



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE HISTÓRIA

TALITA DA COSTA PLUM

ESPELHOS DEFORMANTES: análise dos elementos pagãos nas representações
iconográficas de bruxas e feiticeiras no século XVI.

São Luís
2017

TALITA DA COSTA PLUM

ESPELHOS DEFORMANTES: análise dos elementos pagãos nas representações
iconográficas de bruxas e feiticeiras no século XVI.

Monografia apresentada ao Curso de História da
Universidade Federal do Maranhão, como requisito
para obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Baccega.

São Luís
2017

Plum, Talita da Costa.

Espelhos deformantes: análise dos elementos pagãos nas representações iconográficas de bruxas e feiticeiras no século XVI/ Talita da Costa Plum- 2017.

78 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius Baccega.

Monografia (Graduação) – Curso de História, Universidade Federal do Maranhão, 2017.

Bruxaria. 2. Estereótipo. 3. Iconografia. 4. Imaginário. 5. Representação. I. BACCEGA, Marcus Vinícius. II. Título.

TALITA DA COSTA PLUM

**ESPELHOS DEFORMANTES: análise dos elementos pagãos nas representações
iconográficas de bruxas e feiticeiras no século XVI.**

Monografia apresentada ao Curso de História da
Universidade Federal do Maranhão, como requisito
para obtenção do grau de Licenciado em História.

Aprovado em / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcus Baccega (Orientador)
UFMA

Prof^a. Dra. Adriana Zierer.
UEMA

Prof^a. Dra. Fernanda Galve.
UFMA

AGRADECIMENTOS

O uso de palavras tornou-se necessário neste trabalho para que eu pudesse expressar minha gratidão por estar alcançando um sonho. Porém, nada do que será escrito aqui conseguirá refletir os sentimentos que tomam conta de mim nessa etapa final. Sendo assim, não poderia deixar de agradecer primeiramente a Deus, que me concedeu o dom da vida e que se faz presente nela em todo momento – a ele sempre cabe o primeiro lugar. Ao seu lado, vem a minha querida e amada Nossa Senhora, que nos momentos mais difíceis me acalentou em seus braços maternos, dos quais espero nunca me desprender.

Volto a minha atenção nesse instante para as pessoas mais importantes da minha existência, porque sem elas eu não teria conseguido dar um passo sequer. Minha eterna gratidão e amor incondicional aos meus pais, Ana Soraya Pereira da Costa Plum e Vítor Hugo dos Santos Plum, que sempre me incentivaram a correr atrás do meu sonho pela História, mesmo quando todos o ridicularizavam. Tudo o que eu sou e tenho é fruto do trabalho árduo e diário dos meus pais, e é por esse motivo que eles são minha fonte de orgulho e amor inesgotável. Não poderia esquecer-me daquele que, juntamente com os meus pais, me acompanhou por toda a minha trajetória, e, com seu jeito peculiar, me apoia, protege e ama. Eu não seria quem sou hoje sem o meu irmão caçula, Glauco da Costa Plum, que amo e aturo demasiadamente.

Agradeço ao meu namorado, Marcos Aurélio Mendes Lima, por todos os momentos felizes ao seu lado. Por tal motivo, reservo um espaço para manifestar minha gratidão por toda sua ajuda durante esses anos em que estive no meu curso. Sem você, meu histórico não teria algumas notas boas e eu não teria conseguido finalizar este trabalho.

De muitas pessoas que passaram em minha vida, algumas construíram laços que nunca se desfizeram, como é o caso dos meus amigos de infância Mateus de Aquino, Ana Vitória e Ana Livia. Apesar de não ter chegado enquanto eu era criança, me faz imensamente feliz com sua amizade a ponto de considerá-la minha irmã de alma; muito obrigada, Fiama Corrêa, sua presença é essencial para mim. Ademais, deixo aqui um grande beijo e abraço aos amigos do curso de História, pois sem vocês eu não teria me divertido e aprendido tanto durante esses quatro anos, em especial Karol Souza, Júlio César, Jack Franco de Sá, Thaís Andrea, Michel Boaes, Wesley Avelar, Monicy Araújo, Ricardo Santos, Adhemar Correa, Marília Colins, Maykon Jansen, Amanda Porto, Valerice Fonseca, Thaís Ferreira, Adriano Everton, Alessandro Moraes, Daniel Saboia, João Guanaré, Hemelita Sousa, Sâmia Cristina, Flaviomiro Mendonça e Harryson Campos.

