Maleficarum* e a *Summis Desiderantes* foram os dois documentos mais influentes criados sobre bruxaria na Europa continental. O primeiro se torna o tratado melhor detalhado, construído a partir de profundos estudos da sua época; o segundo não só legitima os pressupostos do inquisidor dominicano, como também torna explícita a condenação dos crimes apresentados por Kramer. A dúvida que permanece de quem influenciou quem talvez não tenha tanta importância.

*O Martelo das Bruxas*³¹

Em 1976, no estado de São Paulo, acontecia a primeira publicação no Brasil em língua portuguesa do *Malleus Maleficarum*. Intitulado *Manual da Caça às Bruxas*, ele foi lançado na edição mensal da Planeta Especial, existente desde o ano de 1972, da Editora Três, que tinha como enfoque temas como esoterismo, ufologia, parapsicologia e política ambiental. Com 194 páginas, a publicação foi composta por apresentação, introdução (a mesma da versão em

³⁰ “[...] if witchcraft were imaginary, there would be no laws against it. The very idea that the church could be in error was impious. They were right in a way: the bull established the reality of witchcraft through legislation”.

³¹ Particularmente, defendendo que o título traduzido para o português de *Malleus Maleficarum* deveria ser *Martelo das Bruxas* e não aquele utilizado atualmente, e a justificativa que não cabe aqui pela extensão, está no decorrer de toda essa dissertação.

inglês) e a Questão I e Questão II, Parte II, do original traduzido por José Rubens Siqueira da versão inglesa de Montague Summers (1880 - 1948), publicada em 1928.

Irônico ou não, temos a inauguração de um clássico tratado da história político-religiosa da Europa Pré-Moderna no Brasil, com uma carga simbólica demasiadamente violenta, servindo para o leitor daqui como fonte de “contos de um passado tão distante”.

Diferentemente das próximas edições de duas outras editoras, a Rosa dos Tempos, em 2011, e a Record, em 2017, com uma edição de celebração, nesta primeira versão ainda constavam as notas de rodapé da sua fonte em língua inglesa e várias imagens de diversos períodos sobre o assunto em geral, sem necessariamente serem discutidas ou problematizadas. Estas duas últimas versões passaram a ter o título de *Martelo das Feiticeiras* e a constar as três partes totais do tratado original, com uma introdução da historiadora e feminista Rose Marie Muraro, a Bula *Summis desiderantes affectibus*, de 1484, e o certificado de aprovação do *Malleus Maleficarum* pela Faculdade de Teologia da Universidade de Colônia de 1487.

O *Malleus* foi dividido em: PARTE I, *Das três condições para a bruxaria: o diabo, a bruxa e a permissão do todo-poderoso*; PARTE II, *Dos métodos pelos quais se incluem os malefícios e que modo podem ser curados*; e PARTE III, *Que se trata das medidas judiciais no Tribunal Eclesiástico e no Civil a serem tomadas contra as bruxas e também contra todos os hereges*. No decorrer da pesquisa com as imagens, remeteremos a vários trechos da obra, que é extensa e muito detalhada. De uma forma rápida, podemos adiantar que na primeira parte houve um enfoque escolástico, em que Kramer trouxe vários argumentos contra os céticos, fazendo uma rápida revisão do Canon *Episcopi*; analisou o pecado da infidelidade desde o menor dos pagãos e, em ordem crescente, os judeus, hereges e as bruxas; e examinou os argumentos sobre a permissão de Deus sobre todos esses temas, respectivamente.

Trazendo Aquino como parâmetro em todo o *Malleus*, especificamente na primeira parte do tratado de Kramer, lemos a discussão da efetivação do sacramento do matrimônio ou o que impediria do mesmo acontecer. O pensamento do principal representante da escolástica foi útil para resolver não só a realidade dos demônios, mas também as aflições entre a disfunção sexual no matrimônio cristão. Agostinho de Hipona também apareceu em peso para o debate da relação entre anjos e demônios, sobre incubos e súcubos e o

funcionamento biológico da cópula demoníaca, assim como o autor muito utilizado entre outros teóricos contemporâneos à Kramer, Aristóteles.

Na segunda parte, fez a defesa dos sacramentos. Desde o começo dos tratados sobre bruxaria, vimos essa proposição ser debatida e não seria diferente no tratado de Kramer. Nessa parte, tivemos uma continuidade na discussão da confirmação dos sacramentos, somando-se a comprovação da corporeidade dos demônios e da copulação demoníaca. Quem participava disso, isto é, as pessoas que tinham a propensão para estar nesse meio (as bruxas), mais cedo ou mais tarde, seriam descobertas e condenadas. Temos a presença de um trecho de *Formicarius*, de Nider, no qual foram apresentadas as classes de homens que estariam protegidos dos atos de bruxaria. Todos os outros grupos e pessoas inocentes citados por Kramer, no decorrer dessa parte, estavam expostas aos métodos do demônio que, com o auxílio das bruxas, subverteram-se exibindo a deslealdade a Deus. Lemos também um tema muito presente nas imagens sobre bruxaria que era o funcionamento do ato carnal, o método de voo e os remédios ilícitos, em conjunto com a enunciação dos sacramentais.

Ao contrário de outros tratados, Kramer não se utilizou do Canon *Episcopi* quando defendeu a veracidade do voo noturno das bruxas. Sua teoria dependia dessa situação em que o corpo, seja corporalmente, seja pela imaginação ou sonho, viajaria ao encontro do demônio e aos rituais do sabá. A partir do conceito de *transvecção*, o método de Kramer utilizou os testemunhos dos acusados para apresentar suas provas da realidade do transporte.

Na terceira e última parte, vemos uma análise profunda sobre as medidas judiciais no Tribunal Eclesiástico e Civil, uma longa citação dos processos e as trinta e cinco resoluções das ações a respeito dos acusados por bruxaria. Foram apresentados os quatro meios para se condenar uma prisioneira (pelo depoimento de testemunhas no tribunal, pela prova dos fatos, em virtude de prévias condenações e em virtude de grave suspeita), conforme os perfis religiosos (apóstatas ou hereges) e os atos praticados ilegalmente e suas possíveis reincidências, isto é, aumentando ou amenizando a pena.

No geral, é claro que muitos elementos teóricos, críticos e metodológicos presentes no *Malleus*, principalmente sobre a corporeidade demoníaca e a copulação na primeira e segunda parte, foram baseados em discussões anteriores. No entanto, a potência do conjunto da obra e a concisão de Kramer sobre o tema, especialmente seu esclarecimento sobre os

métodos de julgamento, são singulares, basta termos em mente a grande utilização a partir do século XVII, inclusive pelas Igrejas Reformadas. Um fato curioso, segundo Stephens, é de que os teóricos consecutivos pouco usufruíram do *Malleus* como referência: “Cada novo tratado analisou a mesma coleção básica de autoridades e fontes; cada um geralmente adiciona novos detalhes, um pouco de bibliografia ou uma explicação fantástica. E cada tratado teve seus próprios toques característicos de dúvida, hesitação e exagero” (STEPHENS, 2002, p. 86)³². Esse caso teria se dado pela competitividade que pairava entre os pensadores da Igreja, cada um visando desenvolver suas próprias ideias e provas científicas.

Temos também uma questão não menos importante sobre o pouco uso inicial do *Malleus* nas primeiras décadas do século XVI, a qual se dá sobre a legislação dos territórios em que o mesmo esteve demasiadamente presente. O historiador Erik Midelfort (1981) analisa um código criminal dentro do que seria o primeiro corpo de leis alemão chamado *Constitutio Criminalis Carolina* (conhecido também como *Lex Carolina*), promulgado pelo Imperador Carlos V (1500 - 1558) do Sacro Império Romano Germânico no ano de 1532. A cláusula sobre bruxaria que estava ainda distante da ideia reproduzida em *Malleus* estava referida no Artigo 109 e afirmava que:

Quando alguém prejudica pessoas ou lhes traz problemas por bruxaria, deve-se puni-lo com a morte, e deve-se usar a punição da morte pelo fogo. Quando, no entanto, alguém usa a bruxaria e ninguém é prejudicado, ele deve ser punido de outra forma, de acordo com o costume do caso; e os juízes devem se aconselhar, conforme descrito posteriormente a respeito de consultas jurídicas. (*Lex Carolina* apud MIDELFORT, 1981, p. 29)³³

Este trecho vem de encontro com a perspectiva feita por Julio Baroja (1961) sobre a distinção entre magia maléfica e benéfica. Esse artigo, a princípio, pode ter deixado íntegro a herança deixada pelos romanos de distinguir tais tipos de magia. Entretanto, segundo Midelfort (1981, p.29-30) a contradição teológica – já que poderia se fazer bruxaria desde que não prejudicasse ninguém, um desacordo com terminologia empregada pelos tratados – se

³² “Each new treatise reviewed the same basic collection of authorities and sources; each usually added some new detail, a bit of bibliography or a fanciful explanation. And each treatise had its own characteristic touches of doubt, hesitation, and exaggeration”.

³³ “When someone harms people or brings them trouble by witchcraft, one should punish him with death, and one should use the punishment of death by fire. When, however, someone uses witchcraft and yet does no one any harm with it, he should be punished otherwise, according to the custom of the case; and the judges should take counsel as is described later regarding legal consultations”.

tornou explícita do decorrer do século XVI com o “o desenvolvimento do julgamento maníaco alemão”. A lei passou a fazer parte de um sistema adulterado em que a decisão final deslocou-se para os interesses de um conselho instruído no momento em que os juízes procuravam pareceres, como foi indicado no trecho acima da *Lex Carolina*. Talvez seja nesse momento que possamos retornar a ideia do porquê *Malleus* teria se tornado relevante com o passar do tempo.

Como veremos na terceira parte desta dissertação, segundo Midelfort, os distritos locais das terras germânicas passaram a fazer uso das faculdades jurídicas das universidades alemãs. O problema é que os homens responsáveis por esse trabalho específico viviam (como já demonstramos) muitas vezes ligados ao estudo sobre demonolatria e a teoria da bruxaria e, possivelmente, às ilusões e fantasias que as mesmas geravam. De “juristas instruídos”, passou-se, na verdade, a decisão para juízes iludidos que, segundo Midelfort, alteraram sua doutrina romana e interpretaram-na aos olhos das teorias que circundavam-nos sobre bruxaria. Tendo em vista essa informação,

O sabá das bruxas tornou-se uma obsessão comum entre a elite dominante; e, assim como gradualmente, as leis territoriais foram alternadas para permitir a execução das bruxas cujo único crime foi a associação com o diabo, independentemente do dano (*maleficium*) a qualquer um. (MIDELFORT, 1981, p. 29-30)³⁴

Vale destacar o problema jurídico ocorrido disso tudo: o território do Sacro Império Romano-Germânico tornou-se o local mais conhecido dos processos de bruxaria devido a um sistema legal “que permitia aos bispos e outros eclesiásticos um grau incomparável de influência em seus territórios e permitia que os professores universitários se tornassem membros plenos do mecanismo judicial” (MIDELFORT, 1981, p. 29-30)³⁵ – os mesmos, aliás, que escreviam e liam sobre bruxaria, assim como os mesmos que encomendavam e compravam as primeiras imagens da bruxa, estas, muitas vezes, carregadas de suas fantasias e suas assombrações.

³⁴ “The witches’ Sabbath became a common obsession among the ruling elite; and, just as gradually, territorial laws were altered to allow for the execution of the witches whose only crime was association with the devil, regardless of harm (*maleficium*) to anyone”.

³⁵ “A system that allowed bishops and other ecclesiastics an unparalleled degree of influence in their territories, and permitted university professors to become full members of the judicial mechanism”.

A mulher em Malleus Maleficarum: uma reinterpretação

Sem dúvida, o *Malleus* é não só o tratado mais conhecido nos dias de hoje dentre todos aqueles produzidos a partir de uma teorização da bruxaria, mas podemos denominar também como aquele que mais vinculou a existência da bruxa com a figura feminina – essa, lembremos, definida a partir do olhar masculino. Como bem destaca Stephens, a insistência de Kramer em legitimar a copulação demoníaca como a maior prova da corporeidade do demônio se tornou matéria na provação de que a bruxaria só existiria através da cópula carnal com demônios. Vindo de uma herança teológica desde Santo Agostinho, que visava a mulher como a mais propensa a luxúria e a cobiça aos prazeres sexuais, devido “ao fato” de ser mais carnal (eis que temos Eva como exemplo), a figura da mulher se tornou o principal alvo do inquisidor alemão, convertendo-a à principal parceira sexual do maligno, seja este em forma de um íncubo, espírito ou de ações com homens.

Caracterizada como tendo sua sexualidade passiva, a mulher no formato teórico de Kramer auxiliava o demônio por ter uma sexualidade ativa, assim como a característica de ser dominada, o que antes era somente algo atribuído aos homens. O autor de *Malleus*, segundo Stephens, desejava que o seu leitor acreditasse que a penetração sexual do maligno era o que o trazia para a esfera da realidade, em grau superior no caso de ser ele o penetrado, fato apresentaria passividade e subordinação ao poder dos seres humanos. Por isso, a figura feminina era o foco: “se a vagina é o marcador de um papel sexual passivo, então as mulheres são parceiras sexuais necessárias para os demônios para que a realidade demoníaca possa ser passivamente sofrida” (STEPHENS, 2002, p. 54)³⁶.

Lembremos que o demônio vinha de uma herança literária e imagética, cujo feito não podia mais estar à mercê do poder humano. Em *Uma História do Diabo* (2001), Muchembled insistiu nessa transformação do demônio nos seus aspectos físicos e psíquicos:

A insistência nos traços físicos, como o talhe diminuto, o queixo, o crânio em ponta e a corcunda, exprime claramente uma ideia de anormalidade mas ainda no registro do humano, sem evocar diretamente o sobrenatural. A agitação do personagem apenas o torna mais vivo e serve igualmente para realçar a superioridade da vida monástica, baseada em um ideal de serenidade. Alguns toques sugerem

³⁶ “If the vagina is the marker of a passive sexual role, then women are necessary sex partners for demons so that demonic reality can be passively suffered”.

animalidade, de forma puramente metafórica: a barba de bode, as orelhas peludas, os dentes pontudos. Este demônio não tem nem cauda, nem pés fendidos, [...] (eles são apenas negros) ou aptidões propriamente sobre-humanas. No fundo, não é mais que um mau diabinho, um homem transviado, um reflexo negativo do bom monge da época. Ele encarna o Mal no coração do homem, mais que um príncipe reinando em infernos sulfurosos. (MUCHEMBLED, 2001, p. 23)

Segundo o autor, a ameaça do demônio se torna mais dramática a partir do século XIV, tendo a definição de pecado mais detalhada e, por isso, obrigando emocionalmente, por exemplo, os fiéis, que tinham já o sentimento de culpa internalizados, a tentar eximir-se por meio da confissão e da devoção. A ameaça do inferno e do terrível diabo vai servir como “arma para reafirmar em profundidade a sociedade cristã, [servindo] [...] como instrumento de controle social e de vigilância das consciências, incitando à transformação das condutas individuais” (MUCHEMBLED, 2001, p. 36).

Reforçando a metodologia empregada por Kramer, Stephens lembrou-nos que essa mesma compreensão de ativo e passivo a respeito da sexualidade entre o feminino e o masculino, foi vista também em relação ao intelecto. As mulheres eram ativas na sua decisão de se unir ao demônio, mas, por serem elas mais fracas mentalmente e "mais impressionáveis", tinham a tendência natural de serem influenciadas por aqueles que tinham o dom de enganar e iludir. Elas não teriam a capacidade de discernir a realidade da fantasia (temos aqui como prova o dilema da veracidade do voo em seus testemunhos) e, por isso, serviriam como um termômetro do invisível que passa a se tornar visível e sensível³⁷.

A grande ênfase do autor de *Demon Lovers* dentro da sua teoria sobre a crise na fé cristã como a grande base para o surgimento da teoria da bruxaria foi que nem a sexualidade, nem a questão de gênero eram pontos centrais desses teóricos, principalmente no caso de Kramer. Stephens afirmou que o contato primordial do inquisidor alemão com muitas das questões aqui apresentadas foi a partir da sua proximidade com a história de um homem clérigo da Boêmia que teria sofrido possessão demoníaca e não de uma ou mais mulheres.

O autor ressalta que, de fato, a possessão demoníaca trouxe à tona a sexualidade reprimida desses pensadores, mas não especificamente com um viés pornográfico, este mais

³⁷ Nesse caso, Stephens (2002, p. 55) chega a lembrar da comparação feita por Kramer das mulheres para com os geólogos, em que as primeiras serviriam como sismômetros, instrumentos para detectar e medir a força dos fenômenos que não podiam ser observados diretamente.

explícito nas obras de arte. A curiosidade e a obsessão desses teóricos era captar e visualizar esses espíritos encarnados que tanto se estudava e se tentava comprovar. Sem entrar em maiores detalhes sobre as consequências físicas e psicológicas sofridas pelas mulheres para que esses pensadores conseguissem chegar aonde chegaram, Stephens conclui que:

Eles examinaram corpos na esperança de vislumbrar "espírito". O problema é complexo, mas as mulheres eram culturalmente determinadas como as principais vítimas de posse de massa pela mesma razão que eram estereotipadas como mais propensas do que os homens a copular com demônios. Como as mulheres eram vistas como passivas, mais materiais e menos "espirituais" do que os homens, os demônios teriam que se manifestar agindo sobre as mulheres. (STEPHENS, 2002, p. 347)³⁸

Essa seria a importância da mulher, mesmo que isso não sirva como um poder dado a ela. Sua natureza física e psicológica, diferentemente da masculina, tornou-as o modelo por excelência definido por Kramer como parceiras sexuais dos demônios. Mas Stephens reforçou a ideia de que houve muitas outras partes do livro que não estavam lidando diretamente com essa relação da mulher com o maligno e que, por isso, devemos ter cautela ao defender que o *Malleus Maleficarum* seria um tratado criado para menosprezar e inferiorizar a mulher.

Na constatação de que o mesmo surgiu em meio a uma grave crise na crença cristã, não se tratando de uma teoria desenvolvida a partir de questões sexistas, como a degradação da figura feminina, uma das grandes particularidades de *Demon Lovers* é, pois, o interesse de uma reinterpretação do papel da mulher nesse popular tratado.

Explicitamente contra essa ideia de que a elite pensadora da teoria da bruxaria foi guiada por fundamentos misóginos, Stephens deixou claro que os equívocos começaram, em primeiro lugar, pelo erro de tradução. Aconteceram poucas interpretações a partir do texto original em latim. Compreendendo o *Malleus* em língua portuguesa, por exemplo, ao invés de uma tradução vinda do latim, temos em todas as três edições uma versão vinda da língua inglesa, traduzida pelo clérigo inglês, Montague Summers. O problema "brasileiro" aumenta quando Stephens afirma que essa versão de Summers seria demasiadamente problemática, com informações distorcidas e sensacionalistas. Um dos poucos nomes que trouxe para sua

³⁸ "They scrutinized bodies hoping to glimpse "spirit." The problem is complex, but women were culturally determined as the primary sufferer's mass possession for the same reason that they were stereotyped as more likely than men to copulate with demons. Because women were viewed as passive, more material, and less "spiritual" than men, demons would have to manifest themselves by acting on women".

lista de “vítimas” pelo erro de tradução está o de Anne Llewellyn Barstow, que explicitamente relacionou a Caça às Bruxas com a caça às mulheres em seu *Chacina de Feiticeiras* (1995), o qual retomaremos a seguir.

Aliás, seu foco na pesquisadora intensificou-se quando Stephens resolve identificar que, somente na “Parte 1, questão 6” do *Malleus*, focou-se especificamente na mulher e não a obra toda, como foi defendido por ela e outros historiadores. Em uma análise mais profunda, Stephens ponderou que, no texto original em latim, esta parte em destaque consta: “Aqui segue o que pertence a essas bruxas [maléficas] que se submetem aos demônios, e é a sexta questão e divisão da obra” (KRAMER apud STEPHENS, 2002, p. 38). Isso é muito diferente do que veremos da versão em português, derivada da tradução inglesa: “Sobre as bruxas que copulam com demônios. Porque principalmente as mulheres se entregam às superstições diabólicas” (tradução de Paulo Fróes, 2017, p. 92). A teoria do autor de *Demon Lovers* se efetiva quando verificamos a versão em italiano, traduzido do original: “Le Streghe che si sottomettono ai diavoli” (tradução de Armando Verdiglione, 2003, p. 85) ou *Bruxas que se submetem aos demônios*, título muito mais próximo da versão em latim.

Outro detalhe que foi visto por Stephens é que o primeiro parágrafo desse mesmo capítulo também não teria relação com o tema do mal das mulheres. A versão original dizia respeito à anatomia e às características fisiológicas dos corpos demoníacos, algo presente também na versão em italiano. Sintetizando a mais profunda análise feita por Walter Stephens, lembramos novamente a ideia de que o *Malleus* visava comprovar a copulação demoníaca e, para chegar a isso, Kramer teve que, em determinado momento de seu tratado, detalhar as características que faziam da figura feminina o fator determinante. Para isso, Kramer discutiu e estabeleceu aspectos e motivos pelo quais as mulheres estavam moralmente predispostas a buscar sexo com demônios.

Analisando diversos manuscritos antes daquele que fora finalmente publicado, Stephens constatou que Kramer inseriu um capítulo sobre o mal inerente das mulheres para conseguir tornar mais palpável sua teoria da cópula demoníaca. Diferenciando-se de outros teóricos, pois, o inquisidor trouxe uma discussão específica sobre a natureza das mulheres, com concepções de importantes pensadores da Igreja para anteceder a discussão técnica do coito com o demônio. Além de trazer fortes argumentos sobre a pré-disposição da mulher para o caminho do mal, Kramer legitimou o que se tornara uma das maiores provas para os

seus argumentos e de seus sucessores: os testemunhos vindos das próprias bruxas. Somente através das confissões e das experiências delas que os especialistas e teóricos passaram a ter uma poderosa prova da corporeidade do demônio. E mais: foi através da publicação (ou construção) desses testemunhos que se legitimou a combinação do malefício e da copulação demoníaca.

No entanto, é claro que a aversão às mulheres existiu e Stephens não poderia deixar de mencionar. Mas, de uma maneira ímpar, ele reconfigurou o pensamento sobre *Malleus*:

Ao se concentrar na apresentação de mulheres de *Malleus*, os estudiosos geralmente afirmam que sua argumentação é ilógica, mas isso é impreciso. A lógica está lá, mas visa provar algo diferente do que pretendemos provar. A lógica do *Malleus* é abominável, mas não apenas porque é misógino: o *Malleus* explora a misoginia para reforçar a demonologia - e, em última instância, uma teologia - que Kramer encontrou não convencional. Dizer que ele desenvolveu a teologia para demonizar as mulheres exige transformar sua lógica de dentro para fora. [...] É claro que o *Malleus* era misógino, mas o que, para Kramer, era o *uso* da misoginia? Ler seu tratamento de copulação demoníaca como um discurso contra os poderes sexuais das mulheres é errar completamente o ponto dele. Se qualquer coisa, seu discurso é *para* a sexualidade das mulheres. A questão não era manter as mulheres em seu lugar ou controlar sua sexualidade. Heinrich Kramer não temia que as mulheres estivessem se associando aos demônios: ele *esperava* que elas estivessem. Toda a sua teologia *dependia da* transgressão sexual, e teria entrado em colapso se ele tivesse que admitir que o comportamento das mulheres se conformava ao ideal patriarcal de castidade e submissão. (STEPHENS, 2002, p. 37)³⁹

Dessa maneira, sem deixar de problematizar a misoginia explícita em *Malleus*, Stephens deixou nítido que a análise mais significativa da obra seria aquela feita quando avaliado os motivos de Kramer, seu método e suas implicações, uma possível visão geral do que passavam os outros teóricos. O desenvolvimento de tais ideias associada às práticas dos Inquisidores, de fato, pode ter sido reflexo desses elementos, principalmente auxiliando na

³⁹ “When focusing on the *Malleus's* presentation of women, scholars often claim that its argumentation is illogical, but this is inaccurate. The logic is there, but it aims to prove something other than what we expect to prove. The logic of the *Malleus* is abominable, but not solely, because it is misogynistic: the *Malleus* exploits misogyny to reinforce demonology – and, ultimately, a theology – that Kramer found unconvincing. To say that he exploited theology in order to demonize women requires turning his logic inside out. [...] Of course the *Malleus* was misogynistic but what, for Kramer, was the use of misogyny? To read his treatment demonic copulation as a tirade against women's sexual powers is to miss his point entirely. If anything, his tirade is *for* women's sexuality. The issue was not keeping women in their place or controlling their sexuality. Heinrich Kramer did not fear that women were associating with demons: he *hoped* that they were. His whole theology *depended on* omen's sexual transgression, and it would have collapsed if he had ever had to admit that women's behavior conformed to the patriarchal ideal of chastity and submissiveness”.

resolução dos problemas ideológicos que a Igreja passava. Mas temos um problema de gênero, o qual se mostra em circunstâncias perigosas de ser deixado em um segundo plano. O historiador Jonathan Durrant (2007) confirma que muitos relatos feitos no período das perseguições e dos julgamentos entre o século XVI e XVII, os quais passaram a circular também em vernáculo, demonstravam aos seus leitores que a maioria das bruxas existentes antes dos tribunais em territórios germânicos eram mulheres. Tais representações demonológicas da bruxa feminina seriam efetivamente fortalecidas por outras abordagens literárias e mitológicas anteriores ao que trabalhamos aqui. Julio Baroja (1961) confirma, por exemplo, a forte presença depreciativa da figura feminina na literatura germânica primitiva e nos escritos históricos em latim sobre os povos do mesmo círculo no período posterior, os quais abordaram obstinadamente a desconfiança sobre as mulheres. Permitamos, então, dar a palavra àqueles que proporcionaram novas leituras da história das mulheres e, simultaneamente, da história da bruxaria.

*

UMA QUESTÃO DE GÊNERO

Após compreendermos o desenvolvimento teórico da bruxaria, através daqueles que tinham o privilégio do uso da escrita, devemos agora nos aproximar daquela que será nossa protagonista nos estudos iconográficos e conhecer, a partir de leituras alternativas, o seu contexto, as suas obrigações para com a sociedade patriarcal e, principalmente, as características engendradas pelos homens que as tinham em seu domínio. Antes de vir à tona um pensamento preconcebido de que essa parte do trabalho se valeria apenas da ideia de que só mulheres vivenciaram e sofreram no movimento da Caça às Bruxas, já adiantamos que não é essa a nossa intenção. O que aqui pretendemos concilia com a pesquisa da professora de História da Arte no The College of Wooster nos Estados Unidos, Linda Hults, chamada *The*

witch as muse: art, gender, and power in early modern Europe ou *A bruxa como musa: arte, gênero e poder na Europa pré-moderna* (2005). Sua análise e defesa de que as questões ligadas à teoria da bruxaria competem a um estudo de gênero será uma de nossas bases teóricas, principalmente, quando tivermos que nos concentrar na mentalidade do artista, definidor da imagem da bruxa. A autora capta que tanto nas obras de arte, como nos tratados, os homens não mediam esforços para obter poder e status, baseados em ideais contemporâneos de masculinidade. Além disso, ela entende que, à medida que as bruxas eram acusadas, julgadas e executadas, via-se uma educação cultural orientada pelo gênero em todos os níveis, seja na aldeia, na corte ou no Estado.

Apesar dos alertas dados anteriormente por Walter Stephens, não podemos deixar de mencionar a pesquisa específica sobre a Caça às Bruxas da historiadora americana Anne Llewellyn Barstow, nominada *Chacina de Feiticeiras: uma revisão histórica da Caça às Bruxas na Europa* (1995), que nos auxilia nas análises sobre as consequências do olhar patriarcal e masculino sobre a mulher nesse complexo período. Devemos salientar que a autora teve como intenção nortear seu trabalho a partir de três questões, essenciais para nós: qual o significado do sexo das vítimas; quais foram os acontecimentos, como o uso de violência dos homens pelas mulheres, que eram ligados pela sexualidade das vítimas; e qual a natureza sexual de grande parte dessa violência captada.

Pertencente a uma parte de uma densa pesquisa, temos também o olhar sobre a mulher a partir de dois historiadores especialistas em Idade Média e um jornalista, todos franceses. Eles são, respectivamente, Georges Duby e seu *História da Vida Privada, volume 2: Idade Média* (2009), e *Uma história do corpo na Idade Média* (2006), de Jacques Le Goff e Nicolas Truong. As obras enriquecem o debate com os olhares singulares dos autores a partir de temas específicos. Duby aborda o contexto social do homem e da mulher a partir do privado da sociedade, além da influência do romance cortês no imaginário, tal perspectiva essencial para nos basearmos posteriormente nas obras de arte. Já com Le Goff e Truong entendemos que, entre as tensões geradoras da dinâmica do Ocidente, o corpo teve o seu o lugar. Compreendemos também muitos mitos, definições e relações feitas a partir de uma perspectiva histórica do corpo, elemento esse decisivo não só na construção da teoria da bruxaria, mas também no nosso entendimento sobre a percepção do artista.

Ainda sobre a história do corpo nesse período, temos uma análise específica de Mikhail Bakhtin intitulada *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987), baseado no ambiente e nos textos do escritor e médico francês François Rabelais (1494 - 1553) sobre as culturas populares do Renascimento, como os festejos carnavalescos e suas inversões de valores, e a definição do corpo grotesco como corpo social.

O segundo volume da *História das Mulheres no Ocidente: Idade Média* (1998), organizado pela historiadora Michelle Perrot e, novamente, Georges Duby, é outra excelente oportunidade para debatermos pontualmente a ideia de gênero e, mais ainda, a interpretação da figura feminina partindo de olhares alternativos àqueles que estamos acostumados, seja sobre as normas de controle sobre as mulheres ou a respeito da sua natureza, de suas obrigações, dos seus medos ou de suas conquistas.

A guinada de Linda Hults

No decorrer da análise de *Demon Lovers*, deve-se admitir que surgiu a dúvida sobre o quanto realmente a questão de gênero era intrínseca na construção da teoria da bruxaria e, principalmente, na elaboração das imagens artísticas que aqui serão analisadas. É então que a nossa investigação toma uma reviravolta ao aproximar-se da profunda pesquisa de Linda Hults, publicada em 2005.

A historiadora da arte toma como base para sua análise – e seguiremos na mesma linha –, de que o objeto da arte, nos seus mais variados períodos históricos, assumiu um semelhante valor às construções históricas sobre a bruxaria e a Caça às Bruxas. O trabalho e a carreira dos artistas estavam consolidados numa realidade de competição e autoconstrução, ambos atravessados culturalmente pela dualidade entre o feminino e o masculino, acarretando na imagem da bruxa feminina o domínio do artista homem sobre as ameaças não só da fantasia, mas também dos sentidos e do corpo. Os artistas que efetivaram tal construção pictórica a partir de Albrecht Dürer, como Hans Baldung Grien e, posteriormente, Frans Francken e David Teniers, aderiram maior poder e notoriedade, principalmente nas suas particulares habilidades de sintetizar elementos vindos das discussões sobre a bruxaria nos círculos de influência, entre eles filósofos, juízes, teólogos, médicos e oficiais; e de mostrar,

concomitantemente, um engenho singular sobre os corpos estranhos e misteriosos dessas figuras femininas determinadas como bruxas.

De um modo geral, Linda Hults estuda rapidamente o debate sobre a origem misógina das perseguições relacionadas ao crime de bruxaria, que viriam a partir de dois pontos: 1. Da retórica dos tratados e 2. Do antagonismo ente as mulheres. O primeiro motivo já tivemos a oportunidade de constatar, com fundamentações teóricas e metodologias dos autores que produziram a teoria da bruxaria, mesmo que a misoginia não fosse o objetivo principal deles. Com o passar do tempo e com novos estudos a partir de historiadoras mulheres – e isso é relevante e específico –, foi percebido uma problematização sobre o papel do gênero que antes, segundo Hults (2005), era amplamente desconsiderado. De certa forma, é independente o nível de importância que motivou e levou essa elite pensadora e artística a qualificar e caracterizar a mulher nos seus argumentos e interpretações. A questão de gênero está inerentemente relacionada à ideia de bruxaria, tanto quanto a crise na fé cristã. E é isso que Hults (2005, p. 13) escolheu mostrar: claramente, a misoginia não é a única justificativa para a Caça às Bruxas, mas acompanhou e funcionou juntamente às questões daquele momento, como a própria tensão teológica, as divergências filosóficas, a construção do Estado e as aflições nas aldeias e nos campos.

Já sobre o antagonismo entre as mulheres, o qual introduzimos com a pesquisa de Diane Purkiss, Hults analisa, a partir da investigação de Lyndal Roper em *Oedipus and the Devil* ou *Édipo e o Diabo* (1994), que, no período inicial da Caça às Bruxas, muitas mulheres fizeram parte desse sistema, acusando outras mulheres ou fazendo parte dos processos inquisitoriais. Ela ressalta que as motivações que as regiam não eram pelo controle patriarcal, mas sim pelas adversidades próprias da natureza das mulheres, como a amamentação, o parto, a alimentação, as questões domésticas e o uso da magia. Esta última, desde a Antiguidade, era uma prática realizada predominantemente pelo homem e se diferenciava àquela gerada pela mulher, com um viés terapêutico, ligado ao útero e a outros mistérios da vida. As mulheres, de fato, permeavam os modelos definidos pela sociedade vigente, isto é, patriarcal. Ver a mulher como uma pessoa sofredora, como bem lembra Hults, também é herança desse sistema: “A participação aparentemente complacente das mulheres na vitimização de outras mulheres também é inteligível. As mulheres modernas primitivas não existiam fora da

ideologia do patriarca; elas também assimilaram noções de vulnerabilidade feminina ao mal e o estereótipo da bruxaria” (HULTS, 2005, p. 11)⁴⁰.

Desde já, podemos adiantar que o maior ganho da sociedade a partir desse tipo de abordagem não só de Hults e Purkiss, mas também de Anne Barstow, Lyndal Roper, entre outras pesquisadoras, é esse questionamento sobre a padronização da história, da arte e da cultura que, nas últimas décadas, visou não só a compreensão dos motivos que geraram a teoria da bruxaria ou a Caça às Bruxas, mas também a desconstrução social e imagética de uma das maiores protagonistas que por muito tempo ficou na obscuridade. Tal movimento é herança de uma abordagem feminista, que cada vez mais se insere na pesquisa acadêmica desde o final do século XX e que sempre se fez necessário, principalmente para entender essa padronização da mulher. O impacto psicológico e social desse estereótipo feminino da bruxa deve ser falado e estudado, principalmente quando relacionado ao imaginário construído e às imagens produzidas. Numa disposição ímpar, Linda Hults propõe, então, o modelo que necessitamos entender:

A formulação e perpetuação do discurso da Caça às Bruxas, seja visual ou verbal, e o engajamento no debate em torno da bruxaria e sua punição apropriada, eram prerrogativas masculinas. A bruxaria era a expressão mais extrema do desvio feminino: uma acusação não imposta às mulheres, mas contra as mulheres que foram imaginadas como iludindo ou subvertendo o controle arcaico patriarcal. Como tal, o estereótipo da bruxa representa o profundo medo da Europa Moderna do desvio feminino. Foi a própria banalidade da misoginia [...]. (HULTS, 2005, p. 15)⁴¹

Cabe a nós, portanto, problematizar essa formulação a partir do discurso masculino e seguir para novas perspectivas que vem sendo criadas. Assim uma história inédita pode ser contada, na qual não faça parte dela tais construções enganosas. Mesmo que hoje a bruxa esteja enraizada na nossa cultura literária e cinematográfica, com os contos de fada e de terror, por exemplo, a história com uma bruxa nunca terá um final feliz e pleno.

⁴⁰ “Women's seemingly compliant participation in the victimization of other women is also intelligible. Early modern women did not exist outside patriarchal ideology; they too assimilated notions of female vulnerability to evil and the stereotype of witchcraft”.

⁴¹ “The formulation and perpetuation of the discourse of witch-hunting, whether visual or verbal, and engagement in the debate surrounding witchcraft and its appropriate punishment, were male prerogatives, Witchcraft was the most extreme expression of female deviance: a charge levied not against women in general but against women who were imagined as eluding or subverting patriarchal control. As such, the stereotype of the witch represents early modern Europe's profound fear of female deviance. It was the very banality of misogyny [...]”.

A mulher no Renascimento

Compete ao historiador Georges Duby (2009) nos elucidar sobre a vida da mulher no período em questão. Quando o autor analisa a vida privada nas casas aristocráticas da França feudal, por exemplo, ele identifica que, no espaço doméstico, o perigo era essencialmente percebido como vindo das mulheres, que eram portadoras do veneno, das feitiçarias e dos encantamentos, das doenças inesperadas e das mortes sem explicação, seja dos filhos ou do senhor da casa: “Tudo aparecia como provocado pelas artimanhas das mulheres, da dama principalmente.” (DUBY, 2009, p.87). Nesse caso, é “especial” o cuidado que as mulheres bem-nascidas recebiam, ao contrário daquelas submissas ao chefe da família ou as donas da casa. Era tão notável o que faziam ou deixavam de fazer que chagava-se ao ponto de serem levadas à morte se suas obrigações e sua educação não fossem bem feitas.

O dever primeiro do chefe da casa era vigiar, corrigir, matar, se preciso, sua mulher, suas irmãs, suas filhas, as viúvas e as filhas órfãs de seus irmãos, de seus primos e de seus vassalos. O poder patriarcal sobre a feminilidade via-se reforçado, porque a feminilidade representava o perigo. Tentava-se conjurar esse perigo ambíguo encerrando as mulheres no local mais fechado do espaço doméstico, o quarto ou "quarto das damas", que não se deve tomar, com efeito, por um espaço de sedução, de divertimento, sim de desterro: elas eram ali encerradas porque os homens as temiam. (DUBY, 2009, p. 88)

No quarto, então protegidas, as mulheres deveriam buscar ocupar-se para não deixar a mente livre para a chegada do espírito maligno. Os dias divididos entre a oração e as atividades domésticas eram o ideal previsto pelos seus senhores. Tarefas como a fição e o bordado foram designadas como femininas, muito trabalhadas visualmente nos romances cortês e nas canções “de fiar” dos poetas do século XI, por exemplo, que Duby nos apresenta. Podemos ver essa tradição correr os séculos seguintes, chegando a época de Dürer e sua *Bruxa montada para trás (c. 1500)*: uma figura feminina anciã que representa o mal (entre outras interpretações que daremos na segunda parte) e carrega no seu braço direito um fuso e uma roca, elementos da atividade de fiar. Qualquer semelhança não é mera coincidência.

A historiadora Christiane Klapisch-Zuber (1998) analisa por outra perspectiva. Segundo ela, nos últimos séculos da Idade Média, via-se um grupo de pensadores guiado por Tomás de Aquino e pela teoria de Aristóteles, estes esforçados em melhor limitar o exercício de poder da mulher e sua participação na área judicial. O pensamento do filósofo da

Antiguidade foi extremamente significativo para dar a esse grupo a base teórica como justificativa: “O filósofo traz a estrutura necessária: talvez nunca antes da sua reinterpretação pelo Ocidente medieval, tivessem os pensadores sabido exprimir de forma tão coerente e sistemática a sua ideia da fraqueza constitutiva da mulher e a sua necessária submissão ao homem” (PERROT; DUBY, 1998, p.27).

