Revista de Ciências Humanas e Sociais | ISSN: 2447-0244
v. 9, n. 3, set.-dez. 2023
Missões

MULHERES E BRUXAS: O COTIDIANO FEMININO RETRATADO NAS IMAGENS DE BRUXARIA (1500 – 1589)

MUJERES Y BRUJAS: LA VIDA COTIDIANA FEMENINA RETRATADA EN IMÁGENES DE BRUJERÍA (1500 – 1589)

WOMEN AND WITCHES: THE FEMALE DAILY LIFE PORTRAYED IN WITCHCRAFT IMAGES (1500 – 1589)

Recebido em: 19/04/2022
Aceito em: 08/02/2024

Nara Barrozo Witzler[1]

Resumo: A chamada Primeira Modernidade europeia foi um período extremamente conturbado, que passou por diversas crises e profundas mudanças sociais, econômicas e políticas. Nesse contexto, a religião tomou um papel central nas discussões teóricas, em especial após a Reforma Religiosa e seus desdobramentos, que refletiram no modo como as sociedades se estruturavam. Nesta pesquisa, o objetivo principal foi estudar como o trabalho iconográfico de determinados autores contribuiu para a construção de um imaginário que colocava a mulher e todo o seu universo simbólico como um dos focos do debate demonológico, fazendo assim uma conexão entre o feminino e o demoníaco. Para tanto, procuramos estudar uma bibliografia que dialogasse especificamente com os autores e obras elencadas como fontes da pesquisa; entretanto o foco principal deste trabalho foi nos debruçarmos sobre as fontes em si, procurando colocar em prática tudo que foi lido anteriormente. Dessa forma, esperamos ter contribuído não apenas com os estudos em bruxaria, mas também com o debate em torno das questões de gênero no período.

Palavras-chave: Bruxaria; Germânia; Primeira Modernidade; Gênero.

Resumen: La llamada Modernidad Temprana europea fue un período sumamente convulso, que atravesó varias crisis y profundos cambios sociales, económicos y políticos. En este contexto, la religión tomó un papel central en las discusiones teóricas, en especial después de la Reforma Religiosa y sus secuelas, que se reflejaron en la manera en que se estructuraron las sociedades. En esta investigación el objetivo principal fue estudiar cómo la obra iconográfica de determinados autores contribuyó a la construcción de un imaginario que situaba a la mujer y todo su universo simbólico como uno de los focos del debate demonológico, estableciendo así una conexión entre lo femenino y el demoníaco. Para eso, tratamos de estudiar una bibliografía que dialogara específicamente con los autores y trabajos señalados como fuentes de la investigación; sin embargo, el enfoque principal de este trabajo fue enfocarse en las fuentes mismas, tratando de poner en práctica todo lo leído anteriormente. De esta manera, esperamos haber contribuido no solo a los estudios de brujería, sino también al debate sobre cuestiones de género en el período.

Palabras-chaves: Brujería; Germania; Modernidad Temprana; Género.

Abstract: The so-called Early Modern Europe was an extremely troubled period, which went through several crises and profound social, economic and political changes. In this context, religion took a central role in theoretical discussions, especially after the Religious Reform and its aftermath, which reflected on the way societies were structured. In this research, the main objective was to study how the iconographic work of certain authors contributed to the construction of an imaginary that placed the woman and all her symbolic universe as one of the focuses of the demonological debate, thus making a connection between the feminine and the demonic. . For that, we tried to study a bibliography that dialogued specifically with the authors and works listed as sources of the research; however, the main focus of this work was to focus on the sources themselves, trying to put into

[1] Mestra em História pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: nbwitzler@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.13

practice everything that was read previously. In this way, we hope to have contributed not only to witchcraft studies, but also to the debate around gender issues in the period.

Keyword: Witchcraft; Germany; Early Modern Europe; Gender.

INTRODUÇÃO

Tanto para Católicos quanto para Protestantes, o período conhecido por nós como a Primeira Modernidade é o qual a disputa pelo Reino de Deus havia começado. E dentro dessa perspectiva, tanto para uns quanto para outros, o Demônio havia criado um exército de bruxas e feiticeiros para que seu poder aumentasse e assim ele pudesse vencer essa guerra. A partir das Reformas Religiosas, crenças escatológicas cresceram e penetraram não apenas o âmbito religioso, mas este se tornou um debate que abarcava todas as esferas sociais. A imagem do Anticristo percorrera toda a Europa e não seria exagero afirmar que qualquer um teria ouvido falar nele ao final do século XVI: visualmente como forma de propaganda, como personagem em dramas (religiosos ou não), como tema principal em sermões católicos e protestantes, em diversos panfletos e tratados (CLARK, 2006, p. 434-35). A ponto de o historiador Stuart Clark afirmar que "o luteranismo alemão também era, com efeito, uma escatologia aplicada" (CLARK, 2006, p. 436).

Os sermões protestantes davam ênfase doutrinária à iminência do Juízo Final e à necessidade do arrependimento e da submissão. O próprio Lutero enxergava a Reforma como uma evidência escatológica e ele próprio como um profeta e precursor do fim dos tempos, tendo como missão espalhar o evangelho e salvar as almas. De acordo com Lutero, a bruxaria sempre existiu, porém agora que o Evangelho estava sendo restaurado, ela se tornara mais frequente e poderosa. Para ele, não haveria algo que estivesse a salvo das tentações do Diabo. Muitos seriam iludidos pelo Demônio a seguirem falsos apóstolos - dado o seu poder de manipulação das imagens e da própria forma, podendo até mesmo assumir a imagem de Cristo - de modo que o "pobre ignorante", que estivesse passando por dificuldades na vida, acreditasse piamente que é Jesus Cristo quem lhe estava dando ordens; seria, portanto, o dever dos pastores guiar essas pessoas no caminho correto (KORS, 1972, p. 195-201).

Nesse contexto escatológico, o lugar da bruxa era o de um prodígio do Demônio. Se por um lado nem toda bruxa ou bruxo era o Anticristo, este certamente seria uma bruxa, ou bruxo.[2] De acordo com Hartmut Lehmann (LEHMANN, 1988), um dos problemas na crença

[2] É importante fazer aqui um adendo quanto ao gênero da palavra "bruxa" e sua relação com o feminino. De acordo com a autora Christina Larner, "If you are looking for a witch, you are looking for a woman, and it could be any woman" LARNER, Christina. **Witchcraft and Religion**: the politics of popular belief. Blackwell, 1984, p. 85. Se para nós, falantes de português, é óbvia a relação entre "bruxa" e "mulher", dado que na nossa língua

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

escatológica é que cada um deveria individualmente se disciplinar e seguir as ordens de Deus, porém sem nenhuma garantia de que no dia do Juízo Final esse esforço teria sido o suficiente. Mas no momento em que a bruxa se tornava o "bode expiatório" do Diabo, a sua perseguição significava que aqueles que estavam causando infortúnios na Terra seriam perseguidos e eliminados, erradicando assim toda a influência do Diabo. Havia na perseguição certo alívio por parte da população; a salvação do Homem não dependia mais apenas de um esforço individual, mas sim coletivo.