Manifesto gratidão ao meu orientador Marcus Baccega, que deixou de ser apenas um tutor para transformar-se em um estimado amigo, e à minha amada professora Maria da Glória, que além de me fazer sonhar em suas aulas, foi responsável pela realização de um sonho particular.

Por último, mas não menos importante, agradeço ao departamento do curso de História da Universidade Federal do Maranhão, pois sem os escândalos, injustiças e descasos cometidos naquele corredor, eu não teria conseguido compreender a diferença entre o que é ensinado em sala de aula e o que é praticado fora dela. Muito obrigada, vocês me ensinaram como é o mundo real.

*'A função do historiador é lembrar a sociedade
daquilo que ela quer esquecer' - Peter Burke.*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo evidenciar a discussão acerca do estereótipo formado em relação ao mito da bruxaria europeia. Destacaremos o modo como os elementos pagãos e heréticos foram utilizados na construção da imagética maligna da bruxa e do sabá, além das consequências resultantes desse processo de formação. Ademais, trabalharemos com índices que apontam a gravidade das perseguições a mulheres consideradas bruxas e como esses números afetaram a estrutura cultural do século XVI. Como forma de análise de todos esses aspectos dentro da sociedade europeia, utilizaremos como fonte duas evidências imagéticas do século XVI, pois, dessa forma, o conceito de representação e imaginário poderá ser compreendido e enxergado de maneira mais direta. Será partindo dos elementos pertencentes aos “Outros” nas imagens que analisaremos a forma como a cristandade representou e estereotipou aqueles que se diferenciaram do modelo cristão medieval.

Palavras-chave: Imagem. Bruxaria. Representação. Estereótipo. Imaginário.

ABSTRACT

This paper aims to highlight the discussion about the stereotype formed in relation to the myth of European witchcraft. We will highlight how the pagan and heretical elements were used in the construction of the evil imagery of the witch and the sabbath, as well as the consequences resulting from this formation process. In addition, we will work with indexes that indicate the seriousness of the persecutions to women considered witches and how these numbers affected the cultural structure of century XVI. As a way of analyzing all these aspects within European society, we will use as source two imagistic evidences from the sixteenth century, since, in this way, the concept of representation and imaginary can be understood and seen in a more direct way. It will be starting from the elements belonging to the "Others" in the images that we will analyze the way in which Christendom represented and stereotyped those who differed from the medieval Christian model.

Keywords: Image. Witchcraft. Representation. Stereotype. Imaginary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A IMAGEM COMO FONTE HISTÓRICA	12
1.1 O PAPEL DA NOVA HISTÓRIA CULTURAL NOS ESTUDOS DAS EVIDÊNCIAS IMAGÉTICAS.....	16
1.2 ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA	27
2. A FORMAÇÃO IMAGÉTICA DA BRUXARIA EUROPEIA	32
2.1 OS ELEMENTOS FORMADORES DO ESTEREÓTIPO DA BRUXA	36
2.2 A DIABOLIZAÇÃO DA MULHER	45
3. ANÁLISES ICONOGRÁFICAS	52
3.1 WITCHES SABBATH	56
3.2 SATAN HOLDING COURT FOR NEWLY ANOINTED WITCHES.....	64
CONCLUSÃO	72
REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO

A História é, antes de tudo, bela e misteriosa – assim como a sedutora Capitu de Machado de Assis, com os seus olhos de cigana oblíqua e dissimulada, que a todos encanta e confunde. É com esse comportamento que essa área científica vem trilhando seu caminho até os dias atuais, uma hora se fazendo apaixonar, na outra se fazendo odiar, dois lados de uma mesma moeda. É bem verdade que a História tem como responsabilidade resgatar aquilo que foi propositalmente esquecido, tornando-se, dessa maneira, um desconforto irremissivelmente fascinante – do mesmo modo que Capitu era para Bentinho: algo que causava medo, mas, ao mesmo tempo, uma paixão arrebatadora.

Se o academicismo fosse transferido para as páginas de Dom Casmurro, certamente os historiadores ocupariam o papel de Bentinho, e a História o de Capitu, em que o primeiro nutre pela segunda uma devoção pautada em sua servidão. Porém, Bentinho nunca conseguiu interpretar a essência de sua esposa, da mesma forma como muitos historiadores não conseguem alcançar o cerne de seus objetos de estudos. Qual o motivo dessas não descobertas? Talvez o viés por onde tenham procurado. Bentinho convenceu-se de que sua mulher era adúltera pelo simples fato de ter ciúmes, e não pelas suas investigações. A mesma coisa acontece aos servidores da História, pois esses profissionais sustentam uma possessão sob suas fontes, como se fossem as únicas a dar-lhes o que necessitam.