Uma constatação essencial para a nossa pesquisa é feita pela historiadora, que observa a redenção da mulher através da imagem de Madalena nos séculos XI e XII, uma excelente concepção proposta pela Igreja para “abraçar” aquelas mulheres que não tinham em quem se enxergar. Antes, elas dispunham de dois polos opostos para se nortear: Maria, a imagem materna, virginiana, de pureza e utópica, e Eva, a representação da morte, do pecado Original e, por isso, do perigo. O problema para essas mulheres se tornou maior quando as representações e os princípios seguidos pelo grupo de Aquino e sua base aristotélica conduziram um pensamento em torno do corpo feminino, cuja finalidade era dar um caráter categórico a ele, interpretando esse corpo como ativador dos fantasmas masculinos e de suas terríveis ansiedades.

Georges Duby (2009, p. 90), numa linha de pensamento semelhante, afirma que a dicotomia entre o masculino e o feminino atravessava a sociedade doméstica, se originando em grande parte dos comportamentos e das atitudes mentais. Quando solteiros, o historiador afirma que se via um jogo de conquista e exibição inevitável de ambos, mas, no caso das mulheres, que eram exibidas como um objeto raro pelos seus senhores para seus visitantes, tinham que estar protegidas pela honra que gerava a ordem familiar. Não nos esqueçamos disso: era proibido submeter o homem, por exemplo, a algum poder feminino, pois nessa situação o homem era desonrado.

Quando encaminhada ao casamento, a mulher era passada para seu marido como uma posse e Duby lembra-nos que tal costume da época não foge muito do que víamos até pouco tempo: “Um pai ‘dá’ sua filha a um genro, que a ‘toma’ por mulher” (DUBY, 2009, p. 127). O principal objetivo da mulher nesse período, a fim de ter uma vida segura e estimada, era conseguir casar e ter filhos. Se lembrarmos da base do pensamento dos teóricos da bruxaria, de que o ato sexual legitimava a existência do demônio, numa mesma lógica funcionava o casamento: as relações sexuais entre o noivo e a noiva, quando completas,

legitimavam o sacramento do matrimônio. Esse comportamento, aliás, segundo Duby (2009, p.136), foi determinado pela Igreja até o final do Concílio de Trento, em 1563.

É de conhecimento de Klapisch-Zuber a realidade da mulher casada, que tinha seu papel reduzido ao cuidado da casa, das tarefas domésticas e da educação dos filhos. Com o aval do pensamento aristotélico, a hierarquia dos sexos foi efetivada, com a exclusão das mulheres da vida pública, principalmente quando casadas, salvo exceções. Elas deviam estar acondicionadas no interior da casa ou no convento e serem obedientes aos seus maridos. A historiadora, assim como Linda Hults (2005), ressalta o poder de uma leitura alternativa, principalmente quando se adentra e se contesta essas construções culturais e históricas do feminino e sua natureza:

A sobredeterminação fisiológica da mulher cauciona [...] uma psicologia redutora dos seus afetos. Por causa desta mistura de excesso e de submissão que ela deve à sua natureza, a mulher não pode gerir sozinha os seus desejos e as suas relações com os outros: é ainda ao homem que compete domá-las, refreá-las. Assim, a esposa será repudiada, incapaz de dirigir o seu amor para os seus filhos, para o seu marido, com a sábia moderação que caracteriza este último. Pelas suas referências incessantes à natureza da mulher, os pensadores medievais enraízam na cultura ocidental a ideia de que o feminino se opõe ao masculino como a natureza à cultura, uma equação que orientou certas discussões recentes sobre a antropologia e a história vistas do lado das mulheres. (PERROT; DUBY, 1998, p.27)

Os trabalhos femininos estigmatizados

Nessa perspectiva, tentamos analisar agora os estereótipos femininos que auxiliaram na denominação da mulher como bruxa. Apesar da referência de Madalena na teologia católica às mulheres casadas, que perderam o selo virginal e desejavam ser resgatadas, conforme Georges Duby elucida, o poder de Maria e sua castidade continuaram no decorrer dos anos firmes e fortes na ordem geradora do casal, simbolizando a virtude do corpo e da alma, uma busca ou culpa eterna das mulheres. Essa castidade era objetivada não só pelas mulheres casadas, mas também pelas virgens e viúvas, conforme Klapisch-Zuber determina, visando um dilema para essas mulheres entre a recusa e o controle para gerar filhos, refletido numa batalha perpétua da mulher em enfatizar os aspectos espiritual e racional sobre o corpóreo e o sensual. Em virtude desse dilema, a maioria dos casos de crimes de bruxaria foram relacionados às mulheres viúvas, prostitutas, adúlteras e “solteironas”. Elas eram determinadas como impuras e libidinosas, seja por desejarem casar novamente, no caso das

viúvas; seja por não quererem ou não conseguirem casar a tempo, no caso das solteiras; ou então aquelas que eram acusadas de serem dominadas pela luxúria e pela lascívia, como as prostitutas e as adúlteras.

Essas classificações estereotipadas se contextualizam, pois, numa época que, segundo Klapisch-Zuber, as mulheres tinham alguns caminhos profissionais a seguir. Se não pertencesse a uma Ordem Religiosa para servir somente ao Deus cristão, elas poderiam trabalhar somente com questões domésticas ou então seguir a prostituição ou o trabalho como fiandeiras. A prostituição, por exemplo, acontecia muitas vezes pelos mesmos motivos que vemos hoje: solteiras e sozinhas, devendo sustentar seus filhos quando tinham, essas mulheres não portavam condições financeiras para viver minimamente. Quando não seguiam o caminho do roubo ou da mendicidade (outro modelo de bruxa), muitas criadas solteiras, viúvas, jovens abandonadas e pobres seguiam esse caminho. Assim, Klapisch-Zuber (1998, p.412) lembra-nos que, ao contrário dos escritos estereotipados dos clérigos, a prostituição escancarou, antes, uma realidade social. Tal ofício não só se apresentava como uma saída para essas mulheres, mas também se deu como um sistema lucrativo para os donos de bordéis, local que, apesar de ser repudiado pela Igreja de um modo geral, não fora destruído pelo simples fato de, segundo Duby (2009), servir como um incentivo aos homens a não praticarem a sodomia, uma grave heresia.

Outro trabalho dado como principal das mulheres solteiras era ser fiandeira. Apesar de ser melhor visto pela sociedade patriarcal, Klapisch-Zuber clarifica que elas sofriam concorrência direta com os tecelões, que eram homens. Em Estrasburgo, por exemplo, havia uma disputa de sexo nesse tipo de trabalho, em que nas corporações havia o predomínio de tecelões que, para manter seu mercado, denegriam suas concorrentes nos conselhos da cidade. As mulheres fiadoras de lã estavam fora dessas corporações e, por esse fato, eram exploradas em virtude da ausência de poder político e organizacional das mulheres.

Tais conflitos levavam o fim a que as mulheres transferissem a sua oficina para fora da cidade ou tivessem de procurar outros meios de subsistência, tanto mais que lhes era continuamente negado o direito à formação de «aprendizes». Assim, depois de 1500, deixa de se haver notícia sobre mulheres exercendo a sua actividade na indústria de lanifícios em Estrasburgo! Que as mulheres não se deixavam no entanto excluir dos seus ofícios sem resistência mostram-no por exemplo as lutas das fabricantes de bolsas de Nuremberga, que no início do século XVI apresentaram queixa na corporação em virtude de os regulamentos da aprendizagem de 1530 lhes

terem retirado o direito de possuírem uma criada na sua oficina. (PERROT; DUBY, 1998, p 404)

Longe desses ofícios, reclusa no interior das casas, sobre proteção masculina, para não ser acusada e condenada, Carla Casagrande (1998) analisa, a partir da doutrina proposta por Aquino, a melhor maneira pela qual as mulheres e sua sexualidade deviam se basear:

A virgem é virgem não tanto e não só pela integridade do seu corpo, mas sobretudo pela pureza dos seus pensamentos, afastados de toda a concupiscência graças à escolha meditada que soube fazer e manter; se tivesse de sofrer violência sem consentir nem experimentar prazer, a sua virgindade não ficaria diminuída. A viúva vive virtuosamente a sua condição não apenas graças a um evento casual que libertou o seu corpo da obrigação das relações sexuais, mas sobretudo se, a partir desse acontecimento, sabe libertar a sua mente de todo o desejo carnal. A mulher casada vive virtuosamente a sua sexualidade no interior do matrimônio porque as suas intenções se mantêm puras e castas, voltadas como estão para o cumprimento do dever conjugal e para a propagação da espécie. (PERROT; DUBY, 1998, p 112)

Dessa forma, fica um pouco mais explícita a origem de muitas complicações e dificuldades cotidianas que hoje nós, mulheres, presenciamos, seja com nós mesmas, seja com os homens, ou então com a nossa cultura. Herança de um tempo que não pode mais voltar, devemos ainda compreender melhor como se deu a perspectiva do corpo feminino e todos os seus fantasmas.

Um corpo pecaminoso por natureza

Na Idade Média Cristã, vemos a transformação do corpo a partir do pecado original de Adão e Eva, no Gênesis, para o pecado sexual. Temos também sua redenção através do milagre da encarnação de Cristo e da ressurreição da carne, referido nos evangelhos do Novo Testamento. A sociedade vivia a partir das máximas da ordem Cristã e do combate da sua repressão.

Numa época em que se via o corpo direcionado ou para o caminho da glória e da exaltação, ou da repressão e do isolamento, Jacques Le Goff e Truong (2006) constatam que foi no período compreendido por eles como Idade Média, para nós, se tratando do Renascimento, que tivemos a criação desse elemento antagônico, fundamental do nosso

pensamento sobre o corpo humano. Como ressaltam os autores, houve, de um lado, a Quaresma, a derrota das práticas corporais a favor de uma pureza espiritual, e, do outro, o Carnaval, a entrega do corpo aos excessos, fosse, por exemplo, pela alimentação, pelo riso ou pela luxúria. Não é por acaso que temos o reconhecimento desse confronto pelo importante pintor flamengo, Pieter Bruegel, O Velho (1525 - 1569), e seu *O Combate do Carnaval e da Quaresma*, de 1559.

Na obra, temos o que Le Goff e Truong denominaram como Quaresma, os quarenta dias de privação do corpo instalado desde o século IV, visto como um novo modo de inscrição corporal, com as representações da abstinência do corpo, do jejum alimentar e sexual, de um resguardo estético, no caso da presença de roupas bem cobertas e escuras nas figuras que excedem na magreza, e na figuração da "velha Quaresma" e seu cortejo de penitentes, conforme a análise dos autores. Por outro lado, Bruegel personificou o Carnaval na parte inferior do quadro, que, segundo eles (2006, p. 58), tornou-se um personagem popular. Na obra, a "Terça-Feira Gorda" foi o dia de Carnaval, pois precedia a Quarta-Feira de Cinzas. Por isso, vemos um homem gordo, em cima de uma forma que lembra um barril, que, gestualmente, representaria a abundância alimentar. Aqueles que o seguem, utilizam máscaras e roupas coloridas e fazem uso de bebida e instrumentos musicais.

O filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1987), a partir da obra renascentista de Rabelais, complementa a análise sobre essa realidade carnavalesca de que, enquanto acontecia a festividade, não se conhecia outra vida senão a do carnaval para o indivíduo:

O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa o indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, os que participam dos festejos sentem-no intensamente". (BAKHTIN, 1987, p. 6)

Aliás, esse caráter não sério do carnaval, ao contrário do moralista pregado pelo rito da quaresma, pode permanecer existindo em virtude das concessões feitas pelo Estado e pela Igreja para que pudessem continuar controlando a população. Ao invés de banir completamente, eles, então, "adaptavam-se". De acordo com Bakhtin (1987, p.78), nas praças públicas, em datas festivas específicas definidas rigidamente, com seus antigos costumes e diversos folclores, as pessoas estavam autorizadas a afastar-se "dos trilhos oficiais" e, "como uma válvula de escape para a 'segunda natureza humana', isto é, a bufonaria e o riso" (1987,

78) a sociedade tinha a permissão de se expressar corporalmente através de danças, de interpretações teatrais e, principalmente, pelo riso.



Figura 1. Pieter Bruegel, O Velho
A luta entre o carnaval e a quaresma, 1559
 Óleo em carvalho, 118 × 164 cm
 Museu Kunsthistorisches, Viena, Áustria
 Fonte: www.khm.at/de/object/320722549d/

Dialogando com a obra de Bruegel e seus personagens carnavalescos, temos abaixo um pequeno trecho que exemplifica essa ideia da "segunda natureza do homem", da bufonaria e da tolice, segundo Bakhtin, opostos à seriedade da teologia e do culto cristãos:

Os tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados, se não se deixasse penetrar um pouco de ar. Nós, os homens, somos tonéis mal ajustados que o vinho da sabedoria faria explodir, se se encontrasse sempre na incessante fermentação da piedade e do temor divino. E preciso dar-lhe ar, a fim de que não se estrague. Por isso permitimo-nos alguns dias de bufonaria (a tolice), para em seguida regressar com duplicado zelo ao serviço do Senhor [...]. (BAKHTIN, 1987, p. 65)

Retomamos e reforçamos aqui com Le Goff e Truong o que antes mencionamos rapidamente a partir da pesquisa do professor Carlos Nogueira: esse choque de culturas consideradas pagãs e hereges, na qual a teologia Cristã teve que experimentar e dominar para se tornar a instituição geradora da Ordem, trouxe à tona a ideia de que esse público herdeiro de diferentes ritos, costumes e tradições seria *anticivilizado*. A questão é que essa sociedade não administrou essas mudanças de forma rápida e, muito menos, naturalmente:

Banquetes em oposição ao corpo flagelado, desregramento contra ascese, as festas do Carnaval burlesco, com essas danças, as caroles, consideradas obscenas pelo clero, opõem-se à Quaresma dos jejuns. [...] Quaresma, já o vimos, é esse período de jejum originário da nova religião, o cristianismo. E a cultura dessa anticivilização não encontra melhor maneira para se exprimir do que através do Carnaval, que se instala verdadeiramente no século XII, isto é, em pleno triunfo da reforma gregoriana, para culminar, no século XIII, no próprio coração da cidade. (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 60)

É conveniente ressaltar que não devemos, entretanto, cair no erro de achar que haveria uma dicotomia exata, conforme os autores elucidam, entre o paganismo dos gregos e romanos, que seriam caracterizados por uma liberdade sexual e um maior culto ao corpo, e o cristianismo, simbolizado pela abstinência cultural e pela obsessão da castidade. Contra essa caricatura, os autores afirmam que: “os trabalhos de Paul Veyne e Michel Foucault mostram claramente que um ‘puritanismo da virilidade’ existe antes da guinada decisiva do alto Império Romano (séculos I-II) em direção ao cristianismo” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p.41).

Na cidade, visto por aqueles detentores da palavra e da escrita, o corpo carnavalesco passou por profundas mudanças. E a mulher é quem mais sofreu com isso. Identificado como a prisão e o veneno da alma por Le Goff e Truong, o corpo acabou sofrendo uma demonização, tendo sua associação com a alimentação e a luxúria. As mulheres, já relacionadas ao poder do demônio, como vimos no pensamento de Aristóteles, Agostinho e Tomás de Aquino, tiveram sua sexualidade extremamente controlada e governada. Aliás, a sexualidade foi o ápice da depreciação do corpo, afirmam os autores franceses (2006, p. 41). A menstruação se tornou uma das provas da inferioridade da mulher, ocorrendo a proibição da Igreja aos homens casados de copular durante esse período já que causaria sérias consequências não só para o casal, mas, principalmente, para a criança, como, por exemplo, a doença da lepra. Anne Barstow (1995) complementa esse estudo afirmando que acreditavam, inclusive, que o

sangue menstrual tinha efeitos mágicos, podendo enfeitiçar um amante, numa função afrodisíaca e estimuladora, ou, nos piores casos, levar o homem a morte.

A análise, pois, da vida e dos deveres da mulher na sociedade renascentista não bastaria para a nossa compreensão sobre a questão de gênero presente na teoria da bruxaria e, posteriormente, nas representações das bruxas. Aliás, para compreendermos as imagens a seguir, devemos analisar rapidamente como eram vistos os corpos femininos.

A partir da tradição cortês, Georges Duby (2009) constata um fetichismo nos corpos das mulheres: estas deviam saber como se posicionar a mesa, fazer as unhas, mostrar os pés, ajeitar o decote (no caso, por exemplo, dos colos abundantes que deviam ser enfaixados) e fazer os cabelos. Em relação a esse último elemento da natureza feminina, podemos apresentar até uma rápida linguagem e seu significado, a partir do historiador: se trançado, sinônimo de beleza; se estivessem desfeitos ou desgrehados, significavam tristeza; se soltos, a sedução e o erotismo entravam em jogo.

É nesse ambiente de luxúria que temos a diferença entre o corpo nu masculino e o feminino. Nos discursos que propõem e impõem a ordem, isto é, os teológicos e filosóficos, a norma foi ditada a partir de um uso comedido e prudente do corpo. Ao contrário desses discursos normativos, Duby se utiliza dos romances para nos apresentar o olhar imaginário e os lugares de liberdade que os autores e leitores homens pretendiam adentrar – situação em que os artistas visuais também estavam inseridos. No geral, o historiador constata que o nu originou-se da vergonha e da fragilidade. Mas temos, é claro, diferença de gênero. No caso da figura masculina, o homem nu articulou-se com o ser humano que passaria a ser selvagem, que rejeitaria o vestuário. Ele seria a ruptura da ordem, uma anarquia às leis de comportamento, segundo Duby. Já sobre a figura feminina, temos uma normatividade que estaria entranhada no olhar do outro, isto é, do homem: “ela está sempre ligada à trajetória de um desejo nascente ou confirmado” (DUBY, 2009, p. 385). Por isso e, essencialmente nesse caso, é importante lembrarmos, como observam Klapisch-Zuber (1998) e Hults (2005), de que o que passou a constituir uma mulher foi o olhar do homem sobre ela.

Visto nos tratados na primeira parte, entendemos que a mensagem da Igreja, a partir da construção filosófico-teológica de Tomás de Aquino, foi a elaboração de um imaginário em que os homens se tornariam pecadores quando não conseguiram controlar seus sentidos e

seus impulsos, nem dominar o dom da razão, da erudição e do conhecimento. As mulheres, ao contrário, possuidoras dos corpos transgressores desde Eva, não necessitavam ter o mesmo controle dos homens já que, segundo Klapisch-Zuber, elas seriam um modo de pecar oferecido ao homem.

Assim, a mulher foi considerada "um macho defeituoso" (LE GOFF; TRUONG, 2006, p.54), segundo os teólogos seguidores do pensamento aristotélico da Idade Média. A condição feminina desvalorizada, com seu corpo inferior e imperfeito promulgado por Tomás de Aquino, difere-se do masculino, possuidor de um outro modelo de corpo, sagaz e provador da ação divina com sua semente única no ato da copulação, segundo Le Goff e Truong. É ele que eterniza o gênero humano e não a mulher. Aliás, não só eterniza como também origina.

Na introdução do *Malleus Maleficarum*, feita pela historiadora Rose Muraro, podemos constatar a concepção de gerar um ser transferida da mulher para o homem, isto é, o que antes era valorizado nas primeiras civilizações matriarcais, a partir do mito de Adão e Eva, tal tarefa biológica fora deslocada. Adão, criado sozinho do barro por Deus, teve a mulher originada da sua costela. Por isso, segundo a historiadora, temos a ideia de que o primeiro homem daria a luz (pare) a primeira mulher.

Esse fenômeno psicológico de deslocamento é um mecanismo de defesa conhecido por todos aqueles que lidam com a psique humana, e serve para revelar escondendo. Tirar da costela é menos violento do que tirar do próprio ventre, mas, em outras palavras aponta para a mesma direção. Agora, parir é ato que não está mais ligado ao sagrado e é, antes, mais uma vulnerabilidade do que uma força. A mulher se inferioriza pelo próprio fato de parir, que outrora lhe assegurava a grandeza. A grandeza agora pertence ao homem, que trabalha e domina a natureza. (KRAMER; SPRENGER, 2017, p.15)

Notamos, então, uma depreciação psicológica e natural se seguirmos os argumentos do Gênesis, como os homens letrados de fato o faziam. Advertidos para não consumirem os frutos da Árvore do Conhecimento, graças à sedução da mulher, o homem cedeu à tentação da serpente, comeu a maçã oferecida pela mesma e o casal foi expulso do Jardim das Delícias. Onde antes o alimento era abundante e colhido sem trabalho, agora, o homem e a mulher deveriam, no caso do primeiro, trabalhar e no caso da segunda, ter a dor do parto como formas de punição. Essa transgressão acarretou à mulher o papel de tentadora do homem, aquela que perturbaria não só a ordem, como também a relação entre o homem e seus semelhantes. O contato da mulher com a serpente foi e é ainda relacionado diretamente

à sua associação à natureza e ao poder maligno, isto é, ao demônio e ao prazer. Assim, chegamos às bruxas.

A mulher: uma bruxa em potencial

Carlos Nogueira afirmou que a bruxaria é um fenômeno essencialmente feminino (1991, p. 111). É indiscutível afirmar que o tema da bruxaria está extremamente condicionado a tal gênero. Aliás, poderia se dizer que uma mulher é uma bruxa em potencial. Como elas não teriam o dom do conhecimento, inerente ao homem, seriam mais curiosas e mais propensas à influência do mal, por exatamente não serem geridas pela razão, mas pela emoção e pelos sentidos.

O cenário e os atores que a teoria da bruxaria criou, segundo o autor (1991, p. 100), desenvolveram-se exatamente nesse pecado sexual visto pelos teólogos do Cristianismo como a origem da queda do homem. Eles estavam, por isso, acompanhados por um erotismo reprimido desenvolvido por um pensamento misógino, percebido não só no contexto social e político, mas também teórico, como já elucidamos. Rose Muraro (2017) nos elucidava devidamente sobre essa associação do demônio e de seu poder maligno com a figura feminina:

E ao Demônio é alocado o pecado por excelência, o pecado da carne. Coloca-se no sexo o pecado supremo e, assim, o poder fica imune à crítica. Apenas nos tempos modernos se tenta deslocar o pecado da sexualidade para o poder. Isto é, até hoje não só o homem como as classes dominantes tiveram seu status sacralizado porque a mulher e a sexualidade foram penalizadas como causa máxima da degradação humana. (KRAMER; SPRENGER, 2017, p.16)

Convenientemente, temos então a construção teórica de Anne Barstow (1995) para reforçar a ideia de que sim, ter um corpo feminino se tornou um fator mais suscetível ao considerar essa pessoa ou aquela como uma possível bruxa (ou, nesse caso, a edição traduzida como feiticeira). Como já constatado, tivemos a demonstração de homens acusados e condenados pelo crime de bruxaria, e sabemos que não foram poucos, mas ter um corpo feminino, como bem lembra a historiadora americana, é ter vivido (como nos dias de hoje) uma constante existência com conotações e violência sexuais.

As mulheres eram suficientemente poderosas para serem temidas, escreveu Barstow (1995, p. 117), e seus argumentos para tal afirmação vêm do tradicional ofício da mulher como curandeira, ocupação essa que também se tornou uma das características de uma bruxa. Elas existiam no mesmo período dos médicos, estes últimos consultados muitas vezes pelas pessoas da cidade. As mulheres sábias, como eram conhecidas nas aldeias e nos locais afastados da cidade, eram encarregadas de oferecerem os cuidados médicos, responsáveis por um conhecimento transferido de geração em geração. O trabalho das curandeiras partia de “um cabedal de conhecimentos [...] constantemente ampliado pelos métodos empíricos da observação, do julgamento e da avaliação. Seu trabalho consistia principalmente na prescrição de tratamentos com ervas, na prática da obstetrícia e na realização de rituais de adivinhação e curas” (BARSTOW, 1995, p. 138). Como afirmei anteriormente, a concepção de curandeira pela literatura filosófica e teológica nos diz muito não só sobre a importância delas nos costumes populares, mas também sobre uma tradição *antifeminista*, baseada em um controle de regras e saberes restrito somente aos homens.

Um dos crimes que mais vemos descrito nos tratados e nas anedotas sobre bruxaria e nos documentos inquisitoriais, a partir das nossas fontes, foi o infanticídio. Em sua maioria, vimos as mulheres como geradoras desse crime, acusações que caminham na mesma época em que a mortalidade dos bebês é considerada alta, isto é, no momento das pestes, que foram desde 1348 até 1430, último ano que marca o início da construção da teoria da bruxaria. Segundo Georges Duby (2009), desde esse momento e mais ainda a partir do século XV, será visto um infanticídio originado por sufocação e por abandonos, esse último acarretando na criação de asilos. O historiador francês nos traz uma interessante percepção sobre o sexo da maioria dos bebês mortos, que era feminino. Menos desejáveis entre as famílias reais, nobres e prósperas, as recém-nascidas seriam, como complementa Klapisch-Zuber, proporcionalmente mais abandonadas do que os de sexo masculino. Sobre a questão de abandono das famílias mais abastadas, o autor traz o fato de uma crônica da época: “na Basileia, no século XV, as mulheres que não queriam ou não podiam criar os seus filhos recém-nascidos colocavam-nos à porta da Câmara ou do hospital [...]” (PERROT; DUBY, 1998, p.389). Ao contrário desse costume da cidade, o abandono dos filhos nas famílias mais pobres, passa a ser a última escolha a ser feita. Visto que era algo doloroso para aquelas que passaram por

gravidezes e partos difíceis, Klapisch-Zuber clarifica com um exemplo de Estrasburgo, a difícil realidade que é presente ainda nos dias de hoje das famílias miseráveis:

A pobreza era demasiado grande nos quais pertenciam muitas destas mulheres - e a «opinião pública» também demasiado compreensiva para com estas -, coagidas pela sua extrema miséria a violar as leis e os bons costumes. Sabemos que, em Estrasburgo, no final do século XV, se entregavam todos os anos na catedral entre seis a vinte crianças enjeitadas «de condição miserável, encontradas por pessoas que nada tinham para comer e por isso não podiam criá-las com os seus próprios filhos», O pregador popular da cidade, Geiler von Kaysersberg, que nos seus sermões se comovia com esta miséria [...] partilhava de resto a mesma opinião que o direito regional vigente, o Espelho dos Suábios; também aqui o direito à vida e ao bem-estar dos pais estava acima do das crianças e as parteiras, comadres e curiosas agiam de acordo com este princípio: se houvesse que optar entre a vida do recém-nascido e a da mãe, era preferida a vida da mãe à da criança. (PERROT; DUBY, 1998, p. 389)

Sabemos que esse contexto não era compreendido claramente como um sério problema social por aqueles que viviam esse período. Pelo contrário, as causas das mortes dos recém-nascidos estavam arraigadas ao pensamento pré-concebido discriminatório sobre mulheres, principalmente, idosas e mendicantes. Acreditava-se que essas mulheres, invejosas da saúde das outras mulheres, com os corpos mais depreciados, na menopausa e com a incapacidade de gerar filhos, a partir do seu pacto com o demônio, sequestrariam e matariam as crianças saudáveis das famílias tradicionais e castas. Tal pensamento pode ser um reflexo da crise na fé cristã, o qual já elucidamos. No entanto, e aqui retornamos ao que Diane Purkiss (1996) e Linda Hults (2005) captaram sobre esses aspectos, percebe-se que muitas mulheres fizeram parte desse sistema de acusações de crimes de bruxaria contra outras mulheres, cuja motivação derivava de seus medos e aflições corporais e sociais, como a amamentação, o parto, a alimentação e as questões domésticas.

O preconceito se escancara quando captamos um Cristianismo que desviava a magia exercida pelos homens em direção a uma punição das mulheres e toda sua “natureza transgressora”. Em concordância com o pensamento de Nogueira (1991, p. 124), é, pois, o triunfo da misoginia sobre os ofícios ditos tradicionais das mulheres, uma repressão material e mental vistos desde aquela época até hoje, em meados do século XXI.

Os magos, necromantes e exorcistas – casos a parte

Os textos, ensaios e anedotas existentes antes do século XV, produzidos a partir de questões sobre a existência do demônio, da veracidade dos sacramentos e sobre o acesso ao poder maléfico, não tinham a mulher como elemento essencial, como veremos a partir de 1430 com a efetivação da Caça às Bruxas. Pelo contrário, certos homens, que tinham acesso ao estudo (ao contrário das mulheres, que só conseguirão através dos demônios), irão invocar intencionalmente demônios e outros espíritos sobrenaturais devido aos conhecimentos em magia, alquimia e necromancia. Inquisidores e clérigos consideraram esses necromantes e magos como comandantes dos demônios, assim como grandes especialistas em técnicas elaboradas e misteriosas, ao contrário do que se tornou a bruxa, uma serva.

Necessitamos retornar a primeira parte dessa dissertação para constatarmos uma adversidade relacionada à questão de gênero. De fato, o contato com demônios nem sempre foi identificado como algo maléfico. A única tarefa e proximidade permitidas pela Igreja era a atividade de exorcistas, definidos por homens em ordens sacerdotais que tinham como obrigação expulsar os demônios que atordoavam e causavam doenças nos fiéis que estariam possuídos. Segundo o historiador, os exorcistas, ativos em toda a Idade Média, trouxeram referências bíblicas para justificar suas atividades que até hoje existem. Mesmo assim, até o século atual, ainda é vista como uma prática controversa dentro da Igreja Católica.

Novamente, ao contrário da figura das bruxas, não só os necromantes, mas também os exorcistas não tinham contato direto e físico com demônios, mas, em concordância com Stephens, ao que tudo indica, contatavam intimamente os demônios através de pessoas. Em desvantagem, o interessado em investigar e comprovar a existência da bruxaria se baseava somente nas declarações e confissões de outros, não partindo de experiência própria.

O historiador analisa também que, enquanto os teóricos da bruxaria reuniam suas informações, paralelamente, eles buscaram realizar "trabalho de campo", de pouco sucesso. Por isso, eles se valeram de informações sobre a possessão demoníaca, o exorcismo e a necromancia e, assim, organizar ideias preexistentes como a corporeidade do demônio e a existência real dos seus poderes. Dessa forma, lembramos que o apogeu dessa teoria

sistemática foi a interação física e sexual com os demônios, algo que nem os exorcistas, nem os necromantes poderiam realizar.

E então, temos aqui uma questão de gênero que precisa ser melhor discutida. No período em que essas funções e definições foram formadas, tínhamos o homem com acesso aos escritos da tradição Clássica e Hermética. Já a mulher, que em sua maioria era analfabeta, quando tinha o poder da leitura, como no caso das damas, era restrito à sua educação e cortesia.

Jean Vineti, o inquisidor de Carcassonna, uma comuna francesa da região da Occitânia, afirmou sem rodeios em seu *Tractatus contra demonum invocatores*, cerca de 1470, que uma pessoa possuída é uma prova essencial da realidade demoníaca. A dúvida é como se identifica alguém verdadeiramente possuído. Eis que temos situações especiais com mulheres para servir como possível resposta:

Algumas mulheres sendo atormentadas por demônios "foram interrogadas sobre os segredos da Sagrada Escritura por um grupo de homens letrados e educados, e responderam como se tivessem sido mergulhados em literatura sagrada por toda a vida". Até agora, tudo bem: seguindo o exemplo de Aquino como líder, Vineti raciocina que, enquanto as mulheres raramente têm treinamento teológico, os demônios têm experiência em primeira mão das realidades que a teologia discute. Assim, os demônios devem ter sugerido ou falado essas respostas maravilhosas. (STEPHENS, 2002, p. 328)⁴²

Os necromantes, em sua maioria, tinham conhecimento especializado em filosofia, teologia e poder de escrita. Como o historiador bem lembra, no início do século XVI, tivemos a criação da história do Doutor Fausto, personagem de uma lenda alemã baseada na vida do médico e mago alemão, Dr. Johannes Georg Faust (1480 - 1540), que compactuou com o demônio. A história é criada já no período em que a figura da bruxa fora formada, mas, anterior a padronização da mesma como serva do demônio; Doutor Fausto, então, lembra muito o ideal da atividade oculta reservada para os homens eruditos.

O fato é que os necromantes, ao contrário das bruxas, não foram estereotipados como parceiros sexuais dos demônios, nos dando um sentido de que a questão de gênero aqui

⁴² "Some women being tormented by demons 'were interrogated about the secrets of Holy Scripture by a group of educated [*litteratos*] men, and they responded as if they had been steeped in sacred literature for their entire lives'. So far, so good: following Aquinas's lead, Vineti reasons that, whereas women rarely have theological training, devils have firsthand experience of the realities that theology discusses. Thus, the devils must have suggested or spoken these wonderful answers".

é determinante. A observação de que a maioria das mulheres não liam fez com que a sexualidade feminina fosse um caminho conveniente, além da sua natureza maléfica, para trazê-las em contato com os demônios. Passivas com os homens criados por Deus, pensavam os teóricos, por que elas não acabariam sendo também dominadas pelos demônios?

Podemos salientar que os necromantes teriam auxiliado na ascensão dos julgamentos europeus nos séculos XV e XVI. Eles têm, em parte, responsabilidade na criação dessa figura adulterada da mulher. A tolerância dos homens da Igreja com os necromantes e a proteção do trabalho dos exorcistas fizeram com que fosse viabilizada a base da teoria sobre a corporeidade do demônio e, ainda mais, a expectativa do contato físico com os demônios. O ponto culminante para efetivá-la é a inserção da mulher, com seu desejo sexual insaciável e a característica de ser passiva por natureza (lembremos de Eva). A mulher, então, foi o bode-expiatório único e completo para a apropriação do mal do homem e dos demônios.

Os artistas e a misoginia

Na primeira parte da nossa análise historiográfica, demos enfoque à crise na fé cristã como um dos motivos para a construção de uma teoria da bruxaria. Acompanhando essa ideia de crença, Carlos Nogueira (1991) observou que o irracional, ligado às práticas da vida, das crenças e das ilusões, se torna um suporte da mentalidade humana quando tornado real e palpável. Por mais que *irracional* por definição não pertença ao domínio da razão e seja considerado ilógico, ele passa a ser verdadeiro e a ter sentido quando entra no horizonte da crença e, por isso, passa a se concretizar. Como bem explanou Nogueira: “Onde as barreiras entre o real e o fantástico são praticamente inexistentes, não existem absurdos, as possibilidades de imaginação são [então] inesgotáveis” (1991, p. 165). Dessa maneira, quando especificados os elementos que compõem o mito da bruxaria e a figura pictórica da bruxa, devemos lembrar-nos dessa rápida divagação.

Aproximando-se, pois, de uma abordagem geográfica, resgatamos o que o historiador Erik Midelfort (1981) afirmou: o “coração da chacina”, isto é, o principal local das mortes de mulheres por crimes de bruxaria, foi na região central do Sacro Império Romano, atual Alemanha e as províncias ocidentais da Polônia. Os ataques mais numerosos foram nos

territórios católicos, no período após o hiato da Caça às Bruxas, a partir de 1560. Retomamos essa constatação territorial para nos aproximarmos da concepção do artista para a elaboração do que virá a ser chamado de imagem de uma bruxa, criada a partir de dois artistas pertencentes a essa mesma região. Antes de nos aproximarmos de cada um deles, vindos exatamente desse período europeu da Pré-Modernidade, devemos reforçar que a realidade na qual eles estavam inseridos se baseava, segundo Linda Hults (2005, p. 26), num monitoramento desproporcional sobre as mulheres e sua sexualidade vindo das autoridades religiosas e seculares. Como os artistas eram os produtores de imagens sobre bruxas e conviviam entre esse público controlador, conseqüentemente, segundo a historiadora, as suas obras, mesmo que de maneira implícita e discreta, fomentaram a misoginia, principalmente, por estarem envolvidos nesse debate sobre a crise na crença cristã. Mais do que isso, esses artistas precursores da imagem da bruxa, segundo Hults, serviram-se desse mito, que utiliza a figura feminina associada a uma natureza perigosa e descomedida, a fim de desenvolverem suas faculdades da imaginação e trazer para seus trabalhos o máximo de suas habilidades. As produções dessas imagens auxiliaram o artista a melhorar seu *status*, para ser mais que um imitador da natureza, como Leon Battista Alberti e seu *Da pintura* (1435) instituiu, mas se tornar um autor e criador da sua arte, como Leonardo da Vinci o fez, associando a imaginação e o intelecto do artista:

Ela [a bruxa] se tornou um índice do intelecto da capacidade inventiva, e assim, o status elevado do artista masculino no início do período moderno, embora sua imagem fosse transmitida dentro de uma tradição iconográfica. Ela permaneceu na intersecção de dois discursos - ambos dependentes de noções de superioridade intelectual e moral masculina. Ela mostrou artistas masculinos inventivos no contexto competitivo da relação da arte com a poesia e o status de ambos como artes liberais. (HULTS, 2005, p. 16)⁴³

Por esse motivo, acompanhamos Linda Hults quando afirma que “as imagens da bruxaria participam do relacionamento duplamente antifeminista e recíproco da

⁴³ “She became an index of the inventive capacity intellect, and thus the heightened status of the male artist in the early modern period, even though her image was handed down within an iconographic tradition. She stood at the intersection of two discourses-both dependent on notions of male intellectual and moral superiority. She displayed male artists’ inventiveness in the competitive context of art’s relationship to poetry and the status of both as liberal arts”.

criatividade artística masculina e o mal feminino” (HULTS, 2005, p. 26)⁴⁴. Elas não servem como um retrato correspondente do movimento da Caça às Bruxas e muito menos uma ilustração dos tratados escritos da época. Nas obras do início do século XVI, as bruxas são as mulheres no nível do simbólico, afirma a historiadora da arte (2005, p. 107), elaboradas pelos artistas que viviam uma realidade artística concorrida, com diversas inquietações, inúmeras fantasias recorrentes e ideais, muitas vezes, indecifráveis.

É nesse contexto que podemos reforçar a questão de gênero como um dos motivos da existência de uma teoria da bruxaria e, principalmente, das imagens sobre bruxaria. As imagens analisadas na Parte dois e na Parte três dessa dissertação são completamente temporais e restritas a um determinado grupo. Como Hults analisa, essas bruxas trabalhadas em imagens serviram como um termômetro das expectativas do seu público, como as diferenças entre as pessoas urbanas e rurais, as aspirações sociais exigidas e os discursos normativos e constitutivos desses espectadores e compradores. Além disso, temos um contexto artístico demasiadamente sexuado, com a transgressão feminina, seus olhares, formas de portar o corpo e seus atributos físicos servindo como um “prato cheio” temático para um agradável relacionamento entre o artista e o visualizador da sua obra.

E, novamente, não podemos esquecer de mencionar que, assim como os autores das anedotas, dos ensaios e dos tratados sobre bruxaria não necessariamente acreditavam no que escreviam, os artistas, na mesma lógica, não precisavam acreditar no que representavam. O fato é que todos eles se caracterizavam como homens ativos nas suas construções, sejam teóricas ou visuais, os quais se utilizaram dos meios disponíveis para moralmente e intelectualmente depreciar a figura feminina. Por isso, não podemos defender que há um empoderamento da mulher na “persona da bruxa”, pelo menos no início do período moderno, como bem define Linda Hults (2005, p. 25).

Verdadeiramente, podemos dizer que o que vemos sobre a imagem da bruxa não é o que parece. Talvez essa seja a única afirmação que reproduzimos dos teóricos, se é que podemos fazer isso. Mas, ao contrário daqueles que acreditavam que, por baixo da beleza dos seus corpos, existiriam somente excrementos e maus fluidos, aqui sob um ponto de vista psicológico, o corpo que vemos da bruxa é um corpo carregado de preceitos totalmente

⁴⁴ “Witchcraft images participate in the doubly antifeminist, reciprocal relationship of male artistic creativity and feminine evil”.

masculinos, autoritários e agressivos. Independente das pretensões, a capacidade de criação do artista resultou numa imagem feminina corrupta.

A INSTAURAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DA BRUXARIA NAS ARTES VISUAIS DA EUROPA OCIDENTAL: AS BRUXAS DE ALBRECHT DÜRER

*Para agradar os mundanos e também os santos
Pinte uma cena de luxúria – mas com o Diabo ao lado.*

Ernst Gombrich em *A História da Arte* (2012)

Entre 27 de julho e 3 de novembro de 2013 foi exibida a mostra *Witch and Wicked Bodies* ou *Bruxas e corpos perversos* nas salas do segundo andar da Scottish National Gallery of Modern Art, na cidade de Edimburgo. Um conjunto específico de obras, com curadoria da artista e escritora Deanna Petherbridge, originava de um projeto investigativo a fim de rastrear como a imagem das bruxas se desenvolvera na Europa Ocidental até chegarmos às estereotipadas bruxas da contemporaneidade. Datadas desde o período renascentista até o início do século XX, as obras vinham não só do museu anfitrião, mas também de museus ingleses como British Museum, National Gallery e Tate Modern. A exposição, juntamente com o excelente catálogo que nos baseamos, foi um passo significativo no campo das Artes Visuais para descortinar as origens iconográficas da personagem que se tornou não só essencial nos contos de fadas da Literatura, mas também na nossa cultura visual televisiva e cinematográfica.

Esta parte do trabalho tem como intenção analisar algumas das primeiras imagens da mulher como bruxa na Europa Ocidental. Criadas pelo artista Albrecht Dürer, as gravuras *Quatro bruxas* ou *Quatro mulheres nuas*, de 1497, e *A Bruxa* ou *Bruxa montada para trás*, cerca de 1500, formularam dois tipos de representações visuais que atravessaram os séculos seguintes: a primeira está relacionada ao afrodisíaco e a segunda, relacionada ao grotesco. Ambas deram as direções iconográficas e iconológicas, se tornando fundamentais no reconhecimento do discurso da Caça às Bruxas no início do período Moderno europeu. As duas gravuras reforçam também a ideia de que a bruxaria era a expressão mais extrema do desvio feminino. Mais que isso, veremos que Albrecht Dürer e seus seguidores viabilizaram a

misoginia nas suas obras a partir dos seus propósitos artísticos de alcançar a superioridade intelectual e a moral masculina, dois discursos que, segundo Linda Hults (2005), estão enraizados na tradição iconográfica da bruxa.

Já em vida, Dürer teve seu talento reconhecido como um prestigiado gravador, pintor e ilustrador. Ele foi um dos artistas mais famosos do Renascimento nórdico, isto é, na Europa Setentrional, tendo influenciado muitos artistas do seu tempo, seja pelo modo de produzir seu trabalho, seja através das suas teorias sobre a arte. Por meio do seu ofício, deixou índices e signos sobre o tema da bruxaria, da figura feminina e da sexualidade que, em pouco tempo, foram utilizados nas obras de Lucas Cranach, o velho (1472 - 1553), Hans Baldung Grien e Pieter Bruegel (1525 - 1569). Esse grupo de importantes artistas trabalhando o tema da bruxaria e seus vários elementos vem de encontro com a observação de Hults sobre a influência e o perigo que a imaginação e a fantasia (lembramos da teoria dos quatro humores e a melancolia) causavam. Paradoxalmente, tais faculdades estavam confiadas em gerar imagens artísticas, ao mesmo tempo que eram vistas como campos de trabalho dos demônios.

Vistas de um ângulo aproximado à tradição teológica específica da teoria da bruxaria, como a interação corporal entre humanos e demônios e a necessidade de visualizar tal fato, a tradição iconográfica estabelecida por Dürer condicionou, pois, o espectador, a partir da representação visual, a imaginar e visualizar os elementos que nortearam a teoria da bruxaria e a Caça às Bruxas.

Os territórios de língua alemã no coração dos debates

Sem dúvida, determinar os motivos geográficos para justificar certas formas de pensamento e de ação no início da Europa Moderna é uma tarefa difícil. O que podemos constatar, a partir de complexas e diversas conclusões não definitivas entre alguns dos autores aqui trabalhados, é a existência de uma variedade de forças sociais, políticas e religiosas que dirigiram ou dificultaram o contexto em que as obras estavam inseridas. A partir da análise das nossas fontes diante dos tratados, observamos certa repetição nas nacionalidades dos teóricos sendo, na sua maioria, nascidos em terras alemãs e italianas. Na região da Itália, vivia-se a conhecida Idade do Ouro, com o progresso humanístico e teórico artístico nunca antes

visto. Partiu de lá, segundo o historiador da arte francês André Chastel (2012), o conhecimento das fontes históricas da Antiguidade e a carregada identidade como descendentes dos heróis Antigos.

No caso dos territórios alemães, via-se uma realidade diferente. De acordo com Linda Hults, o crescimento da Caça às Bruxas nesses territórios se deu no mesmo lugar em que estereótipo da bruxa fora determinado. Lembremo-nos de dois tratados essenciais originados nos territórios alemães que teriam sido baseados ou em fatos vivenciados, como no caso do *Malleus Maleficarum* de Heinrich Kramer, ou inspirados em histórias contadas a partir de outros teólogos, como no caso de *Formicarius* de Johannes Nider.

Sobre essas terras, tanto Hults, quanto Anne Barstow alguns anos antes, ressaltam que os territórios de língua alemã eram política e religiosamente fragmentados. Vindos de uma divisão e perda de terras para o norte da Holanda, para a Confederação Suíça e para os ducados do norte da Itália, os territórios restantes divergiam entre as autoridades locais, características do Sacro Império Romano-Germânico, mesmo após a instauração do código da lei imperial, aqui já referenciada a partir dos estudos de Midelfort (1981). Quando o código era aplicado, a Caça às Bruxas era reduzida e, em virtude desse detalhe, Hults observa que “os territórios alemães sob o Sacro Império Romano exemplificam quão crucial a autoridade judiciária centralizada poderia ser para impedir a execução em larga escala de bruxas acusadas” (2005, p.58)⁴⁵.

Baseada nos estudos do historiador alemão Wolfgang Behringer, Hults reafirma que os problemas sociais, como a doença, a fome e a destruição das colheitas e outros meios de trabalho rural existentes nos antigos territórios alemães, foram essenciais para que a população fosse estimulada a acusar cada vez mais pessoas de bruxaria. Em uma via de mão dupla, as atitudes das autoridades dessas terras a respeito das acusações pelo crime de bruxaria seriam respostas das demandas da sociedade pobre e tradicional que buscava melhorar sua situação miserável – eis o porquê de lermos muitas das anedotas sobre o malefício das bruxas ocorridas em muitos casos relacionados a vivência e ao trabalho agrícola, como, por exemplo, as tempestades de granizos que destruíam as plantações ou a desgraça e a morte de animais.

⁴⁵ “German territories under the Holy Roman Empire exemplify just how crucial centralized judicial authority could be for preventing the large-scale execution of accused witches.”

Não só os tratados, ensaios e anedotas colocaram os territórios alemães e outras terras do norte no centro dos debates. As gravuras, um dos nossos principais meios de análise dentro do campo das Artes Visuais, surgiram no norte da Europa de acordo com Linda Hults em seu *The print in the western World: an introductory history* (1996) ou *A Impressão no mundo ocidental: uma história introdutória*. Com exceção da inicial escola de pintura dos Países Baixos, que tinha artistas como Robert Campin (1375 - 1444) e Jan van Eyck (1390 - 1441) já despontando no sistema de encomendas, as gravuras tiveram um grande papel nesses locais como destaca a historiadora da arte. Após o papel ficar disponível na Europa por volta do início do século XV, as imagens feitas sobre o meio da gravura se basearam em dois tipos de trabalho: o entalhe em madeira, que gerou a xilogravura, e a ourivesaria, que deu origem à gravura em metal. Apesar da data incerta, a xilogravura foi o primeiro método de impressão segundo Hults (1996, p.19), tendo se originado na França, na Boêmia e, principalmente, na Alta Baviera e na Áustria. No decorrer do século, sua função foi basicamente trabalhar e servir a temas religiosos, podendo, em menor proporção, gerar cartas de baralho, ilustrações para livros seculares e também panfletos políticos.

Após os livros impressos com o tipo móvel se firmarem depois da década de 1460, de acordo com a historiadora da arte, o fato das xilogravuras serem mais resistentes e econômicas fez com que elas fossem um meio indispensável para as ilustrações dos novos incunábulos. Conseqüentemente, deu-se maior importância nos centros de xilogravura, como Ulm e Augsburg, assim como uma maior atenção na composição e na técnica das impressões, tornando-as mais complexas.

No caso das gravuras em metal, geradas frequentemente em placas planas, ao contrário da xilogravura, que ocorre numa superfície em relevo, de acordo com Hults (1996, p.43), teriam surgido primeiramente no sul da Alemanha na década de 1430. Os ourives teriam percebido o potencial de produzir imagens no papel a partir do talho de desenhos em um metal e depois pintar essas linhas de incisão onde a tinta formaria os desenhos para serem impressos no papel.

Não há como não mencionar um dos eixos principais da difusão de impressões que foi a cidade de Nuremberg. Não é por acaso que Dürer se tornara um dos maiores gravuristas do Renascimento, já que, essa nova indústria de impressão de livros atingiu seu auge na firma de Anton Koberger (1440 - 1513), seu padrinho, iniciada em 1470 e que teve entre suas

principais publicações o incunábulo *Nuremberg Chronicle* (ou *Crônica de Nuremberg*) de 1493, de autoria de Hartmann Schedel (1440 - 1514). Hults ressalta que, enquanto os blocos de madeira para essa importante publicação eram preparados, Dürer estava lá como um jovem aprendiz. Aliás, não nos esqueçamos que, nesse mesmo local, devido a sua importância econômica e geográfica, fora publicado a obra *Malleus Maleficarum*.

Os acontecimentos nos territórios de língua alemã se tornaram essenciais para o desenvolvimento do mito da bruxaria, assim como na criação e no aperfeiçoamento das impressões, e, simultaneamente, no progresso da linguagem visual da bruxa.

A inovação das ilustrações em De lamiis et phitonicis mulieribus (1489)

Antes do final do século XV, poucas imagens foram percebidas e relacionadas à teoria da bruxaria. Até então, elas vinham acompanhadas de uma preocupação em corporificar o Diabo, semelhante àquele esforço notável dos teóricos em seus tratados. A iconografia do demônio, segundo Robert Muchembled (2001), é capaz de se apresentar sob todas as formas humanas e animais imagináveis. Por isso, as pinturas e gravuras servem como documento sobre o desenvolvimento iconográfico da figura demoníaca. Sucintamente, podemos destacar que, a partir do século XII, o demônio passou a ter características de animais e, no decorrer dos séculos XIII e XIV, adquiriu asas de anjo até ter chego às asas de morcego. No século XV, temos um conjunto de elementos que se misturaram entre o aspecto da pele de um réptil, chifres em lugares excêntricos, rostos em seu abdômen, joelhos e nádegas, e orelhas pontudas e deformadas. Muchembled observa que muitas dessas características poderiam ser heranças dos traços iconográficos das tradições pagãs, como o deus Thor e o deus Pã, este último, forte influência para o aparecimento dos cornos, da pelugem de bode e da presença do falo em destaque na iconografia do demônio. Trabalhada primeiramente em forma de pintura decorativa, conhecidas também como iluminuras, a iconografia do demônio foi muito desenvolvida nos pergaminhos medievais, principalmente, em manuscritos com temática religiosa. Abaixo, como exemplo, temos uma iluminura do primeiro volume de uma enciclopédia sobre assuntos do Antigo e do Novo Testamento, publicada em latim no século XIV, de autoria de James le Palmer.



Figura 2. James le Palmer

Omne Bono (Absolucio-Circumcisio), c. 1360 - c. 1375

Detalhe de uma inicial 'D' (demones) de demônios, Royal 6 E VI f. 491

British Library, Londres, Inglaterra

Fonte: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=32148>

© The British Library

As representações visuais dos demônios passaram a ser trabalhadas pelos artistas que participavam do mecenato que, de uma forma geral, era o incentivo financeiro de atividades culturais pelos homens de grande poder aquisitivo e importância no governo, na literatura e na Igreja. A pintura *São Wolfgang e o diabo* (1471-1475), do austríaco Michael Pacher (1435 - 1498), vemos o demônio assumindo a estatura de um gigante. A gravura *A tentação de Santo Antão* (1506), de Lucas Cranach, fortemente influenciada pela obra de mesmo título do artista alemão Martin Schongauer (1448 - 1491), trouxe um tradicional tema cristão, muito significativo para a visualização da presença demoníaca, amplificando os

elementos animais de outros animais como insetos e crustáceos, deixando as figuras hibridamente mais complexas. Esses e outros artistas deram atenção às reivindicações teológicas e as discussões dos pensadores, explicitando o contato dos artistas com as discussões da época, seja por interesse próprio do artista, seja a partir de encomendas dos clientes. O fato é que o demônio estava presente no campo artístico havia alguns séculos.

A referência imagética das bruxas, ou pelo menos algumas de suas atividades, passou a existir nos incunábulo do final do século XV, restritas a função de acompanhar o texto para uma melhor compreensão. Um livro de contos didáticos, não específico à teoria da bruxaria, *Die plümen der tugent* (ou *As Flores da Virtude*), publicado em 1486, do poeta tirolês Hans Vintler (? - 1419), trouxe imagens singulares, principalmente, quando referido o ato da castração, o qual elas eram acusadas. Na cena do lado esquerdo da gravura, podemos ver uma figura masculina adormecida, gênero determinado pelos cabelos à mostra, que é acompanhada, possivelmente, por uma figura feminina, dado o detalhe dos cabelos cobertos, cercada de um objeto com tampa que está, aparentemente, cheio de falos. Ela aparenta furtar o falo da figura masculina e, em seguida, colocar junto aos que estão guardados.

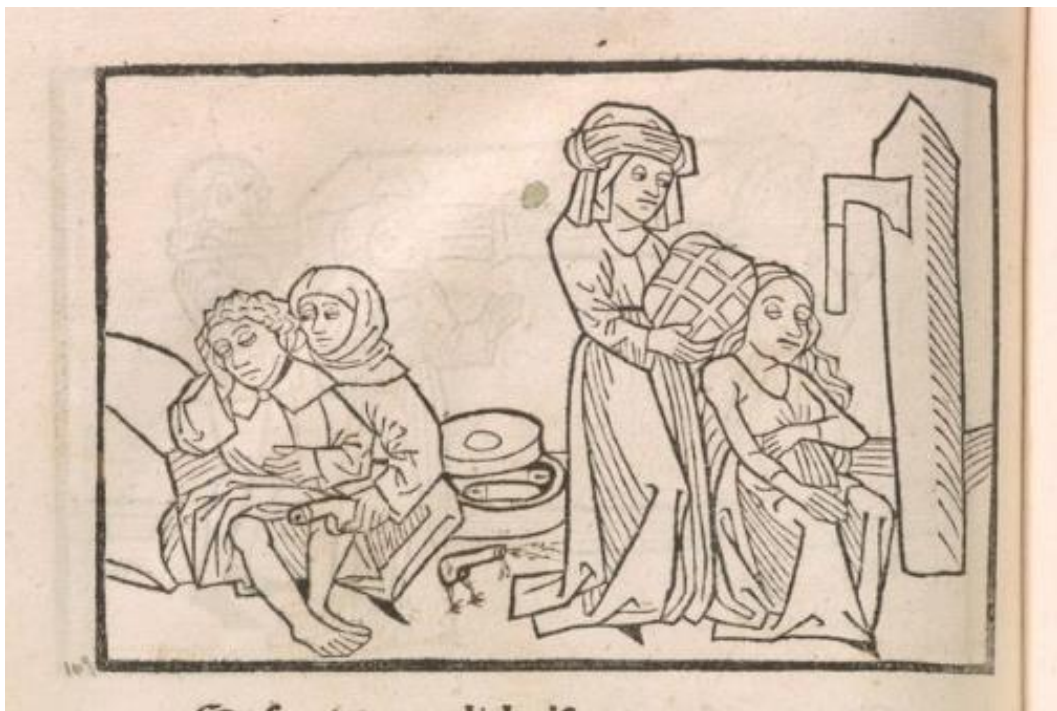


Figura 3. Hans Vintler (? - 1419)
Die plümen der tugent (1486), Fólio 331v
 Versão alemã publicada por Johann Blaubirer (Augsburg)
 Fonte: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2015rosen0118/?sp=332>

A construção da representação visual da bruxa dentro do campo teórico do mito da bruxaria foi concebida pela produção de Ulrich Molitor (1442 - 1507) e seu *De lamiis et phitonicis mulieribus* (ou sobre *Bruxas e Adivinhas*)⁴⁶. Juntamente com o tratado mais tardio de Francesco María Guazzo, chamado *Compendium Maleficarum* (1608), eles estabelecem a dupla de tratados sobre bruxaria mais significativos na história iconográfica da bruxa. *De lamiis et phitonicis mulieribus*, até então, é considerado o primeiro tratado ilustrado criado e traz em suas páginas argumentos semelhantes àqueles de Kramer. Escrito em formato de diálogo, ele parte de uma conversa entre Molitor, o duque Sigismund do Tirol, e o ministro de Sigismund, Conrad Schatz. É importante reforçar que as imagens foram relacionadas às atividades das bruxas, não especificamente sobre seus corpos, como veremos em Dürer. Os historiadores Kors e Peters (2001) observam que o trabalho de Molitor foi muitas vezes reimpresso e traduzido do latim para o alemão com o mesmo modelo de xilogravuras, apenas com algumas alterações e maior aperfeiçoamento, a fim de se adaptar ao gosto de cada época.

O tratado, segundo os historiadores, surgiu em resposta ao pedido do arquiduque Sigismund da Áustria de ajudá-lo a resolver os desentendimentos sobre a bruxaria. O autor realizou o diálogo dividindo os papéis de cético para o arquiduque, de advogado para Conrad Schatz e de palestrante da discussão para Molitor. Os dois últimos, conforme os historiadores observam, ficaram responsáveis por convencer Sigismund de que a bruxaria era um crime real, apesar de muitos dos efeitos causados pelo demônio serem imaginários. Confusas não só nos aspectos teóricos, as imagens também parecem não ter sentido quando relacionadas ao texto, já que elas traziam exatamente muitos dos elementos que eles afirmavam serem ilusórios. De qualquer forma, as gravuras presentes no tratado de Molitor, segundo Charles Zika (2007), foram essenciais para a cultura visual de artistas como Dürer e Hans Baldung Grien.

A primeira imagem que analisamos é uma construção cenográfica, até então, singular na tradição imagética da bruxa. O caldeirão derivado de um grande vaso, índice fundamental na imagem da bruxa atualmente, é um elemento que se faz presente, conforme a observação da pesquisadora Renilde Vervoort (2015), desde a Era Romana, tendo o *Lex Salica* (Lei Sálca, de 510 d.C.) como uma forte referência. Há um trecho em que a autora menciona haver uma

⁴⁶ Destacamos que a repetição do título em latim ocorre devido à inexistência de publicação do mesmo traduzido nas versões em inglês e alemão, por exemplo. Outro problema é também a ausência da tradução completa do tratado em alguma língua latina, a não ser o original.

espécie de reunião noturna, onde as *Striae* foram acusadas de cozinhar carne humana e comê-las, além disso, pessoas também foram acusadas de *Strioportio*, que significaria o roubo de caldeirão (VERVOORT, 2015, p. 99).

Essa gravura, segundo Zika, é a que mais apareceu nas diversas edições de *lamiis et phitonicis mulieribus* e, talvez por esse fato, podemos compreender a importância da criação e difusão dessa cena, já que, até então, tinha-se somente contato com a tradição oral e escrita. A partir dela, não só em incunábulos, mas também em gravuras produzidas pelos artistas, tivemos de fato a propagação do caldeirão ou do vaso nas representações.

Na imagem em questão, temos duas figuras, provavelmente femininas em virtude dos cabelos cobertos, um vaso em chamas e, acima das figuras, na parte superior da imagem, um volume compacto que expelle partículas semelhantes a gotas, remetendo possivelmente a uma tempestade. Essa gravura pode ser a primeira representação visual, segundo Zika, sobre feitiço de tempo, que envolvia poções com mandíbulas de animais, água e outras substâncias orgânicas. Entre as duas figuras femininas, a da direita segura uma espécie de carcaça de cobra, e a da esquerda possui uma espécie de ave semelhante a um galo. Ambas estão lançando os animais no caldeirão em fortes chamas a fim de, como uma narrativa, causar a tempestade que se cria acima de seus corpos. Lembra-se aqui que Molitor criara sua obra em resposta ao *Malleus Maleficarum*, contrariando a afirmação de que bruxas poderiam criar tempestades. Por isso, a imagem se torna uma contradição.



Figura 4. Artista desconhecido
 Em *De lamiis et phitonicis mulieribus* (1489)
 Reproduzido em fac-símile da edição latina de Colônia, 1489
 Paris, Librairie critique Emile Nourry, 1926, placa 6.
 Fonte: <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/molitor-ulrich>

Na próxima gravura, encontramos o que pode ser um tipo de composição referida a cópula demoníaca defendida nos tratados, principalmente em Kramer. Temos duas figuras eretas, posicionadas em um território distante de uma construção arquitetônica, que está

centralizada na parte superior da imagem, semelhante a uma Igreja Cristã. A figura mais próxima do lado esquerdo da imagem é feminina e ao seu lado está uma figura zooantropomórfica, com garras, patas, cauda e face animalesca, que aparenta ser uma representação do demônio de gênero masculino, isto é, um íncubo. Como dois amantes, eles se tocam e, segundo uma leitura de Stephens, a figura feminina poderia estar consumida pelo desejo e pela ilusão causada pela figura masculina demoníaca, não percebendo a real situação.

Poderia, nesse caso, ser uma boa ilustração de muitas das histórias narradas nos tratados. Uma delas é de Girolamo Visconti (? - ?), um dominicano de Milão, que escreveu cerca de 1460 dois tratados em que defendera, de acordo com Stephens, que as bruxas preferiam negar a sua fé e seus sacramentos, ao invés de se privarem dos prazeres dos “jogos” fornecidos pelo demônio. Talvez, por isso, a igreja apareceria em um terceiro plano, como uma forma de coagir tal decisão. Os atos sexuais, inclusive, eram menos interessantes quando feitos entre humanos, segundo Visconti. Então, de outra maneira poderíamos visualizar a figura feminina, não subordinada à magia do demônio, mas ativa na sua escolha de repudiar a sua fé em favor do maligno e do prazer que lhe é fornecido.



Figura 5. Artista desconhecido
 Em *De lamiis et phitonicis mulieribus* (1489)
 Reproduzido em fac-símile da edição latina de Colônia, 1489
 Paris, Librairie critique Emile Nourry, 1926, placa 5.
 Fonte: <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/molitor-ulrich>

Até aqui fica difícil de lembrar que Molitor intencionava defender que algumas dessas condições causadas pela bruxaria eram, na verdade, ilusórias e que os demônios não poderiam prejudicar os seres humanos com suas obras. Mas, entre todas as seis primeiras imagens publicadas, aquela que trouxe o elemento de maior contradição é relacionada ao voo

noturno. O autor vai se fundamentar nas ideias presentes no texto produzido pela lei canônica do Medievo, conhecido como *Canon Episcopi*, escrito por volta do ano de 906, considerado um documento fundamental sobre certos costumes pagãos sobreviventes após a formação do Sacro Império Romano. Como outros teóricos, Molitor defendeu que os fatos narrados pelas acusadas, como a viagem noturna, o sabá com suas orgias e os banquetes, não aconteciam na realidade:

SIGISMUND: Além disso, pergunto se essas malvadas mulheres [*maledicte*] Podem montar um bastão coberto com um certo unguento, um lobo ou outro animal, e ser transportado pelo Diabo de um lugar para outro, onde eles bebem e banqueteiam e fornicam com o conhecimento e se entregarem ao prazer.

ULRICH: Primeiro, no entanto, devemos ouvir sua opinião, o Príncipe Honrado.

SIGISMUND: Nós sabemos que o Diabo é um espírito incorpóreo, ele não tem mãos, pés, nem asas, e ele não tem dimensões espaciais, como ele pode carregar um homem, que é corpóreo?

Pergunta difícil. Tendo procurado intensamente a evidência não bíblica da realidade demoníaca, Muller, em última instância, deve voltar à Bíblia. (MOLITOR apud STEPHENS, 2002, p. 139)⁴⁷

Ao invés de ter rompido com essa ideia do voo, pelo menos visualmente, o tratado de Molitor o ratificou. Abaixo, temos a gravura considerada por Zika como aquela que teria inspirado os artistas a inserirem o objeto denominado forquilha ou forcado⁴⁸ nas cenas de bruxaria que envolviam o voo. Madeira na sua composição, com dois ou três dentes em uma das pontas, a peça era um dos meios de locomoção muito utilizados nas primeiras representações visuais do mito da bruxaria. Empregados há muitos séculos atrás, também conhecidos como garfos para cozinhar (*Ofengabeln*), segundo o autor, eles auxiliavam no feito da comida e, quando colocado o alimento em potes ou vasos, contribuía no transporte e na sustentação deles quando pendurados sobre o fogo.

⁴⁷ "SIGISMUND: Furthermore, I ask whether these wicked [*maledicte*], women can straddle a stick covered with a certain unguent, or a wolf or another animal, and be carried by the Devil from one place to another, where they drink and banquet and fornicate with [*cognoscant*] each other and give themselves over to pleasure. / ULRICH: First, however, we must hear your opinion, Honored Prince / SIGISMUND: We know that the Devil is an incorporeal spirit; he has neither hands, feet, nor wings, and he has no spatial dimensions; how then can he carry a man, who is corporeal? Hard question. Having searched strenuously for no biblical evidence of demonic reality, Muller ultimately must fall back on the Bible".

⁴⁸ O historiador Charles Zika utiliza *forked stick* e *cooking fork*.



Figura 6. Artista desconhecido
 Em *De lamiis et phitonicis mulieribus* (1489)
 Reproduzido em fac-símile da edição latina de Colônia, 1489
 Paris, Librairie critique Emile Nourry, 1926, placa 3.
 Fonte: <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/molitor-ulrich>

Essa gravura com o detalhe na parte superior pode ter sido referência também para representar a tempestade, assim como aquela exibida anteriormente. Temos a presença de uma concentração de matéria que paira pelo ar, que cai dela um número variado de elementos, sejam eles gotas de chuva ou pedaços de gelo, conhecidos como pedra de granizo. Ambas as situações formaram tempestades narradas em muitas anedotas presentes nos

tratados e nos ensaios e também estavam presentes nos testemunhos de acusações do crime de bruxaria.

Conhecendo o Canon Episcopi

Citado em muitas das fontes aqui trabalhadas, como em Carlo Ginzburg, Julio Baroja, Walter Stephens, Alan Kors e Edward Peters, o *Canon Episcopi* era e ainda é considerado a principal fonte da mitologia cristã para o desenvolvimento teórico do "voo" da bruxa e do entendimento de que ela frequentaria reuniões noturnas. Muito importante para os teóricos da bruxaria, esse texto serviu como um divisor de ideias no decorrer das décadas, como aqueles que, de acordo com o texto, duvidavam da real existência do voo noturno, a exemplo, o caso de Molitor; e aqueles que eram contra, acreditando que o transporte corporal poderia acontecer, como no caso de Kramer. Com Baroja (1961), podemos nos aproximar sucintamente de pelo menos três caminhos teóricos:

I) Com autores que concebem os conventículos das bruxas a partir do antigo modo medieval, refletido no "Canon Episcopi", etc., isto é, presidido por um tipo de divindade pagã;

II) Com autores que concebem como "Sabbat" apropriadamente dito, presidido por Satanás, com aliança, etc.;

III) Com autores que negam a realidade de um ou outros tipos de reuniões, atribuindo o que é dito a várias causas naturais, tais como: a) o procedimento judicial com tormentos, etc; b) narcóticos; c) fraqueza psíquica. (BAROJA, 1961, p. 147-148)⁴⁹

Partindo do primeiro tópico, de autoria anônima, segundo os historiadores Kors e Peters, o texto serviu como um plano de instruções para os bispos que tinham que se impor a determinadas crenças pouco ortodoxas em suas dioceses. A primeira aparição conhecida do *Canon Episcopi* ocorreu em uma coleção de textos do início do século X, compilada pelo monge beneditino Regino de Prüm (842 - 915). O texto mostrou sua importância quando pode ser constatado a sua repetição em muitas coleções canônicas posteriores e, principalmente,

⁴⁹ "I) Con autores que conciben los conventículos de las brujas al modo medieval antiguo, reflejado en' el «canon Episcopi», etc., es decir, como presidido por una especie de divinidad pagana/ II) Con autores que lo conciben como "Sabbat» propriamente dicho, presidido por Satán, con pacto, etc. /III) Con autores que niegan la realidad de uno u otro tipo de reuniones, atribuyendo lo que se dice de ellas a varias causas naturales, como son: a) el procedimiento judicial con los tormentos, etc.; b) los estupefacientes; c) la debilidad psíquica".

nos discursos dos teóricos para construir o mito da bruxaria. Eles analisam que o Canon foi composto de dois textos diferentes. Constituída pelas três primeiras frases, a primeira parte foi uma abordagem com várias expressões sobre a profunda discussão do final do século IX sobre a heresia. A segunda parte, diferentemente, questionou determinadas práticas e estabeleceu os motivos para a condenação sobre falsas crenças, *a posteriori*, relacionados aos acontecimentos preestabelecidos no sabá das bruxas. Segundo os historiadores, esse texto foi o ponto de partida para a maioria das discussões sobre feitiçaria maléfica e bruxaria desenvolvidas nos séculos XIV e XV.

Também não é para ser omitido que algumas mulheres perversas, que se entregaram a Satanás e foram seduzidas pelas ilusões e fantasmas de demônios, acreditam e professam que, nas horas da noite, cavalgam sobre certas feras com Diana, a deusa dos pagãos, e uma multidão inumerável de mulheres, e no silêncio da noite atravessam grandes espaços da terra, e obedecem a seus comandos como de sua dama, e são convocados para o seu serviço em certas noites. Mas se apenas eles pereceram em sua falta de fé, sem atrair muitas outras pessoas para a destruição da infidelidade. Para uma multidão inumerável, enganada por esta opinião falsa, acredite que isto é verdade, e assim acreditando, vagueie da fé correta e retorne ao erro dos pagãos quando eles pensam que há algo de divindade ou poder exceto o único Deus. Por causa disso, os sacerdotes em todas as suas igrejas devem pregar com toda a insistência ao povo que eles possam saber que isso é falso em todos os sentidos e que tais fantasmas são impostos às mentes dos infiéis e não pelo divino, mas pelos espíritos malignos. [...] Quem está lá que não é levado a si mesmo em sonhos e visões noturnas, e vê muito quando dorme que nunca tinha visto acordado? Quem é tão estúpido e tolo a ponto de pensar que todas essas coisas que são feitas apenas em espírito acontecem no corpo [...]. (CANON ESPISCOPI apud KORS; PETERS, 2001, p.62)⁵⁰

O Canon *Episcopi* trouxe a conclusão de que a viagem noturna das mulheres e as suas reuniões não passam de uma ilusão ou de um sonho. A passagem acima vai ser amplamente

⁵⁰ "It is also not to be omitted that some wicked women, who have given themselves back to Satan and been seduced by the illusions and phantasms of demons, believe and profess that, in the hours of night, they ride upon certain beasts with Diana, the goddess of pagans, and an innumerable multitude of women, and in the silence of the night traverse great spaces of earth, and obey her commands as of their lady, and are summoned to her service on certain nights. But if only they alone perished in their faithlessness, without drawing many other people with them into the destruction of infidelity. For an innumerable multitude, deceived by this false opinion, believe this to be true and so believing, wander from the right faith and return to the error of the pagans when they think that there is anything of divinity or power except the one God. Because of this, the priests in all their churches should preach with all insistence to the people that they may know this to be in every way false and that such phantasms are imposed on the minds of infidels and not by the divine but by the malignant spirit. [...]Who is there that is not led out of himself in dreams and nocturnal visions, and sees much when sleeping which he had never seen waking? Who is so stupid and foolish as to think that all these things which are only done in spirit happen in the body, when the Prophet Ezekiel saw visions of the Lord in spirit and not in the body [...]".

utilizada, principalmente, como argumento contra os falsos crentes e suas convicções de que poderiam viajar pelo ar. A variedade de animais e materiais presentes nas imagens acompanhou a mesma diversidade exposta nos tratados. No início, a partir do Canon *Episcopi*, segundo Stephens, se utilizava o termo “montar” para essas pessoas que se diziam acompanhadas de animais como cavalo, vacas, grandes gatos, bodes e cabras, expressão provavelmente herdada das narrativas e das imagens mitológicas pagãs. Com o tempo, surgiram histórias com fatos mais “improváveis”, como define o historiador, e se exigiu a troca para o termo “voar”. As bruxas que passam a voar à noite, ainda comumente acompanhadas de animais, passaram também a estarem acompanhadas de pássaros, da forquilha e da vassoura.

Como ressalta Stephens, a divisão feita pelo texto não está entre a verdade e a falsidade ou estar acordado ou dormindo, mas sim na distinção entre corpo e espírito, dicotomia muito trabalhada pelos teólogos da Igreja Católica. Crer que as experiências do voo e dos encontros noturnos com outras figuras mitológicas aconteciam corporalmente merecia condenação, pois, por se tratar de algo impossível e julgado como uma obra não Divina, escancarava a perda de fé e a ligação do fiel ao Diabo.

Assume-se que a deusa dos pagãos poderia mudar a natureza dos animais, para dar-lhes o poder de viagens anormalmente rápidas e a natureza das pessoas para suportá-la. O Canon equivale a essa suposição com idolatria. Para acreditar que qualquer coisa pode ser feita, ou que qualquer criatura pode ser alterada para melhor ou pior, ou ser transformada em outra espécie ou impedimento por alguém além de Deus é implicitamente adorar esse ser como o deus porque a Bíblia nos diz que tais poderes são deus sozinhos. Como prova, o canonista cita João I: 3 "Todas as coisas foram feitas por ele". (STEPHENS, 2002, p. 128)⁵¹

Não só Ulrich Molitor, mas, anteriormente, o famoso Johannes Nider, segundo Stephens, caminhou teoricamente no mesmo sentido do Canon *Episcopi*. Ele relacionou as mulheres iludidas ao politeísmo pré-cristão, principalmente, a partir dos nomes mitológicos

⁵¹ "It assumes that the goddess of pagans could change both animals' nature, to give them the power for unnaturally rapid travel, and people's nature, to endure it. The Canon equates this assumption with idolatry. To belief that anything can be made, or that any creature can be changed to better or to worse, or be transformed into another species or similitude by anyone other than God is implicitly to worship that being as one's god because the Bible tells us that such powers are God's alone. As proof, the Canonist quotes John I: 3: "All things were made by him ".

citados. Elas então estavam condenadas ao crime de heresia, pois o elemento parecido com um demônio é, de alguma forma, responsável pela alucinação da mulher.

Uma excelente forma para compreendermos melhor as origens desse horror às tradições ditas pagãs/demoníacas é analisando a tradição nórdica. O pesquisador de cultura e literatura nórdica de vários períodos Stephen A. Mitchell (2011) define “bruxaria nórdica”, sem um sentido restrito, como um conjunto em evolução de crenças mais ou menos semelhantes mantidas pelos povos de língua escandinava da Idade Média. O autor reforça a relação da ideia de paganismo com a significação do rural, assim como dos habitantes periféricos. Ele observa que houve a presença do pacto com o diabo (*pactum cum diabolo*) em várias partes do norte europeu, assim como a ideia de bruxas voando ou se transportando (*transvecção* e, mais singular, *vectitação*, ou o ato de carregar ou ser carregado) para um determinado local. Aliás, pode ser visto nos territórios escandinavos, em especial na Dinamarca e na Suécia, representações visuais sobre o voo contemporâneo antes das imagens que apresentamos até agora.

Abaixo, temos uma ilustração de uma figura montada em uma espécie de felino. Ela está presente em um afresco na catedral de Schleswig, em território alemão, chamado *Schleswiger Dom*. O que parece ser um animal de grande porte e um chifre de beber na mão esquerda da figura, poderia se tratar de uma possível referência a deusa Freyja, da mitologia nórdica. Entre os vários significados inerentes a sua figura, ela seria a deusa da sexualidade, da fertilidade, da guerra e, provavelmente, mais tarde, da magia. Outro elemento que possa servir de referência à deusa é a presença do felino, que lhe era sagrado.



Figura 7. Artista desconhecido
Schleswiger *Dom Volva*, século c. XIII
Afresco

Catedral de Schleswig, Schleswig, Alemanha

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/6d/a3/2c/6da32c797d615f3afcc8cd124ce20f67.jpg>

Em um outro afresco dessa mesma igreja, temos o que poderia ser a primeira construção iconográfica de uma figura feminina “voando” com uma vassoura que, segundo o professor da Universidade Federal da Paraíba Johnni Langer, seria especificamente sobre um ramo de cardo-mariano (*Silybum marianum*).



Figura 8. Artista desconhecido
Figura feminina com uma vassoura, século c. XIII
 Afresco
 Catedral de Schleswig, Schleswig, Alemanha
 Fonte: <https://hiveminer.com/Tags/broomstick>

Refletindo, pois, as dificuldades de evangelizar os leigos e suprimir seus antigos costumes, a teologia Católica transformou algumas cenas do folclore nórdico em algo maléfico e demoníaco, com construções iconográficas modificadas do seu significado anterior em várias igrejas dessas regiões. Um mito que também esteve presente nessas representações e que se tornou tema das viagens em muitas partes da Escandinávia, de acordo com Mitchell (2011, p.125), foi chamado de a "Viagem a Bläkulla". O destino seria uma montanha em um país distante ou uma ilha no sul do Báltico, atribuído comumente aos nomes de lugares alemães, como Brocken ou Blocksberg. Segundo o autor, os viajantes estariam envolvidos em ações e encontros vistos como inadequados. Mitchell afirma que essa figura geralmente se sobressaiu em vários murais das igrejas medievais tardias na Dinamarca e na Suécia. Novamente, esses afrescos provavelmente tenham trabalhado essas ideias sobre bruxaria fornecidas pelos clérigos a fim de dissimular as crenças do povo escandinavo local. Abaixo, vemos uma parte de um mural com a presença de uma figura animalesca acompanhada de uma figura feminina, ambos montados em um objeto longínquo que flutua. Eles estão

acompanhados de uma figura demoníaca em tamanho maior, que oferece um aparente cifre de beber.