Outro aspecto que está interligado com as crenças na escatologia – e que em realidade se mostra como uma das bases do pensamento moderno – é a ideia de inversão. Aristóteles argumentava que as coisas eram passíveis de mudança quando suas categorias atingiam o seu contrário; portanto, a mudança oscilava sempre entre seus dois polos, representados na posse ou privação de alguma forma (CLARK, 1980, p. 105). Na lógica Cristã, esse princípio foi utilizado para explicar as imperfeições da Criação num mundo pós-Queda, no qual se evidenciava a existência concomitante do bem e do mal. Santo Agostinho se utilizou desse raciocínio para defender que a beleza da Criação confirmava-se pela existência dos opostos. Para São Tomás de Aquino, se o bem era a ausência do mal, era justamente a presença do mal, na estrutura de um mundo assinalado pelo pecado, que permitia o reconhecimento do bem. Pela existência do mal, a do bem era pressuposta (CLARK, 1980, p. 106). Com o tempo, as ideias de um "mundo contrário" adentraram em todos os ramos teóricos da Europa na Primeira Modernidade. O princípio da contrariedade foi amplamente utilizado como uma estratégia linguística de explicação do funcionamento do mundo, sendo largamente utilizado em diversos textos e obras literárias, assim como no discurso teológico de ambos os lados além de ser, também, um discurso político.[3] Ao realizar um contrato voluntário com o Demônio, a bruxa cometia uma das mais altas heresias, uma apostasia espiritual com o Rebatismo no Sabá,

a palavra "bruxa" está no feminino, o mesmo não ocorre no inglês, onde o termo "witch" é neutro, podendo, em teoria, ser usado tanto para o feminino quanto para o masculino. Sendo assim, a afirmação de Larner se torna ainda mais poderosa; aqui a autora nos está demonstrando que mesmo dentro de um sistema linguístico onde a palavra que nomeia essa transgressão é neutra (ou seja, nem feminina, nem masculina), ainda assim ela é relacionada majoritariamente à mulher e não ao homem.

[3] Stuart Clark ressalta que no caso da dualidade ordem-desordem, a discussão não se tratava de uma simples inversão, mas sim de uma das principais polaridades do pensamento Cristão. Muitos dos principais pensadores do período produziram tratados a respeito de como o Príncipe deveria se comportar para manter o poder. Segundo Erasmo, o tirano era aquele que colocou todas as regras da vida política de cabeça para baixo. Outros autores como Jean Bodin, Pierre De La Primaudaye e Nicolas Barnaud também colocaram o tirano como aquele que inverteu a lógica daquilo que dele era esperado - no caso, ser um bom governante. Ver: CLARK, Stuart. Inversion, Misrule and the Meaning of Witchcraft. ERASMUS. Christiani principis institutio (1516), trans. L. K. Born as The Education of a Christian Prince (New York, 1936, repr. New York, 1965). P. 150, 156-65. *In* CLARK, Stuart. Inversion, Misrule and the Meaning of Witchcraft. P. 112.

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

ao mesmo tempo em que renunciava a Deus e ao Seu Reino (CLARK, 1980, p. 119). A bruxa então era aquela pessoa que voluntariamente havia aceitado fazer parte do exército demoníaco, adiantando assim a chegada do Juízo Final. Pela ação da bruxa, todo o seu entorno seria influenciado.

Outra crença que colaborava com a inserção da bruxa na lógica da inversão era a de que estas podiam se transfigurar, e transformar outros, em animais – em geral, animais relacionados simbolicamente com aspectos negativos da natureza. Outro exemplo era o seu suposto poder de inverter o clima e destruir plantações. Não apenas a ação da bruxa individualmente era carregada de inversões, mas o folclore acerca de reuniões, os encontros das bruxas no Sabá, era repleto de contrários e opostos. Aqueles que duvidavam dos poderes que os demônios possuíam em interferir profundamente na natureza, o que incluía duvidar que as bruxas tivessem os poderes que afirmavam possuir, eram severamente rechaçados pelos teólogos e escritores sobre bruxaria. Para eles, a magia natural e a demoníaca não eram opostas, mas sim se fortaleciam mutuamente. O Diabo, enquanto profundo conhecedor de todos os mistérios da natureza, como afirmava o frei aragonês Gaspar Navarro, poderia operar no mundo natural por meios que os homens não teriam a capacidade de compreender (NAVARRO, 1631). Como podemos ver, magia, bruxaria e natureza estavam intrinsicamente relacionados. Se a Criação divina estava estruturada de uma determinada forma, era papel dos magos descobrirem todos os seus mistérios, enquanto o papel das bruxas era o de inverter toda a sua lógica.

Toda essa discussão envolvendo a magia natural estava presente em um contexto muito maior, que abarcava um movimento típico da Idade Moderna que transformou a maneira como a realidade era representada e, consequentemente, como as pessoas enxergavam essa realidade. Ao mesmo tempo em que novos estudos e experimentos ópticos eram realizados, possibilitando, por exemplo, aos artistas criarem grandes obras utilizando a perspectiva, também aumentavam os tratados que relacionavam o engano visual causado pelo artista em sua obra com os enganos provocados pelo Demônio.[4] Em um guia germânico para a magia publicado em 1631, a "magia matemática" era relacionada com a *magia artificialis*, uma vez que ambas teriam como consequência a produção de ilusões visuais, ou seja, aquilo

[4] De acordo com Stuat Clark, a introdução da perspectiva em obras de arte revolucionou de tal forma a maneira como aquelas pessoas viam, que era impossível não relacioná-la com alguma forma de magia. A grande questão aqui são os limites entre o que é real e o que é ilusão, o que nos leva ao paradoxo último da perspectiva: ela é a "completa decepção a serviço da absoluta veracidade." CLARK, Stuart. Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture. p. 83.

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

que estava diante dos olhos do espectador e parecia ser real, mas não o era (CLARK, 2007, p. 80). O objetivo do artista era, sob esse ponto de vista, capturar - ou espelhar - a realidade, refletindo assim o mundo à sua volta. E levando essa metáfora ao extremo, todo reflexo em um espelho é a representação do mundo ao contrário, seguindo a mesma lógica de que o Diabo buscar copiar, de uma maneira torta e incompleta, toda a criação e conquistas de Deus. Não é por acaso que o espelho era um acessório comum dos magos e bruxas em suas representações imagéticas.

Os teólogos tomistas retiravam qualquer ação sobrenatural das capacidades do Demônio (uma vez que apenas Deus é capaz de operar milagres), mas davam a ele a capacidade de parecer poder realizar tais feitos. Quando Tomás de Aquino afirma que o Diabo produz uma "aparência de realidade", está afirmando duas coisas principais: que este poderia atuar tanto nos sentidos internos quanto externos do ser humano. Tanto os anjos bons quanto os maus tinham a capacidade natural de alterar os espíritos dos seres terrestres, por meio principalmente da realocação dos humores presentes em todos os corpos vivos. Dessa forma, seria possível criar imagens dentro do cérebro de uma pessoa, fazendo com que ela pensasse que um sonho foi real ou mesmo que estava vendo coisas, enquanto acordada, que não estavam ali. Em segundo lugar, os demônios poderiam criar ilusões no mundo real, enganando os sentidos dos homens e fazendo-os crer que estavam vendo e tocando algo que não era real.

Faz sentido perguntar, então, qual era o papel da mulher – e mais especificamente, o corpo feminino – em meio a toda essa lógica. A autora Lyndal Roper propõe que uma possível resposta a esse questionamento seja a relação simbólica da mulher com a fertilidade e, no caso da bruxa, em seu poder de retirar essa fertilidade não somente do ventre feminino, mas também de toda a natureza. Roper também demonstra como as confissões de bruxaria continham elementos diferentes, dependendo do local de origem do acusado. Se no campo a bruxa atacava o clima, a terra, os animais e as pessoas, na cidade a bruxa era relacionada a danos a propriedades e bens materiais, além dos malefícios causados às pessoas, especialmente crianças e mães que tiveram filhos recentemente (ROPER, 2004, p. 32).