E será por este motivo que o presente trabalho terá como tentativa demonstrar que a História pode ser escrita com a ajuda de outros materiais utilizados como fontes históricas, já que se chegou a um ponto em que os historiadores não podem mais se dar ao luxo de apenas recorrerem à ortodoxia de seus documentos convencionais. A História continuará sendo a Capitu, mas os historiadores não devem mais cumprir o papel do advogado Bentinho. É preciso que cheguem a suas conclusões através de compilações documentais de origens diversificadas. Se apenas as paredes dos arquivos fossem necessárias para a escrita histórica, não teriam havido tantas revoluções na forma de enxergar, estudar e pesquisar sobre a mesma.

A escrita da História modifica-se de acordo com o desenrolar das necessidades que assolam a sociedade, portanto, tornou-se imprescindível responder às questões que se apresentam importantes para a compreensão do momento vivido. Foi partindo desse princípio que escolhemos o tema deste trabalho.

Diante de um mundo que atualmente é bombardeado por imagens a toda hora, de todos os conteúdos possíveis, fez-se inevitável não utilizar evidências imagéticas como fonte documental, já que, desta maneira, nos sentimos mais próximos dessa população

culturalmente visual em que estamos inseridos. O século XXI é o século das imagens e os historiadores deveriam se atentar para esse ponto.

Além do consumo maciço desse tipo de fonte, é importante nos voltarmos para a essência das mesmas, uma vez que as imagens servem para o aprendizado e entretenimento, mas também são utilizadas para instigar o preconceito, o racismo, crimes de teor sexual e xenofobias. Em consequência desses conteúdos inclusos nas evidências imagéticas, resolvemos trabalhar com a problematização dos estereótipos representados por meio das iconografias.

Como forma de demonstrar os frutos de representações estereotipadas, provindas de discursos que as reforçam, escolhemos utilizar como objeto de análise iconografias de bruxas no século XVI, destacando de que modo a cristandade representava os elementos pagãos nessas imagens.

Para uma melhor escrita sobre o tema, dividimos este trabalho em três seções centrais, afora esta introdução e a conclusão. Desse modo, o primeiro capítulo será responsável por destacar a importância e a historiografia do uso de evidências imagéticas, além de trazeremos reflexões sobre a “História Cultural” e conceitos como os de cultura e representação. Ademais, explanaremos o método de Erwin Panofsky, o qual utilizaremos nas análises posteriores.

Sucessivamente, no segundo capítulo, definiremos o conceito de imaginário e estereótipo, e traremos a discussão sobre a ideia do “Outro”, para depois expor os elementos do paganismo, da teologia, das heresias e da misoginia, os quais tiveram profunda participação na construção da imagética do mito da bruxa.

No terceiro e último capítulo, faremos um levantamento das porcentagens de processos inquisitoriais e execuções contra mulheres consideradas bruxas, para que, assim, possamos comparar esses números com a produção de iconografias de mesmo conteúdo. Nos dois tópicos seguintes, analisaremos duas evidências imagéticas do século XVI, nas quais as bruxas e o sabá foram representados.

1 A IMAGEM COMO FONTE HISTÓRICA

Ao tratarmos do uso de imagens no decorrer dos processos históricos, é visível a aparente importância que se acarreta a essa forma de expressão primitiva, que povoou e permanece povoando o que comumente se denomina cultura. Porém, a sua proeminência por parte das áreas científicas se limitou, por um tempo demasiado longo, à prática da admiração vazia, a qual acarretou na construção do preconceito quanto ao seu uso como objeto científico. Contudo, a ciência fez e continuará fazendo parte do processo de nascimento da arte, pois não há como distanciá-las, já que uma deu origem à outra e estarão fadadas a caminhar lado a lado.

Ao refletirmos e debruçarmos diante dessas gêmeas bivitelinhas, chegaremos a evidências que comprovam a interligação entre ambas, pois as imbricações que as encadeiam são bastante óbvias, uma vez que as formas geométricas compositoras das belas pinturas oriundas dos povos originários da Mesoamérica representam dignamente a matemática, e que o uso da perspectiva nas obras renascentistas traz a atuação da física de forma espetacular. Ressalta-se, ainda, que essas mesmas obras europeias contêm em si a forte presença da química, a qual se fez presente nas composições das tintas, feitas com açafrão para obter a tonalidade vermelha, com o esmagamento de lápis-lazúli para a formação do azul, e com o uso do ouro derretido para alcançar o luxuoso tom de dourado.