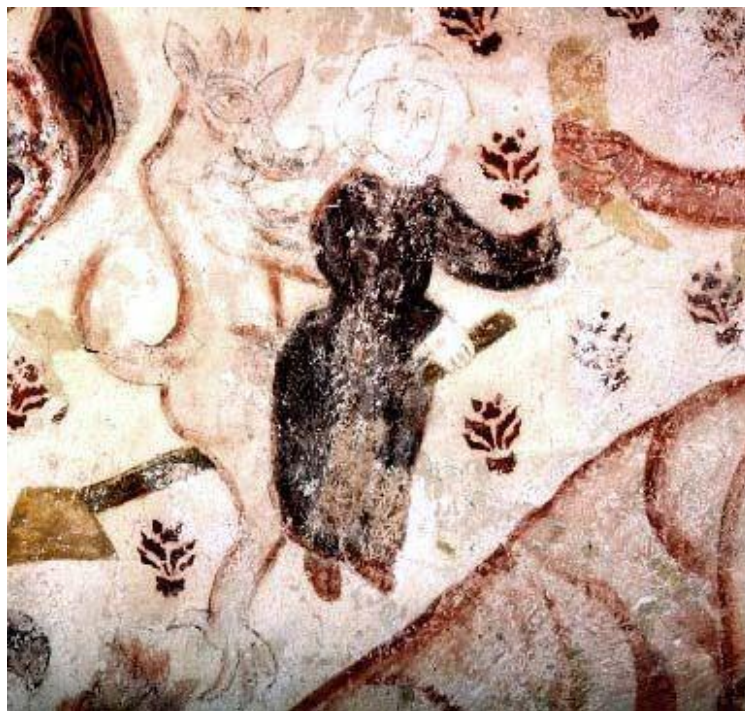


Figura 9. Artista desconhecido
 Detalhe de *bruxa em transvecção*, c. 1490
 Kyrka de Knutby, Uppsala stift, Suécia (Mitchell, 2011)
 Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/d5/76/f1/d576f109266ce45dac2f62ce6860c951.jpg>

Mitchell observa que a primeira referência clara sobre esse cenário de um sabá escandinavo vem do estudo etnológico do último arcebispo católico do período da Reforma, Olaus Magnus. Em Roma, exilado, publicou, em 1555, um trabalho que descrevia os povos do norte, trazendo, em grande parte, questões do sobrenatural:

[...] Um conto antigo lembra o que aconteceu uma vez: uma voz veio de cima e alguém que dera um presente recebeu ordem de mudar seu ancoradouro para evitar correr perigo, fazendo isso ele permaneceu ileso quando outros foram destruídos. Diz-se que em certas estações do ano um grupo de bruxas do norte se reúne nesta montanha para experimentar seu feitiço. Qualquer um que chega tarde a esta adoração do diabo sofre uma terrível castidade; mas nessas questões é melhor seguir a crença de alguém, em vez das afirmações das pessoas. (MITCHELL, 2011, p. 127)⁵²

⁵² "Have a habit of giving little presents to the girls, for instance, gloves, belts of silk, and such keepsakes, as a kind of friendly gift to conciliate them. They seem to think that the divinity of the mountain is not ungrateful, for an old tale recalls what happened once: a voice came down from above and someone who had given a present was ordered to change his anchorage to avoid running into danger; by doing this, he remained unhurt when others were wrecked. It is said that at certain seasons of the year a coven of northern witches assembles on this mountain to try out their spells. Any who comes at all late to this devil-worship undergoes a dreadful chastising; but in these matters it is better to follow one's belief, rather than people's assertions".

Em concordância com o autor, presenciamos uma narrativa recorrente dos teóricos da bruxaria, só que fora do eixo geográfico da criação da teoria, assim como das acusações.

Retomamos aqui a pesquisa do historiador italiano Carlo Ginzburg para podermos observar e complementar a ideia do amplo leque de transformações e misturas entre as figuras femininas de diversas crenças, com uma profunda agregação de folclores para além do nosso alcance:

Por trás de Diana e Herodíade, mencionadas nos penitenciais da Alta Idade Média, emergiam as protagonistas de uma série de cultos locais – Bensozia, Oriente, Richella etc -, rememorando divindades célticas como Épona, as Matres, Ártio. Porém, as representações da Épona, a deusa celta montada a cavalo, remetem à deusa trácia Bendis – provavelmente, a deusa "rainha" que Heródoto assimilou a Ártemis. (GINZBURG, 2012, p. 223)

Do mestre dinamarquês Elmelunde, “mestre Elmelunde” designação dada e assinada pelo próprio artista, que realizou com sua escola os afrescos de várias igrejas (como Elmelunde, Fanefjord e Keldby) no sudeste da Dinamarca, vem outra cena que nos será oportuno *a posteriori* na análise da iconografia da bruxa nas artes visuais instaurada por Dürer. Na Igreja de Aastrup, na ilha de Falster, o artista trabalhou em um estilo particular a cavalgada de uma figura humana vestida, montada ao contrário em uma figura demoníaca. Visualmente, temos o segundo ponto de Baroja. Ela, então, domina-o com a mão esquerda em sua cauda e com a mão direita, segundo a pesquisadora Luciana de Campos (2015, p.374) segura alho-poró (*Allium porrum*), este que, aliás, possuía uma tradição mágica e sexual desde a Era Viking, afirma a autora. Não temos como informar se essa construção iconográfica fez parte da cultura visual de Dürer para a criação da gravura de cerca de 1500, *A Bruxa*. O que podemos constatar é que esse elemento de montar ao contrário, de fato, era visto como uma transgressão ligada ao poder sobrenatural, determinado não só pela teologia católica, mas podendo fazer parte da cultura artística renascentista cerca de vinte anos depois.



Figura 10. Oficina Elmelunde
 Afresco, c. 1480
 Coleção Mills-Kronborg (MK 31-105)⁵³
 Astrup, Dinamarca
 Fonte: <http://ica.princeton.edu/images/mills/31-105.jpg>

O interessante é que os teóricos que acreditavam existir as viagens e os encontros noturnos dos hereges adaptaram os mesmos termos do Canon *Episcopi* para legitimar a realidade dos fatos que acreditavam terem existido. Séculos depois, como bem lembra Stephens, Heinrich Kramer e outros antes dele condenaram como herética a incapacidade de acreditar na realidade de tal viagem, assim como a corporeidade do demônio. As bruxas da Europa Pré-Moderna foram consideradas diferentes das mulheres citadas no Canon e, a partir desse método, os teóricos minimizam as contradições sobre a bruxaria produzidas pelos pensadores da Igreja.

O teólogo espanhol Alonso Tostado (1410 - 1455), professor e comentarista da bíblia, em 1455, produziu um texto em que declara que experiências narradas pelas mulheres aconteceram na realidade e não em sonho: “mas Diana, Herodias e as bestas que as mulheres andam são realmente demônios que assumiram aparências falsas. [...] [Tostado] argumenta

⁵³ Essa e outras imagens fazem parte da “coleção Mills-Kronborg de pinturas de parede da Igreja dinamarquesa”, existente a partir do estudo do professor aposentado do Brooklyn College of Pharmacy, James Mills. Acessível no banco de dados virtual “Index of Medieval Art” da Princeton University, o professor reuniu sua coleção de aproximadamente 3.000 imagens e suas descrições iconográficas em CD-ROMs para divulgação em bibliotecas acadêmicas.

que existem ‘sonhos em que um homem não sofre nenhum das coisas que ele pensa que ele sofre, mas isso não exclui a possibilidade de que tais coisas realmente possam acontecer fora dos sonhos’ (STEPHENS, 2002, p. 149). O inquisidor de Carcassonne, na região da França, Jean Vineti, em cerca de 1460, defendeu também que, apesar do Canon *Episcopi* ser um importante documento teológico muito estudado pela Igreja, o texto não compreendia os novos tempos e as novas descobertas, passando a ser, na verdade, um documento defasado e desacertado. Vineti, segundo Kors e Peters (2001), defendeu que a negação da realidade do voo com Diana não se aplicava à "nova seita" dos hereges na Europa Pré-Moderna, pensamento que influencia Kramer em seu *Malleus Maleficarum*.

[...] Segundo, naquela ilusória congregação mencionada no Canon *Episcopi*, há apenas algumas mulheres que imaginam que cavalgam em obediência a Diana ou à Herodiade, que nada mais é que uma fábula ou uma poética. Ficção. Nesta moderna seita ou sinagoga de bruxas, não apenas mulheres, mas também homens, e, o que é ainda pior, clérigos e religiosos visivelmente se posicionam diante dos demônios e falam com eles... Não há absolutamente nada sobre isso naquele fantástico congregação e associação ilusória de Diana mencionada no Cãnon *Episcopi*... Terceiro, parece haver uma grande diferença entre aquela fantástica ilusão de mulheres da qual o Cãnon *Episcopi* fala e a nova seita e heresia das bruxas [...], em que o disse os hereges de montar na realidade e corporalmente os demônios, aparecendo visivelmente e realmente falando [...]. (KORS; PETERS, 2001, p.170)⁵⁴

Por outro viés, podemos ainda acompanhar, através da iconografia da mitologia nórdica, outra possível origem para um crime de bruxaria bastante difundido nos tratados e nas anedotas, principalmente, em território alemão naquele período: o furto de leite. Mitchell cita um texto sueco do século XIV do mestre Mathias chamado *Homo conditus* (1330 - 50), que fora utilizado pelos clérigos aos leigos, cuja importância foi a presença da ideia do poder enganador do diabo que fez as pessoas acreditarem que seu poder era real junto a concepção da bruxa que roubava leite. O mito do roubo já era conhecido pelo mestre no início do século XIV, provavelmente, segundo Mitchell, vindo de outras histórias sobre roubos de comidas que

⁵⁴ “Second, in that illusory congregation mentioned in the Canon *Episcopi* there are only some women who imagine that they ride in obedience to Diana or the Herodiades, which is nothing but a fable or a poetical fiction. In this modern sect or synagogue of witches, not only women, but also men, and, which is even worse, clerics and religious visibly stand before the demons and speak with them.... There is nothing at all about this in that fantastic congregation and illusory association of Diana mentioned in the Canon *Episcopi*... Third, there seems to be a great difference between that fantastic illusion of women of which the Canon *Episcopi* speaks and the new sect and heresy of the witches [...] in which the said heretics assemble in reality and bodily with the demons, appearing visibly and really speaking [...]”.

partia de ações demoníacas e que foram agrupadas às ideias do *Canon episcopi* – de que tudo não passava de ilusões causadas pelo demônio e não fenômenos reais. Essa relação, de acordo com o historiador (2001, p. 140), foi difundida e frequentemente usada pela própria Igreja para seus fins, figurando a iconografia eclesiástica da Dinamarca e da Suécia em uma totalidade de cerca de sessenta igrejas com imagens desse mito, sendo quarenta na Suécia, quatro na Finlândia, dezesseis na Dinamarca e três no norte da Alemanha.

Partindo do dado de que existiriam 143 cenas deste mito em várias igrejas, Mitchell estabelece a grande distribuição dele pelos territórios nórdicos, mas constata também que “há uma série de indicações de que esse mito já existia muito antes e estava sendo influenciado pela doutrina da Igreja, desenvolvendo uma visão da bruxaria que, por um lado, se baseava nas tradições locais, enquanto, por outro lado, também era informada por visões de elite importadas do continente” (MITCHELL, 2011, p. 141)⁵⁵. Na Igreja de Tuse kirke, na Dinamarca, temos, além do afresco a seguir, outras cenas que trabalham as relações humanas com os demônios. A agitação da manteiga e a ordenha das vacas eram frequentemente trabalhos femininos, pelo menos na região do norte da Europa. No período final da Idade Média, a manteiga se tornou um elemento essencial da economia de produção. Como algumas regiões conseguiam produzir, vender e ter sucesso e outras não? Mitchell destaca que o mito da bruxa que roubava leite e sua ampla disseminação podem ter sido explicados como uma história que tratava de emoções humanas como inveja e ciúme a partir de explicações materialistas: “por que essa pessoa tem mais do que eu? E eles têm mais porque tiraram alguma coisa de mim?” (2011, p. 141)⁵⁶.

⁵⁵ “But there are a number of indications that this myth had currency already much earlier and was being influenced by Church doctrine, developing a view of witchcraft that, on the one hand, drew on local traditions, while, on the other, was also informed by elite views imported from the Continent”.

⁵⁶ “Why does that person have more than I do? And do they have more because they have taken something away from me?”.



Figura 11. Artista desconhecido
Roubo de leite e bater manteiga, c. 1460-80
 Tuse kirke, Holbæk amt, Dinamarca

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Tuse_kirke_20110312-53.jpg
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Tuse_kirke_20110312-53.jpg

Vemos acima os elementos pertencentes ao mito, como uma figura feminina vestida que está acompanhada de duas figuras demoníacas que a auxiliam em uma atividade de agitar algo que, nesse caso, poderia ser a produção de manteiga. Também determinado como um trabalho difícil, passou-se a suspeitar do potencial das produtoras, frequentemente escravas, e se elas estariam recebendo alguma ajuda sobrenatural. A atividade lucrativa passou a ser vigiada e suspeitava-se que o êxito acontecia em virtude das trapaças auxiliadas pelos demônios.

O afresco abaixo está presente na Paróquia de Vejlbj kirke, também na Dinamarca, e tem elementos similares, como a presença de duas figuras femininas, aquela a direita da imagem, inclusive, com o detalhe dos seios à mostra. Ela, segundo Luciana de Campos (2015), estaria segurando do lado esquerdo, cardo-mariano (*Silybum marianum*) e com a outra mão, erva coalheira (*Galium verum*), duas plantas “mágicas” que eram utilizadas para coalhar o leite na cultura escandinava medieval. No plano ao fundo, dois demônios carregam uma espécie

de reservatório, provavelmente leite, direcionados às figuras humanas para que produzissem manteiga no batedor central.



Figura 12. Artista desconhecido
Mulher batendo manteiga com o diabo, c. 1492
Afresco
Igreja de Vejlbj, municipalidade de Aarhus, Dinamarca
Fonte: Foto de Paulo Silveira para esta pesquisa, 2018

A seguir, um detalhe mais próximo das faces das figuras femininas e da visualização da composição da cena com os demônios.



Figura 13. Detalhe de *Mulher batendo manteiga com o diabo*, c. 1492
 Fonte: Foto de Paulo Silveira para esta pesquisa, 2018.

Mitchell (2011, p.143) lembra-nos que a sociedade nórdica também adotava uma "cosmovisão mágica", presenciada nas narrativas dos tratados de outras regiões da Europa, sendo que tal visão não concordava na real existência de acidentes ou situações de acaso:

Na cosmovisão mágica, tudo está logicamente conectado em uma cadeia de causalidade. E, mais importante, a cosmovisão mágica, por sua natureza, permite à sociedade "normal" uma saída para seus medos e emoções sobre casos suspeitos de magia e bruxaria. Se há coisas ruins acontecendo na comunidade - uma vaca está subproduzindo, por exemplo - então tais coisas estão sendo causadas por alguém (uma bruxa), e tendo identificado essa pessoa, a comunidade foi informada pela tradição sobre os meios pelo qual consertar seus problemas. (MITCHELL, 2011, p. 143)⁵⁷

A dicotomia, pois, entre corpo e espírito trazida pelo Canon passa a ser severamente questionada pela nova visão filosófica aristotélica, cujas interações entre os corpos, para serem reais, deveriam ser verificáveis pela evidência sensorial. De acordo com Stephens, o fato das mulheres do Canon *Episcopi* não estarem interagindo corporalmente com o demônio fez do texto um empecilho para o avanço da teoria da bruxaria. Legitimando os encontros e cultos narrados pelos povos locais, os teólogos assim transformaram diversos elementos de

⁵⁷ "In the magical worldview everything is logically connected in a chain of causation. In addition, importantly, the magical worldview, by its nature, allows "normal" society an outlet for its fears and emotions about suspected cases of magic and witchcraft. If there are bad things happening in the community - cow is under producing, for example - then such things are being caused by someone (a witch), and having identified that person, the community has been informed by tradition about the means by which to fix its troubles".

uma mitologia noturna em um convívio real, desenvolvidos lentamente ao longo dos séculos. Como também destaca Carlo Ginzburg:

Uma referência às "velhas sem pescoço" que afirmam sair "a passeio com Heroyda [Herodíade] na noite da Epifania" já se encontrara num dos sermões da coletânea *De Seraphim*, sermões que Bernardino de Siena pronunciou em Pádua no ano de 1423. Além de predizer a má sorte, esses seguidores de Heroyda [...] socorriam as crianças vítimas de malefícios, as parturientes, os enfermos. Seu "sair a passeio" não era ainda um sinônimo de ir ao sabá, embora Bernardino, na linha do Canon *Episcopi* as considerasse submetidas ao demônio. [...] [Por isso] A imagem do Sabá há dois filões culturais distintos, de proveniência heterogênea: de um lado, o tema, elaborado, pelos inquisidores e juízes laicos, do complô urdido por uma seita ou um grupo social hostil; de outro, elementos de proveniência xamânica, então radicados na cultura folclórica, como o voo mágico e as metamorfoses animais. (GINZBURG, 2012, p. 295, 299)

É notável a quantidade de energia investida pelos teóricos para chegarem a um acordo sobre o Canon *Episcopi*. De certa forma, a ideia predominante, e que esteve presente em Kramer, foi que o transporte poderia ou não acontecer, seja em sonho ou na realidade, os demônios eram quem decidiam. Eles transportavam as pessoas com e sem seus consentimentos, independente da hora do dia ou da noite, normalmente, em lugares como no campo ou na floresta, assim como eram capazes de exercer trabalhos e ofícios determinados como impossíveis.

O uso da imaginação: a ascensão da imagem da bruxa renascentista

O historiador da arte alemão Erwin Panofsky afirmou em *Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance* ou *Estudos em Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*, de 1939, que o nome Renascimento é o "resurgimento" da Antiguidade Clássica (PANOFSKY, 1986, p. 29). No período que foi, aproximadamente, do século XIV ao XVI, desenvolveu-se um novo interesse no ser humano e em sua história, de um modo diferente daquele visto até então na Idade Média. Como também observa em sua outra obra *Significado das Artes Visuais* (2012), os pensadores do período anterior ao Renascimento aceitaram e desenvolveram as obras filosóficas e artísticas, com as excessivas cópias dos escritos de Platão, de Aristóteles e de Ovídio, e das sistemáticas

cenas e personagens mitológicos feitas em esculturas e afrescos. Muito mais do que restaurar os acontecimentos do passado, a herança teórica desenvolvida até então fora muito significativa para a concepção renascentista criar o que ainda não tinha sido feito: interpretar as obras clássicas de um ponto de vista histórico.

Os italianos Lorenzo Ghiberti (1381 - 1455), Leone Battista Alberti (1404 - 1472) e, posteriormente, Giorgio Vasari (1511 - 1574) foram os primeiros da sua nacionalidade, segundo Panofsky, a se preocuparem com a história da arte: “eram de opinião que a arte clássica fora destronada no princípio da era cristã e que não renascera senão quando servira de base ao estilo do Renascimento. As razões para esta derrocada, pensavam esses escritores, haviam sido as invasões dos bárbaros e a hostilidade dos primitivos sacerdotes e pensadores cristãos” (1986, p. 29). O historiador da arte vai captar a diferença entre a tradição plástica e a tradição literária existente antes do conhecimento desenvolvido pelo Renascimento, cujas relações feitas entre as figuras da mitologia com a fé cristã eram compreendidas através das imagens pela descrição encontrada nas fontes literárias. De acordo com Panofsky (1986), a partir do Renascimento, os temas clássicos se estabeleceram novamente nos motivos clássicos, já que o pensamento medieval vivia uma constante contradição sobre a Antiguidade Clássica - muito distante e, simultaneamente, muito presente para ser percebido como um fenômeno histórico.

Por um lado, pensava-se numa tradição sem solução de continuidade, na medida em que, por exemplo, o Imperador alemão era considerado como sucessor direto de César e Augusto ao passo que os linguistas consideravam Cícero e Donato seus antecessores e os matemáticos se consideravam descendentes de Euclides. Por outro lado, pensavam que existia uma divisão insuperável entre a civilização paga e a civilização cristã. (PANOSFKY, 1986, p. 34)

Percebida como uma forte qualidade do Renascimento italiano, Erwin Panofsky (1986, p.36) trouxe essa comparação para afirmar que essa união dos temas e motivos clássicos seria não só um acontecimento humanista, mas também humano. E ele refletiria em uma nova forma de expressão, não sendo possível mais retornar ao paganismo, por exemplo. Os tempos eram outros, como também as reivindicações.

A pesquisa de André Chastel (2012) nos auxilia na compreensão desses novos tempos. Destacado anteriormente por Panofsky, Ghiberti é apontado por Chastel como o teórico que mesclou duas ideias marcantes da Antiguidade para exaltar seu ofício, a escultura.

Entre ele, escultor, Cícero (106 - 43 a.C), orador, e Vitruvio (? - 15 a.C), arquiteto, visualiza-se os dois princípios sobre um quadro de conhecimentos úteis ao praticante e a superioridade de uma atividade em relação às outras, essenciais para as suas metodologias teóricas e textuais: “Ao enunciar que o orador, o arquiteto ou o escultor deve dominar todas as formas do saber, julga se demonstrar a sua superioridade; ele não deve apenas estar a par das outras disciplinas; é o único capaz de explorá-las a fundo para o bem do homem; representa um máximo de eficiência e de apropriação” (CHASTEL, 2012, p. 158).

O teórico sobre arte Alberti seguiu um processo contrário que, segundo Chastel, assumiu como ser correto para o praticante fazer uma adaptação dos conhecimentos. A perspectiva, a geometria e a noção da imitação da natureza eram algumas das ideias fundamentais para a execução da sua teoria. Partindo dos textos de Aristóteles, ele fez uma conversão das fórmulas da poética, como a noção de *storia*, isto é, de ação dramática, e da retórica antiga, como a imitação da natureza, em teoria da arte, determinando as “bases sólidas à analogia ‘ut pictura poesis’” (CHASTEL, 2012, p. 159), máxima derivada de autores como Plutarco (45 - 127) e Horácio (65 a.C - 8 a.C.).

A menção de Alberti é essencial para compreendermos o processo teórico-artístico que levou Albrecht Dürer a construir os dois modelos icônicos da bruxa. Devemos ter em mente o que Linda Hults (2005) capta como o debate pré-moderno sobre a imaginação. Por um lado, tivemos Alberti e seu importante tratado *Da Pintura*, de 1435, no qual desenvolveu os fundamentos teóricos necessários para revolucionar a arte. Do outro lado, Leonardo da Vinci (1452 - 1519) e sua defesa do vínculo entre a imaginação e o intelecto do artista, a fantasia e o *ingenium*⁵⁸. Este artista, de acordo com Chastel, também quis sustentar (como no caso de Ghiberti) a superioridade de um ofício, nesse caso, o do pintor, cuja obra pictórica “aparecia dotada de uma universalidade de recursos sem precedentes” (CHASTEL, 2012, p. 158).

Leonardo, segundo Hults, chega a tal associação de fantasia e *ingenium* a partir das suas especulações anatômicas. Ela analisa que a noção inventiva de Da Vinci era menos

⁵⁸ Palavra definida como “uma capacidade criativa inata dada por Deus - em oposição a habilidades que poderiam ser ensinadas (ars) - acessíveis a nós através do estilo de um artista, que carrega uma ária ou aura inequivocamente apontado para ele sozinho.” (HULTS, 2005, p. 35).

literária que a de Alberti e foi possível encontrar em seus cadernos de estudos uma grande insistência em criar formas novas a partir da sua imaginação. A excelência motora do artista decorria, pois, da sua concepção mental do que era matéria e o que era imaginário.

Enquanto Alberti virtualmente excluía a imaginação da invenção, Leonardo se uniu com os dois. Dentro do contexto de suas especulações anatômicas, realocou a faculdade da imaginação do primeiro ventrículo do cérebro, onde impressões sensoriais foram pensadas para serem reunidas, para o segundo, fazendo assim a imaginação trabalhar junto com, ao invés de antes, a faculdade intelectual do segundo ventrículo. Essa revisão da teoria aristotélica, explica Martin Kemp, forneceu a Leonardo uma base anatômica para sua ligação artística entre a imaginação e o intelecto. (HULTS, 2005, p. 33)⁵⁹

Complementamos esse entendimento com a análise de Chastel sobre uma página de um dos manuscritos de Leonardo que sugeria ao artista em geral, a partir de uma alegação de Dante, a utilizar sua imaginação a fim de se identificar com os seres que pretende representar.

“Chi pinge figura, e se non po esser lei, no la pò porre” [...] Lê-se, na terceira *Canzone* do *Convivio*, acerca da legítima nobreza que não pode ser dada pela riqueza, pois é a nobreza de espírito: “poi chi pinge figura Se non può esser lei, non la può porre”, o que significa: “Nenhum pintor poderia realizar nenhuma figura se primeiro não se identificasse intencionalmente com o que ela deve ser”. A nobreza do coração depende da estatura de suas aspirações. (CHASTEL, 2012, p. 166)

Acompanhando essa ideia, como, então, poderíamos imaginar que a noção de imaginação e fantasia trabalhada pelos artistas a partir do incentivo de Da Vinci iria compatibilizar com os debates modernos sobre bruxaria? Como Hults observa, tanto a fantasia quanto a imaginação eram vistas como faculdades cerebrais que armazenavam sensações e geravam tanto pensamentos, quanto imagens. Por isso, eram, muitas vezes, associadas à fragilidade humana para com a ação demoníaca. As mulheres e a sociedade acreditavam, lembra a autora, que elas não tinham força e nem capacidade intelectual para discernir as fantasias causadas pelo demônio da vida real e, por conta disso, era que existiam mais bruxas mulheres. Mas a imaginação e a fantasia não compactuavam só com o perigo. Aliados ao conceito renascentista de melancolia do artista, no campo artístico, ambos os

⁵⁹ “Whereas Alberti had virtually excluded imagination from invention, Leonardo wedded the two. Within the context of his and a relocated the faculty of imagination from the first ventricle of the brain, where sensory impressions were thought to be gathered, to the second, thus making imagination work along with, rather than prior to, the intellectual faculty the second ventricle. This revision of Aristotelian theory, Martin Kemp explains, provided. Leonardo with an anatomical foundation for his art-theoretical bonding of imagination and intellect”.

termos forneceriam poder para o artista masculino. Ele tinha a capacidade de dominar moral e mentalmente a vulnerabilidade causada pela imaginação e pela fantasia. Quando bem trabalhado, o que era incômodo e frustração, passou a se tornar inspiração. Tanto para o artista quando para o poeta, segundo Hults, a utilização do *ingenium* com ambas as faculdades os direcionariam para o caminho do sucesso.

Esse é um dos principais motivos para a tese da historiadora de que as representações visuais da bruxa se encaixam no discurso de gênero da criatividade artística no início do período em questão. A bruxa como sinônimo de desordem e transgressão passou a ser trabalhada pelos artistas que deslocaram seus medos da própria vulnerabilidade para as figuras femininas insubmissas e, assim, transmitiam seu controle para a obra. De acordo com Hults, a natureza era de fato a base dos artistas, mas a imitação defendida por Alberti não era mais o suficiente. O artista passou a trabalhar além do que podia ver. O fantástico e o grotesco criados nas obras de arte a partir da imaginação do seu criador serviram como recurso primário do artista, e não mais a natureza idealizada, como defendia Alberti.

Muito próximo dessa discussão, o artista de Nuremberg, Albrecht Dürer, e, conseqüentemente, seus pupilos, tornam-se seguidores das ideias de Leonardo. De acordo com Hults, as primeiras imagens de bruxas foram feitas repetidamente além de qualquer relação direta com autores ou textos específicos clássicos. As faculdades internas do artista, como a imaginação e a fantasia, se tornaram indispensáveis para a criação artística existir. E, juntamente com sua habilidade inata (*ingenium*), a competição com o lema do fazer artístico como imitação da natureza foi declarada.

Para ele [Alberti], a originalidade do pintor ao compor uma história não consistia em inventar o assunto. Ele não era um *auctor* (autor ou originador), um termo latino que se relaciona com *auctoritas*, que significa decisão ou poder. Em vez disso, ele encontra maneiras convincentes, belas (*harmonious*) e novas formas de descrever o assunto, e desenvolve figuras lógicas adequadas para personificar a mensagem edificante do tema. [...] Na segunda metade do século XV, os artistas desafiavam as limitações dos conceitos de Alberti. Ao mesmo tempo, sua ideia racional de beleza foi comprometida pelo reconhecimento de noções variadas do que era belo e pela vaidade do grotesco como uma preocupação artística. [...] Por volta do final do século XV, como vimos, os artistas começaram a afirmar sua capacidade de gerar seus próprios sujeitos; com efeito, o artista tornou-se um autor com imagens e não com palavras. Temerosa pelo profundo respeito pela natureza como o principal professor artístico e um desejo piedoso de não usurpar o privilégio de Deus de criar coisas

novas que a autoria artística tornou progressivamente mais licenciosa no decorrer do século XVI. (HULTS, 2005, p. 27, 34)⁶⁰

O artista como autor da criação passou a se afirmar. Assim, o caminho para o desenvolvimento de uma representação visual da bruxa, com todos os requisitos renascentistas, foi aberto. Com isso, imagens relacionadas a textos clássicos e inquisitoriais, sem uma específica crença ou descrença pessoal do artista, sendo executadas com base na sua imaginação e trabalhadas nas suas inigualáveis habilidades fizeram surgir as primeiras representações visuais das bruxas a partir de critérios renascentistas.

Não foi por acaso que a primeira construção visual fora feita por Albrecht Dürer. Em 1905, o historiador da arte alemão Aby Warburg analisou a relação do artista com a antiguidade pagã partindo do desenho *A morte de Orfeu*, feito em 1494, e sua relação com uma gravura sem autoria, proveniente do círculo de Andrea Mantegna (1431 - 1506). O tema pagão foi tratado por Dürer, segundo o historiador da arte, diferentemente das suas fontes oriundas da sua viagem à Itália. Segundo Panofsky (2012), após o contato com a arte italiana na viagem feita entre 1494 e 1495, o artista alemão reconquistou o conhecimento da arte Clássica, que até então era uma cultura totalmente distanciada no norte Europeu. Ele se propôs a executar um plano de reforma teórica e prática na região alemã onde vivia, já que acreditava que a arte do norte da Europa só conseguiria obter os valores da Antiguidade, até então vistos como um "reino" perdido, a partir de uma profunda transformação.

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

⁶⁰ “For him painter's originality in composing a story did not consist of making up the subject. He was not an *auctor* (author or originator), a Latin term that relates to *auctoritas*, meaning decision or power. Rather, he finds convincing, beautiful (harmonious) and new ways to depict the subject, and he develops suitable allegorical figures to personify the theme's edifying message. [...] In the second half of the fifteenth century, artists challenged the limitations of Albert concepts. At the same time, his rational idea of beauty was compromised by the acknowledgment of varying notions of what was beautiful and by the validation of the grotesque as an artistic concern [...]. Toward the end of the fifteenth century, as we have seen, artists began to assert their ability to generate their own subjects; in effect, the artist became an author with images rather than words. Tempered by deep respect for nature as the foremost artistic teacher and a pious desire not to usurp God's privilege to create new things that artistic authorship became progressively more licentious in the course of the sixteenth century”.

derivados dos escritos Clássicos. Entretanto, Panofsky ressaltou que o movimento renascentista alemão não conseguiu absorver diretamente essa notável arte. Ele definiu que o movimento nos territórios alemães foi pictural e particularista, cujas especificidades se deram na tentativa de tornar homogêneos fenômenos e corpos limitados tangíveis em espaços ilimitados e intangíveis (2012, p. 351). Tanto nas preferidas técnicas da pintura e das artes gráficas, como na escultura e na arquitetura, o renascimento alemão iniciado por Dürer trabalhou “imagens pictóricas reunidas pela unidade de um ‘ponto de vista’ subjetivo e de um ‘estado de ânimo’ igualmente subjetivo” (PANOFSKY, 2012, p. 351), diferenciando-se, assim, do modelo aspirado. Operando, pois, em duas esferas da natureza, o artista alemão visionava dominar por um lado, o estilo realista e por outro, o fantástico, agindo, além na natureza “natural” como definiu Panofsky.

O artista tinha um profundo estímulo por mudanças locais. Nelas, os estudiosos, então expoentes originais do movimento, segundo Panofsky (2012), se tratavam de humanistas alemães que pesquisavam a história e a mitologia antiga, mas que tinham, entretanto, uma incrível falta de interesse nos aspectos estéticos dos monumentos clássicos. Na “Alemanha”, a vida intelectual da elite pensadora e de artistas prestigiados era concentrada em Nuremberg, um relevante centro de impressão e publicação durante o Renascimento. A pesquisadora Susan Kuretsky destaca que a cidade era um ambiente que inspirara pintores, gravadores e escultores por suas excelentes paisagens urbanas, com esplêndidas casas e igrejas e, especialmente, suas torres, fortificações, muros e castelos medievais. Estudiosos e artistas como Willibald Pirckheimer (1470 - 1530), Conrad Celtis (1459 - 1508) e Hartmann Schedel (1440 - 1514) são algumas das grandes personalidades que estiveram por lá. Segundo a pesquisadora, ao retornar a Nuremberg, em 1495, Dürer estabeleceu uma oficina para concretizar sua carreira de pintor e gravurista, colocando em prática as suas novas descobertas. Importante lembrar, conforme o estudo de Warburg, que “o potente ciclo de imagens pagãs no campo da arte impressa nórdica revelou, através de uma comparação de texto e imagem, que a irritante aparência externa anticlássica não conseguia desviar a atenção dos contemporâneos de seu objetivo principal: sua firme determinação de oferecer uma visualização autêntica e talvez excessivamente literal da Antiguidade” (2013, p.454). Os artistas alemães deste período, que tinham para si questões como o status profissional e o prestígio, passaram então a acompanhar Dürer nessa complexa jornada.

[...] Uma vez que própria arte nórdica não estava preparada para encarar os monumentos clássicos com olhos renascentistas, poderia apreendê-los somente através de uma transformação italianizada. O Norte só poderia avançar em duas direções: de uma tradição já permeada de elementos ítalo-clássicos para o *antique* original ou, de uma tradição não tão infiltrada para o que pode ser chamado de *antique* do Quatrocentos. E isso nos faz ver que Dürer, o primeiro a construir esse caminho para o *antique*, não estava ainda em condições de trilhá-lo. Se jamais um grande movimento artístico pode ser considerado como obra de um único indivíduo, então o Renascimento nórdico foi trabalho de Albrecht Dürer. [...] Foi ele que infundiu na arte nórdica um sentimento profundo pela beleza clássica, *pathos* clássico, força clássica e luminosidade clássica. Se o pobre ilustrador Apianus, no esforço para representar as esculturas clássicas num estilo particularmente belo e genuíno, não pode pensar em algo melhor do que recorrer às gravuras e desenhos de Dürer, este fato presta testemunho de que todos os artistas nórdicos do começo do século dezesseis [...] viam-se forçados a recorrer para Dürer da mesma maneira que Dürer foi forçado a recorrer a Pollaiuolo e Mantegna. (PANOFSKY, 2012, p. 363)⁶¹

A seguir, veremos a serventia das ideias aperfeiçoadas de Dürer sobre arte que, paralelamente ao avanço da teoria da bruxaria no século XV, motivaram a criação do artista de pelo menos dois estereótipos da bruxa Pré-Moderna.

⁶¹ Nota para esclarecimento da tradução em português equivocada de “arte Nórdica” ao invés de Arte do Norte ou Setentrional. Na versão em inglês: “ [...] as long as Northern art itself was not as yet prepared to look upon classical monuments with Renaissance eyes, it could apprehend them only in an Italianate transformation. From a tradition already permeated with, such Italo-classical elements to the original Antique – or, from a tradition not as yet so permeated to what may be called a Quattrocento Antique; these were the only two directions in which the North could advance. And this makes us see that Dürer, the first to build this road to the Antique, was not as yet in a position to proceed on it If ever a great artistic movement can be said to be the work of one individual the Northern Renaissance was the work of Albrecht Dürer. [...] It was he who imparted to Northern art a feeling for classical beauty and classical *pathos*, classical force and classical clarity. And if that poor illustrator of Apianus, striving to represent classical sculptures in a particularly beautiful and genuine-looking style, could think of nothing better than to fall back upon Dürer’s drawings and prints, his action bears witness to the fact that all the Northern artists of the early sixteenth century. [...] were forced to resort to Dürer in much the same way as Dürer had been forced to resort to Pollaiuolo and Mantegna” (PANOKSKY, 1955, p. 280-281).

OS DOIS MODELOS ESTABELECIDOS POR DÜRER: O GROTESCO E O AFRODISÍACO

As bruxas sedutoras

Em meados do século XXI, muitas pessoas já vivenciaram através de algum meio visual a imagem de uma bela bruxa que tem como um de seus poderes a própria beleza e a sedução. Seja pela personagem da Rainha Má no filme animado da Walt Disney, a *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937); seja pela personagem Samantha (Elizabeth Montgomery), da série norte-americana *A Feiticeira*, transmitida de 1964 a 1972; ou nos olhares das personagens femininas sobre o mito do Rei Artur em *As Brumas de Avalon* (1979); ou ainda mais recentemente, com a sacerdotisa Melisandre (Carice Van Houten), conhecida também como “A Mulher Vermelha”, personagem dos livros e da série de televisão norte-americana *Game of Thrones* (2011). Todas elas, apesar das diferentes denominações e gêneros, herdaram a ideia da mulher que utiliza a sua beleza para fins misteriosos, secretos e também maléficos.

A gravura em metal identificada como *As Quatro Bruxas* ou *As Quatro Mulheres nuas*, de 1497, traz uma cena com figuras femininas e seus corpos afrodisíacos. Primeiramente, retomamos Le Goff e Truong (2006) para reforçar a ideia de que o nu popularmente nesse período estava frequentemente associado ao perigo, se não ao mal. Acompanhado pelo código do homem e da mulher selvagem, o nu estava também ao lado da barbárie e da irracionalidade. Como veremos na obra, seja a partir da mitologia clássica, seja através da teoria da bruxaria, segundo os historiadores, o nu foi uma das principais manifestações de risco moral, principalmente, do erotismo e da falta de pudor.

Aproximando-se do universo de Dürer, Linda Hults (2005, p. 62) ressalta que, naquela época, quando tinha o objetivo de trabalhar a forma do nu feminino idealizado, o artista necessitava controlar a matéria, não podendo ser afetado pela beleza feminina, identificada como aquela que corrompe. O progresso artístico estava arraigado ao domínio da natureza e, quando relacionado ao mito da bruxaria, o acesso visual ao corpo da bruxa passou a ser central no desenvolvimento da criação e no aperfeiçoamento do artista. Por isso, de acordo com a historiadora da arte, a obra *As Quatro Bruxas* ou *As Quatro Mulheres Nuas* foi totalmente

relevante para o desenvolvimento da linguagem visual da bruxaria, principalmente quando relacionada à beleza e à sedução.

A gravura é datada dois anos após o retorno de Dürer da Itália. Ele trabalhou de forma singular tematicamente e tecnicamente a representação de um grupo de figuras femininas. Parece provável que, conforme a análise da curadora da exposição *Witches and Wicked Bodies*, Deana Petherbridge, Dürer tivesse consciência do *Malleus Maleficarum* a partir do contato com seu padrinho, que emitiu edições do mesmo em Nuremberg, em 1490. Apesar do valioso conjunto de interpretações de Charles Zika, da própria Deana Petherbridge, de Erwin Panofsky e de Linda Hults, entre outros, a gravura em questão continua a ser um mistério. Um ponto comum das análises são as referências ao mundo Clássico. Isso se deu, provavelmente, segundo Hults (2005), porque o artista intencionava melhorar sua habilidade e mostrar seu aprendizado humanístico, oriundo da viagem à Itália. Os contatos de Dürer eram baseados em espectadores homens eruditos, da classe média e governantes de Nuremberg, e de outros territórios alemães e não alemães. Como ressalta a historiadora da arte, apesar de sua origem mais humilde, vindo de uma família de ourives, Dürer aspirava conviver com essa sociedade culta e, com base nas suas referências visuais clássicas e italianizadas, observadas por Panofsky anteriormente, desenvolveu em vida uma das carreiras artísticas mais promissoras e reconhecidas da Europa.