Ao falar sobre as imagens de bruxaria existentes no período, a autora afirma que "Imagens desse tipo se baseavam em códigos estabelecidos para idade e sexualidade e só faziam sentido dentro de uma maneira distinta de compreender o corpo feminino e seus processos de envelhecimento" (ROPER, 2004, p. 152). Apesar de o historiador Stuart Clark fazer uma acertada ressalva de que não podemos afirmar que a perseguição às bruxas não foi uma perseguição às mulheres pura e simplesmente, não podemos deixar passar o fato de muito

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

mais mulheres terem sido perseguidas e condenadas por tal crime do que os homens. Ao longo do texto, veremos como o feminino foi sendo moldado e inserido nessa lógica da inversão, sempre sendo associado ao lado mais negativo da balança.

DESENVOLVIMENTO

Na Cidade Livre Imperial de Nuremberg, onde Albrecth Dürer passou a maior parte da vida, as execuções por bruxaria eram algo excepcional. Os processos de bruxaria/feitiçaria só entraram no âmbito judicial no final do século XV. A respeito das punições, quando alguém era considerado culpado, a punição "padrão" por heresia era ser queimado na estaca, mas o afogamento também era uma punição muito comum. Já em regiões como Nördlingen e Regensburg, a sentença mais comum era o desterro. Se comparado com a região da Francônia, onde milhares de pessoas foram executadas, as sentenças na Baviera foram apenas sombras do que estava acontecendo nas regiões vizinhas.

Apesar de as maiores Cidades Livres terem aguentado as crises econômicas por um bom tempo, o mesmo não pode ser dito das menores que ficavam no entorno. A cidade de Kaufbeuren é um exemplo em que o auge da crise agrária e o aumento das perseguições coincidiram no tempo. Mesmo que a cidade seja considerada uma exceção, a crise foi algo que atingiu toda a região germânica e podemos ver também um aumento das acusações em cidades como Augsburg, Nuremberg, Regensburg e Ulm, apesar de nesses locais muito raramente alguém ter sido executado por bruxaria. Em Nuremberg, por exemplo, havia uma ampla crítica às ferozes perseguições que ocorriam nas cidades vizinhas. Porém Wolfgang Behringer ressalta que esse fator não significa que os governantes da cidade não cressem em feitiçaria ou na existência de bruxas, mas sim que cada processo era cuidadosamente analisado e se os juízes julgassem necessário, não hesitavam em aplicar a tortura; além disso, é provável que muitas das acusações fossem mantidas no âmbito privado (BEHRINGER, 1997, p. 147-48). Entretanto, seria incorreto de nossa parte afirmar que as crises econômicas levaram a um aumento das perseguições por bruxaria; isso seria simplificar um processo muito mais complexo.

Já Estrasburgo, cidade livre e autônoma do Sacro Império Romano-Germânico, passava por uma crise religiosa e, consequentemente, social. A cidade na qual Hans Baldung Grien passou boa parte da vida havia recentemente aderido ao Protestantismo como religião oficial, colocando os antigos católicos à margem da sociedade e até mesmo como perseguidos políticos. A cidade, durante boa parte da Idade Média e início da Idade Moderna, foi o palco

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

de grandes condenações por foi palco de perseguições a judeus e condenações por heresia envolvendo especialmente valdenses; era, portanto, território acostumado a movimentos que pretendiam maior 'pureza' na vida social e na doutrina. De acordo com Robert Thurston, se traçássemos um perímetro de 300 milhas (482 km aproximadamente) com Estrasburgo no centro, cobriríamos em torno de 50% de todos os processos por bruxaria conhecidos (THURSTON, 2013). A cidade se tornou um grande centro comercial e cultural, além de compor, pelas montanhas, uma rota que ligava a região de Lorena, que presenciou uma das maiores ondas de caça às bruxas, às regiões germânicas.

Além das disputas entre católicos e protestantes, a cidade viu o nascimento de um grupo dissidente do luteranismo e calvinismo, os chamados 'anabatistas'. Embora Estrasburgo contasse com uma grande comunidade anabatista e fosse considerada uma cidade um pouco mais tolerante a esse grupo, não significa que perseguições não existissem. Segundo Gary K. Waite, talvez um dos principais fatores que ajudaram a inflamar o ódio contra a seita era o grande número de mulheres líderes e profetas no movimento, como Ursula Jost e Barbara Rebstock. Por trás de todas as perseguições, estavam grupos de teóricos, de ambas as religiões predominantes, que buscavam justificar seus atos. Thurston nos diz que Estrasburgo foi um grande centro de publicações sobre a temática da heresia e bruxaria. O *Malleus Maleficarum,*(KRÄMER; SPRENGER, 1928 apud. KORS; PETERS, 1972) [5] um dos mais famosos manuais de combate à bruxaria, teve grande sucesso editorial nessas regiões, tendo sido editado 16 vezes até 1700.

O próprio Baldung Grien teve muitos de seus desenhos publicados em panfletos e textos a respeito da bruxaria que, como tais, tinham um alto nível de circulação. Uma das teses de maior difusão especialmente nas regiões do Sacro Império-Germânico era a ideia escatológica de que o alto número de feiticeiros e bruxas indicava que o fim dos tempos estava chegando, e o Demônio estava preparando seu exército e ganhando forças. A esse incremento da atuação diabólica os príncipes deveriam responder com o exercício da autoridade que, segundo se cria, derivavam de Deus para a conservação da república cristã. Nesse sentido, juntava-se no imaginário político tanto a recomendação paulina de que o governante agisse

[5] Atualmente, a melhor edição do *Malleus maleficarum* é a inglesa, de 2006: Institoris, Henricus, *o. p.*; Sprenger, Jacobus, *o. p. Malleus maleficarum*. Cambridge (UK)/New York: Cambridge University Press, 2006, em dois volumes: (1) o texto latino acompanhado de uma Introdução; (2) tradução inglesa a cargo de Christopher S. Mackay.

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

como portador do gládio divino como a ordem para extirpação da feitiçaria presente na própria lei mosaica.

Com o passar do tempo, cada vez mais se criavam jurisdições e justificativas específicas para combater a bruxaria. De acordo com o humanista francês Jean Bodin, em seu livro *Démonomanie des Sorciers* de 1580, as penalidades aplicadas aos acusados de bruxaria não serviriam apenas para punir os crimes, mas em faltas tão horrendas como a união com o Demônio, elas serviriam também para

> acalmar a ira de Deus e ganhar a sua benção, para atingir o temor em alguns pela punição de outros, para garantir que uns não sejam infectados por outros, para diminuir o número de malfeitores, para garantir a vida dos bons, para punir o maior mal que a mente humana pode conceber, é por isso que as bruxas devem ser punidas com o maior rigor.

Dessa forma, não caberia aos príncipes perdoarem os crimes de bruxaria, já que esses são crimes passíveis de pena de morte de acordo com as leis divinas. Os príncipes que não se dedicassem a perseguir e acabar com o crime de bruxaria, estariam passíveis de sofrerem as mais graves penalidades divinas, além do que o país que tolerasse esse tipo de atividade, sofreria com fome, pestes e guerras (KORS; PETERS, 1972, p. 215).