Em um primeiro olhar iconográfico, observamos em *As Quatro Bruxas* ou *As Quatro Mulheres Nuas* quatro figuras femininas nuas, com os cabelos presos, três delas com o rosto aparente. Duas delas estão de costas e duas estão de frente para o espectador. As figuras estão inseridas em um interior privado, tendo, a direita da imagem, a indicação de uma porta para outro cômodo e, à esquerda da gravura, uma porta de saída ou uma grande janela que leva para a parte externa, com uma grande figura animalesca como espectador, acompanhada de elementos confusos que se assemelham a chamas ou gases.

As figuras se portam em um pequeno círculo com ossadas humanas próximas a elas (vide a caveira próximo ao pé da figura sem a face visível). Acima delas, na parte superior da imagem, está um objeto esférico com as escritas "O.G.H". Os elementos que parecem conectá-las são aparentemente as mãos, o tecido, que, inclusive, acoberta as partes genitais da figura mais próxima da direita da gravura, e o olhar, apesar de não ser extremamente claro.



Figura 14. Albrecht Dürer

As quatro Bruxas, 1497

Gravura em cobre, 19,1x13,3cm

Scottish National Gallery, Edimburgo, Escócia

Fonte: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/34303/four-witches>

Uma das possíveis referências de Albrecht Dürer para a construção dessa cena teria sido as *Três Graças*, deusas da mitologia grega que, em diferentes lendas e regiões,

representavam variadas virtudes, iconograficamente acompanhadas ou de Hera ou, mais frequente, de Afrodite da mitologia grega, ou Vênus, da mitologia romana. No período Renascentista, quando representadas pelos artistas, elas seguiam um modelo “típico”, herdado da Era escultórica helenística, baseado na representação de três belas jovens nuas ou seminuas, seguidamente com os cabelos presos e de mãos dadas, duas delas olham numa direção e a terceira na direção oposta.



Figura 15. Artista desconhecido
As três Graças, Cópia romana (Século 2?),
Escultura Helenística em mármore, 119x85cm
Museu do Louvre, Paris, França

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Three_Graces_Louvre_Ma287.jpg

Como na gravura de Dürer, temos quatro e não três figuras, aquela única que está com a face oculta seria uma referência a Deusa Afrodite ou a Vênus, sendo a única detentora de uma coroa, além dos aspectos e detalhes do cabelo.

Em uma análise paralela, essa gravura, segundo o historiador Charles Zika, é também uma apresentação de algo secreto do gênero feminino. A presença não só dos seus corpos, mas de um crânio e um osso posicionado nos pés das figuras serviria como esse aviso do mal, do pecado, da destruição e da morte. O monstruoso demônio cercado por chamas e fumaça na porta a esquerda, indicaria essa leitura.



Figura 16. Albrecht Dürer
Detalhe *As quatro Bruxas*, 1497

Assim como o autor enfatiza, é possível crer, com o efeito das costas da única figura feminina sem o rosto aparente e o posicionamento das mãos de todas elas, que, de alguma forma, poderia haver uma possível estimulação nos órgãos sexuais. Ele dá destaque para os olhos virados para cima da figura à direita e mais ao fundo da cena, que sugeriria uma excitação sexual: “Se a cena é realmente uma bruxaria, é bruxaria imaginada como transgressão sexual. A impressão de Dürer atingiu claramente os artistas contemporâneos, pois foi copiada [...] nos próximos anos” (ZIKA, 2007, p.87)⁶². Temos o detalhe do tecido que cobre a genitália da figura feminina à direita, uma possível referência a um tipo iconográfico de Afrodite, ou de Vênus Pudica, personagem mitológica romana muito trabalhada pelos artistas italianos que carrega um tecido próximo a sua genitália, como se a protegesse do olhar

⁶² “[...] If the scene is indeed one of witchcraft, it is witchcraft figured as sexual transgression. Durer's print clearly struck a chord amongst contemporary artists, for it was copied four times within the next few years”.

do outro. A ideia do erotismo e da sensualidade do mundo pagão pode ser referenciada aqui, cuja associação com o universo da bruxaria seria direta. Em ambas as gravuras de Dürer sobre o tema da bruxaria pode existir também a referência, segundo Hults (2005), de uma Vênus demoníaca, uma “Vênus do norte” como também será conhecida por *Afrodite Pandemos*.

Mas, antes de associarmos as deusas com a imagem em questão, precisamos compreender um pouco mais alguns elementos. Erwin Panofsky (1986) observou que o amor e o desejo, sentimento e tensão protagonistas da nossa pesquisa, estariam estritamente relacionados. O primeiro sempre originado do desejo, mas nem todos os desejos se tornariam amor, não passando de uma carência ou de uma simples carnalidade. Para que o desejo se tornasse amor, ele deveria estar em contato com as forças da cognição, termo muito trabalhado por Platão e Aristóteles, que se baseava na forma como o cérebro captava as informações dos cinco sentidos. Considerado uma bondade divina, o amor, segundo Panofsky, seria expressado na beleza. Isto é, o amor podendo ser definido como " 'um desejo de gozar a beleza' ou simplesmente *desiderio di bellezza*" (1986, p. 126).

É nessa discussão sobre o amor e suas diferentes belezas (celestial e humana) que teremos a definição das deusas *Vênus celestial* e *Vênus Vulgaris*, muito trabalhadas nas artes visuais do período renascentista. O historiador da arte alemão (1986, p. 126) elucida, a partir da mitologia romana, que a primeira deusa trazia uma beleza simbolizada do primeiro esplendor e universal da divindade. Filha de Urano, o fato de não ter tido uma mãe significaria sua relação com a imaterialidade, já que palavra *mater* (mãe) estava relacionada com a palavra material. Por isso, sua denominação foi “supracelestialidade” do universo, isto é, na zona da Mente Cósmica, como define Panofsky. Ligada à divindade, pois, ela teve como tarefa ser mediadora entre a mente humana e Deus.

Já ligada à corporeidade, a *Vênus Vulgaris* formalizou o que era antes inteligível e tornou reais os elementos da natureza à percepção e imaginação humana. Filha de Júpiter e de Juno, sua beleza era simbolizada pela matéria, por isso sua imagem, segundo Panofsky, seria individualizada da beleza inicial. Ambas as Deusas eram acompanhadas de um Eros, gerando dois tipos de amor. Concebido pela *Vênus celestial*, o amor celestial ou divino foi relacionado à capacidade elevada do homem em contemplar o inteligível. Já o amor vulgar ou profano, gerado pela *Vênus Vulgaris*, apropriou-se da imaginação e da percepção sensorial do homem para criar uma equivalência da beleza divina no mundo físico.

Segundo Hults, as referências de Dürer à teoria da bruxaria podem ser mínimas, mas suas possíveis alusões à *Vênus Vulgaris* e ao amor bestial, derivadas do seu contato com Giovanni Pico della Mirandola e com Marsilio Ficino (1433 - 1499), evidenciaram que, a partir da sua representação visual, as suas quatro mulheres nuas motivadas pela mitologia clássica, apresentaram também a bruxa recém-definida, que revela a ordem patriarcal da sua época (presente ainda hoje). Um ano antes, em 1496, o artista realizou um desenho preparatório para uma gravura nunca terminada de uma possível *Aphrodite Urania*, salientando, pois, seu interesse e conhecimento, como bem ressalta Hults, na oposição platônica do amor celestial e carnal. Assim como veremos na imagem da bruxa atualmente, Dürer também trabalhou, a partir da *Afrodite Pandemos*, a transição e transformação do corpo feminino, com base na sexualidade, de um belo corpo para uma velha com seios caídos, que analisaremos a seguir.

Amarrada à questão da sexualidade, a gravura *As Quatro Bruxas* ou *As Quatro Mulheres Nuas* expressou o interesse dos homens sobre atividades e conhecimentos secretos das mulheres que, segundo Hults (2005), os mesmos consideravam confusos. Como a gravura foi feita por um homem para um público masculino, em algumas palavras, ela expressaria a necessidade dos homens de controlar a presença feminina, assim como traçamos na teoria da bruxaria. Se lembrarmos das referências para o voo noturno e o sabá das bruxas, como em *Canon Episcopi* e *Formicarius*, retomaremos a menção de uma Deusa pagã e de suas seguidoras, antes relacionadas a crenças populares. No entanto, no desenvolvimento e concretização da bruxaria, gradualmente, segundo Hults, a natureza demoníaca de Vênus e de suas acompanhantes foram compreendidas, pelo menos no norte, como o mal do amor e da sensualidade.

A alusão a Vênus e as Graças ou a Afrodite ressaltaram o desejo de Dürer em não incluir somente uma única concepção e deixar para o espectador o papel principal, principalmente, quando este último reconhecia o excelente trabalho feito pelo artista. Assim como a historiadora da arte destaca, as pistas eram deixadas por Dürer para que seu público tomasse seu lugar como pensador e resolvesse o problema a partir do seu amplo conhecimento. Dessa forma, a gravura pode sim acompanhar o método determinado por *Malleus*, que, de acordo com Hults, foi também direcionado para um grupo restrito de homens cultos com a intenção de desenvolver uma maior discussão. Inclusive Panofsky, em seu *The Life and Art of Albrecht Dürer* ou *A Vida e a Obra de Albrecht Dürer* (1955, p.71), identificou a

impressão dos artistas aos aspectos gerais do tratado de Kramer, sem necessariamente apontar pontos específicos do texto, correspondendo, entretanto, a um relato do inquisidor de um aborto mágico como o tipo de atividade que Dürer pretendia sugerir. Isso explicitaria o oportunismo temático do artista, conforme Hults observa, tornando a retórica do *Malleus* um espetáculo para seu público.



Figura 17. Albrecht Dürer
Detalhe *As quatro Bruxas*, 1497

A misoginia se torna aparente quando vemos que a gravura fez do nu feminino um veículo informativo, “tanto de um poder feminino ameaçador, quanto de uma autoridade artística masculina” (HULTS, 2005, p. 72)⁶³. A questão da nudez das mulheres reais no período em que Dürer estava inserido expressava não sua sexualidade, segundo Lyndal Roper (apud HULTS, 2005, p. 68), mas também seu limite frente aos desejos dos homens e a demonstração da sua vulnerabilidade para com eles. Passivas na vida real, as quatro mulheres nuas de Dürer não desafiavam o espectador pelos seus olhares, somente a figura demoníaca presente no canto esquerdo da gravura os encararia. Retomando alguns aspectos da teoria da bruxaria, era o demônio que dominava e designava o poder das bruxas, estas subordinadas a ele. Mas, em uma “licença poética”, o grupo feminino de Dürer evoca seu poder através do mistério, do

⁶³“The engraving is an inventive conundrum that hinges on the female nude vehicle of both a threatening female power and a male artistic authority”.

poder oculto que não temos acesso, a fim de ter comando não só sobre o demônio, mas também sobre o espectador.

Linda Hults reforça essa questão do nu a partir da pesquisa da historiadora da arte alemã Sigrid Schade, em que analisa a imagem da nudez feminina em vida como um pré-requisito para atribuir uma mulher como uma bruxa. Dessa forma, todas as mulheres nuas seriam potencialmente bruxas quando não claramente definidas como outra coisa. A gravura de Dürer denominada *O banho das mulheres*, feita um ano antes, colocou o espectador masculino no centro da discussão sobre as mulheres. Não relacionada especificamente com a bruxaria, essa imagem é oportuna para ressaltar o que Hults observa como uma carnalidade encarnada nas mulheres nuas, inerentemente infernal. Se cuidarmos alguns detalhes, veremos que alguns elementos se repetem em *As Quatro Mulheres Nuas*.

Um grupo de figuras femininas, no total de cinco, estão nuas, com os cabelos trabalhados em coques ou em adereços – com exceção da figura sentada ao centro, que penteia seu cabelo solto – e se dispõem corporalmente num jogo de posições, seja sentada, em pé de costas, de lado ou de frente. Somente a figura em primeiro plano encara o espectador, sendo a mesma que banha a figura nua posicionada de lado, no lado direito da gravura, de gênero indefinido. A criança sentada no canto esquerdo da imagem olha para o órgão genital feminino da única figura de costas, que se lava. Duas crianças ou *puttis*, não deixam claro se estão fascinadas ou aterrorizadas. Linda Hults ressalta que esse tipo de banho, local que as figuras estão inseridas e que é extremamente fechado, na época, era considerado nocivo para a saúde pública, promovendo doenças como a sífilis. O interessante é que, segundo Hults, Dürer trabalhou o banho público em outra gravura, *O Banho dos Homens* (1497), em um local aparentemente aberto e arejado, exercendo um possível contraste entre saúde e doença através do gênero. Dessa forma, simultaneamente, com a proposta de interpretar *As Quatro Bruxas* como Vênus ou Afrodite e suas Graças, essas figuras, de acordo com Hults, não seriam nus ideais, mas mulheres nuas: “Dürer combinou as mulheres de banho com a dama de Nuremberg e a deusa do amor com as mulheres mortais, reduzindo assim

todas as mulheres à sua sexualidade e insinuando que qualquer mulher, em virtude de sua sexualidade, poderia estar ‘infectada’ com bruxaria” (HULTS, 2005, p. 70)⁶⁴.

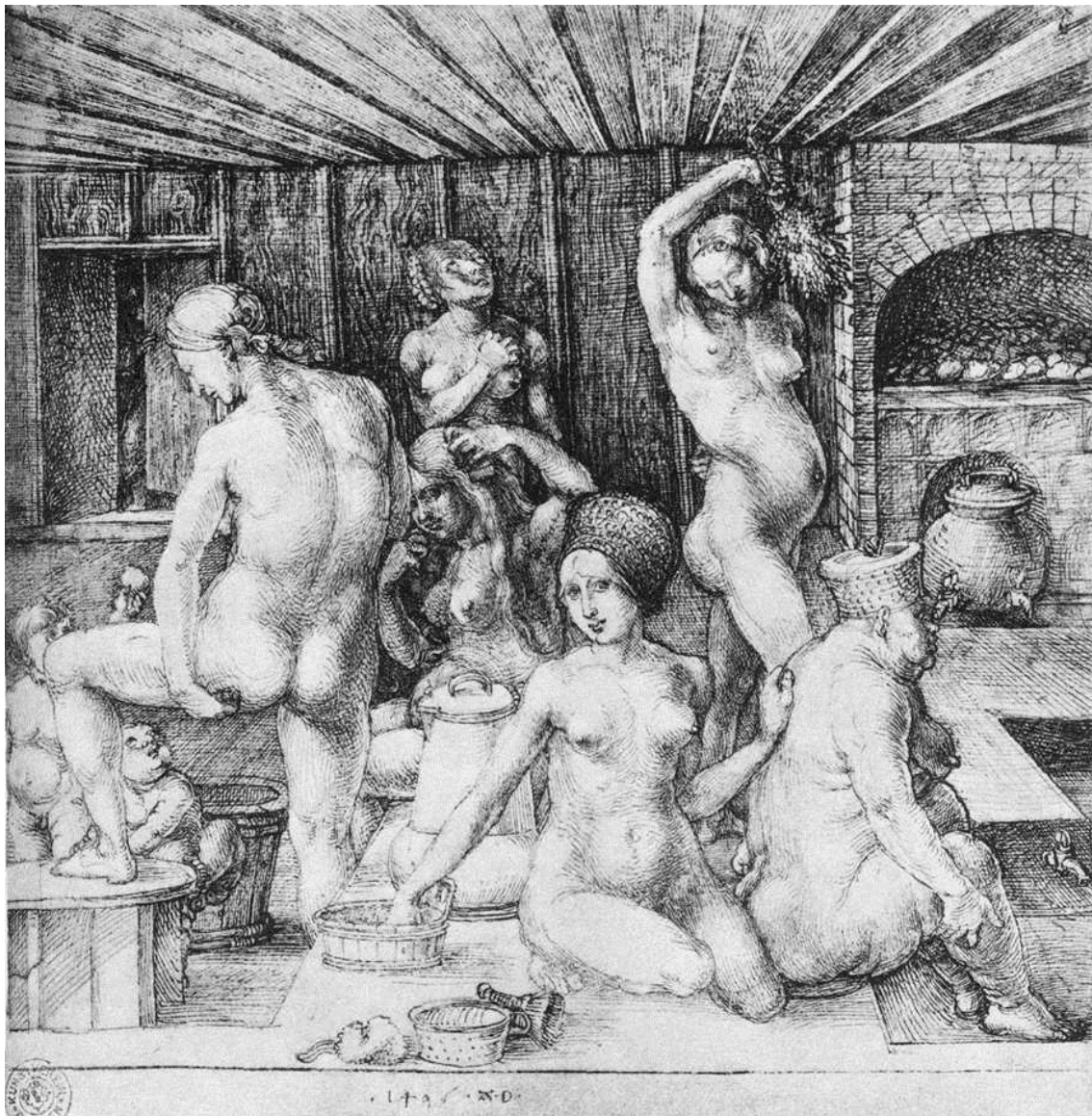


Figura 18. Albrecht Dürer
O banho das mulheres, 1496
 Bico de pena sobre papel, 23,1 x 22,6 cm
 Kunsthalle, Bremen, Alemanha
 Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/985>

⁶⁴ “Dürer thus combined bathing women with Nuremberg lady, and goddess of love with mortal females, thereby reducing all women to their sexuality and implying that any woman, by virtue of her sexuality, might be ‘infected’ with witchcraft”.

O historiador Charles Zika recorda das xilogravuras do texto de Molitor e reforça a relação de *As Quatro Bruxas* de Dürer com a carnalidade demoníaca, em especial a gravura do casal que apresentamos. Ambas, cada um a seu modo, afirmariam uma relação restrita entre o diabo e o gênero feminino, ideia contemporânea ao pensamento da época, como por exemplo, em Kramer e sua síntese de heresia e bruxaria, como bem definiu Linda Hults. Segundo a autora, a gravura de Dürer repercutiu essa síntese, inserindo o demônio no lado esquerdo da imagem e o crânio e ossos aos pés das bruxas nuas. Elas ameaçavam a vida humana, não só por serem mulheres e, por isso, mais carnis, mas também pela exclusiva relação delas com o diabo e, assim, com a morte. E o espectador sabia disso. Por isso, um dos possíveis significados das letras “O.G.H” seria: *Ó Gott hüte* (uns von Zaubereyen) ou *Oh Deus, proteja-nos [da bruxaria]*.



Figura 19. Albrecht Dürer
Detalhe de *As quatro Bruxas*, 1497

Outra interpretação deriva também do terror que se tinha das bruxas ameaçarem as futuras gerações da humanidade. A frase “*Omnium Generatio Hominum*” (ou *geração de toda a humanidade*) reforça o que, por exemplo, Walter Stephens viu como a bruxaria originada da crise da fé cristã. Dürer teria inserido a esfera, ou o ornamento, ou a Maçã da Discórdia, ou uma esfera celestial ou até mesmo a forma de uma Mandrágora masculina, com as iniciais exatamente acima do grupo feminino para estimular a ideia de que as bruxas e o diabo faziam parte de uma conspiração organizada contra a ordem teológica dominante, e, por essa razão, estaria expressando a ideia de um fim premeditado. Se for vista como uma mandrágora, Linda Hults destaca que a planta era um ingrediente muito utilizado nos feitiços de amor e nas

poções para a concepção e parto fácil. Segundo Hults (2005, p. 72), a mandrágora concretizava o poder sedutor feminino sobre os homens e sobre a concepção e o nascimento.

Simultaneamente, ela também destaca a incompreensão do Novo Mundo, que vinha acompanhado do mistério dos costumes e dos rituais que cercavam também o mito da bruxaria. O que poderia acontecer com o mundo se essas pessoas tivessem poder? Por isso, a elite pensadora desejava dominar o que desconheciam, determinar e controlar o “estrangeiro” e as suas excentricidades.

Entre tantas referências da gravura *As quatro Bruxas*, segundo Charles Zika, está *A morte e Três Mulheres nuas*, de 1523-27. Capta-se a mesma mão, antes subentendida, agora explicitamente tocando a outra figura. Repete-se também a caveira ao chão, sendo nesse caso pisada, demonstrando, possivelmente, poder e controle. Acrescentou-se aqui a alegoria da morte na forma de esqueleto, que acaricia uma das figuras e complementa a cena erotizada.

Assim como Kramer propôs indiretamente em *Malleus Maleficarum*, Dürer teria aconselhado para seu espectador quando visse *As quatro Bruxas*: “controle suas mulheres amaldiçoadas, ou o diabo usurpará sua autoridade” (HULTS, 2005, p. 69). Em tom de brincadeira ou de preocupação, uma cena com um conjunto de figuras femininas, sem a presença masculina, vistas como “vulneráveis” às forças malignas do diabo, se tornou um código para as próximas imagens sobre bruxaria no decorrer do século XVI e XVII na Europa, e, se pensarmos melhor na nossa cultura visual, temos alguns elementos das bruxas afrodisíacas e sedutoras de Dürer espalhadas por aí.

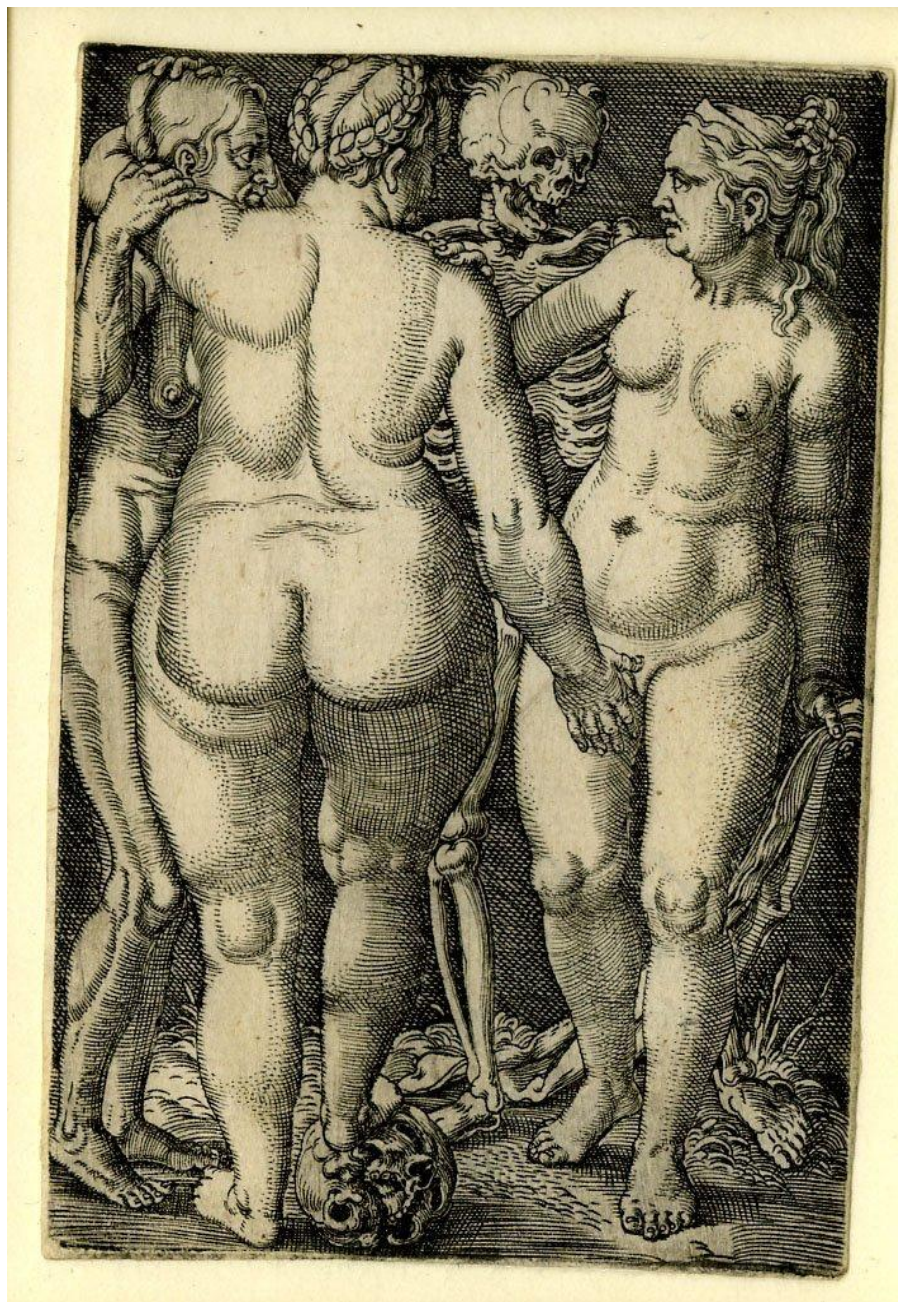


Figura 20. Barthel Beham

A morte e Três Mulheres nuas, c. 1525-7

Gravura em metal, 7,3 x 5,4 cm

British Museum, Londres, Inglaterra

Fonte: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1426871&partId=1&people=105314&peoA=105314-3-17&page=1

A bruxa Grotesca

Ligada à tradição popular, a tradição do corpo grotesco apresentada por Bakhtin (1987) a partir de Rabelais, deu ao corpo feminino um lugar especial. Essencialmente, a mulher seria ligada ao baixo material corporal que, segundo o russo, seria a encarnação do "baixo", ao mesmo tempo degradante e regenerador. Em uma ambivalência, os elementos dessa tradição trabalharam a mulher como o princípio da vida, o ventre, e, ao mesmo tempo, sua reaproximação a terra corporificada, que levaria a morte. Essa tradição foi deturpada em virtude das tendências ascéticas do cristianismo e do pensamento moralizador dos autores satíricos dos tempos modernos. O autor chamou então a atenção para a imagem da mulher descrita acima, que perdera seu lado positivo e se tornara puramente negativa:

Mas quando essa base ambivalente dá lugar a uma pintura de costumes (*fabliaux*, facécias, novelas, farsas), a ambivalência da mulher se transforma em ambiguidade da sua natureza, em versatilidade, sensualidade, concupiscência, falsidade, baixo materialismo. Entretanto, na medida em que essas últimas não são as propriedades morais abstratas do indivíduo, não se deve isolá-las da trama das imagens onde elas assumem uma função de materialização, rebaixamento e ao mesmo tempo de renovação da vida, onde elas se opõem à mediocridade do parceiro (marido, amante, pretendente), à sua avareza, ao ciúme, estupidez, hipócrita bondade, falsidade, à velhice estéril, ao heroísmo de fachada, ao idealismo abstrato, etc. (BAKHTIN, 1987, p. 209)

Introduzida essa questão do corpo grotesco, chegamos a segunda gravura em metal do artista de Nuremberg. Feita paralelamente às questões da bruxaria, é conhecida como *A Bruxa* ou *Bruxa montada para trás*. Feito em cerca de 1500, é definido como um trabalho provocante vindo de uma série de suposições artísticas, sociais e psicológicas que foram responsáveis pela concepção imagética da bruxa velha e grotesca. Como a gravura anterior, mas em maior potência, ela representa a agitação social e a desordem provocada pelos elementos que compõem a teoria da bruxaria, sem necessariamente ser essa a finalidade. A permanência de Dürer como uma forte referência no meio artístico foi comprovada com essa gravura, já que, de acordo com Linda Hults, *A Bruxa* seria a primeira de todas as obras de arte que teria a representação de uma ou mais bruxas envelhecidas.

A questão de gênero se escancara, pois, nessa construção iconográfica. Dürer criou uma bruxa artística baseada em referências poéticas clássicas e a elaborou a partir da sua

licença inventiva, como observa Hulst. O problema está na reflexão dada pela obra quando relacionada ao tema da bruxaria. Ela representa, segundo a historiadora da arte, a marginalização das mulheres idosas, ecoando o problema social delas, já que muitas, senão a maioria, eram acusadas de crime de bruxaria, tornando-as um espetáculo indecente, com a deploração do corpo e a perda da sua alma. A misoginia na bruxa de Dürer tem em si a mensagem de que não bastaria ser mulher, teria também que ser velha.

Linda Hulst reforça que o conceito de Bakhtin de corpo grotesco, o representante da transgressão, contra o corpo clássico como modelo ideal corresponderia mais proximamente às mulheres, apesar de ser baseado em distinções de classe, como a dicotomia do carnaval e da quaresma. As limitações corporais femininas decorrentes da natural mudança do tempo, como a impossibilidade de engravidar novamente e de amamentar, somadas aos padrões estéticos ditados pela sociedade patriarcal sobre sua aparência física, tornaram a mulher idosa uma infeliz viúva, uma solteirona frustrada ou uma solitária e invejosa destruidora de lares e de famílias. Georges Duby nos traz um rápido depoimento de uma mulher velha para uma jovem que nos faz refletir sobre esses aspectos:

Uma vez velhas, para que diabo servimos, senão para remexer as cinzas do lar? Quando envelhecemos, nós mulheres, nem marido nem ninguém quer nos ver! Mandam-nos para a cozinha, passar em revista os potes e as caçarolas e declamar nossas baboseiras para o gato. E isso não é tudo. Canções zombam de nós: [...] as cascas velhas para os velhos estafermos, e se ainda fosse só isso! Envelhecer, para uma mulher, é ver desmembrar-se progressivamente em torno de si o privado doméstico. E, pelo menos, no lar que a acolhe, sentir-se inoportuna, abandonada, objeto entre outros, sem que uma ternura intacta desperte ecos. Queixas fundadas? Jeremiadas sem razão? Como sabê-lo? Os sofrimentos da fome e do frio são muitas vezes bem menos duros que as ofensas e os desertos da afeição. (DUBY, 2009, p. 235-236)



Figura 21. Albrecht Dürer

A Bruxa ou Bruxa montada para trás, c. 1500

Gravura em metal, 11.7 × 7.2 cm

The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391139>

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

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

Não só como um animal errante foi descrita a bruxa da Antiguidade. Ericto, a superbruxa, como define Ogden (2004), é assim determinada já que pareceu ser uma mistura de todas as bruxas anteriores, desde Medéia até Canídia. Descrita como aquela detentora de uma aparência repugnante com seu cabelo emaranhado, expressiva magreza e miséria, segundo Hults, ela vivia em uma "'caverna úmida e fétida' com um 'revestimento doentio de mofo' (linhas 702-3) - uma reminiscência de residências de descrições das vaginas das mulheres velhas em poesia latina invectiva analisada por Amy Richlin" (HULTS, 2005, p. 38)⁶⁵. Ogden constata que Lucano a fez assim a fim de competir com os livros IV e IV de *Eneida*,

⁶⁵ "She lives in a "dank and fetid cave" with a "sickly coating of mildew (lines 702-3)-a dwelling reminiscent of descriptions of the old women's vaginas in Latin invective poetry analyzed by Amy Richlin".

escritos pelo poeta romano Virgílio (70 a.C. - 19 d.C.), e com a criação da figura de Medeia passada por Ovídio (43 a.C. - 17-18 d.C) em *Metamorfoses*.

Moradora de Tessália, Ericto foi consultada pelo filho de Pompeu na véspera da batalha decisiva de Fársalo (48 a.C.). Como uma necromante, ela encontrou um cadáver e, através dos seus poderes, ressuscitou-o. Em vida, o cadáver ditou uma profecia sobre o destino reservado a Pompeu e seus parentes. O autor a descreveu com ares perversos, tornando-a uma espécie de demônio que, segundo Ogden (2004, p.141), não hesitaria em desrespeitar a lei divina e humana.

Ambas as histórias expressam a importância da função simbólica das bruxas literárias para o imaginário do artista. Como antes apresentamos, o interesse de Dürer com a poesia antiga deixou-o muito próximo a essas personagens. Linda Hults destaca a importância da repetida criação de personagens relacionadas à feitiçaria maléfica com o gênero feminino, apesar de se ter conhecimento que eram os homens seus principais praticantes na Antiguidade. Assim, passou a ser inevitável a transferência do estereótipo feminino negativo vindo dessas histórias clássicas para as imagens artísticas do início do período Moderno Europeu. Ademais, Hults observa que os poetas clássicos, semelhantes aos artistas renascentistas, também exploraram suas fraquezas e testaram os limites de sua invenção, visando uma autopromoção a partir da “proteção” de uma bruxa.

Iconograficamente, antes de chegarmos aos elementos que a descreveriam como uma representação visual de uma bruxa, a gravura de Dürer, antes de tudo, é uma imagem de uma mulher anciã montada em um animal, acompanhada por quatro crianças. É viável que a figura feminina tenha sido influenciada pela alegoria da Invidia presente na metade esquerda da gravura pertencente a um conjunto intitulado *A Batalha dos Deuses do Mar* (c.1475), de Andrea Mantegna, uma das principais referências de Dürer constatadas por Warburg.



Figura 22. Andrea Mantegna
A Batalha dos Deuses do Mar, c. 1475
 Gravura e ponta seca, 27.6 x 32.9cm
 The National Museum of Western Art, Tóquio, Japão
 Fonte: http://collection.nmwa.go.jp/artizewebeng/search_7_detail.php

A obra é inspirada em um relevo antigo, segundo Hults, e já se podia perceber o *ingenium* do artista, dado pelo fato de que ele, assim como Pollaiuolo em sua *Batalha dos Nus* (HULTS, 1996), referiu-se a fontes antigas em suas composições. O artista inseriu figuras com elementos clássicos em uma batalha imaginária entre deuses e monstros, encorajadas pela figura feminina (Invidia). Localizada no canto esquerdo da gravura, é a única personagem intitulada com uma placa em sua mão esquerda com o escrito (INVID), retratada como uma mulher velha, seminua, ereta, com a boca aberta e em posição de enfrentamento.

A Invidia significa inveja, sentimento considerado angustiante e originado do desejo de querer algo que é do outro – sentimento que já vimos expressados nos tratados sobre bruxaria e, rapidamente na cultura nórdica, por exemplo. Segundo Hults, essa parte da obra

de Mantegna seria a demonstração de uma invenção figural e do conhecimento arqueológico do artista, dois elementos que Dürer visava trazer em suas obras. Dessa forma, fica mais clara ainda a semelhança entre as duas figuras.



Figura 23. Andrea Mantegna
 Detalhe de *A Batalha dos Deuses do Mar*, ca. 1475

Em *A Bruxa* (c. 1500), cerca de dez ou onze anos depois, Dürer escancarou sua engenhosidade sobre as fontes clássicas e seu poder inventivo de artista. O espectador viu uma figura antropomórfica feminina sobre uma figura zoomórfica que parece flutuar. A figura que predomina a cena tem seus cabelos soltos, compridos, ao vento e que parece seguir na mesma direção do que está no canto superior esquerdo da imagem, que seria uma ação da natureza, isto é, uma tempestade, sem identificação correta do que a compõe. A figura central está nua, mas segura consigo um tecido. A mão direita detém uma roca e um fuso, usado para a fiação de fios, podendo ser uma referência às mulheres fiandeiras e, concomitantemente, um código do feminino. A mão esquerda agarra-se em um dos chifres do animal que é semelhante a um bode, muito citado na tradição iconográfica do demônio. Na cultura do século XVI, Bakhtin (1987, p.209) afirma ser da "tradição gaulesa" o desenvolvimento do tema da "corneação", sinônimo de rebaixamento do velho marido ao conceber um homem jovem. Segundo Charles Zika, o sinal do chifre era associado nos folhetos populares àqueles homens que permitiam que suas esposas cometessem adultério, servindo para população como uma

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



Figura 24. Albrecht Dürer
Detalhe de *A Bruxa ou Bruxa montada para trás*, 1500

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

da imagem, de pé, temos outro *putto* com um objeto comprido na mão direita, erguendo, com o braço esquerdo, uma planta com uma poda muito específica, ainda não identificada⁶⁶. No lado direito, de pé, o quarto *putto* tem as duas mãos ocupadas com um objeto esférico e com um orifício por onde parece passar o objeto pontiagudo.



Figura 25. Albrecht Dürer
Detalhe de *A Bruxa ou Bruxa montada para trás*, 1500

Sobre alguns dos signos presentes na obra, temos a tradição hermética. A figura zoomórfica pode ser referência ao símbolo de capricórnio do zodíaco e de sua relação com o padroeiro do mês de dezembro. Segundo astrólogos da Antiguidade, ele era denominado Saturno, deus grego do tempo e o demônio romano da sementeira, também representante da castração, da violência e da melancolia, segundo Hults (2005). Saturno, de acordo com Aby Warburg (2013), era o centro de temor da crença astral e da Reforma, já que as gravuras eram o novo e poderoso meio de agitação na manipulação dos incultos. O número de *putti* também é algo para analisarmos. O algarismo quatro era o mais utilizado da Idade média, afirmam Le Goff e Truong (2006), derivando do pensamento do filósofo grego Pitágoras (c. 570 - 495 a.C) que "divide a vida do homem em quatro partes, atribuindo vinte anos a cada parte" (LAÉRCIO

⁶⁶ Na descrição da imagem no site do Met Museum, afirma-se ser uma macieira.

apud LE GOFF; TRUONG, 2006, p 94). Pode ser também uma referência da teoria dos quatro humores, mencionada anteriormente. Ela aborda a relação entre os elementos, água, terra, ar e fogo; com os temperamentos que provêm dos líquidos corporais, sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra; e as quatro qualidades, calor, secura, frio e humidade.

Sobre a cena da figura feminina montada em um animal, pode ser uma referência clássica que trouxemos anteriormente em *As Quatro Bruxas* (1497). A figura feminina é associada por Charles Zika com a iconografia de *Aphrodite Pandemos* ("comum a todas as pessoas"), um epíteto da deusa grega Afrodite, em que *Pandemos* ocorria também como um sobrenome de Eros – também conhecida como Aphrodite Epitragia. Dessa forma, Dürer ampliava novamente para o espectador o leque de opções de leituras. Além das personagens dos poemas Clássicos, Canídia e Ericto, e da figura feminina de Mantegna, o artista de Nuremberg também parece ter modelado sua figura de bruxa com Afrodite, colocando os mesmos elementos da sua iconografia, como o animal, cabra ou bode, os *putti* e a nudez protegida pudicamente pelo tecido.



Figura 26. Autor desconhecido
 Camafeu romano de *Aphrodite Epitragia*, c. 1 d.C – 2 d.C.
 Escultura em Ágata e ônix
 National Archeological Museum of Naples. Inv.-Nr. 25845/13
 Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aphrodite_Epitragia.jpg

Não nos esqueçamos que Dürer também estava ciente do que acontecia ao seu redor. Vemos certa influência das imagens de Molitor, como ressalta Zika, em que é incorporado o detalhe da tempestade no canto superior esquerdo, detalhe semelhante àquele analisado nas placas 6, sobre o feitiço do tempo e, principalmente, na placa 3, relacionada ao voo das bruxas. Servindo como sugestões visuais ao desenho, essa menção facilitaria ainda mais a identificação do tema para o espectador, comprovando a familiaridade tanto do artista, quanto do seu espectador com as impressões e a literatura da época. De fato, se fossemos afirmar o que essa cena poderia representar, nos critérios da teoria da bruxaria, seria uma imagem sobre o voo selvagem ou noturno e sobre feitiços temporais para fins de destruição, identificando retoricamente uma fuga da bruxa para a terra que ela procura escapar.

Essa gravura de Dürer, excluindo o detalhe do título (que pode ter sido inserido posteriormente), desenvolveu o código principal do mito da bruxaria no decorrer dos séculos: a imagem da bruxa. Paulatinamente, um desenvolvimento rápido de imagens



Figura 27. Agostino Veneziano (Agostino de' Musi)
A rota das Bruxas ou A Carcaça (Lo Stregozzo), 1520

Gravura em metal, 30,7x 64,8cm

Scottish National Gallery, Edimburgo, Escócia

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

derivadas da obra de Dürer aconteceram. Uma delas é a excelente elaboração artística do italiano Agostino Veneziano (1490 - 1540), chamada de A rota das Bruxas ou A Carça (Lo Stregozzo), feita em 1520. A obra, de acordo com a leitura de Hults, é uma procissão de figuras masculinas que puxam um estranho veículo, uma espécie de carça animalesca gigante, comandada por uma figura feminina velha, então já relacionada como uma bruxa grotesca.