Na arte do período a temática religiosa era a que possuía maior demanda, ao menos até as reformas religiosas do século XVI, quando em algumas regiões essas representações foram proibidas como crime de idolatria. Todo esse imaginário poderia ser visto em pinturas e esculturas expostas em Igrejas e em casas privadas, em obras literárias dos mais variados temas, em peças de teatro e sermões eclesiásticos, desde Shakespeare até contos populares. Pintores como Hieronymus Bosch mesclavam conceitos relacionados à alquimia com conhecimentos de magia, sendo capazes de se comunicar com uma audiência de elite ao mesmo tempo em que representavam festividades e manifestações populares (BRIGGS, 2004, p. 255). Nesse contexto, alguns artistas usaram do tema para representarem a mulher com seus vícios e as consequências deles, e na arte germânica não foi diferente.

De acordo com uma tradição agostiniana, há uma profunda e fundamental relação entre a transgressão de Adão e Eva ao comerem o fruto da 'Árvore do Conhecimento do bem e do mal' e as representações que temos da morte e da própria vida. A relação que Santo Agostinho faz, e que Baldung Grien reproduz especialmente em suas obras sobre a Queda, é a dicotomia Adão/Homem/Morte e Eva/Mulher/Vida. Dessa forma, o que temos nessas representações imagéticas é a morte representada como um esqueleto masculino em contraste

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

em contraste com a mulher enquanto símbolo da vida (na tradição bíblica, "Eva", *Havvah*, deriva da raiz hebraica *Hayah*, "viver". "O homem chamou a sua mulher "Eva", por ser mãe de todos os viventes". (Gênesis, 3:20, Bíblia de Jerusalém). Entretanto ao mesmo tempo em que Eva trouxe a vida a todos nós, ela também nos condenou eternamente através do pecado da luxúria e da vaidade. No período das reformas religiosas, em especial nos territórios protestantes, se popularizou o motivo artístico de "A Morte e a Donzela", uma das derivações da temática da "Dança Macabra". Com as Reformas Protestantes, há uma mudança na concepção acerca do pós-vida; o catolicismo comunal foi substituído pelo individualismo protestante no qual a segurança do Purgatório não era mais uma possibilidade (WELCH, 2015).

Nessa nova forma de Cristianismo, cada indivíduo era responsável pelos seus próprios pecados e por sua própria condenação. A morte (e o ato de morrer, assim como o modo de portar-se diante da morte) então se tornou uma preocupação central da vida não só para protestantes, mas também para católicos. "O uso da iconografia nessas novas imagens D&M (*Death and the Maid*) era didático, projetado para lembrar o observador masculino de sua humanidade pecaminosa e que o purgatório era, no mínimo, teologicamente questionável, se não teologicamente incompatível com a doutrina cristã. Com as mulheres atuando como significantes do prazer, as imagens eróticas de D&M 'alertavam os homens para não serem vítimas da sedução das mulheres, o que sempre levou ao pecado (...)'" (H. FRONIUS; A. LINTON, 2008, p. 404). De símbolo da vida, Eva passou a simbolizar a morte e é apenas com a Virgem Maria que voltamos a ter o corpo feminino como um seio da criação.

IMAGEM 1 – JOVEM ATACADA PELA MORTE



Albrecht Dürer, Jovem atacada pela morte, 1495, Coleção Privada

IMAGEM 2 – A JOVEM E A MORTE



Hans Baldung Grien, A Jovem e a Morte (Death and the Maiden), 1517, Kunstmuseum Basel.

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

De acordo com Christina Welch, a primeira imagem desse tipo que temos no Período Moderno é *Jovem Atacada pela Morte* de Albrecht Dürer (Imagem 1). Aqui já podemos ver a tópica da morte representada como o masculino e predador sexual que ataca a mulher. Mas é em Grien que encontramos a perfeita lógica agostiniana. Em *A Jovem e a Morte* (Imagem 2), a mulher representada é o símbolo da *voluptas* (prazer); ela é jovem, bela e está no auge de sua fertilidade. Mas ao contrário de outras representações do mesmo estilo, aqui ela pede por socorro e implora pela vida, enquanto o esqueleto da morte faz uma paródia da bendição católica: o esqueleto performa o mesmo gesto que um padre performaria, mas ao invés de apontar para o Céu, a morte aponta com a mão direita para a tumba sobre onde ambos estão, enquanto segura a jovem pelos cabelos com a mão esquerda. No topo do quadro, vemos a frase "Aqui você deve ir" (Hie must du yu). Este é o destino daqueles que desejam viver uma vida de luxúria.

IMAGEM 3 – BRUXA VOANDO AO CONTRÁRIO EM UM BODE



Albrecht Dürer, Bruxa Cavalgando ao Contrário em um Bode, 1500, Galeria Nacional de Vitoria, Melbourne.

Passando agora para as imagens de bruxaria propriamente ditas, é com Dürer que podemos ver, pela primeira vez, uma virada em tais representações. Se até então o enfoque das imagens era dado pelas atividades realizadas pelas bruxas e feiticeiras, em "*Bruxa Cavalgando ao Contrário em um Bode*", de 1500 (Imagem 3), o corpo feminino se torna a personagem principal (RODRIGUES, 2018).

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

O período no qual Dürer produzia seus trabalhos, como já visto, era o de profundas mudanças no campo artístico trazidas pelo Renascimento e o autor germânico provavelmente entrou em contato com o debate produzido em especial na região da Península Itálica a respeito do que significava ser um *artista*, um *autor* e a relação entre *engenho* e i*maginação* necessária para tal função. Aqui, podemos destacar o tratado *Da Pintura*, 1435, de Leon Battista Alberti (que enxerga na pintura o objetivo principal de se fazer uma cópia perfeita da natureza) e as teorias de Leonardo da Vinci (que unia as concepções de imaginação e invenção). A partir de Dürer, a imaginação passa a ter um papel central nas obras de arte: apenas a imitação, defendida por Alberti, não era mais o suficiente. "O artista passou a trabalhar além do que ele podia ver. O fantástico e o grotesco criado 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." (RODRIGUES, 2018, p. 121).

IMAGEM 4 - UM GRUPO DE MULHERES BRUXAS



Hans Baldung Grien, Um Grupo de Mulheres Bruxas, 1510, chiaroscuro woodcut. Museum of Fine Arts, Boston, W.G. Russel Allen Bequest, 69.1064. Museu de Belas Artes, Boston.

Poucas imagens de bruxaria impressionam tanto quanto *Um Grupo de Mulheres Bruxas* de Hans Baldung Grien (Imagem 4). As três mulheres centrais estão simbolicamente sentadas dentro de um triângulo formado pelos garfos. O ritual no qual estão envolvidas constitui-se de comidas, bebidas e sacrifícios. Seus cabelos esvoaçantes são uma metáfora da relação entre magia e sexualidade. A junção desse elemento com a sugestão de sacrifício (pelos pratos e copos levantados em oferendas), os escritos em alguma língua desconhecida,

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

a fumaça cheia de elementos que escapa do jarro, o triângulo no chão e o ambiente de floresta ajudam a criar um ar de mistério e misticismo. Mas essa magia está totalmente relacionada com o universo feminino. Seus corpos nus dominam a cena, além do tradicional papel da mulher como preparadora do alimento e nutridora da família; porém esse papel foi colocado de modo invertido: aqui ele está relacionado com uma cena de destruição, marcada pelos ossos espalhados pelo chão e pelos animais mortos sendo carregados em bandejas e pelos caldeirões.

A visão da bruxa como uma mulher que inverteu seu papel natural feminino, de boa mãe, carinhosa e responsável pela nutrição da família, é recorrente no imaginário cultural. Uma das imagens aqui analisadas que mais impactam nesse sentido, e uma das imagens italianas sobre bruxaria que mais impressionam, é *A Carcaça* (Imagem 5) de Agostino dei Musi e/ou Marcantonio Raimond. A mulher sentada em sua "carruagem carcaça", não apenas é uma figura selvagem como também um símbolo da morte, não somente por estar segurando cabeças de bebês entre os dedos, mas também por todos os esqueletos, animados e não animados, que a cercam. O corpo velho da mulher está em contraste com os corpos joviais, musculosos e luminosos dos jovens que guiam e carregam a procissão. O que temos aqui é uma relação óbvia entre bruxaria e morte/destruição (ZIKA, 2007, p. 127).

IMAGEM 5 – A CARCAÇA



Agostino dei Musi eou Marcantonio Raimond, A Carcaça , 1518-35, engravin,
Galeria Nacional de Arte, Washington D.C., Rosenwald Collection.

Outra representação recorrente em imagens de bruxaria, que está diretamente relacionada com a representação anterior, é a presença de ossos, tanto humanos quanto de animais, espalhados pelas cenas. Das 13 imagens que representam a bruxaria aqui analisadas, vemos a ocorrência desses artefatos em 6: *Um Grupo de Mulheres Bruxas* (Imagem 4); *Grupo de Bruxas* (Imagem 7); *A Cavalgada Furiosa* (Imagem 8); *Bruxa Cavalgando um Falo* (Imagem 9). Representações da morte não apenas sugestionadas, mas a própria morte personificada, em geral como um esqueleto “vivo”, não eram incomuns na iconografia da

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

Primeira Modernidade. Como afirma Joseph Leo Koerner, na arte alemã até a Reforma, o cadáver embosca, estupra, assassina e dança com os vivos, e essa é uma representação muito presente na arte de Grien. O artista conseguiu como poucos fazer essa relação entre a morte e o conhecimento, dando aos corpos um lugar central em suas obras (KOERNER, 1985, P. 54).

IMAGEM 6 – UM GRUPO DE BRUXAS



Hans Baldung Grien, Um Grupo de Bruxas, 1514, Albertina, Viena.

IMAGEM 7 – GRUPO DE BRUXAS



Hans Baldung Grien, Um Grupo de Bruxas, 1514, Museu do Louvre, Paris.

IMAGEM 8 – A CAVALGADA FURIOSA



Hermann Vischer, o Jovem, A Cavalgada Furiosa, 1515, pena e tinta. De Heinrich Röttinger, Dürer Doppelgänger, Strasburgo.

IMAGEM 9 – BRUXA CAVALGANDO UM FALO



Francesco Mazzola, Bruxa Cavalgando um Falo, 1530, Museu Britânico, Londres.

Não há como saber se os "donos dos ossos" nas imagens foram mortos durante um ritual ali representado, ou se as bruxas os foram buscar em algum cemitério, porém uma associação com a necromancia, e até mesmo com o canibalismo, se torna evidente. A partir

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

do Século XV, representações de canibalismo se tornaram mais recorrentes. Entretanto, representações da bruxa como canibal já eram frequentes anteriormente e apenas em meados do século XVI a antropofagia da bruxa foi relacionada com as apreensões da descoberta do Novo Mundo. Nessa iconografia, o canibal era a representação daquele que era menos civilizado e mais selvagem. A bruxa enquanto figura feminina e demonizada era posta como animalesca, uma mãe perversa, que matava e comia suas crias (ZIKA, 1997).

IMAGEM 10 – AS TRÊS MOIRAS



Hans Baldung Grien, As Três Moiras, Luchesis, Atropos and Clotho, 1513. Nacional Galeria de Arte, Washington.

A bruxa era também aquela que possuía o poder de decidir entre a vida e a morte e o uso de figuras da mitologia grega se enquadrava perfeitamente na expressão dessa crença. Em *As Três Moiras: Luchesis, Atropos e Clotho,* (Imagem 10) Baldung Grien representa as Moiras, mulheres da mitologia grega que seguravam e cortavam o fio da vida de cada ser humano. De acordo com Charles Zika, aqui o pintor procurou exemplificar o poder da mulher sobre a vida individual e social. Clotho seria a mulher mais jovem e sorridente da imagem. É ela quem fia o fio da vida no momento do nascimento. Lachesis, a "medidora", seria a mulher de meia idade com um chapéu de casada. É ela quem mede o tamanho do fio da vida. Atropos seria a mulher mais velha. Cabe a ela cortar esse fio. O bebê estaria ali para representar os quatro estágios da vida (ZIKA, 2007, P.128). Na própria *A Carcaça*, a personagem principal foi recorrentemente associada à figura da deusa grega Ártemis, ou Diana para os romanos, da fertilidade e da natureza selvagem, da guerra e da destruição; a imagem então representaria a Cavalgada Selvagem liderada pela deusa. A associação da mitologia da Cavalgada Selvagem,

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

ou Cavalgada Noturna, com a bruxaria se deu principalmente no *Canon Episcopi* do século IX e a partir daí, inúmeras ilustrações do tema foram feitas. A Cavalgada é mostrada com a presença de outros cavaleiros, além de espíritos demoníacos e almas provavelmente daqueles que morreram antes da hora e que não tiveram paz. Acreditava-se que a Cavalgada trazia com ela devastação nos campos e malefícios. Um bom exemplo visual da destruição que a Cavalgada Noturna trazia é a imagem de Hermann Vischer o Jovem, *A Cavalgada Furiosa* (Imagem 8) de 1515.

Também é clara nessas imagens a representação do Sabá como uma missa ao contrário, onde todos os seus elementos – e objetivos – aparecem invertidos, mostrando que tais estereótipos eram amplamente conhecidos e propagados. No seu desenho *Um Grupo de Bruxas* (Imagem 6), Baldung Grien relaciona o corpo das bruxas com uma ameaça à ordem do gênero masculino. A oferenda que as bruxas fazem de crânios e ossos é uma paródia à oferenda eucarística da missa. As mulheres carregam em conjunto um colar com amuletos pendurados, que a partir da Reforma Luterana, passou a representar os devotos católicos, em especial colares com dados, um pé de coelho, pequenos sinos e crânios. Novamente, a inversão como um indicativo demoníaco está presente. De acordo com Stuart Clark em seu comentário sobre outra imagem de Grien (Imagem 11), mas também aplicável a esta representação, o pintor não nos convida ao sabá, mas nos mostra caminhos para interpretá-lo (CLARK, 2006, p.40). Segundo Pierre de Lancre, os rituais das bruxas eram todos "prepósteros e feitos da maneira errada" (LANCRE, 1612 apud. CLARK, 2006, p.41); o teólogo francês Jean Boucher descreve, em 1614, como as bruxas invertiam a lógica de todas as coisas:

> fazem o sinal da cruz com a mão esquerda e não com a direita, dizem a Missa de trás para frente e frequentemente nuas, e não vestidas, às vezes no ar com a cabeça para baixo e os pés para cima, e não com os pés no chão; e nesta posição elas erguem a hóstia preta, e não branca, e às vezes triangular, e não redonda; elas beijam o traseiro, e não a boca, fazem banquetes sem pão ou vinho, em desprezo pelas formas sacramentais, e adoram o diabo, e não Deus (BOUCHER, 1624 apud. CLARK, 2006, p. 42).