Outra obra que traz a dupla relação da teoria da arte italiana e os debates contemporâneos sobre bruxaria, os espectadores de Veneziano também eram eruditos e desejavam ver em imagens aquilo que só circulava via oral e documental. Na cena, temos nus masculinos heroicos, uma variedade de animais, como cabras e pássaros, além de muita vegetação e grandes ossos – eis o *groteschi* ornamental, como elucida Hults. O detalhe abaixo revelaria o contato com a bruxa de Dürer: a figura feminina nua segura com o braço esquerdo uma espécie de vaso que emite gases ou chamas e sua mão direita agarra a cabeça de uma das muitas crianças que a acompanham (provavelmente levadas para sacrifício), com semblantes variados, como de susto e perplexidade. Seu cabelo é solto ao vento e seus membros do corpo são musculosos. Seu seio caído e sua boca aberta são os principais indícios alusivos ao artista de Nuremberg, assim como a ideia do corpo grotesco difundido na cultura popular.

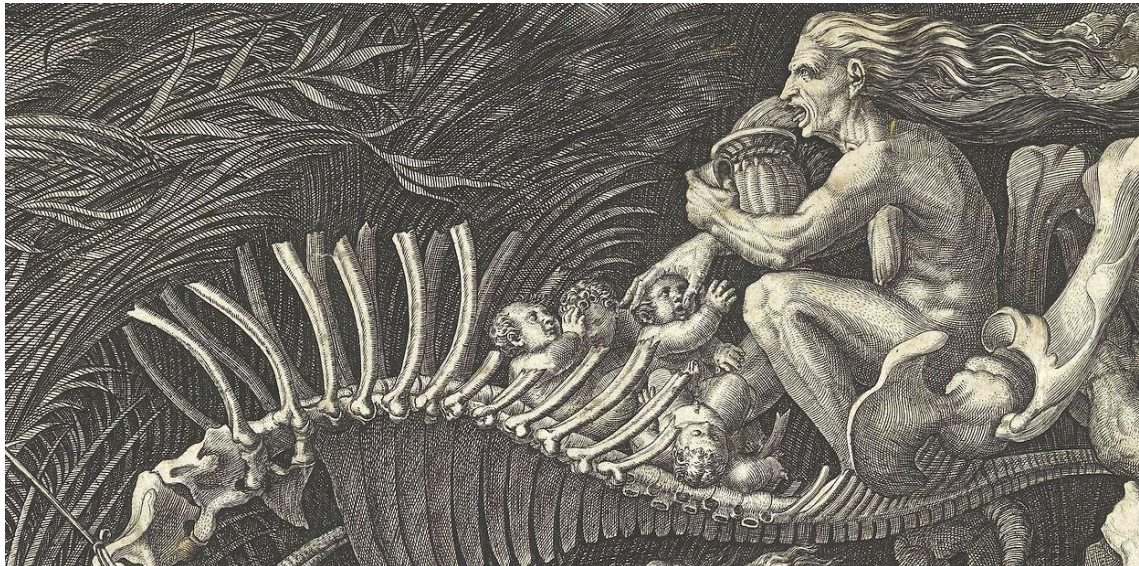


Figura 28. Agostino Veneziano (Agostino de' Musi)
Detalhe de A rota das Bruxas ou A Carça (Lo Stregozzo)

Apesar do impacto duradouro das bruxas de Dürer no campo das Artes Visuais, como identifica Hults, percebe-se apenas essas duas gravuras relacionadas ao tema feitas pelo

artista. Igualmente, por mais que a misoginia tenha coordenado o desenvolvimento artístico de ambas obras, ela não dominou seu trabalho, observada pela historiadora da arte como essencialmente intelectual e altruísta. Entretanto, dentro do campo da História da Arte, nos é perceptível a excelência de Dürer, não só captada por aqueles que viviam a sua época, mas também por aqueles que conheceram sua obra após seu tempo. Mas, em concordância com Hults, em um trabalho tão abrangente e inquisitivo como era o do artista de Nuremberg, poderíamos incluir muito mais significados. A seguir, veremos Hans Baldung Grien constituir, a partir das duas obras de Dürer, o notável conjunto de obras de arte feito na primeira metade do século XVI da Europa Pré-Moderna, que teve como protagonista a figura feminina como bruxa e sua sexualidade.

O PROTAGONISMO DO CORPO DA BRUXA NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE HANS BALDUNG GRIEN

*Meu Deus! Por que não me fizeste nascer homem para que
minhas inclinações estivessem a teu serviço, para que em
nada me enganasse, para que eu tivesse esta grande
perfeição que os homens dizem ter?*

Christine de Pizan, *O Livro Da Cidade das Damas (1405)*⁶⁷

As obras do pintor e artista gráfico alemão conhecido como Hans Baldung Grien se tornaram mais conhecidas no decorrer da primeira década dos anos 2000. Citando um caso, no ano de 2007, houve uma exposição no Museu Städel em Frankfurt chamada *Witches' Lust and The Fall Of Man: The Strange Fantasies of Hans Baldung Grien* ou *A Luxúria Das Bruxas e a Queda Do Homem: As Estranhas Fantasias de Hans Baldung Grien*, com curadoria do historiador da arte alemão Dr. Bodo Brinkmann. Centrada na única pintura relacionada ao tema da bruxaria (*Duas Bruxas*, de 1523), a exposição trouxe à luz diversas maneiras encontradas pelo artista de trabalhar o nu feminino que, segundo informações do site do museu sede da exposição, não só serviu como quebra dos tabus da época, mas também, no mesmo caminho de Dürer, auxiliou de uma forma explícita no desdobramento de uma imagem e da ideia do poder erótico feminino.

Ao analisarmos as obras do artista, captamos que o mesmo tinha uma forte preocupação pelo estudo dos corpos nus femininos, e não foi somente através da já tradicional iconografia de Eva (com um excessivo conjunto de obras), ou de Afrodite, de Vênus, ou da relação da mulher com a morte, que suas obras se desenvolveram. É visto, de fato, um número determinado de obras que Hans Baldung realizou a forma de retratos e de temas bíblicos, como as passagens da crucificação de Jesus, dos testemunhos dos Apóstolos,

⁶⁷ Tradução presente na Tese de Doutorado da pesquisadora Luciana Eleonora De Freitas Calado, intitulada "A Cidade Das Damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan. Estudo e tradução" (2006) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

da vida de Maria e dos santos. Mas, sem dúvida, em virtude do desenvolvimento do seu trabalho sobre o corpo feminino, em conjunto com suas percepções artísticas e humanísticas da época, o artista tornou as bruxas as protagonistas da sua trajetória, transformando elas em suas acompanhantes até o fim da sua carreira.

O ponto de partida: a oficina de Dürer

A melhor fonte para entendermos o trabalho de Hans Baldung Grien relacionado às bruxas é a pesquisa de Linda Hults (2005), em especial seu terceiro capítulo que é destinado exclusivamente para o artista. A autora dá destaque para o caminho incomum que foi tomado por ele quando muitos de seus familiares seguiam uma educação universitária ou uma carreira pública. A profissão de artista para Hans Baldung teria iniciado antes de sua ida a Nuremberg; seu contato com a arte surgiu na cidade em que sua família teria imigrado na década de 1490. Estrasburgo, uma região histórica transitória entre os governos alemães e franceses, era naquele período pertencente ao Sacro Império Romano-Germânico – atualmente, pertencente a França – e foi a porta de entrada do artista.

Foi, contudo, através do contato com os trabalhos de Dürer e dos discípulos do renomado artista que Hans Baldung passou a ganhar e administrar seu conhecimento nos diversos meios que a arte e o humanismo abrangiam. Mudou-se em 1503 para Nuremberg e quando membro da oficina de Albrecht Dürer, segundo o curador e pesquisador John Hand (1993), teria recebido o apelido de "Grien", cuja referência seria devido ao uso da cor ou do vestuário verde. Também, conforme o autor destaca, poderia ter servido para distingui-lo de outros artistas da oficina⁶⁸, como Hans Schäufelein (1480 - 1540), Hans Süss von Kulmbach (1476 - 1528) ou Hans Dürer (1490 - 1538), irmão mais novo de Albrecht Dürer.

Aqueles aspectos que detalhamos anteriormente sobre o interesse de Dürer em desenvolver a arte a partir da potência imaginativa e da consciência manual para fins de obter uma originalidade artística (em um período de revoluções estilísticas e de intensa competição), também estiveram presentes nos trabalhos dos seus discípulos, aqui elencados

⁶⁸ Linda Hults (2005, p. 75) observa também que pode ter servido como uma indicação da sua relação com os temas demoníacos, já que o nome proeminente para o diabo era "Griehans".

por Hults que foram além de Baldung, os alemães Lucas Cranach, o Velho (1472 - 1553), Albrecht Altdorfer (1480 - 1538), Hans Burgkmair (1473 - 1531); e os suíços Niklaus Manuel Deutsch (1484 - 1530) e Urs Graf (1485 - 1529). Importante ressaltar que o talento de Hans Baldung e sua relevância no meio foram salientados quando este ficara responsável pela oficina no período em que Dürer viajou para a Itália, entre 1505 e 1507.

Nuremberg era uma das principais cidades do território alemão e desde a legitimação da oficina de Dürer no eixo das artes, a disputa entre os artistas se tornou cada vez mais acirrada. Até 1528, Linda Hults identifica que o domínio mercantil das artes em Nuremberg vinha dos associados da oficina de Dürer e do próprio artista até a sua morte, no ano citado. Os artistas saídos de lá antes dessa data, desenvolveram-se, cada um a seu modo, em uma região e em um mercado local: “Baldung na capital da Alsácia, Graf na Basileia, Manuel em Berna, Burgkmair em Augsburg, Cranach em Wittenberg e Altdorfer em Regensburg” (HULTS, 2005, p. 78)⁶⁹.

A capital em questão referida a Hans Baldung é Estrasburgo, local em que Hans Baldung retorna em 1509. No ano seguinte, após casar-se com Margarethe Herlin, o artista abriu sua própria oficina com grandes encomendas e comissões expressivas, visto que já era considerado uma pessoa relevante no meio. Não podemos esquecer que entre as principais discussões na época, a bruxaria estava presente entre os grupos que cercavam o artista; médicos, advogados, e juizes, segundo Hults, estavam preocupados e buscavam soluções para a doença, como viam alguns, com o crime, segundo outros, ou com ambas as perspectivas.

A gravura a seguir difere de todas as outras que foram produzidas depois dela e, mesmo assim, poderia ser considerada como a primeira imagem de Hans Baldung Grien relacionada ao tema da bruxaria. Possivelmente, ela seja pouco citada pelos historiadores da arte por se tratar de uma ilustração, mas não teríamos como ter certeza. A imagem esteve presente no verso texto do *Speculum Patientiae* (1509) e, apesar das poucas informações sobre ela – somente no museu em que pertence –, a gravura é iconograficamente precisa na nossa discussão, pois nos apresenta a familiaridade do artista com a teoria da bruxaria já em 1509 e mais: o possível contato com as gravuras do tratado de Ulrich Molitor (1489). A gravura

⁶⁹ “Baldung in the Alsatian capital, Graf in Basel, Manuel in Bern, Burgkmair in Augsburg, Cranach in Wittenberg, and Altdorfer in Regensburg”.

em que contem dois amantes e a igreja ao fundo, como destacamos no capítulo anterior, poderia ter servido como modelo à ilustração de Hans Baldung.

Temos uma cena com três personagens: na esquerda da gravura, uma figura animalésca com garras, patas, seios caídos e face monstruosa, cuja construção iconográfica herda da tradição do demônio. Este, parece estar acompanhado de uma figura feminina com um vestido longo e os cabelos cobertos, semelhante à gravura de Molitor. A sua mão esquerda segura o vestido e mão direita está posicionada acima da cabeça da figura masculina sentada ao chão. Esta terceira figura é o trabalhador tentado pelo demônio que é sugerido pelo título. Sua mão esquerda serve de apoio para sua cabeça (um movimento que sugere cansaço), seu olhar está baixo e seu corpo está posicionado de costas para a figura demoníaca, que parece lhe agredir com um objeto semelhante a um chicote na garra esquerda. A figura feminina deixa dúvidas do que realmente exerce aí: ela o possui malignamente como uma bruxa o faria segundo o mito, ou ela está nesse local para ajudá-lo? Ela é parceira do demônio ou de Deus? Ou de nenhum dos dois? O tema é claro: o mal que acompanha o trabalhador, seja ele físico ou psicológico. Independente do papel da figura feminina, temos abaixo dentre o conjunto de obras concebidas pelo artista, o primeiro trabalho que remete a teoria da bruxaria.



Figura 29. Hans Baldung Grien

Trabalhador tentado pelo demônio, 1509

Xilogravura; primeiro de três estados, 15,8 × 11,8 cm/ Folha (18,7 × 14,1 cm)

Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416037?sortBy=Relevance&ft=hans+baldung+grien&offset=20&rpp=20&pos=39>

E foi dada a largada. O artista, ainda jovem, tinha que garantir visibilidade e conhecimento das técnicas. Seu já expressivo talento se potencializou com base no uso do novo meio alemão de fazer gravuras, conhecido como xilogravura do *chiaroscuro*, segundo Linda Hults (2005). Seguindo Dürer e seu uso da imaginação, veremos o trabalho do artista se desenvolver e se aprimorar a partir de uma obra excepcional que se eternizara como a legítima cena de um sabá das bruxas.

As bruxas de Estrasburgo

A obra mais conhecida ou reproduzida de Hans Baldung relacionada ao tema da bruxaria nos meios da História e da História da Arte, intitulada *As Bruxas* ou *O sabá das bruxas*, foi feita enquanto o artista residia em Estrasburgo em 1510. Importante destacar, conforme análise de Hults (2005), que o casamento trouxe consequências significativas para o artista, como uma cidadania para poder se envolver no comércio da cidade e a valiosa chance de fazer valer sua profissão, ao contrário da cidade anterior, Nuremberg, que ainda estava em fase de transformação no meio das artes. A comprovação dessa cidade como o ponto central da sua carreira foi o fato de que “Baldung tornou-se membro e nos últimos doze anos de sua vida serviu no conselho governante da grande e prestigiosa corporação de *Zur Stelz*, em Estrasburgo, que incluía ourives, gravadores, vidraceiros, impressores e pintores. *O sabá das Bruxas* coincide com a conquista de Baldung de uma masculinidade independente e do status de mestre em sua cidade escolhida” (HULTS, 2005, p. 77)⁷⁰. Essa masculinidade independente explicaremos mais adiante.

Hans Baldung tinha ao seu favor uma cidade imperial livre como também era Nuremberg, com um centro de comércio e de publicação, com excelentes oportunidades para comissões vindas da Igreja, da nobreza fundiária e a rica classe média que vivia por lá, como destaca Hults – além, é claro, da sua prestigiada família já estabelecida na cidade.

⁷⁰ “Baldung became a member-and for the last twelve years of his life served on the ruling council-of Strasbourg's large and prestigious guild *Zur Stelz*, which included goldsmiths, engravers glaziers, printers, and painters. The Witches' Sabbath coincides with Baldung attainment of independent manhood and master's status in his chosen city”.



Figura 30. Hans Baldung Grien

As Bruxas, 1510

Xilogravura *Chiaroscuro*, 37,9x26,2cm

Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363491>

Foi em Estrasburgo que sua criação artística ganhou um sentido especial. A obra *As Bruxas* (1510) tem fortes referências às bruxas de Dürer, assim como a construção da cena no desenho do seu contemporâneo, Albrecht Altdorfer, em *Partida para o sabá*, de 1506. Linda Hults constata, assim como Charles Zika (2007), que enquanto Grien trabalhava na oficina de Dürer, teria entrado em contato com o trabalho em *chiaroscuro* de Altdorfer, amigo e também discípulo de Dürer.

A importância desse trabalho para a obra de Grien, feita cerca de quatro anos antes, ficou por conta de uma representação de elementos identificados como pertencentes ao culto da bruxaria, inseridos em um ambiente semelhante a uma floresta, combinados com um grupo de figuras femininas dispersas na cena, seja o fato delas estarem montadas em animais, seja porque elas estão próximas umas das outras, em pé ou sentadas. Ou seja, para Hans Baldung atingir a composição de *As Bruxas*, ele precisou ter acesso ao desenho em questão.

O ritual que consta em ambas as obras, como destaca Hults, tem como seu centro um cântaro, possível referência ao recipiente que portava o unguento para fazê-las voar, ossadas espalhadas pelo solo e gases que circundam as ações das figuras femininas. Vemos braços erguidos de forma imponente: no caso das bruxas de Altdorfer, são as que estão em pé e nas de Hans Baldung, são trabalhados nas que estão sentadas à esquerda e no centro da composição. Importante detalhe percebido pela autora é que em ambos os trabalhos no lado direito da imagem há uma bruxa sentada com a cabeça virada para cima. E, então, poderíamos para aqui com as semelhanças

Dentro da questão do voo noturno, um tema que é trabalhado em ambas e que provavelmente decorreram do trabalho de Dürer, é observado por Charles Zika que, no caso da personagem que está em cima do animal, no lado direito do desenho de Altdorfer, assemelha-se ao modo feminino de equitação, isto é, em sela lateral. Como a nudez e o fato de estar com o animal entre as pernas se tornou pejorativo ao ato sexual, o desenho abaixo poderia nos sugerir um estado de abandono sexual.



Figura 31. Albrecht Altdorfer
Partida para o sabá, 1506

Caneta, tinta preta e destaques de guache branco em papel preparado em tijolo-vermelho,
17,9 x 12,4 cm

Museu do Louvre, Paris, França

© Foto (C) RMN-Grand Palais (Museu do Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Fonte: https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&STID=2C6NU0UQIKW

Segundo Grollemund H el ene (2017), do Museu do Louvre, o trabalho acima se diferencia tanto de D urer como de Hans Baldung, já que este último teve a sexualidade e o erotismo prevalentes nas representa es. Altdorfer, ao contrário, sacrificou a anatomia dos corpos em favor de um lirismo para a cena. Até podemos identificar o gênero feminino em duas personagens a partir dos seios e dos detalhes nos cabelos, mas em sua totalidade, não   algo de fácil identifica o. A percep o da figura feminina como bruxa não era o foco do desenho do artista.   como se a inten o fosse adentrar no mistério das histórias que se contava: a partida para o sab  mostra-se nessa cena como um conjunto de pessoas nuas, muitas de cabelos soltos, reunidas em meio às árvores e   natureza misteriosa, partindo pelo céu, montadas em animais. H el ene (2017) lembra “que alguns historiadores da arte ligaram o gosto do século XVI pela bruxaria ao surgimento do humanismo e ao crescente interesse pela natureza e pelo Homem Selvagem. Tais crenças não eram necessariamente hostis   fé religiosa, e Altdorfer pode muito bem ach -las atraentes”.

Exatamente sobre esses aspectos, podemos acrescentar, com base na análise de Linda Hults, de que as florestas germânicas faziam parte de um “proto-sentimento” nacionalista. No campo humanístico, havia uma rela o entre o microcosmo humano e o cosmo sendo estudado por humanistas alemães como Cornelius Agrippa (1486 - 1535), de Colônia, e o su o-alemão Paracelso (1493 - 1541), de Ensiedeln (atual território da Su a). Eles passaram a concentrar-se na ideia de que as forças da natureza benéficas e maléficas seriam transmitidas pela paisagem. A rela o do misticismo com as florestas germânicas e um possível patriotismo passam a serem trabalhadas, segundo a historiadora da arte, na Escola do Danúbio, que era um círculo de artistas do século XVI, viventes em torno das regiões da Baviera e da Áustria (incluindo Altdorfer), que expressaram em suas obras as florestas de pinheiros fechadas, de vegeta es e rochas específicas da região. A partir da década de 1420, houve também o resgate pelos humanistas alemães da obra etnográfica *Germânia* do historiador romano Tácito (? - 117 d.C.), cuja produ o escrita explorou as tribos germânicas que habitavam as regiões de fronteira do Império Romano. Esta obra foi uma fonte marcante para os artistas e estudiosos para ser moldado o orgulho alemão de suas terras e de sua história, já que se acreditava que seus descendentes eram adoradores de florestas e bosques, assim como das experiências místicas cultuadas nesses ambientes.

Charles Zika destaca que os cabelos das personagens se ligam com os arbustos crespos da floresta, lembrando essa conexão com a natureza. Mas o historiador chama a atenção para um detalhe: a figura feminina no centro do desenho está adornada com uma bolsa na cintura muito bem elaborada e vários colares no pescoço, além de uma forquilha posicionada entre as pernas, causando uma possível insinuação às mulheres que eram condenadas a viver através da luxúria e julgadas serem ansiadas de poder, elemento muitas vezes relacionado às prostitutas. Esses aspectos específicos dos costumes e das linguagens da sociedade de cada local era e ainda é uma tarefa muito difícil de identificar – inclusive para aqueles que viviam o mesmo período do artista. Como é observado por Hults,

Quando uma cidade dorme desavisadamente a distância no desenho de Altdorfer, o espectador civilizado (ou seja, alguém que coleciona desenhos de *chiaroscuro*) chega às bruxas em sua clareira na floresta. Embora a maioria das bruxas esteja nua, a mulher à esquerda está vestida com trajes camponeses. Talvez não seja exagero ler esta imagem nos termos identificados pelo artista de classe-média sobre as tensões entre as classes urbana e rural. (HULTS, 2005, p.80)⁷¹

Mesmo herdando os aspectos florestais, ao contrário de Altdorfer que, de acordo com Hults, reivindicou no seu trabalho uma originalidade na criação de um traço singular e de suas florestas cambiantes, Hans Baldung apostou no tratamento da imagem a partir de corpos mais delineados e elementos mais nítidos e acentuados. O artista estabeleceu o mal da bruxaria a partir dos corpos femininos e da sexualidade que é emanada deles, reforçando a não necessidade do destaque de um corpo animalesco como referência às relações demoníacas.

O fato de estarmos em frente a esse grupo numeroso de figuras femininas nuas com seus corpos em determinadas posições, faz-nos supor um possível objetivo almejado por Hans Baldung Grien: assimilar o forte poder que se alegava à mulher, tanto sobre a questão corporal e sexual, quanto sobre sua capacidade de dominar as forças da natureza e do mundo oculto. No centro, temos três figuras femininas sentadas, com suas bocas semiabertas como em *A Bruxa* (c. 1500) de Dürer. A mais próxima do lado direito da imagem, lida com o vaso que está entre suas pernas; as inscrições presentes nele lembram os escritos hebraicos, possível relação da bruxaria com a cultura judaica, a qual Ginzburg elucida. Uma densa matéria é

⁷¹ “As a town sleeps unsuspectingly in the distance in Altdorfer's drawing, the civilized viewer (i.e., someone who collected chiaroscuro drawings) comes upon the witches in their forest clearing. Although most of the witches are naked, the woman on the left is dressed in peasant garb. Perhaps would not be over-reaching to read this image in terms of the artist's middle class identity and tensions between urban and rural societies”.

expelida pelo vaso que parece ser controlada pela mão esquerda da figura e na sua outra mão, um objeto semelhante a uma colher se encontra na mesma linha visual desenvolvida pelo artista para induzir a leitura do espectador para o calor originado do cozimento.

Ainda sobre essa figura, temos ao chão uma triangulação de forquilhas e um grande espelho convexo que, segundo Zika, tradicionalmente era utilizado nos cultos para o aprisionamento de demônios em rituais de adivinhação. O historiador dá destaque também para um pincel na parte inferior da gravura, que seria útil na aplicação de pomadas ou, como era conhecido, o unguento; também há uma ossada da cabeça de animal, utilizado em atos de bruxaria e feitiçaria maléfica. Importante destacar que todas as figuras possuem longos cabelos, ou semipresos ou soltos ao vento, referindo-se a um dos símbolos da vaidade feminina, da sexualidade e do pecado, outro forte elemento de representação da bruxa.

A figura ao seu lado, de costas para o espectador, põe seu olhar para o vaso, a sua mão direita se posiciona em cima de uma das forquilhas ao chão e sua mão esquerda segura um copo ou cálice, fazendo uma possível referência aos banquetes que se acreditava acontecer nesses encontros. A terceira figura feminina se encontra entre a fumaça e a matéria que compõem a cena. Ela segura com a mão esquerda, acima de sua cabeça, um tecido que se assemelha àquele visto na obra *As quatro bruxas* (1497) de Dürer; sua mão direita está em uma linha vertical central na composição da cena e sustenta uma travessa com alimento sem procedência identificável, outra possível citação aos banquetes. O historiador Charles Zika (2007) ressalta que Hans Baldung fizera sábio uso da ideia do mistério ligado ao gênero feminino, não só através dos corpos nus centralizando a atenção do espectador, mas também na iconografia do trabalho comumente determinado ao gênero feminino, isto é, da preparação de alimentos.

Bakhtin nos lembra a partir da obra de Rabelais que o universo das comidas e dos seus objetos teve um lugar fundamental na cultura popular, já que se trata “dos víveres, pratos e coisas que são cotidianamente apregoados em alta voz, em toda a sua diversidade e riqueza [...]” (1987, p. 158). Dadas as pistas em outras obras do artista, a visualização do banquete (nesse caso, demoníaco) está completamente ligada ao do corpo grotesco, o qual nossa bruxa pertence:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado,

em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (BAKHTIN, 1987, p .225)

Esse canibalismo, tão temível e presente no mito da bruxa, se faz presente em uma leitura mais detalhada. Temos na parte superior da imagem, no canto esquerdo, uma figura sem gênero definido, com a boca aberta (detalhe que figura o modo grotesco), que flutua entre as fumaças e, próximo a ela, centralizada, um elemento já visto aqui antes: uma figura feminina que cavalga no sentido contrário de um animal, outra possível referência a gravura de Dürer, *A Bruxa (1500)*. O desenvolvimento da obra de Hans Baldung pode ter acontecido ainda quando o artista trabalhava na oficina de Dürer, retomando essa ideia do corpo grotesco. Mas as singularidades do artista já se fazem presente na inserção de uma figura feminina jovem ao invés de uma anciã; ela tem em mãos um grande garfo de cozinha que segura uma panela com ossos; não vemos mãos em nenhum chifre e nenhuma espécie de tecido, como na obra de Dürer. Segundo Zika, tanto a cabra, como o bode estavam estabelecidos como símbolos visuais da luxúria na iconografia dos vícios no final da Idade Média e, juntamente com o detalhe das pernas da figura feminina mais livres, descontraídas, e o cabelo solto, estaríamos vendo uma sugestão visual comum para a atividade sexual ilícita no século XVI.



Figura 32. Hans Baldung Grien
Detalhe de *As Bruxas*, 1510

Linda Hults (2005) observa que a luxúria das bruxas também é trabalhada na presença das “salsichas” (como também identifica Charles Zika) penduradas sobre o garfo com uma cantina de vinho no lado esquerdo da imagem. Esse detalhe das salsichas poderia estaria associado ao roubo de falos pelas bruxas presente nas anedotas e nos tratados dos teóricos da bruxaria, ou então de acordo com Zika, Hans Baldung poderia ter sido influenciado pelas expressões populares locais para relações sexuais, como "assar uma salsicha" (*Würste braten*); ou então, de acordo com Bakhtin, com as salsichas gigantescas que dezenas de pessoas carregavam durante os carnavais de Nuremberg no século XVI c XVII (1987, p. 54), frequentemente presente nos exageros vistos como positivos no realismo grotesco, assim como nas festas populares.



Figura 33. Hans Baldung Grien
Detalhe de *As Bruxas*, 1510

Mas o artista e seus contemporâneos estavam cientes das discussões literárias sobre os processos de bruxaria. Se esses elementos que lembram salsichas forem uma referência ao ato da castração que as bruxas eram acusadas, uma das fontes seria as histórias que transitavam naquele período, as quais não só circulavam como forma de causar preocupação e reflexão para seu público, mas também de ironizar o conteúdo das histórias, muitas delas presentes no *Malleus Maleficarum*, como a que destacamos abaixo:

E o que de pensar das bruxas que, vez por outra, reúnem membros masculinos em de número, num total de vinte ou trinta, e os colocam em ninhos de passa ou em caixas, onde se movem como se estivessem vivos comem grãos de aveia e de trigo?

Cumpra entender que tudo isso é feito por obra e ilusão do Diabo o sentido dos que veem tais coisas se acham iludidos na direção que indicamos. Pois um certo homem contou-nos que, quando perdeu o seu membro, aproximou-se de uma conhecida bruxa e pediu-lhe que o restituísse. A mulher disse-lhe então para que subisse numa determinada árvore e que, no ninho que lá se encontrava, escolhesse o membro que mais lhe agradasse dentre os muitos que havia. E quando ele tentou pegar um bem grande, a bruxa disse: Não deves pegar esse aí, porque era de um pároco. (Parte II, Questão I, Cap. VII. KRAMER; SPRIENGER, 2017, p. 228)⁷²

Distante de parecer uma história séria, os sentidos de ironia e de um humor obscuro presente nesse trecho podem ter feito parte do conjunto de contos humorísticos franciscanos, como identificou Stephens (2002). Ter sido citado por Kramer serviria como auxílio da prova a respeito da ilusão demoníaca a qual defendiam existir. O historiador observa ainda que a história acima contada sobre castração e o ninho de falos permitem provar que o demônio tinha o poder de distorcer a percepção humana e seus sentidos. No ninho de falos, o que parecia perceptível não estava lá; o demônio tinha o poder de fazer qualquer coisa (com a permissão de Deus) parecer outra coisa, deixar ausente o que estava presente ou o contrário. (2002, p. 308-309). Este exemplo serve para aquilo que Aquino definiu como *Praestigium*, um termo técnico que, segundo Stephens, se trata da ilusão demoníaca que ocorria dentro da imaginação ou na realidade externa. Por isso, a castração executada pelas bruxas era uma ilusão, tratada como uma ilusão demoníaca em que as mesmas induziam os demônios a produzi-la⁷³.

Um ponto singular a respeito da suspeita de castração é analisado pelo historiador, que determina que a bruxaria serviu também como uma explicação conveniente da

⁷² “Infine, che cosa a bisogna pensare di quelle streghe che raccolgono membri viril, talora anche in numero considerevole, anche venti o trenta, e li mettono nei nidi degli uccelli o in uno scrigno, in a cui essi si muovono come membri vivi, a mangiando avena o altre Cose come è stato visto fare da molti e vem comunemente corre voce? Bisogna dire che tutto questo è frutto dell'operazione and dell'illusione del diavolo, dato in the sensi dei testimoni vengono ingannati nel modo che si è detto. Un uomo ha riferito infatti av avec per capita il suo membro e che per recuperare la propria integrità era andato da una strega. Questão ordinò all'infermo di arrampicarsi su un albero e gli consenti di prendere quello che voleva d'un unido in cui si trovavano molti membri. E poiché lui aveva messo mani su uno grande, la strega gli disse: “Non prendere quello!” E aggiunse che apparteneva a uno del popolo” (KRAMER; SPRIENGER, 2003, p. 218).

⁷³ Um pouco mais sobre essa questão: “[Kramer] admite que os humanos podem produzir ilusões com truques e sabe que a castração cirúrgica é possível; ele também sabe que a melancolia pode induzir ilusões muito convincentes. Mas, se ele reconhecer que os demônios não podem causar ilusões e alucinações, ele aceitará a possibilidade de que os demônios sejam ilusões e alucinações. O mesmo medo foi levantado pela perspectiva de que as bruxas possam sonhar em vez de serem transmitidas por demônios. Em uma discussão sobre o *praestigio*, Kramer retorna à *Canon Episcopi* e cita-a extensamente para demonstrar que a imaginação está ‘naturalmente sujeita a demônios, de modo que eles podem transmutá-la, causando várias fantasias’”(STEPHENS, 2002, p. 309).

impotência masculina para resolver o problema da legitimação do sacramento matrimonial: a dificuldade de ter filhos.

[A bruxaria] preservava a autoestima do homem identificando a causa externa por sua incapacidade de cumprir seu dever pessoal e econômico. Para a esposa, também, a autoestima estava em jogo: mesmo que o marido impotente não culpasse sua esposa, ela podia sentir que a impotência dele impugnava sua atração sexual. (STEPHENS, 2002, p. 313)⁷⁴

Dessa maneira, as “salsichas” trazidas por Hans Baldung poderiam remeter a falos figurativos, pênis humanos ou o próprio alimento conhecido como salsicha. O artista estaria associando essa ilusão demoníaca à imaginação dos seus clientes quando combinada à visualização desses elementos, com fortes cargas simbólicas. Esse jogo de realidade *versus* fantasia está presente também no felino de costas para o espectador no canto à direita da gravura.

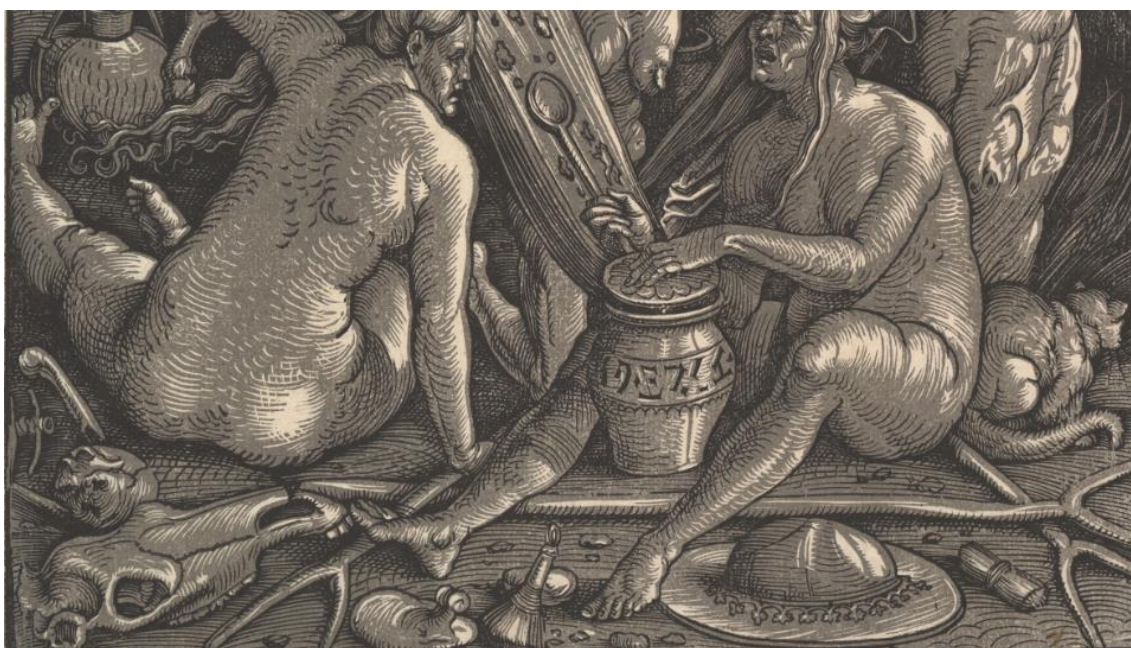


Figura 34. Hans Baldung Grien
Detalhe de *As Bruxas*, 1510

Walter Stephens observa que Kramer e Bartolomeu Spina trouxeram em seus tratados a crença de determinadas culturas camponesas que acreditavam na transformação de bruxas em gatos – assim como no caso dos voos noturnos. Como no caso da castração, na

⁷⁴ “[Witchcraft] preserved the male’s self-esteem by identifying an external cause for his inability to fulfill his personal and economic duty. For the wife, as well, self-esteem was at stake: even if impotent husband did not blame his wife, she could feel that his impotence impugned her sexual desirability”.

realidade isso não poderia acontecer e o *Canon Episcopi* foi útil para lembrá-los que somente Deus poderia produzir essas transformações. Mas não foi uma tarefa fácil para os teóricos da bruxaria contradizer as definições folcloristas desses povos. Por isso, de acordo com o historiador, viu-se uma iniciativa vinda deles de alertar os seus leitores eruditos da existência de pessoas que tinham crenças errôneas sobre bruxas. Talvez a gravura de Hans Baldung trouxesse, ou talvez só refletisse, esse desenvolvimento teórico e os possíveis diálogos que se tinha entre os grupos da elite pensadora, cujos participantes dos debates eram os mesmos que acompanhavam seu trabalho.

O fato de ser um gato e não outro animal pode estar relacionado a vários elementos. Um deles vinha de um relevante grupo considerado herético pela Igreja medieval: o catarismo. Surgida entre o século XII e XIII, é uma religião de dois deuses, com um deus do bem, Jesus Cristo do Novo Testamento, e um deus do mal, Satanás do Antigo Testamento. Os teólogos da Igreja acreditavam que nas reuniões secretas desses grupos, o diabo encarnaria a si mesmo na forma de um grande gato negro. Outra suposição vem na natureza do felino que por ter o hábito de viver e caçar à noite, sem entrar no mérito da sua visão noturna, tiveram como acompanhantes as bruxas estereotipadas de hábitos similares. Stephens acrescenta outra informação: os gatos já eram vistos como animais domésticos e, dessa forma, teriam mais liberdade de acessar os cômodos das famílias e causar mal àqueles mais frágeis, que eram os bebês. A teoria da bruxaria aproveitou esse contato humano com o pequeno felino e declarou que “bruxas-gatos” infanticidas existiam e deveriam ser temidas, pois os gatos (transformados ou não) tinham a habilidade de fugir sem deixar rastros e realizar o que quer que seja de maneira silenciosa.

Esse mito introduz outro terrível problema sobre essa realidade fantasiosa: a morte dos bebês para a produção do unguento, que tinha como função auxiliar nos voos noturnos. Tanto os detalhes do pincel na parte inferior da gravura, quanto as figuras femininas que estão acompanhadas das panelas e do vaso, assim como aquelas que flutuam, refletem as diversas narrativas de que as bruxas produziam substâncias mágicas através dos corpos de crianças sequestradas – preferencialmente não batizadas segundo os teóricos⁷⁵, fervendo em seus

⁷⁵ De maneira mais detalhada: “Os detritos corporais de crianças não batizadas presumivelmente causaram seus efeitos demoníacos porque as cruciais energias sacramentais do batismo estavam ausentes. Ao possibilitar a transvecção demoníaca e maléfica, o unguento provou a realidade da *energeia*, a energia ou o efeito do batismo

caldeirões caldo e unguento. O primeiro, segundo informações do juiz Peter no *Formicarius* de Nider, seria reservado especificamente para as bruxas com o intuito de adquirir maior poder e conhecimento. De acordo com Stephens, seu efeito basicamente psicológico se tratava de algo intangível. O caso do unguento era diferente, já que seus efeitos seriam físicos tangíveis, sempre é claro, funcionando com a permissão e o desejo do demônio:

Na teoria da bruxaria depois de Nider, o unguento tinha dois conjuntos distintos e complementares de efeitos. As bruxas deveriam considerar alguns de seus efeitos benéficos para elas, particularmente a *transvecção* e a metamorfose em animais. Além desses diabólicos ou invertidos beneficiários das bruxas, o unguento causou enfermidade e infortúnio maleficiais quando esfregados ou borrifados em cristãos fiéis. Quando foi usado para esta última função, às vezes foi descrito como um pó. (STEPHENS, 2002, p. 250)⁷⁶

Detemo-nos nas informações introdutórias sobre o unguento, pois se fez presente no decorrer das décadas e no próximo século muito recorrente nas retóricas das imagens, como nas obras dos artistas dos Países Baixos (local que o tema vai ser disseminado), de Frans Franken, o jovem (1581 - 1642) e de David Teniers, o jovem (1610 - 1690).