Em sua obra *Três Bruxas*, (Imagem 11) Hans Baldun Grien coloca de forma gráfica o anseio da bruxa em virar o mundo de cabeça para baixo, com a mulher que, apoiada em seus joelhos, olha o mundo por entre suas pernas. Essa poderia ser uma referência a um proverbio germânico que dizia que dessa forma era possível avistar o demônio. Outros sinais da bruxaria relacionados à mulher estão nos objetos que acompanham as personagens. Espelhos convexos, usados para capturar demônios em rituais de adivinhação (em *Grupo de Mulheres Bruxas* –

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

Imagem 4), escovas usadas para esfregar unguentos (também em *Grupo de Mulheres Bruxas* – Imagem 4), chumaços de cabelos, ossos ou cozidos usados para provocar doenças (*Grupo de Mulheres Bruxas* – Imagem 4, *Grupo de Bruxas* – Imagem 7, *Grupo de Bruxas* – Imagem 6, *A Cavalgada Furiosa* – Imagem 8, *Bruxa Cavalgando um Falo* – Imagem 9, *A Carcaça* – Imagem 5), garfos compridos (*Um Grupo de Mulheres Bruxas* - Imagem 4, *Grupo de Bruxas e seu Vapor Ardente* - Imagem 12, *Grupo de Bruxas* – Imagem 7, *Grupo de Bruxas* - Figura 6, *A Cavalgada Furiosa* - Imagem 8, e *O Noivo Enfeitiçado* – Imagem 14), usados comumente para se retirar panelas quentes do fogão ou lareira, são transformados em símbolos de bruxaria – novamente uma função delegada à mulher, a de cozinhar o alimento, foi invertida e transformada em sinal de bruxaria; caldeirões (*Um Grupo de Mulheres Bruxas* - Imagem 4, *Grupo de Bruxas e seu Vapor Ardente* - Imagem 12, *Grupo de Bruxas* – Imagem 6 e *As Três Bruxas* – Imagem 11), fios e rodas de tear (*As Três Moiras: Luchesis, Atropos and Clotho* – Imagem 10, *A Cavalgada Furiosa* - Imagem 8, *Bruxa Cavalgando ao Contrário em um Bode* – Imagem 3 e *Bruxa Cavalgando um Falo* – Imagem 9), além de um símbolo metafórico, mas que denuncia a natureza e o perigo da luxúria da bruxa: a aparição de salsichas nas imagens (*Um Grupo de Mulheres Bruxas* – Imagem 4 e *Grupo de Bruxas* – Imagem 7). O medo da castração, não apenas física mas também moral, era um tema recorrente em textos e imagens acerca da bruxaria. Ao castrar o homem, a bruxa tomaria para si todos os seus poderes econômicos e sociais, ficando assim simbolicamente acima dele na esfera social.

IMAGEM 11 – AS TRÊS BRUXAS



Albertina, Viena, 1514

IMAGEM 12 – UM GRUPO DE BRUXAS E SEU VAPOR ARDENTE



Coleção Privada, 1514

De acordo com Pierre Crespet, havia uma semelhança entre a imoralidade em especial das mulheres velhas e o caráter repulsivo do demônio; o autor sugere que seus feitiços tinham

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

essência no próprio corpo das mulheres, em seus vapores e excreções, derivados do sangue menstrual e melancólico que prevalecia em seus corpos (CLARK, 2006, p.164). A esse respeito, se relaciona o estereótipo da mulher velha como bruxa. Diversos autores explicaram a dominância de mulheres idosas nas acusações de bruxaria a partir de problemas sociais como marginalização, pobreza, perda de direitos legais, além de explicações mais "fisiológicas" e psicológicas, como o aumento da irritabilidade da pessoa idosa, aumento de doenças e até mesmo a menopausa como a perda do feminino. Para Lyndal Roper, o envelhecimento dos homens era socialmente diferente do envelhecimento das mulheres. Enquanto que os cinquenta anos eram tidos como o auge dos homens, as mulheres dessa idade já eram representadas como avós, perdendo o seu posto de chefes de suas próprias famílias. Para a medicina do período, os corpos e os sentimentos estavam relacionados, tanto que o corpo era governado por quatro fluidos - ou humores. A mulher velha teria falta de um ou mais desses fluidos, deixando-a mais propensa à ação do Demônio (ROPER, 2004, p. 155-58). Outro aspecto das tensões sociais enfrentadas por mulheres idosas e jovens apresentado pela autora está em algumas confissões feitas por acusadas idosas. Segundo esses relatos, quando ocorriam os encontros e festividades das bruxas, as mulheres mais idosas em geral não podiam participar das danças e quando lhes era permitido, seus pares eram horrendos, em contraste com os pares joviais das mais jovens, além de elas terem que ficar de fora olhando as jovens dançarem e se divertirem (ROPER, 2004, p. 122).

Entretanto, de acordo com Armelle Le Bras-Chopard (LE BRAS-CHOPARD, 2007), apesar de existir de fato por parte de alguns teóricos da época o estereótipo da bruxa como uma mulher velha, havia também a ideia de que a bruxa velha era apenas uma bruxa que não foi descoberta mais cedo. Outra possibilidade de haver mais acusadas de bruxaria idosas do que jovens, se dava à demora para uma desavença ou suspeita da sociedade se tornar uma acusação formal na justiça e, depois, para a sentença final sair. Nesse período, anos se passavam e a acusada acabava por envelhecer (LE BRAS-CHOPARD, 2007). De todas as obras representando a bruxaria aqui analisadas, apenas uma, *As Bruxas do Tempo* (Imagem 13), não apresenta ao menos uma mulher idosa; em outras, como *Noivo Enfeitiçado* (Imagem 14), a bruxa idosa é a única presente e provavelmente causadora da morte do noivo na imagem.

Relacionado com tais vapores e humores, temos a hipersexualização da mulher nas imagens de bruxaria. Nas obras aqui estudadas, temos a aparição de pelo menos 53 mulheres, entre jovens e idosas, e dessas 42 estão nuas (o número pode ser ainda maior, porém na imagem *A Cavalgada Furiosa*, a contagem de mulheres e homens é imprecisa). O sentimento

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

de tensão sexual é um tema frequente em muitas das obras. Em *Um grupo de Bruxas* (Imagem 6), podemos ver uma mulher sentada à esquerda que coloca a mão em sua genitália, que está conectada a outra mulher da direita por um garfo comprido que ambas estão segurando, criando assim uma conexão entre elas. A jovem no plano de fundo, de pé, mantém uma postura corporal como se tivesse acabado de ter um orgasmo. Em *As Três Bruxas* (Imagem 11), o foco permanece no corpo entrelaçado das três mulheres. A imagem é de cunho totalmente sexual, com o olhar incidindo principalmente na jovem com a perna direita muito aberta apoiada na coxa de sua companheira mais velha, dando enfoque para as genitálias de ambas, sendo que a jovem está com a mão em sua própria genitália. A moça em baixo das outras mostra uma posição mais lasciva que as outras, em sua postura de joelhos de cabeça para baixo, olhando por entre as pernas.

IMAGEM 13 – AS BRUXAS DO TEMPO



Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, 1523

IMAGEM 14 – NOIVO ENFEITIÇADO



Galeria Nacional de Arte, Washington D.C., 1544

Uma das obras mais sexuais de Hans Baldung Grien é sem dúvida *Bruxa e o Dragão* (Imagem 15). A respeito desse desenho, muitos autores afirmam que o dragão está expelindo um jato em direção à vagina da mulher, porém Zika defende o contrário. A mulher seria a protagonista do ato sexual e ela estaria fazendo jorrar algo na boca do dragão, em decorrência da corda no orifício do animal, o que faz da mulher, e não do macho (o Dragão) a parte ativa no ato sexual (no caso, o Demônio), como era de se esperar. Da mesma forma que o demônio podia assumir uma forma tanto masculina (*incubi*) quanto feminina (*succubi*), a bruxa, apesar de ser tipicamente uma figura feminina, aderia ao papel sexual masculino. Assim, a imagem

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

de Baldung representaria uma das bases demoníacas da bruxaria feminina: a inversão dos papéis delegados a cada uma das partes.

IMAGEM 15 – BRUXA E DRAGÃO



Staatiliche Kunsthalle Karlsruhe, 1515

A mulher voando em um bode também alude ao que se considerava então como "desordem sexual". Aqui, podemos supor uma inspiração de Baldung no desenho de Dürer *Bruxa Cavalgando ao Contrário em um Bode* (Imagem 3), de 1500, produzido quando Baldung ainda era um aprendiz em seu atelier. Essa imagem possui grande energia selvagem e um grande senso de desordem sexual: como o olhar concentrado, a boca aberta, o cabelo esvoaçante, o torso musculoso da mulher, a tensão da mão desta ao segurar o chifre do bode, tudo na iminência de uma tempestade. Tudo aqui representa a lógica de inversão. Além de a mulher estar cavalgando de costas, seu cabelo voa de maneira não natural, pois está no sentido contrário ao vento. A própria cavalgada ao contrário significa uma inversão sexual. Era comum na Idade Média alguém ser condenado a andar pelas ruas da cidade ao contrário em um burro, por ter cometido o crime de não condizer com o seu papel de gênero na sociedade.[6] A figura do bode representaria a luxúria, por isso a escolha frequente desse animal em quadros de bruxaria. O corno era comumente relacionado à perda de controle do homem para com a sua mulher. A roca de fiar era um símbolo do feminino. Portanto, nessa imagem temos uma mulher segurando com uma mão o corno e com a outra uma roca. Uma mulher selvagem e

[6] Para ver mais acerca desse tipo de comportamento na sociedade europeia da primeira modernidade, ver DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo: Sociedade e cultura no início da França moderna**. Tradução. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 89.

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

poderosa, que desafiou o seu papel de gênero e tomou para si não apenas a luxúria e lascividade, mas também todo o poder sexual próprio do homem.

Em *Bruxa Cavalgando em um Falo* (Imagem 9), temos o ápice da transgressão feminina no ato de cavalgar, essa atividade tipicamente masculina que demonstrava todo o poderio social e militar do homem. Quando uma mulher era representada cavalgando sozinha, frequentemente era uma demonstração de uma apropriação desse poder. A mulher aqui monta um enorme falo e segura uma roca de fiar, unida por bestas híbridas, duas corujas, e observada por um grupo de seis outras mulheres. Embora aqui a bruxa esteja vestida, a hiperssexualização do feminino se faz tão presente quanto nas imagens anteriores. Como já dito anteriormente, o ato de cavalgar era uma tarefa masculina, o que se estendia para o ato sexual do casal. Quando vemos uma mulher cavalgando um pênis, novamente a lógica da inversão está presente, e o autor procurou deixar clara a sua mensagem de transgressão.

As salsichas também fazem uma relação entre bruxaria e sexualidade, com uma metáfora óbvia. Como já dito, uma das principais capacidades atribuídas às bruxas era a de causar impotência sexual. Na obra *Malleus Maleficarum*, essa é uma das principais preocupações relacionadas à feitiçaria, também "denunciando" que bruxas colecionavam pênis que arrancavam de homens. Em *Um Grupo de Bruxas* (Imagem 7), as salsichas estão em contato direto com as bruxas e, em *Um Grupo de Mulheres Bruxas* (Imagem 4), estas são representadas cozinhando as salsichas, em uma menção clara ao ato de castrar. O modo como a mulher manuseia objetos fálicos ao seu próprio prazer demonstra um poder que não era destinado a elas. O que vemos aqui, portanto, é o aviso de uma sociedade que enxergava na bruxaria os malefícios decorrentes de se desafiar a autoridade masculina (ZIKA, 2007).

Juntamente com a nudez quase sempre presente das mulheres, com os vapores que saem tanto de caldeirões quanto dos corpos das bruxas, há escovas e espelhos que aludem aos rituais de asseio femininos, fazendo uma relação com a vaidade, luxúria, sexualidade e pecado. Cabelos esvoaçantes, às vezes voando na direção contrária ao vento, como em *As Bruxas do Tempo* (Imagem 13), indicam que um ritual mágico está acontecendo e aquelas mulheres são, de fato, bruxas (ZIKA, 2007). Os vapores possuíam um papel fundamental nas imagens, o que podemos verificar pelo fato de aparecem em 10 das imagens aqui analisadas. O vapor que sai do corpo da mulher seria um produto da luxúria, trazido por Vênus. Novamente uma relação com os pecados e vícios femininos. O tradicional “caldeirão da bruxa” - local onde esta prepara seus feitiços - nem sempre estava presente de maneira tão clara. Em *As Bruxas do Tempo* (Imagem 13), por exemplo, o caldeirão se transformou na corneta segurada pelo

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

cupido. Mas em figuras como *Um Grupo de Bruxas e seu Vapor Ardente* (Imagem 12), temos a transformação completa do corpo feminino. Se o ideal de mulher, representado pela própria imagem da Virgem Maria, era a representação da mãe que cuida, nutre, faz crescer e fortalece seus filhos e seu lar, a bruxa aqui aparece como seu inverso perfeito. O caldeirão é substituído pelo próprio corpo da mulher, que se torna o receptáculo dos vapores malignos oriundos da relação demoníaca; com isso, o corpo feminino se torna o oposto do que deveria ser o corpo materno. O corpo da mulher completa assim a sua transformação: enquanto o corpo feminino promove a vida, ele tem no corpo mortificado da bruxa o seu antagonista perfeito.

Ao longo desse trabalho, o objetivo foi não apenas averiguar como se deu o processo de demonização dos objetos do cotidiano feminino e da própria mulher em imagens de bruxaria, mas também estudar, dentro de um processo mais amplo de demonização desse universo, as transformações na representação do corpo da mulher e sua crescente relação com as ideias de pecado e de degradação, buscando assim cooperar com as discussões atuais sobre bruxaria, em especial no que diz respeito às relações desse tema com as problemáticas de gênero.

A Primeira Modernidade foi um período extremamente conturbado em todas as esferas da sociedade, assinalando transformações estruturais muito profundas e toda essa ansiedade não poderia deixar de refletir nas relações interpessoais. A brutalidade das perseguições às bruxas foi provavelmente um dos reflexos mais marcantes dessas aflições. Não foi resultado de uma causa única, mas sim de um conjunto de preocupações e temores que permeavam não apenas o imaginário da população ou os sermões acalorados de pastores e padres, mas também inquietações que afligiam teóricos, filósofos, acadêmicos, juízes e médicos, chegando a governantes e reis. As obras aqui elencadas foram realizadas antes do auge da perseguição às bruxas no final do século XVI, e apesar de não defendermos que tais imagens foram responsáveis pela criação deste imaginário, é inegável a relação dialética existente entre crença e representações imagéticas. Nesse sentido, é importante pensarmos o quanto uma imagem, atrelada a um discurso, tem o poder de influenciar o espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de muitos homens terem sido acusados de bruxaria ou feitiçaria, a imensa maioria (80%, aproximadamente) de acusados e condenados foi de mulheres (BEVER, 2002). As mulheres retratadas nas imagens que analisamos são representadas como bruxas exatamente porque aparecem transgredindo o papel social que lhes cabia. Nenhuma delas é

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

representada onde deveriam estar, dentro de casa zelando pelo bem-estar da família, mas em ambientes externos ou em ambientes indefinidos, sem uma paisagem ao fundo. A única imagem aqui estudada que se passa em um ambiente claramente interno é *O Noivo Enfeitiçado*; um estábulo, ambiente majoritariamente masculino, mas vemos a bruxa na janela a provocar o malefício.