Outro elemento que se fez evidente na gravura de 1510 de Hans Baldung e que se tornara hábito nos trabalhos dos artistas acima citados, é a panela, ou o vaso ou o que hoje é mais conhecido, o caldeirão. Na cena, a figura que domina o vaso e controla a quantidade de matéria sólida e gasosa que é liberada, pode remeter ao mito da caixa de Pandora, elucidado por Dora e Erwin Panofsky (2009). Os autores identificam que apesar das variações do mito entre a literatura grega (primeira aparição) e os clássicos latinos (escassos e incompletos), quase todas as línguas europeias utilizaram as expressões que denominam a “caixa” de Pandora “como denominação da fonte dos mais diversos desastres, desde o pecado original até um item indesejável de uma legislação municipal, [e que] foram usadas como título de muitas peças de teatro e romances que giram em torno de um exemplar atraente, mas destrutivo do gênero feminino”(PANOFSKY; PANOFSKY, 2009, p.28). Esse mito reapareceu na literatura no final do século XV e assim que veio a luz, segundo os autores, foi rapidamente

e os sinais da cruz não diretamente, mas por padrão e inversão. Demônios foram atraídos pela ausência de batismo e de passagem, assim como eles foram repelidos pela sua presença. (STEPHENS, 2002, p. 251)”.
⁷⁶ “In witchcraft theory after Nider, the unguent had two distinct and complementary sets of effects. Witches were supposed to consider some of its effects beneficial to them, particularly *transvection* and the metamorphosis into animals. In addition to these devilish or inverted *beneficia* toward witches, the unguent caused *maleficia* illness and misfortune when rubbed or sprinkled on faithful Christians. When it was used for this latter function, it was sometimes described as a powder”.

transformado de *pithos* ou *dolium* em latim (um enorme vaso de barro usado para guardar vinho, azeite e outros elementos, servindo até como sepultura ou abrigo, conforme eles identificam) por *pyxis*, que é a origem da expressão para caixa.

Semelhante ao contexto da cena, o mito trabalhado pelos historiadores da arte a partir de Hesíodo, se tratava da vida de Pandora, a primeira mulher, que trouxe ao mundo o vício e a doença assim que abre um vaso, uma possibilidade imagética como na gravura de Hans Baldung, e expele um conteúdo fatal que se dispersa rapidamente pelo ar. Casada com Epimeteu, o vaso fazia parte dos utensílios domésticos do casal. Assim como fora indicado no mito da Eva levada à maçã pela curiosidade, a ação de Pandora ao abrir a tampa foi descrita implicitamente pelo mesmo motivo, segundo Dora e Erwin Panofsky.

Mas a presença do tema da bruxaria não seria familiar para o artista, de acordo com Hults (2005), se não fosse pelo contato com o pregador dominicano da Catedral de Estrasburgo e humanista Johann Geiler von Kayserberg (1445 - 1510) e mais específico, com a obra escrita intitulada *Die Emeis* ou *As Formigas* (como também em Johannes Nider), que discutiu em grande parte a bruxaria. Hans Baldung é o possível artista ilustrador das imagens de bruxas presentes na publicação dos sermões que foram coletados pelo franciscano Johann Pauli entre 1516 e 1517 (ZIKA, 2007). A gravura seria baseada na "batalha pelas calças" como analisa Hults, que tratava de uma história em que um homem sem as calças agarrava-se a uma árvore e via as bruxas agitarem-nas como símbolo de vitória e assistia também suas preparações para irem ao sabá.

A gravura contém um grupo de três figuras femininas, duas delas carregam dois vasos que expelem matéria; duas delas, nuas e a mais próxima do lado direito da imagem está vestida. As três portam adereço no cabelo, com destaque para a figura feminina ao centro com o vaso mais aparente, que possui os cabelos soltos e em movimento. No chão, temos muitas ossadas – tanto de animais, quanto de humanos – e no canto esquerdo da cena, temos uma grande árvore em que, uma quarta figura, que se assemelha ao corpo de uma figura masculina, segura-se em um tronco, com um dos braços esticados para tocar algo. As calças do conto da batalha estariam colocadas no mastro ou no grande garfo em forma de bandeira, carregada pela única figura feminina vestida. Esta, também é a única que está sentada em uma espécie de banco entre suas pernas. As outras duas, estão em contato direto com o solo; duas delas se conectam com as mãos dadas, em uma espécie de pacto. Por último, a escrita

na parte superior da gravura “von den hexen und unholden” ou *dos demônios ou das bruxas*, enfatizando o enredo da cena.



Figura 35. Oficina de Baldung (artista desconhecido)
 Xilogravura original de *Die Emeis*, 1517
 Localização: Witch +BX890 .G31 E5 1517
 Fonte: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:548417>

Sobre outro ângulo narrativo também trazido por Hults e Charles Zika, baseia-se em uma história do século anterior, escrito pelo teólogo dominicano Johann Nider e seria baseada na fala de uma mulher acusada que teve que provar para um sacerdote como ela viajava até o sabá. Possivelmente, a única figura feminina que está vestida pode ser referente à mulher que originou a história que para provar para o clérigo cético que os voos aconteciam ela se sentou em um banco, se ungiu com óleo, falou palavras e pensou conseguir flutuar – mas acabou dormindo sentada e caindo do banco. Formalmente, não há como não associar a narrativa de Geiler, defensor de que os poderes das bruxas não passavam de fantasias e sonho, com o trabalho de Hans Baldung para a composição da cena. Em ambos os casos, temos, de fato, a ideia da ilusão servindo como subsídio para a criação. Talvez os clientes e os espectadores do artista esperassem que ele resolvesse imagetivamente esses impasses. Ou talvez não.

O que importa para nossa pesquisa está de acordo com o pensamento de Charles Zika, que defende que

O contraste entre a turbulência do corpo interno e a sensualidade das superfícies representa para Baldung as contradições do desejo sexual. Isto é análogo às tensões que ele estabelece de forma composta, em sua justaposição dos corpos mais velhos das mulheres anciãs [*crones*] com os corpos desejáveis de suas bruxas mais jovens. A anciãs referem o espectador à figura da vendedora em imagens contemporâneas de ligação sexual, dando voz aos medos contemporâneos sobre a ruptura da ordem moral e social e servindo para identificar a atração sensual como uma forma de sedução. (ZIKA, 2007, p. 26)⁷⁷

Podemos compreender então que a gravura *As Bruxas* iluminou o caminho do artista para chegar a sua criatividade artística. A partir dela, o artista atingiu um sentido resolutivo em direção à legitimação da sua protagonista.

Uma sexualidade desenfreada: as bruxas de Friburgo

Entre os anos de 1512 e 1516, Hans Baldung e sua mulher Margarethe viveram na cidade que se tornara símbolo do poder imperial, governo esse que tinha o objetivo, conforme Linda Hults observa, de enfrentar as aspirações democráticas vindas da Confederação Suíça e a centralização econômica e política dos territórios dos Habsburgos no Alto Reno. O casal viveu no período em que os territórios alemães viviam uma transformação jurídica com a tentativa de uma padronização dos códigos de lei desde o final do século XV (até ter chegado na *Lex Carolina*) e, segundo a historiadora da arte, esse esforço exigiu que um grande número de estudiosos na área do direito participasse desse movimento; a perícia desse grupo entendedor da lei se tornou fundamental para ser encontrada uma maneira de unir as várias partes da lei germânica espalhadas pelo território alemão – e as várias partes do mito da bruxaria baseado nas ilusões demonológicas de juristas instruídos, como apontou anteriormente Midelfort (1981). Os clientes e espectadores de Hans Baldung, principalmente

⁷⁷ “The contrast between the seething turbulence of the internal body and the smooth sensuality of the surfaces represents for Baldung the contradictions of sexual desire. This is analogous to the tensions he establishes compositionally, in his juxtaposition of the older bodies of crones with the desirable bodies of his younger witches. The crones refer the viewer to the procuress figure in contemporary images of sexual liaison, giving voice to contemporary fears about the breakdown of moral and social order, and serving to identify sensual attraction as a form of seduction”.

na cidade de Friburgo, foram os mesmos profissionais que trabalhavam com a lei, assim como os futuros advogados, estudantes jovens e ricos.

De acordo com Hults, o artista não poderia fugir dessa cultura universitária e intelectual, cheia de clientes e de contatos influentes. Assim como Altdorfer se utilizou dos estudos humanistas sobre as paisagens e as naturezas alemãs como forma de se aproximar das tradições germânicas, Hans Baldung pode ter visto nesses círculos uma boa oportunidade de estar em contato com esse momento revolucionário, vindo de uma disposição inovadora, que, como resultado, acabaria trabalhando com homens bem-sucedidos, eruditos e ambiciosos, estando a par das transformações políticas e teóricas.

É por esses fatores que os trabalhos sobre bruxaria feitos enquanto Hans Baldung viveu em Friburgo divergem da gravura feita em Estrasburgo. De acordo com a análise de Hults, os trabalhos feitos nesse intervalo de tempo tratavam da ligação próxima entre o artista e seus clientes, muitos deles mantidos por uma relação de amizade.

As imagens a seguir representam uma identidade artística mais segura por parte de Hans Baldung. Demarcando sua expressão entre o erotismo e a escatologia, como define Hults (2005, p. 90), suas produções dialogaram diretamente com o gosto atual da elite alemã, não só pelos desenhos de *chiaroscuro* que fazia excelentemente, mas também pela proposta de trazer uma perspectiva de um mundo em que seus espectadores pudessem dominar visualmente. Aliás, esse domínio proposto por Hans Baldung vinha acompanhado de um certo escárnio, pois tinha conhecimento de que seus clientes tinham vontade de visualizar as mulheres trabalhadas nos desenhos, os quais viviam o paradoxo de aceitar esse “lugar” da excitação corpórea e, em contrapartida, repelir esse e outros prazeres em favor da sua masculinidade bem quista. Fazendo parte desse grupo, Hults analisa que “esses desenhos denegriam seu universo em uma pornografia que reduzia intelectuais, artistas e até clérigos a um nível baixo - mas nunca tão baixo quanto a bruxa feminina. Pois, ao responder e rejeitar tal abatimento, o sujeito masculino se reconstruiu” (HULTS, 2005, p. 90)⁷⁸.

Um conjunto iconográfico com corpos femininos mais delineados, com menos elementos informativos ao assunto abordado e mais exposição técnica, é a definição básica para os desenhos de Hans Baldung feitos entre 1512 e 1516, os quais fizeram parte do maior

⁷⁸ “These drawings denigrate your universe in one pornography that minimizes, intellectuals, artists and even clerics at a low rate - but never as low as a female witch. For in responding and rejecting such discouragement, the masculine subject was rebuilt”.

conjunto de obras sobre a imagem da bruxa nas artes visuais já vistas até então e, em especial, sobre seu poder e sua sexualidade considerada desenfreada.

O deboche mencionado por Midelfort e Linda Hults pode ser nítido na obra *Cartão de ano novo com três bruxas*, de 1514. Possivelmente um presente a um amigo clérigo, se trataria de uma sátira sobre o abuso clerical ao voto de celibato, feito pelos clérigos. O desenho faz parte de um cartão de ano novo que inclui a escrita no canto inferior direito da imagem: “DER COR CAPEN EIN GUT JAR” ou “Feliz Ano Novo ao capitão do coro”.

Na mão direita erguida de uma dentre as três figuras femininas, vemos um recipiente em que lança ao ambiente uma matéria consistente, semelhante a uma cantina de vinho. Como não temos todos os elementos da gravura de 1510 como a floresta, os gases, as ossadas, os animais, entre outros, segundo Zika, a atenção visual se torna mais direta nos corpos das bruxas. Esse elemento daria uma relação de intimidade com o espectador erudito, algo completamente visual, inclusive no detalhe dado pelo artista às suas personagens, que nos encara, ou melhor, encara o olhar exclusivamente masculino da época, como no caso da figura agachada de cabeça para baixo. Em conformidade com autor: “se a figura de Baldung fosse aludida ao provérbio alemão de que, quando alguém olha através das pernas, vê o diabo, ele habilmente transformou o significado, assim como também para incluir o olhar do espectador seduzido” (ZIKA, 2007, p. 83)⁷⁹.

⁷⁹ “If Baldung's figure was meant to allude to the German proverb that when one looks through one's legs one sees the devil, he has cleverly turned the meaning around, so as also to include the gaze of the seduced viewer”.



Figura 36. Hans Baldung Grien
Cartão de ano novo com três bruxas, 1514
 Desenho em caneta e tinta, 30,9x20,9cm
 Wien-Innere Stadt, Albertina - Viena, Áustria
 Fonte: <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=70813>

Aqui já podemos constatar uma das diferenças entre o conjunto de desenhos feitos nesse período por Hans Baldung e uma de suas referências, a gravura de Dürer *As Quatro Mulheres Nuas* (1497). O artista passou a trabalhar o olhar das suas figuras femininas não mais entre si, como é visto em Dürer, mas sim direcionado especialmente para o espectador, como parte de um jogo em que ninguém pode passar despercebido – como se elas soubessem que são vistas e eles soubessem que estão sendo notados. Soma-se também aqui ao que Hults determina como um rompimento de certa coerência do corpo feminino feito por Hans Baldung, desmembrando os corpos a partir de uma sobreposição de suas partes; uma triangulação pode ser percebida com o eixo vertical sendo a chama “da luxúria” vinda do pequeno vaso. Mas esse triângulo é instável já que, “usando os corpos das mulheres, ele condensou e codificou um distúrbio moral mal controlado e ameaçou romper seu frágil confinamento triangular” (HULTS, 2005, p.94)⁸⁰.

Outro elemento que pode remeter à gravura de Dürer de 1497 seria o suposto toque na genitália feminina na bruxa central de costas, alegado por Zika. De maneira mais explícita, influenciado ou não, Hans Baldung não hesitou em expor o toque da figura feminina no seu órgão genital. A especialidade do artista em trabalhar o corpo feminino nu se apresenta ainda mais no detalhe da perna direita, apoiada nas costas da única figura que tem o joelho apoiado no chão, com a cabeça entre as pernas. Fica claro também no corpo da bruxa anciã, em que se vê que o artista não poupou detalhes do corpo sem pudor (isto é, nada tapa a visão dos seus seios e vagina, ao contrário das outras duas figuras). É possível, dessa forma, que o artista quisesse expor o desejo sexual feminino e a fantasia acerca dos impulsos carnais, estes, muito observado e espiado entre seus clientes e amigos.

A historiadora Anne Barstow (1995) confirma de uma forma sucinta o que talvez não tenha ficado claro: podemos ter conhecimento das mais variadas fantasias sexuais dos inquisidores e dos juízes seculares sobre o que acontecia no sabá através das fontes que eles eram responsáveis de gerar, estas que deixavam para a mulher de qualquer idade uma projeção mais perigosa do fato real, aos quais elas eram acusadas e condenadas. Poderia se complementar aqui fantasias semelhantes para os homens de outras áreas, idades, condições financeiras e educacionais: as figuras de autoridade nos julgamentos por bruxaria eram

⁸⁰ “Using women's bodies, he condensed and codified a moral disorder barely held in check and threatening to burst out of its fragile triangular confinement”.

inteiramente do sexo masculino. Essa relação da fantasia sexual está diretamente associada, segundo a autora, aos perfis daqueles que faziam parte de todo o contexto da Inquisição: ministros, padres, guardas, carcereiros, juízes, médicos, torturadores, jurados e os tribunais de apelação. Por isso é que Hans Baldung e outros artistas, percebendo tais interesses, usufruíram do mercado que se afirmava.

E, especialmente nesse desenho, segundo Hults, Baldung confrontaria seu possível espectador da classe eclesiástica com seus medos, principalmente se vivente pelo celibato, já que, de acordo com a autora (2005, p. 94) a partir de uma análise feita pelo historiador Robert Norman Swanson, os homens celibatários tinham uma excessiva insegurança em virtude da sua condição ambivalente em relação às normas masculinas.

Em outro desenho temos, de certa forma, o retorno de vários elementos presentes na gravura de 1510. Novamente, quatro figuras de cabelos soltos, nuas, duas delas com forquilhas, uma delas elevando um recipiente flamejante e a figura no centro da composição sendo deixada suspensa no ar pela única figura feminina com traços de anciã. Talvez, vemos uma das primeiras cenas de uma figura que estaria sendo carregada para o ritual sem consentimento, já que suas expressões faciais trazem sinais de horror. Zika observa que “o poder sexual da bruxaria está claramente incorporado nas ações da bruxa sentada no chão” (ZIKA, 2007, p. 25)⁸¹, já que uma de suas mãos está entre as pernas retas, próxima da forquilha presente em um de seus braços, e a outra mão segura uma espécie de folheto, aparentemente um elemento que remete a magia pelo estudo, algo até então incomum na iconografia da bruxa. A presença de documentos ou de livros ligada a rituais mágicos sempre esteve associada a imagem do mago e dos necromantes, ambos do gênero masculino. Lembremos que os teóricos da bruxaria determinaram que as bruxas não tinham capacidade intelectual para o conhecimento através do estudo; tudo que sabiam era a partir do ensinamento dos demônios. Na imagem a abaixo, Hans Baldung poderia estar trabalhando essa questão.

⁸¹ “[...] the sexual power of witchcraft are clearly embodied in the actions of the witch seated on the ground”.



Figura 37. Hans Baldung Grien
Sabá das Bruxas, 1514

Desenho em caneta e pincel em preto, aumentado com branco, em papel marrom avermelhado preparado,
28,5x20,6cm

Albertina, Viena, Áustria

Fonte: © Albertina, Vienna

Na parte inferior do desenho, temos a esquerda, um grande vaso fechado com uma tampa, próximo a uma figura de um felino de costas para o espectador; do lado direito, tem-se uma caveira, um esqueleto da parte inferior do braço e uma vela acesa ao chão. Ainda nessa parte, à direita e em um segundo plano, vemos figuras de animais semelhantes a um boi ou uma vaca sendo montado por um *putto*; na parte central, ao fundo, temos o indício de outro gato perto de uma figura humana, sem possível distinção de sexo, que assistem o levitar das duas figuras no centro da imagem.

Essencial observar que entre as obras que mais trabalham a sexualidade desgovernada das bruxas é o desenho *Bruxa com um Dragão*, de 1515. De uma forma ímpar, podemos estar em frente a uma explícita imagem sobre a copulação demoníaca. Há certa troca de olhares entre a figura feminina que olha por cima do ombro para a face da figura animalesca; como Walter Stephens identifica, ela e o dragão tratariam visualmente de um tipo de circuito fechado sexual, como se cada um pudesse penetrar o outro.

Charles Zika analisa o dragão como aquele que libera um forte jato nas partes genitais da figura feminina, que diferentemente das outras imagens, está sem companhia na forma humana. Há dois *putti*, estes que são frequentemente associados com os deuses Afrodite e seu companheiro Eros, com o amor romântico ou erótico. Um deles segura uma das narinas do monstro e o outro na parte de trás do animal, apoiado numa espécie de cauda que elimina por um orifício determinado gás que parece se dissipar no ar. Essa mesma criança parece encarar o corpo feminino, de maneira muito semelhante àquela criança que destacamos no desenho de Dürer, *O banho das mulheres* (1496).

O pesquisador observa também que a figura feminina estaria em uma posição sexual dominante, percebida pelo seu quadril empinado, talvez pelo movimento que origina do seu agarramento em uma corda de videira que adentra no orifício da cauda do dragão⁸². Com tais elementos, o artista estaria fazendo uma brincadeira - ou uma ironia - com as ambiguidades das crenças sobre o poder do diabo. Conforme Charles Zika nos lembra, os espíritos demoníacos atuaram tanto como íncubo (versão masculina), como também súcubo (versão

⁸² A respeito de curiosidade, essa imagem é recorrente na disseminação pelo meio virtual e em sistemas de busca online do modo erótico e vulgarizado da bruxa.

feminina), fazendo referência a suposição de que as mulheres consideradas bruxas também seriam sexualmente ambivalentes.

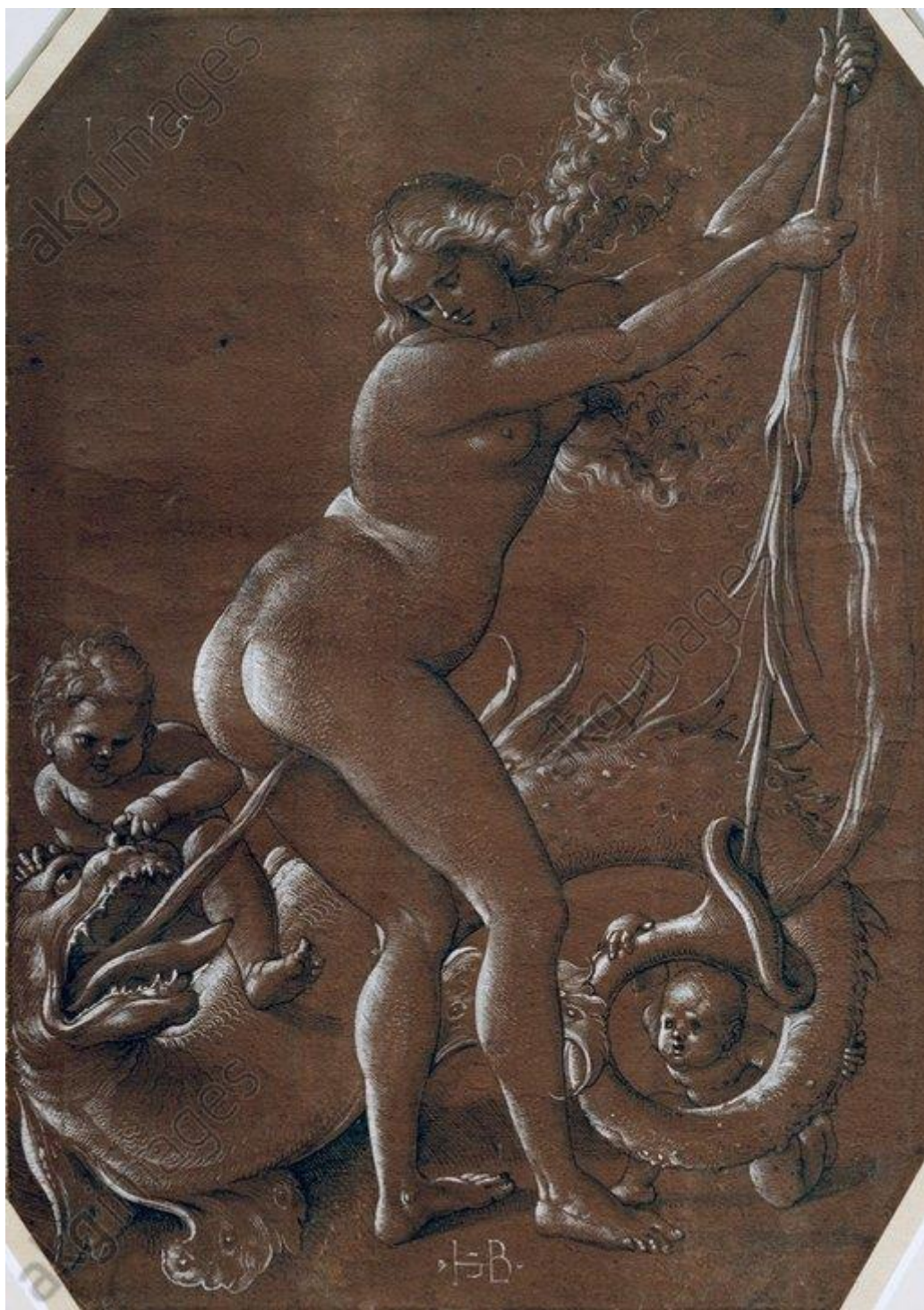


Figura 38. Hans Baldung Grien

Bruxa com um Dragão, 1515

Gravura em metal, 29,3 cm x 20,7 cm

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, Alemanha

Fonte: [https://www.akg-images.com/archive/Young-Witch-and-Dragon-](https://www.akg-images.com/archive/Young-Witch-and-Dragon-2UMDHUTLNB2H.html#/SearchResult&ITEMID=2UMDHUTLNB2H&POPUPPN=1&POPUPID=2UMDHUTLNB2H)

2UMDHUTLNB2H.html#/SearchResult&ITEMID=2UMDHUTLNB2H&POPUPPN=1&POPUPID=2UMDHUTLNB2H

Sobre esse elemento da ambígua sexualidade, Linda Hults complementa ao elencar os diversos componentes que compõem a imagem: “líquido e gás, fluxo e refluxo de gases, recepção e penetração, dentro e fora, útero e pênis, feminino e masculino, humano e animal, todos se interligam” (HULTS, 2005, p. 95)⁸³. Mas ressalta: é a obra que triunfa culturalmente a profunda misoginia existente na época do artista. O corpo feminino em questão retorna ao corpo grotesco que vimos anteriormente. Sua postura, como em outras figuras de Hans Baldung, está impossivelmente contorcida o que refletiria uma disparidade de gênero, principalmente em relação aos critérios que regiam uma autenticidade artística e um desenvolvimento imagético:

Enquanto o observador do sexo masculino tem a possibilidade de superar a abjeção que o artista inflige a ele, a bruxa de rosto sombrio, irracionalmente desejosa, não o faz. Não é apenas uma questão de fato, mas também um bom exemplo do que Rabelais (também médico) descreveu como “um espírito animal, uma parte secreta, que os homens não têm, e isso algumas vezes dá origem a certos impulsos condimentados, nitroso, salobro, amargo, mordaz, corrosivo, palpitante, ferozmente provocador, por meio do qual doloroso ardor e tremor (pois esse órgão oculto é altamente excitável e delicadamente sensível) seus corpos inteiros são arrebatados, todo sentido varrido no êxtase, todas as preocupações afetivas tornadas intensamente subjetivas, e todo pensamento confuso”. (HULTS, 2005, p. 95)⁸⁴

Em um mesmo sentido, Zika observa que enquanto elas eram do sexo feminino, os artistas também eram mestres de sua própria sexualidade, apropriando-se de papéis e agências masculinas. O problema dessa imagem pode estar no limite entre o fetiche e a moral como convenção. Uma crença muito difundida no período medieval, lembra-nos Barstow, é que as mulheres seriam tão ativas sexualmente que chegavam ao ponto de quererem ser estupradas. Diante disso, só o demônio poderia seduzi-las e saciar esse desejo. Essa ideia teria origem “numa norma da literatura medieval, na qual as mulheres queriam e apreciavam o estupro. Dos países bascos vem o ditado *Un coq suffit dix poules, mais dix hommes ne suffisent Pas une femme* (Um galo é suficiente para dez galinhas, dez homens não são suficientes para uma mulher)” (BARSTOW, 1995, p. 163). A partir dessa ideia, o desenho *Bruxa com um Dragão*

⁸³ “Liquid and gas, flux and efflux, reception and penetration, inside and outside, womb and penis, female and male, human and animal all interchange”.

⁸⁴ “ While the male beholder has the possibility of overcoming the abjection the artist inflicts on him, the grim-faced, irrationally desiring witch does not. She answers only to the deep bodily center that destabilizes her entire form, what Rabelais (also a physician) described as ‘an animal spirit, a secret part, which men do not have, and this sometimes gives rise to certain spicy impulses, nitrous, brackish, bitter, biting corrosive, throbbing, fiercely provoking, by means of which painful stinging and quivering ((for this hidden organ is highly excitable and exquisitely sensitive) their entire bodies are caught up, every sense swept away in rapture, all affective concerns made intensely subjective, and every thought confused”.

pode se tornar mais impactante se lembrarmos que o mesmo se encaixava num mercado em que o prazer masculino era especificamente visado, seja ele intelectual, artístico ou físico.

O próximo desenho intitulado *Sabá das Bruxas* de 1514, conhecido a partir da cópia feita por Urs Graf, retorna visualmente ao padrão de cena criado pelo artista em 1510. Temos três figuras de aparência jovem, que estão nuas e com os cabelos ao vento. Hans Baldung inseriu novamente o grande garfo com os elementos que lembram salsichas, segurado pela figura feminina que é acompanhada pelo *puttis* a sua esquerda. Esse grande garfo está colocado entre as pernas da figura ereta e da figura ajoelhada, novamente um forte teor sexual. A presença de um objeto longínquo segurado pela mão esquerda da figura sentada, estendido até o desaparecer entre suas pernas reforça o sentido fálico desses elementos. Dentro de uma questão formal, a figura feminina que está em pé segura um recipiente com ossadas no alto (como uma oferenda) formando uma linha vertical na imagem que fica acima de uma espécie de colar (como um rosário) composto por dados, um pé de coelho e uma caveira, que é segurado pelas outras duas figuras femininas, como se estivessem conectadas em uma linha central do desenho.

Em concordância com Linda Hults, temos também a inserção de anotações em papel próximo a uma jarra de unguento, induzindo o espectador para uma compreensão de que a cena se trataria de um ritual imaginário de levitação.

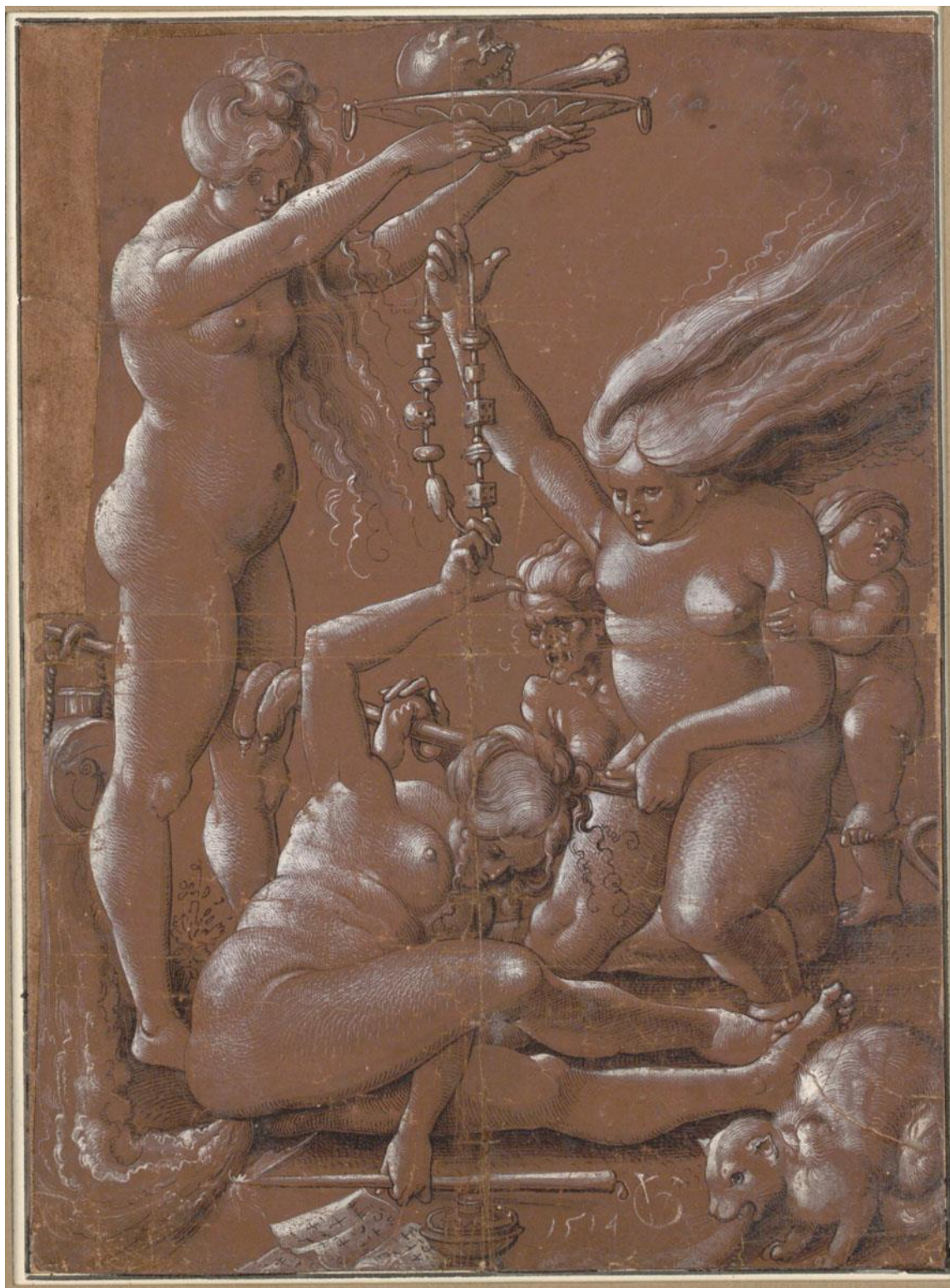


Figura 39. Urs Graf, cópia de Hans Baldung Grien
Sabá das bruxas, 1514

Desenho de caneta em papel cinza-matizado, aumentado com branco em papel preparado em marrom,
29,5x21,7cm

Albertina, Viena, Áustria
© Albertina, Vienna

Em terceiro plano, temos um corpo metade aparente que se assemelha a uma figura feminina nua, de aparência mais velha e que fica no lado direito daquela que é acompanhada pelo *putto*. Chegando até aqui, podemos destacar que em quase todos os desenhos e gravuras de Hans Baldung estudadas nessa pesquisa, tivemos a presença de uma figura feminina mais velha que acompanha uma ou mais figuras femininas mais jovens. Seria uma referência à situação de aprendiz e mestre mencionado nas histórias sobre bruxaria? Estaríamos visualizando um tipo de composição retórica artística, percebida, por exemplo, na gravura *Linda maestra!* de Francisco de Goya y Lucientes (1746 - 1828), a mais de dois séculos depois?



Figura 40. Francisco de Goya y Lucientes
Linda maestra! (Série Los Caprichos, chapa 68), 1799

Gravura em metal, 19,7x15,5cm

British Museum, Londres, Inglaterra

© The Trustees of the British Museum

Fonte: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=26360001&objectId=764502&partId=1

A revolução da imagem Graf está no fato de que, apesar da ausência de um vaso, panela ou caldeirão flamejante, temos gases que saem das partes genitais da figura feminina sentada, que poderia remeter a acusação de que havia um fogo que o corpo feminino produzia internamente. Vale destacar, em concordância com Zika, de que as figuras do desenho de Graf, representariam mulheres conduzidas pelas chamas da luxúria e se encaixam perfeitamente no estilo de Baldung, fato esse que comprovaria o acesso de Graf aos seus trabalhos, com um estilo muito próximo do artista. O autor observa que

[...] O desenho sublinha a visão de que foram os corpos femininos que deram a essas mulheres seu poder e as impulsionaram pelo ar em seus grandes garfos de cozinha ou em cabras. E o fato de que, pelo menos, três outras cópias desta cena sobreviver, sugere que tais ideias despertaram um considerável interesse contemporâneo no início do século XVI. (ZIKA, 2007, p. 79)⁸⁵

A figura feminina que tem esses fluidos e líquidos saindo de si faria também uma referência cultural da época de que poderes mágicos expelidos do útero e da genitália da mulher, confirmariam sua “natureza maléfica”. O gás corporal aparece também, no caso da imagem de Urs Graf, saindo da boca da figura felina que está no canto direito da cena.

De uma forma ímpar, Zika nos faz assimilar todos esses elementos trazidos até aqui e destaca que

[...] O grande interesse pela bruxaria pelos artistas visuais, na primeira metade do século XVI, pelo menos, repousava em um fascínio pelas qualidades sexuais e nutritoras dos corpos das mulheres. Esses corpos foram imaginados como caldeirões ferventes com o poder de sustentar a vida e causar destruição terrível; eles eram corpos que poderiam despertar o desejo, pois poderiam trazer a morte espiritual. Seria bastante limitativo vê-los simplesmente, ou mesmo principalmente, como instauradores de medo; eles deveriam estimular o fascínio e a maravilha, bem como a atração e o desejo. A bruxaria tornou-se um importante local imaginativo no qual poderiam ser exploradas diferentes fantasias sobre o poder social e, especialmente, sobre o poder sexual dos corpos das mulheres. (ZIKA, 2007, p. 86-87)⁸⁶

⁸⁵ “[...] the drawing underlines the view that it was the female bodies that gave these women their power and propelled them through the air on their cooking sticks or goats. And the fact that at least three other copies of this scene have survived suggests that such ideas aroused considerable contemporary interest in the early sixteenth century”.

⁸⁶ “[...] the keen interest in witchcraft by visual artists, in the first half of the sixteenth century at least, rested on a fascination with the sexual and nurturing qualities of women's bodies. These bodies were imaged as seething cauldrons with the power both to sustain life and to wreak terrible destruction; they were bodies that could arouse desire as they could bring spiritual death. It would be quite limiting to see them simply, or even primarily, as instilling fear; they were meant to stimulate fascination and wonder, as well as attraction and desire. Witchcraft became a significant imaginative site in which different fantasies about the social power and especially the sexual power of women's bodies could be explored”.

O autor observa também que mais claras a partir da terceira década do século XVI, as imagens até aqui apresentadas – antes estabelecidas e vistas primeiramente por uma elite restrita –, com a grande produção de impressos, algumas puderam assim ser vistas em edições de obras mais populares, como naquelas que continham os sermões de Geiler, o que ampliou o grupo de leitores e tornou tais detalhes iconográficos cada vez mais populares e de melhor assimilação.

O desenho a seguir é muito semelhante ao trabalho de Urs Graf. Novamente vemos quatro figuras femininas, duas delas no chão, acompanhadas por uma figura animalésca semelhante a um bode, e uma terceira figura está em transição: seja de queda, seja de flutuação; somente uma figura está em pé, também a única com os seios caídos que manuseia um grande garfo com um vaso ou panela em ebulição. Em concordância com Zika (2007, p, 84), a figura feminina reclinada, com uma forquilha cruzada entre suas pernas contorcidas, pode até estar em posição de “brincadeira”, mas ela também pode ser “a vítima em potencial”. Não sabemos também se as figuras ao chão estão em algum transe, enfeitiçadas ou ativas no ritual que se presencia a partir do material que está no solo: círculo mágico, espelho convexo, pincel na parte inferior à esquerda da imagem. Hans Frank de Basileia pode ser o artista do desenho, conforme a observação do autor, já que consta uma monograma “HF” no canto superior esquerdo e pode, inclusive, ter sido baseado no desenho anteriormente apresentado de Urs Graf. Sobre isso, Linda Hults indica que em ambos os trabalhos vemos suas figuras femininas dormindo no solo e isso se deve ao fato de um maior ceticismo desenvolvido sobre o voo das bruxas e a impossibilidade de se transportarem.

A historiadora da arte enfatiza que os desenhos de Hans Baldung, assim como aqueles feitos depois dele com uma mesma composição, abordavam uma relação restrita entre a razão e a imaginação, principalmente quando analisamos os elementos trazidos pelo artista que tanto poderiam ironizar as crenças em bruxaria, como também de certa forma dar credibilidade a muitas postulações dadas como verdadeiras pelos seus clientes:

Para os juristas que pertenciam a seu círculo, os desenhos encenaram um confronto entre a majestosa clareza racional e a certeza sagrada atribuída à lei reformada, postulando um mundo oposto com uma complexidade e ordem alienígena. A rica iconografia e astúcia fictícia de Baldung conferiam credibilidade a esse mundo, mas deixavam claro seus princípios básicos de irracionalidade, credulidade, sexualidade

bestial, malevolência e apostasia. O confronto encenado por esses desenhos seria ecoado na bruxaria. (HULTS, 2005, p. 94)⁸⁷

Novamente temos a associação da chama que sai do vaso como uma alusão à tocha de Vênus, que para a tradição Antiga dos romanos, era a personificação da sedução feminina, simbolizando o poder misterioso e mágico pertencente ao corpo da mulher. Numa leitura complementar, em concordância com Zika, os artistas se utilizaram muito bem dos momentos vividos e de suas experiências associadas à literatura e à cultura visual, servindo como prova para nós de que havia significados mais abrangentes ao que eles foram encaixados. A exemplo, o autor nos lembra que o caldeirão também teve seu uso direto relacionado a vagina. Segundo ele, vemos em Murner, por exemplo, a alusão do uso da palavra alemã para pote ou caldeirão *Hafen* ou *Hafe / in*, à vagina; ou então em relação à um ritual específico, a festa de São João no sul da Alemanha, em que mulheres solteiras teriam o costume de pendurar espécies de potes ou pequenos caldeirões ou panelas no beiral de suas casas, com pétalas de rosa e uma vela acesa dentro, motivo pelo qual, no verão, esse rito traria maior fertilidade e disponibilidade sexual para a mulher.