Ao longo das Idades Média e Moderna, a mulher não foi pensada enquanto um ser em si mesma, mas sim enquanto uma categoria. Se os homens possuíam determinadas características (que tendiam sempre a serem positivas), as mulheres possuíam as características opostas, colocando-as assim no seu lugar como donas do lar e conferindo a elas posições sociais e morais inferiores (STUARD, 1987). Se a bruxa é aquela que por excelência transgride seu papel social e inverte o mundo ao seu redor, seguindo a lógica ela passaria a dominar as características masculinas e os papeis delegados ao homem, ato esse que configurava crime merecedor das mais altas punições. Apesar de podermos inferir que o estereótipo da bruxa enquanto ser feminino fosse algo dado e esperado pela maioria daquelas pessoas (CLARK, 2006, P. 167), o período do humanismo efervescente demandava a produção de obras que organizassem e estruturassem dentro de uma lógica o mundo que os cercava. Não apenas o *Malleus*, mas o que vemos surgir e ganhar força na Modernidade é uma extensa literatura (que hoje agrupamos sob a categoria de Tratados Demonológicos) que se dedicou a estruturar e explicar a existência desses seres maléficos, justificando inclusive o porquê de a sua maioria serem mulheres. Nesse sentido, podemos dizer que as representações imagéticas – fossem elas quadros, panfletos ou afrescos – ocuparam um lugar central na difusão dessas ideias.

De acordo com Sylvana Tomaselli e Royr Porter (TOMASELLI, SYLVANA; PORTER, ROYR, 1986, p. 152-266), uma imagem se faz muito mais simples de ser interpretada do que um texto, por sua mensagem ser mais rapidamente absorvida. Se pensarmos em uma sociedade onde apenas uma pequena minoria sabia ler, não surpreende que tantas imagens não apenas sobre bruxaria, mas também a respeito de temas variados, existissem. Certamente impactantes, tais ilustrações ajudavam a construir o estereótipo do perigo que existia dentro de toda mulher, bem como os desastres que poderiam decorrer se os papéis sociais atribuídos a cada gênero fossem transpostos. Não estamos aqui defendendo que as imagens de bruxaria foram um dos causadores da perseguição às bruxas. Entretanto, é importante questionar o quanto tais imagens contribuíram para validar e comprovar um determinado discurso: o do perigo da bruxa não apenas para com seus vizinhos, mas também

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

para todo o destino do Mundo - uma vez que o dia do Juízo Final se aproximava e o número de bruxas e feiticeiras aumentava, significando que o Demônio estava armando seu exército - e como as mulheres desempenharam um papel central na personificação desse elemento maléfico.

REFERÊNCIAS

BARTRUM, Giulia. **Albrecht Dürer and his Legacy**. British Museum Press, 2002.

BEHRINGER, Wolfgang. **Witchcraft and Persecutions in Bavaria: popular magic, religious zealotry and reason of state in early modern Europe.** Tradução. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

BEVER, Edward. Witchcraft, Female Agression and Power in the Early Modern Community. **Journal of Social History**, v. 35 n. 4, p. 955-988. 2002.

BRADY Jr; THOMAS A. The Social Place of a German Renaissance Artist: Hans Baldung Grien (1484/85-1545) at Strasbourg**. Central European History**, v. 8, n. 4, p. 295-315, 1975.

BRIGGS, Robin. 'By the Strength of Fancie': Witchcraft and the Early Modern Imagination. **Folklore**, v. 115, n. 3, p. 259-272. 2004. _____. **Witches & Neighbors: The Social and Cultural Context of European Witchcraft.** New York: Penguin, 1996.

CLARK, Stuart. **Pensando com Demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna.** Tradução. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. _____. Inversion, Misrule and the Meaning of Witchcraft. **Past & Present**, n. 87, p. 98-127. 1980.

HULTS, Linda C. 'Dürer's Lucretia': speaking the silence of women. **Signs**, v. 16, n. 2, p. 205-237. 1991.

KOERNER, Joseph Leo. The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien. Representations, n. 10, p. 52-101. 1985.

KORS, Alan C.; PETERS Edward. **Witchcraft in Europe: 1100-1700**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LEHMANN, Hartmut. The Persecution of Witches as Restoration of Order: The Case of Germany, 1590s-1650s. **Central European History**, v. 21, n. 2, p.107-121. 1988.

NAVARRO, Gaspar. **Tribunal de superstición ladina, explorador del saber, astucia, y poder del demonio; en que se condena lo que suele correr por bueno en hechizos, agüeros, ensalmos, vanos saludadores, maleficios, conjuros, arte notoria, cabalista, y paulina y semejantes acciones vulgares**. Huesca: Pedro Blusón, 1631.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** Tradução. São Paulo: Perspectiva, 3ª edição, 1991.

RODRIGUES, Kethlen Santini. **O Surgimento da Imagem da Bruxa nas Artes Visuais**:

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56

Bruxaria e Sexualidade nas obras de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ROPER, Lyndal. **Oedipus and the Devil: witchcraft, sexuality and religion in early modern Europe**. Editora Routledge, Nova Yorque, 2ª Ed. 1995. _____. **Witch Craze: terror and fantasy in baroque Germany.** Yale University Press, 2004, Londres. _____. Witchcraft and the Western Imagination. **Transactions of the Royal Historical Society, Sixth Series**, v. 16, p. 117-141. 2006.

ROWLAND, Robert. Fantasticall and Devilishe Persons: European witch-beliefs in comparative perspective. In ANKARLOO, Bengt; HENNINGSEN, Gustav (ed.). **Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries**. Oxford: Clarendon Press, 1990.

STUARD, Susan. **The Domination of Gender: women's fortunes in the High Middle Ages**. Boston, 1987.

THOMAS, Keith. **Religião e o Declínio da Magia: Crenças populares na Inglaterra, séculos XVII e XVIII.** Tradução. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

THURSTON, Robert W. **The Witch Hunts: A History of the Witch Persecutions in Europe and North America**. Nova Yorque: Routledge, 2013.

TURNER, James Grantham (ed.). **Sexuality and Gender in Early Modern Europe: institutions, texts, images**. Cambridge University Press, Cambrige, 1993.

TUTLLE, Virginia. Lilith in Bosch's 'Garden of Earthly Delights'. **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, v. 15, n. 2, p. 119-130. 1985.

VIGARELLO, Georges (dir.). **História do Corpo, vol. 1: Da Renascença às Luzes**. Tradução. Petrópolis: Vozes, 2012.

WAIT, Gary K. **Heresy, Magic and Witchcraft in Early Modern Europe**. Palgrave Macmillan, 2003.

WELCH, Christina. Death and the erotic woman: the European gendering of mortality in times of major religious change. **Journal of Gender Studies**, Vol. 24, No. 4, 2015.

ZIKA, Charles. **The Appearance of Witchcraft: print and visual culture in sixteenth-Century Europe**. Nova Yorque: Routledge, 2007. _____. Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: reading the visual images. **History Workshop Journal,** n. 44, p. 77-105. 1997.

DOI: https://doi.org/10.62236/missoes.v9i3.56