De volta à análise da imagem, temos um crânio humano em posição de destaque em uma das mãos da figura ao chão (lembramos aqui da gravura de Dürer de 1497), um elemento que estaria ligado à morte física e à degradação. Para Zika, a figura que segura o vaso com o grande garfo poderia ser referência a mulher na menopausa, isto é, a não-fertilidade que no período inicial da Caça às Bruxas servia como uma das formas de acusação de bruxaria. Um detalhe que auxilia essa leitura é a percepção da presença da figura de uma criança amarrada nas costas da bruxa anciã. Estaria ela carregando um filho morto? Ou a figura infantil serviria para um ritual? Hans Baldung propôs ao seu espectador várias leituras acerca do tema, ainda mais enquanto plano do artista, assim como Dürer, que seria passar para o seu cliente – que parecia gostar de fazer uso da sua imaginação – a resolução do mistério teológico que circundava o período.

⁸⁷“For the jurists who were likely among his audience the drawings staged a confrontation between the majestic rational clarity and sacred certainty attributed to the reformed law by positing an opposite world with an alien complexity and order.¹³ Baldung's rich iconography and compositional finesse gave this world credibility, yet made clear its underlying principles of irrationality, gullibility, bestial sexuality, malevolence, and apostasy The confrontation staged by these drawings would be echoed in the witch-hunting. They were intended to be privately perceived, probably man and hunts”

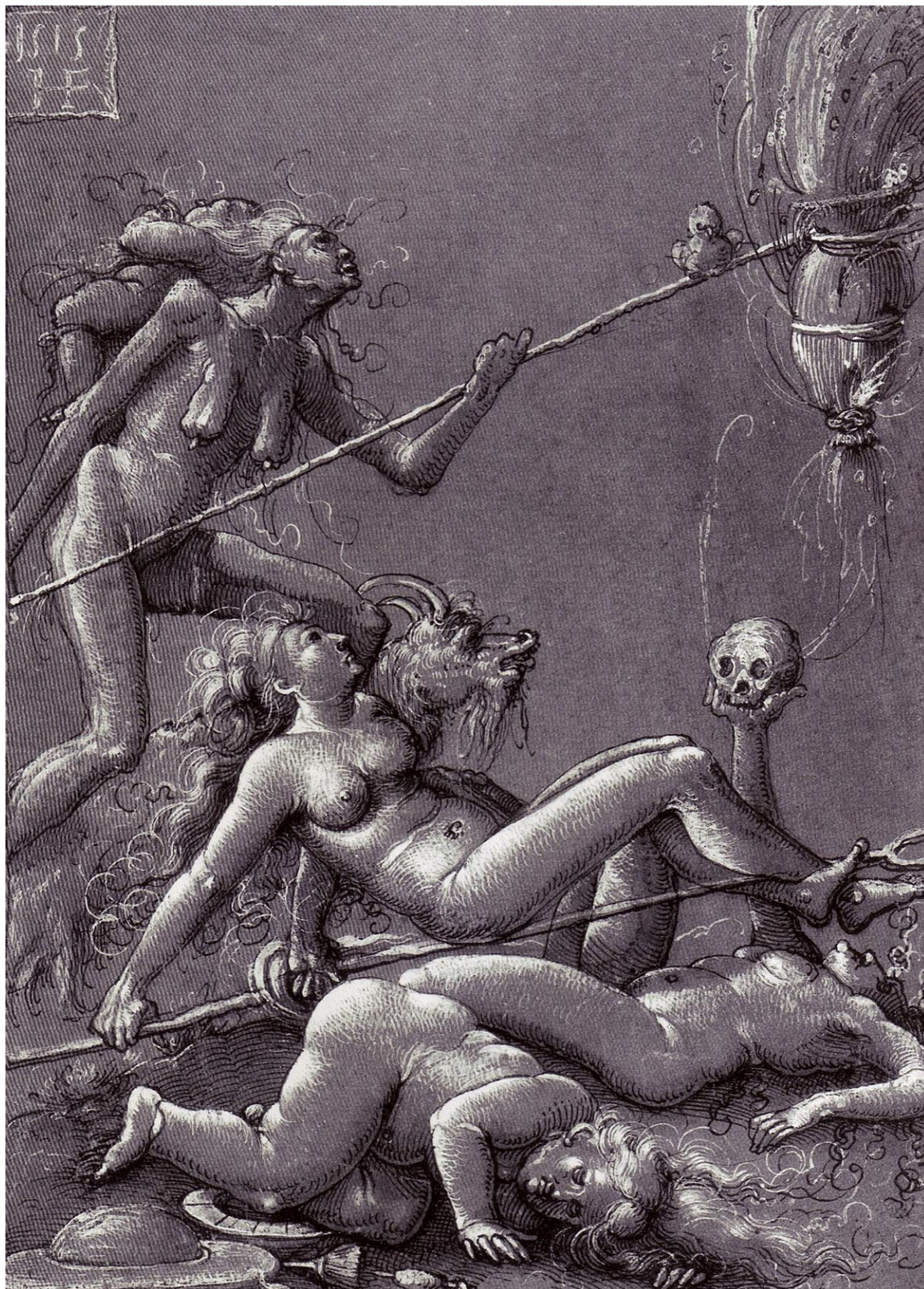


Figura 41. A partir de Hans Baldung Grien/ monograma HF - Hans Frank
Sabá das bruxas, 1515

Desenho de caneta em papel cinza-matizado, aumentado com branco, 14,3 × 10,4 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Berlim, Alemanha
Fonte: http://www.cabinetmagazine.org/issues/33/burnett_grafton.php

O retorno a Estrasburgo

Com uma carreira estável já em 1517, Hans Baldung Grien decidiu retornar a cidade de Estrasburgo, que apresentava profundos sinais de mudanças política e religiosa. A Reforma Protestante, iniciada no mesmo ano com a divulgação das 95 teses de Martinho Lutero (1483 - 1546) na porta da Igreja do Castelo de Wittenberg, trouxe contraposições sobre muitos dos dogmas da Igreja Católica. A Reforma, segundo Linda Hults, teria alterado as proposições centrais da trajetória do artista. Seu foco passaria a ser a produção de imagens religiosas privadas, além de ilustrações para livros impressos e, com o novo público alvo, isto é, os membros do partido a favor da Reforma, o artista passou a receber encomendas de retratos e assuntos dos poderes seculares que duraram até o ano de sua morte.

A turbulência se concretizou quando quatro anos depois da pregação luterana ser a maioria em Estrasburgo, segundo Hults, qualquer outro discurso que não fosse a partir do evangelho passou a ser proibido pelos oficiais da cidade. E mais:

Com efeito, isso também impediu as críticas ao *status quo* político e econômico. Havia distúrbios populares nas igrejas, violência contra os padres e apoio a novos pregadores que simpatizavam com as ideias de Lutero. Em 1525, a aristocracia e a oligarquia de Estrasburgo enfrentaram a crise, mas apenas fazendo sérias concessões dissolvendo laços duradouros entre famílias ricas e instituições católicas, como a doação de arte a igrejas, o financiamento de missas pelos mortos, a moradia de ricos fora de mosteiros, ou a nomeação de descendentes [...]. (HULTS, 2005, p. 96)⁸⁸

Para dificultar o desenvolvimento dos seus trabalhos, na década de 1520, o território germânico presenciou um rígido movimento iconoclasta, com a destruição de muitas obras de arte da Igreja Católica; no caso de Estrasburgo, de acordo com Hults (2005, p.99), em 1525 durante a Revolta Camponesa, houve um decreto feito pelo governo local para a retirada maciça de obras de arte das Igrejas, tornando o interior delas um local destituído de imagens.

Entre o ano de 1523, data em que foi feita a única pintura sobre o tema da bruxaria como mencionamos no início, e o ano da última gravura sobre o tema, intitulada *O Cavalariaço*

⁸⁸“In effect, this also forestalled criticism of the political and economic *status quo*. There were popular disturbances in the churches, violence against priests, and support for new preachers sympathetic to Luther's ideas. By 1525, the Strasbourg aristocracy and oligarchy had weathered the crisis but only by making serious concessions dissolving longstanding bonds between wealthy families and Catholic institutions, such as the donation of art to churches, the funding of masses for the dead, the housing of wealthy off monasteries, or the appointment of offspring [...]”.

enfeitado, de 1544, temos sinais claros de uma preferência do artista pelo gênero da pintura e um baixo número de produções acerca do tema sobre bruxaria (nota-se somente as duas obras acima elencadas). Pode ter sido uma possível via alternativa de Hans Baldung para conseguir manter seu prestígio e seu desenvolvimento artístico na cidade. Com exceção dos retratos, entretanto, o artista permaneceu com o corpo feminino como centro de seus trabalhos, seja realizando trabalhos sobre personagens pagãs, como Vênus e As Três Graças, seja sobre personagens femininos bíblicos, em maior quantidade, como Judith e principalmente, Eva e a queda do Homem, dada ênfase nos corpos e no contato físico entre ela e Adão; ou então em representações de casais nobres locais. O artista, pois, continuou a provocar seu espectador, apesar da restrição iconográfica.

O seu retorno e, como define Hults, expressão final ao tema da bruxaria é a xilogravura datada um ano antes da sua morte, em 1545. Assim como a autora, salientamos que esse trabalho possui muitas leituras e possíveis significados. Temos, primeiramente, uma cena até então não trabalhada pelo artista: no interior de um espaço fechado, uma figura masculina está deitada no chão em primeiro plano, com a mão direita próxima a uma forquilha, e a esquerda, perto de um objeto que foi repartido ao meio; mais ao fundo, no lado direito da imagem, uma figura feminina que segura uma tocha flamejante semivestida com parte dos seus seios à mostra, posicionada na janela no lado externo; e ao fundo, em uma posição central, uma figura animal equina que encara o espectador.

Se recordarmos que em *Malleus Maleficarum* relatou-se que as bruxas eram definidas como aquelas que confundiam a mente dos homens, fazendo-os perderem a crença em Deus e, através das suas forças malignas, levavam seres humanos a morte sem qualquer poção ou veneno, podemos combinar a gravura ao terror de Kramer. A maneira trabalhada pelo artista de uma figura que remete a um homem caído ao solo, mais o olhar aterrorizante do animal, e somado a figura feminina com a tocha em uma das mãos com os seios à mostra e seu olhar direcionado para o corpo do cavaliário, nos daria essa pista.



Figura 42. Hans Baldung Grien
O cavaliço enfeitado, 1544

Xilogravura (primeira de dois estados), 33 x 19,7 cm
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336238?sortBy=Relevance&ft=hans+baldung+grien&offset=20&rpp=20&pos=35>

Essa imagem já foi interpretada também, segundo a curadora da exposição *Witch and Wicked Bodies*, Deanna Petherbridge (2013), como uma referência a uma lenda popular

alemã em que um barão teria sido recompensado com um cavalo após seu pacto com o Demônio, que depois o chutara até a morte. Formalmente, é difícil a atenção do espectador não ser desviada para o corpo da figura masculina, com as nádegas em destaque. A partir da leitura de Charles Zika, a figura feminina com os aspectos de uma bruxa (cabelo solto ao vento, a tocha em chamas e os seios à mostra), mais a presença da vítima com a forquilha, sugerem que a cena seja lida de acordo com os elementos visuais tradicionais da bruxaria, que inclusive foram legitimadas pelo artista.

Os diversos caminhos de leitura não diminuem o valor desse trabalho, que é conhecido como um dos mais importantes da carreira de Hans Baldung Grien. Sem dúvida, a presença do equino pode ser um dos elementos que torna a gravura uma das obras mais intrigantes, não só pela possível associação direta com o demônio (como é feita com a figura do bode ou da cabra), mas também servindo como metáfora dos desejos sexuais que estavam presentes na sociedade em que o artista estava inserido. O espectador teria sua atenção dividida entre as partes genitais da figura ao chão e as nádegas do cavalo, este com o rabo esvoaçante e um pequeno detalhe de seu ânus. Não nos esqueçamos que a cena ocorre dentro de um ambiente “protegido” e que é exposto pelo artista como um local em que o estranho também pode se fazer presente: da figura que está na janela que passa a invadir o ambiente, ou então aquela ao chão com aspectos de riqueza, fadado a desgraça e a morte.

De acordo com Linda Hults, podemos ainda fazer outras análises. O fato de haver uma desproporção espacial leva o espectador a uma confusão visual. Quem é o protagonista dessa cena? A figura masculina ao chão, por exemplo, poderia ser uma metáfora para o artista desprotegido, e partindo da linearidade construída por Hans Baldung, nosso olhar é levado do corpo da “vítima” para o ânus do animal. Segundo a historiadora da arte (2005, p. 101), a obra “poderia ser interpretada como um autorretrato que propõe a luta melancólica do artista com a carnalidade e a licença imaginativa, ambos simbolizados pela bruxa e pelo cavalo e sujeitos à influência diabólica”⁸⁹. Ela destaca ainda que o cavalo é o elemento principal a ser debatido nessa obra. Formalmente ele aparece em semelhante perspectiva na obra *Um cavalo* (1520 - 1530), feita por Frans Crabbe (1480 - 1553), depois de Hans Baldung Grien. A traseira do animal é o centro da perspectiva corporal, com o rabo em movimento e a cabeça em direção

⁸⁹ “Could be interpreted as a self-portrait that proposes the melancholy struggle of the artist with carnality and imaginative license, both symbolized by the witch and the horse and subject to the devilish influence”.

oposta a ele. É claro que no caso da gravura feita em 1544 o olhar do animal e a imposição que ele passa diferem e muito. O que Linda Hults também identifica é a quantidade de trabalhos feitos pelo artista com o tema de cavalos selvagens na década de 1530, que, inclusive, foram trabalhados como agentes da sua própria natureza, como por exemplo, urinar, que noz faz remeter ao corpo grotesco percebido por Bakhtin através de Rabelais, assim como a relação de corpo com a terra e as transformações de medo em riso.



Figura 43. A partir de Hans Baldung Grien/ Frans Crabbe
Um cavalo, 1520-1530
gravura em cobre, 14,3 x 10,2 cm
Albertina, Viena, Áustria
© Albertina, Vienna

A ênfase nos cavalos trabalhados pelo artista que não podem ser dominados dialoga também com a queda do cavaliço. A desordem é então estabelecida e é o olhar do animal para seu espectador que legitima tal questão. A luxúria, lembra Hults, também pode ser tema dessa composição, já que a mesma é um sentimento que as pessoas devem controlar – o que parece não acontecer na gravura. Por outro lado, temos a melancolia, um elemento muito trabalhado pelos artistas daquele período e que pode estar presente também nesse trabalho. Além dos aspectos que já elucidamos na obra de Dürer, temos uma combinação entre a paixão e a imaginação que, segundo Hults, estimulariam a produção de sangue quente e de ar em excesso, causando inchaço corporal e a voluptuosidade. O artista homem e seus espectadores nunca deviam esquecer da lei constituinte de seus corpos, isto é, a razão e o controle constante das emoções.

Modelos a serem seguidos

Veremos no decorrer das décadas, e nos próximos séculos, uma tradição iconográfica que é derivada das obras que analisamos. As características básicas que definem uma figura feminina como bruxa passam a ser difundidas em outros trabalhos e em conjunto com outros temas. Depois de expandida, a representação visual da bruxa rapidamente chegou ao nível de um modelo a ser seguido nas Artes Visuais. Da mesma maneira que captamos em Dürer e Hans Baldung, outros artistas ansiosos pela procura de subsídios que tornassem suas obras autorais adotaram a figura da bruxa como uma força geradora para seus impulsos criativos a partir de outros enredos.

Uma obra marcante é a pintura *Alegoria da Melancolia* de 1528, feita por Lucas Cranach, o Velho. Não é a única obra que o artista relaciona um dos quatro humores com a imaginação diabólica, tendo outra produção no ano de 1532 de mesmo título. Na obra, o artista trabalha os comportamentos melancólicos que já vimos ser costumeiro nesse meio. A alegoria ficou conhecida na gravura de Dürer de enfoque humanista e astrológico, nominada como *Melancolia I* de 1514; segundo Koepplin (2007)⁹⁰, Cranach realizou sua obra como se

⁹⁰ Informação disponível: <http://lucascranach.org/UK_NGS_NGL003-93>. Acesso em 16 de jul. 2018.

fosse uma contra imagem à *Melancolia I*, representando visualmente diversos elementos do pensamento de Lutero. Rapidamente, podemos mencionar que, de acordo com Kors e Peters (2001), o reformista validou a ideia defendida pelos teóricos da bruxaria sobre a realidade do diabo, aprofundando-se mais que a maioria ao citar seus próprios encontros pessoais com o Diabo. Os historiadores (2001, p. 259) ressaltam que Lutero avisou seu público através de sermões formais e comentários escritos de que o mundo carnal e grande parte do mundo espiritual estava sob o domínio de Satanás e sua falsa idolatria, a bruxaria.



Figura 44. Lucas Cranach, o velho
Alegoria da Melancolia, 1528

Óleo sobre painel, 112,5x71cm

Coleção privada em empréstimo para a National Galleries of Scotland, Edimburgo, Escócia

© National Galleries of Scotland

É através dessa ligação com as ideias luteranas que Cranach relacionou o tema da melancolia com a figura da bruxa e com a representação de uma cavalaria selvagem, a esquerda na parte superior da pintura. No detalhe abaixo, temos a presença do tema do voo da bruxa, com figuras humanas que, na sua maioria, são femininas – pelo detalhe dos seios e dos cabelos soltos, e com figuras animais que flutuam por uma fumaça escura.



Figura 45. Lucas Cranach, o velho
 Detalhe da obra *Alegoria da Melancolia*, 1528
 © National Galleries of Scotland

Assim como a passagem lembrada por Lutero sobre a ficção do poder das bruxas – contada por Johannes Geiler sobre a mulher que dorme sentada e que trouxemos através da gravura produzida por Hans Baldung em 1517 –, Lucas Cranach em sua alegoria trouxe a bruxaria como uma ação imaginária causada pelos sintomas da melancolia.

De outro modo, uma narrativa até então não vista nesse período da arte renascentista, a obra do artista holandês Jacob Cornelisz (1470 - 1533) traz pioneiramente uma composição pictórica intitulada *Saul e a Bruxa de Endor*, de 1526. Segundo a análise feita por Daantje Meuwissen do Rijksmuseum, as inscrições na parte superior da imagem seguem a narrativa bíblica em 1 Samuel 28: 3-20 do Antigo Testamento que trata da visita de Saul, o primeiro rei do povo de Israel, ao local onde ficava a bruxa de Endor com o intuito de descobrir

como a batalha com os filisteus, que estava para acontecer, acabaria. A bruxa através do espírito do sacerdote Samuel, anunciou que Davi, com o apoio de Deus descontente com a perversidade de Saul, se tornaria rei em seu lugar.



Figura 46. Jacob Cornelisz van Oostsanen
Saul e a bruxa de Endor, 1526

Óleo sobre painel, 85,5 x: 122,8 cm
Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda

Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-668/catalogue-entry>

Como uma narrativa linear, na extrema esquerda está uma figura masculina, que seria Saul, e em frente a outros homens pede o conselho de uma figura feminina, a bruxa, com os cabelos cobertos e que veste um manto longo rosado. Samuel está representado na figura quase central, num plano mais fundo, sentado no que poderia ser sua tumba. Atrás desse detalhe, em um terceiro plano, um agrupamento de figuras humanas estaria retratando a batalha contra os filisteus. A mensagem na bandeirola no canto superior esquerdo, segundo Meuwissen, é "Por perturbar Samuel em seu sono da morte, ele mesmo perdeu a vida".

O nosso enfoque se dá nas cenas em primeiro plano, que se assemelha muito a um sabá das bruxas, tendo a figuração da personagem feminina principal do enredo nua até a cintura em uma posição imponente. Outras figuras femininas estão cercadas por figuras animais, conhecidas já na iconografia da bruxa, além de faunos e aves tanto no chão, quanto no céu. É clara a referência de Cornelisz com Hans Baldung e Albrecht Dürer quando dado destaque para os detalhes das figuras que flutuam pelos ares e aquelas agrupadas em forma circular, semelhante a um pequeno banquete ritualístico.



Figura 47. Jacob Cornelisz van Oostsanen
Detalhe de *Saul e a bruxa de Endor*, 1526

Uma delas, nua e com os cabelos soltos, tem entre suas pernas uma espécie de caveira animal e carrega em suas mãos um recipiente com um material não específico, semelhante a um alimento de oferenda. Já no canto superior direito, uma figura feminina nua,

acompanhada por um tecido que dá uma sensação de movimento, está montada em uma figura animalasca que expela matéria pela boca e entre as nádegas; a bruxa levanta em seus braços uma forquilha de forma agitada, como se servisse como um estímulo para as outras figuras excêntricas que a acompanham.

No outro detalhe abaixo, temos outra possível referência aos trabalhos de Hans Baldung com a figura de vestido rosado erguendo com sua mão esquerda um pequeno copo ou tigela e na sua mão direita, um objeto longínquo que se estende até o meio de suas pernas, que lembra uma espécie de pequena vassoura. A figura está rodeada de outras três, sendo que a única que aparenta estar toda nua tem traços de anciã. Elas utilizam itens associados a alimentação e a bebida, e independente do detalhe dos cabelos cobertos e da representação de corpos vestidos, a pintura deixa evidente um modelo que foi seguido.



Figura 48. Jacob Cornelisz van Oostsanen
 Detalhe de *Saul e a bruxa de Endor*, 1526

Anacronicamente, Jacob Cornelisz combinou pictoricamente uma história bíblica com os assuntos de bruxaria e malefícios da sua época. Não que os teóricos da bruxaria anteriores ao período do artista não tivessem feito isso. No campo das Artes Visuais,

entretanto, o holandês foi um dos primeiros artistas a reforçar a partir de textos bíblicos as consequências e o destino para aqueles que não seguiam a ordem divina. Esta finalidade será vista também em outro artista décadas depois, vindo coincidentemente ou não, do mesmo território de Cornelisz.

A obra do artista holandês Pieter Bruegel, o “velho” conhecida como *São Tiago Maior e Hermógenes*, de 1565, herdou em algumas partes os modelos criados por Dürer e Hans Baldung, e traz pela primeira vez o que se tornou hoje o principal índice para identificação de uma mulher como bruxa: a bruxa na vassoura. A partir da pesquisa de Renilde Vervoort (2015) sobre o artista, podemos confirmar que ele teve também um papel importantíssimo dentro do imaginário iconográfico da bruxa, mesmo que a partir de uma só obra.

Partindo de um ponto determinado de uma narrativa bíblica, como na obra anterior, o artista deu enfoque para o imaginário que circundava ao redor de crenças em feitiçaria, bruxaria, necromancia e diabolismo partindo de uma lenda sobre o apóstolo Tiago, irmão maior de São João Evangelista, que se tem como seu principal milagre a conversão do mago Hermógenes. Assim como vemos na gravura, Hermógenes tinha a companhia de demônios quando estes, sob ordem de Tiago, narrado como aquele de força superior, viraram-se contra o mago e o prenderam para a posterior conversão cristã. A imagem em questão acompanha outra gravura, *São Tiago e a queda do Feiticeiro*, de 1565. Segundo Vervoort, as duas gravuras deveriam ser lidas como um conjunto, já que a segunda tem a presença dos acrobatas e dos malabaristas como outra referência ao que se acusava como agentes do diabo.



Figura 49. A partir de Pieter Bruegel, “o Velho” / Pieter van der Heyden (c. 1525 - 1569)

São Tiago Maior e Hermógenes, 1565

Gravura em metal (primeira de três estados), 26.2 x 34 cm

Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383064>

Segundo a autora, quando Bruegel desenhou essa gravura, por volta de 1564, a Europa estava à beira de uma crescente Caça às Bruxas, que viria causar terror nos próximos cem anos. Com estilo representativo semelhante ao de Hieronymus Bosch (1450 - 1516), temos o buraco na parte inferior da imagem que levaria para um mundo “inferior”, com o elemento dos chifres de uma figura demoníaca de costas; uma espécie de caldeirão em terceiro plano; gatos, macacos, círculo mágico em primeiro e segundo plano; e, principalmente, uma figura sem o rosto a mostra, sentada em uma vassoura, que parece sair pela lareira à direita da imagem, onde consta outro caldeirão em atividade.

Como não há intenção de trazer uma análise aprofundada da obra, visto que temos um recorte temporal, devemos analisar na gravura aquilo que nos propomos. O que podemos

afirmar rapidamente é que a figura feminina na vassoura que tenta sair pela lareira é possivelmente uma referência específica de Pieter Bruegel a um trabalho escrito por Martin Le Franc (1410 - 1461), chamado *Le Champion des Dames* ou *O Defensor das Damas*, de 1451. Em forma de poema, segundo os historiadores Kors e Peters (2001), o poeta acreditava firmemente em muitas das acusações contra os feiticeiros diabólicos e as bruxas, com exceção do voo para o sabá. Supreendentemente, o trabalho fora muito conhecido a partir das iluminuras de Peronet Lamy e, especialmente, pela presença de uma das primeiras representações de uma figura feminina na vassoura. Em determinado local da página, vemos duas figuras, ambas vestidas e com os cabelos e pés protegidos. Uma delas, de vestido em tons amarelados, está em cima de um objeto longínquo e a outra, num vestido de tons rosados, montada em uma vassoura.



Figura 50. Peronet Lamy (? – 1453)

Detalhe de iluminura do manuscrito de Martin Le France, *Le Champion des Dames*, 1451

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Champion_des_dames_Vaudois.es.JPG

Ambas as figuras femininas estariam ligadas àqueles chamados de valdenses, já mencionados a partir da análise do historiador Carlo Ginzburg (2012). Conforme Vervoort observa, as figuras seriam bruxas e teriam recebido os bastões do seu diabo. O objeto longínquo, uma espécie de bastão não precisaria ser muito longo: “[...] Um homem testemunhou

que recebeu do demônio uma vara de apenas dois pés de comprimento para voar até o sabá” (VERVOORT, 2015, p. 119).



Figura 51. A partir de Pieter BRUEGEL, “o Velho” / Pieter van der Heyden
Detalhe de *São Tiago Maior e Hermógenes*, 1565

Em *São Tiago Maior e Hermógenes* nosso principal foco é no modelo iconográfico acima apresentado: duas figuras femininas na parte superior da gravura, montadas em animais com seus cabelos esvoaçantes e sua nudez explícita. Aqui não há como não referenciar Dürer e Hans Baldung, mesmo com o ineditismo de Bruegel já mencionado. É evidente o contato do artista holandês com a obra dos artistas que aqui trabalhamos e, apesar de não ter talvez o mesmo objetivo de representação, as figuras e cenas inseridas nas suas devidas proporções estilísticas não deixam dúvidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhar o mesmo sentido dado ao desenvolvimento do mito da bruxaria até chegar às imagens, em que se parte de uma construção teórica, associada aos mitos e folclores populares, para dar seguimento na prática visual – acreditamos, pois, que essa dissertação teve essa mesma orientação para responder a nossa questão central. Retornemos a ela: por que surgem e para quem são direcionadas as primeiras imagens da bruxa nas Artes Visuais? Admitimos ter chegado a pelo menos uma resposta possível.

Sem sermos repetitivos, podemos recuperar a ideia de que as imagens surgem em um meio politicamente e religiosamente instáveis, sob constantes movimentos teológicos ceticistas. Estes, vinham com o propósito de resolver diversas questões que pareciam ilógicas para uma forma de pensamento, que seguia o método aristotélico. No primeiro capítulo, tivemos a oportunidade de compreender alguns dos motivos que levaram a criação de uma teoria da bruxaria. Entendemos que ela era causada pelo ceticismo e não pela crença excessiva, e que os tratados sobre a teoria em questão eram tudo, menos irracionais. Os teóricos partiram, muitas vezes, do propósito de provar a realidade demoníaca, os sacramentos e o que foi o cume para chegar no papel da bruxa, a copulação demoníaca. Procuramos também situar o leitor sobre o contexto do gênero que mais sofria com acusações e condenações, o feminino. As obrigações das mulheres para com a sociedade patriarcal e as características engendradas pelos homens, que as tinham em seu domínio, ficaram mais fáceis de serem percebidas. Tais assimilações, auxiliaram para que pudéssemos apreender melhor as obras de arte, pois como vimos no final do capítulo, os ideais contemporâneos de masculinidade serviram como base para que os homens da época não medissem esforços para obter poder e status.

Ao chegarmos a essa informação, em conjunto com outras percepções, tivemos a chance, no segundo capítulo, de nos aproximarmos de duas obras específicas de Albrecht Dürer, problematizá-las em seus mais variados aspectos e, chegando mais próximo da sua situação, conhecermos um pouco mais do seu círculo pessoal artístico, assim como de alguns dos seus entendimentos sobre arte. Percebemos, a partir das suas duas obras, um conjunto de elementos que estabeleceu uma tradição da representação visual da bruxa nas artes visuais. Analisamos também que Dürer, fundamentado nessas obras, condicionou o seu

espectador homem a imaginar e visualizar os elementos que norteavam a teoria da bruxaria e a inicial Caça às Bruxas.

O que pode ter servido como um ligeiro tema na vida de Dürer (apesar de muito potente), o imaginário que cercava a bruxa e seu potente corpo feminino foram essenciais na trajetória de Hans Baldung Grien. Tivemos acesso no terceiro e último capítulo a outros discípulos de Dürer que trabalharam o tema, mas o destaque é dado por nós a Hans Baldung, pois somente ele soube desenvolver essa figuração a partir das suas percepções artísticas em meio a cultura visual obtida na oficina de Dürer; assim como potencializar suas obras de uma maneira singular, trazendo gravuras e desenhos carregados de corpos femininos luxuosos, a fim de utilizar-se do meio repleto de clientes importantes, que vinham a ser um grupo restrito composto por clérigos, juízes, políticos, entre outros cargos expressivos. Com as análises de ambos os artistas destacados, tivemos a oportunidade de nos aproximarmos um pouco mais das possíveis origens imagéticas da bruxa – apesar de sabermos que as informações que temos hoje são limitadas e restritas aos interesses temporais da História e da História da Arte e que, possivelmente, nunca poderemos nos aproximar por completo dos motivos que moveram os artistas e seus clientes para chegarem aonde chegaram.

Um passado não tão distante

“Queimem a bruxa” é o início da manchete do *HuffPost* Brasil sobre o ato ocorrido em São Paulo, em frente ao Sesc Pompeia, contra a filósofa norte-americana Judith Butler, que participava de um evento em uma terça-feira do mês de novembro de 2017. Se não bastasse as palavras de ordem, fotos foram tiradas de uma boneca com o rosto da filósofa sendo incendiada. O protesto se dizia contra a “ideologia de gênero” e era um movimento que decorria de uma petição online para que a sua palestra fosse cancelada.

Lembramos e provocamos com esse pequeno e recente exemplo, o pensamento de que apesar de toda essa pesquisa se basear em determinada época e posições geográficas, com específicos costumes, políticas e crenças, mostra-se um passado não muito distante do nosso presente. Essa dissertação não só desejou contribuir com um pensamento crítico sobre o desenvolvimento da imagem da bruxa, mas também alertar, chamar a atenção para os

movimentos intolerantes a respeito, principalmente, das questões sociais e de gênero que herdamos desde, ou antes, do período delimitado aqui. Desejo, particularmente, continuar resistente e assídua nessas discussões, tornando o assunto cada vez mais recorrente e presente entre as mais diversas comunidades.

Uma possível solução para aqueles que desejam, como nós, um futuro próspero com uma sociedade plural e tolerante, em entrevista por e-mail ao HuffPost Brasil, Butler afirmou que o sucesso depende essencialmente do fortalecimento da democracia: " 'É uma luta constante', disse. '[A democracia] é algo pelo qual as pessoas são obrigadas a lutar o tempo todo'" (MARTINELLI, 2017). Como num piscar de olhos, retornamos ao início da dissertação pelas palavras de Marielle Franco que, ainda viva, orientava-nos a resistir.

REFERÊNCIAS

ALLEGORY of Melancholy. Disponível: <http://lucascranach.org/UK_NGS_NGL003-93>. Acesso em 16 de jul. 2018.

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

BAROJA, Julio Caro. *Las Brujas e Su Mundo*. Alianza Editorial, 1961. 440p.

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

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. 159p.

CALADO, Luciana Eleonora De Freitas. *A Cidade Das Damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. (Tese de Doutorado). Recife, 2006. 368p.

CAMPOS, Luciana. *Verbetes Plantas mágicas*. In: LANGER, Johnni (org.). *Dicionário de Mitologia Nórdica*. São Paulo: Hedra, 2015.

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

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

DURRANT, Jonathan B.. *Witchcraft, Gender and Society in Early Modern Germany*. Boston: Brill, 2007.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007. 454p.

GINZBURG, Carlo. *História Noturna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 479 p.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012. 688p.

_____. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. 386p.

_____. *Gombrich Essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012. 624p.

HAND, John Oliver. *German Paintings of the Fifteenth through Seventeenth Centuries*. In: *The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*. Washington: 1993.

HÉLÈNE, Grollemund. *Departure for the Sabbath*. (descrição da obra). Disponível: <<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/departure-sabbath>>. Acesso em 7 de ago. 2017.

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

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

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss Da Língua Portuguesa – Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 2048p.

HULTS, Linda C. *Baldung and the Witches of Freiburg*. In: *Journal of Interdisciplinary History* 18. 1987. P. 249-276.

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

_____. *The Print in the Western World: An Introductory History*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996. 968p.

HUSBAND, Timothy. *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*. Metropolitan Museum of Art (Catálogo da exposição) Nova Iorque: 1980. De 9 out. 1980 a 11 de Jan. 1981.

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

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras (Malleus Maleficarum)*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017. 504 p.

_____. *Manual Da Caça Às Bruxas - Edições De Planeta*. São Paulo: Ed. Três, 1976. 194p. 121p.

_____. *Il Martello Delle Streghe: La Sessualita' Femminile Nel "Transfert" Degli Inquisitori*. Milano: Ed. Spirale, 2003. 450p.

LANGER, Johnni. *A bruxa no medievo: origem e imaginário*. Modulo 1 do curso História da Bruxaria (UFPB). Apresentação em meio digital.

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

LE GOFF, Jacques. SCHIMITT, Jean-Claude (org). *Dicionário temático do ocidente medieval*. Volume 1 e 2. Bauru, SP: Edusc, 2006. 675p.

MACFARLANE, Alan. *Witchcraft in Tudor and Stuart England*. Londres: Routledge, 1999. 334p.

MARTINELLI, Andréa. '*Queimem a bruxa*': O protesto que pede #ForaButler e é contra a 'ideologia de gênero'. Publicado em 07 de nov. 2017. Disponível: <https://www.huffpostbrasil.com/2017/11/07/queimem-a-bruxa-o-protesto-que-pede-forabutler-e-e-contra-a-ideologia-de-genero_a_23269386/>. Acesso em 8 de ago. 2018.

MEUWISSEN, Daantje. *Saul and the Witch of Endor* (análise da obra). Disponível: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-668/catalogue-entry>>. Acesso em 7 de ago. 2018.

MIDELFORT, H.C.Erik. *Heartland of the Witchcraze*: More witches were executed in the German-speaking territories than in any other part of Europe. Why was the German witch-hunt so assiduously and successfully prosecuted? Publicado em History Today, Volume 31 Issue 2, Fevereiro, 1981. Disponível: <<http://courses.washington.edu/hsteu305/Midelfort%20Germany.pdf>>. Acesso em 21 de set. 2018.

MIRANDOLLA, Giovan Francesco Pico Della. *La Strega Ovvero Degli Inganni de' Demoni*. Milão: G. Daelli E C., 1864 (E-book 2010). Disponível em <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/30839/pg30839-images.html>>. Acesso em 16 de set. 2018.

MITCHELL, Stephen A. *Witchcraft and Magic in the Nordic Middle Ages*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2011. 365p.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001. 388p.

MURRAY, Margaret Alice. *O Culto das Bruxas na Europa Ocidental*. Madras Editora, 2003. 264p.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F.. *Bruxaria e História: A práticas mágicas no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1991. 174p.

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

PANOFSKY, Dora; PANOSFKY, Erwin. *A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico*. São Paulo: companhia das Letras, 2009.

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

_____. *Meaning in the Visual Arts*. Nova Iorque: Anchor Books, 1955. 364p.

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

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

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

PETHERBRIDGE, Deanna (org.). *Witches and Wicked Bodies*. National Galleries of Scotland in association with the British Museum (Catálogo de exposição). Edimburgo, de 27 jul. a 3 de Nov. 2013.

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

QUAIFE, G.R. *Magia y Maleficio: Las Brujas y el Fanatismo Religioso*. Barcelona: ed. Critica. 281p.

SCHRADER, L.. *A Medieval Bestiary*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. Summer 1986, Volume XLIV, Number 1.

SILVA, Semíramis Corsi. *A imagem da mulher feiticeira como expressão da diferença de gênero em Roma: os poemas de Horácio e Ovídio*. Klepsidra, n. 27, 2006. Disponível: <<http://www.klepsidra.net/klepsidra27/feiticaria.htm>>. Acesso em 2 de jul. 2018.

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

SULLIVAN, Margaret A. *The Witches of Durer and Hans Baldung Grien*. *Renaissance Quarterly* 53.2: 2000. P. 333-401. JSTOR. Web. 9 Dec. 2012. Disponível: <<http://www.jstor.org/wncn.wncn.org/stable/pdfplus/2901872.pdf>>.

THE Mills-Kronborg *Collection of Danish Church Wall Paintings*. Disponível: <<https://ica.princeton.edu/mills/mills.php>>. Acesso em 30 de jul. 2018.

THOMAS, Keith. *Religião e o Declínio da Magia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1971. 728p.

VERVOORT, Renilde. *Bruegel's Witches: Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700*. Livro publicado em conexão com a exposição "Bruegel's Witches", organizada pelo Museum Carharijneconvent Utrecht (19 set. 2015 - 31 jan. 2016) e a cidade de Bruges, Musea Brugge, Sint-Janshospitaal (25 fev - 26 jun. 2016).

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

WHITE, KD. *Farm Equipment of the Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. 275p.

WITCHES' *Lust And The Fall Of Man*: The Strange Fantasies of Hans Baldung Grien.
Disponível: <<http://www.staedelmuseum.de/en/exhibitions/witches-lust-and-fall-man>>.
Acesso em 10 de jul. 2018.

ZENDRON, Mariane; NOGUEIRA, Renata. *Mais do que terror, filme "A Bruxa" é uma discussão sobre feminismo*. Publicado dia 08 de mar. 2016. Disponível: <<http://cinema.uol.com.br>>.
Acesso em 29 de Jul. 2017.

ZIKA, Charles. *Dürer's Witch, Riding Women, and Moral Order*. In: EICHBERGER, Dagmar; ZIKA, Charles. *Dürer and his culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

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