A biologia, juntamente com a geografia, podem ser observadas nas obras de Frans Post ao representar paisagens naturais do nordeste brasileiro no século XVII. Ademais, a biologia encontra-se também presente nas feições faciais das máscaras africanas e nos traços marajoaras que representam a fauna que os circundavam.

Como podemos observar acerca dos exemplos citados, a ciência faz parte da formação das obras imagéticas, estando, assim, ocupando o mesmo espaço, ainda que tenham objetivos diferentes.

Diante dessa ligação, torna-se imprescindível trazer à tona uma área científica que se encontra em cada milímetro de extensão nas produções artísticas, já que esta flutua na catalogação entre ciência e arte. Estamos nos referindo à História.

Por trás de cada obra artística há todo um cenário regido por fatores políticos, sociais, econômicos, culturais e religiosos que construíram o que conhecemos por contexto histórico. Logo, torna-se inimaginável para a compreensão do sentido de uma obra separá-la do seu momento histórico, já que os artistas são agentes da história que viveram. Sendo assim, é natural que estes passem para as suas criações suas experiências e características contidas no

decorrer de suas vidas, podendo, por meio de suas obras, construírem verdadeiros testemunhos de uma época.

Ao observarmos essa equação bastante simples que envolve imagem e o momento histórico de sua criação, podemos chegar à aparente conclusão de que a história sempre esteve em parceria com as obras artísticas, já que ambas se complementam. Porém, essa premissa está em boa parte equivocada, pois os estudos históricos por muito tempo mantiveram distância dessa área, deixando-a para outros campos de saberes.

Apesar do cenário em relação aos estudos históricos com base em imagens ter tido mudanças bastante consideráveis, as quais analisaremos mais à frente, ainda é bastante perceptível a falta de interesse ou o receio dos historiadores em explorarem a imagem com mais seriedade, utilizando-a, na maioria das vezes, como ilustrações complementares nos cantos das páginas de livros e artigos, onde geralmente não há sequer uma rápida explicação sobre elas.

Na tentativa de expor essa realidade da marginalização das imagens nos estudos da história, Peter Burke traz, em sua sublime obra *Testemunha Ocular*, o conceito da “invisibilidade do visual”, que será usado para explicar como objetos que foram produzidos para alimentar a visão humana são tão desprovidos dela quando se trata da iniciativa dos profissionais da História para entendê-las. Pontua o autor: “historiadores [...] preferem lidar com textos e fatos políticos ou econômicos e não com os níveis mais profundos de experiência que as imagens sondam” (BURKE, 2004: 12).

Para achar explicação a essa defasagem dos estudos históricos em relação às imagens, Burke traz o historiador social Raphael Samuel, que viveu sua infância na década de 1940, o que o fez se autodenominar “completamente pré-televisual”. Por esse motivo, ele e seus colegas de profissão de sua geração eram “visualmente analfabetos”, pois alegava que tanto na escola quanto na universidade foram doutrinados à leitura de textos.

Partindo do lugar social do historiador Raphael Samuel, considera-se o seu “analfabetismo visual” compreensível. Porém, qual será a razão para o déficit de trabalhos de História voltados para o campo visual na década de 2000? Deixamos de ser “pré-televisuais” há décadas, e agora, mais que nunca, somos uma sociedade movida por imagens. Portanto, é necessário que nós historiadores saíamos da nossa zona de conforto e encaremos que a história pode ser contada além de linhas e letras, a fim de que consigamos responder às novas questões que nos cercam.

Embora esse problema do uso de imagens como fonte seja algo que persista no nosso presente, o estudo sobre elas já existe há alguns séculos, sendo realizado por uma minoria

significativa de historiadores, que conseguiram ver nesse recurso evidências que pudessem contar a história de locais e de épocas, principalmente as dos períodos com inexistência ou escassez de documentos escritos, como é o caso da Proto- História (comumente conhecida como pré-história), na qual, até onde sabemos, não houve o uso da escrita, o que nos faz imaginar como seria arduamente complicado compreender essa época sem as evidências das pinturas rupestres encontradas por todo o mundo.¹

Como exemplo, temos também o Egito, que já havia conhecido a escrita, embora esta fosse bastante irrisória se comparada à produção imagética da época, o que significa dizer que não teríamos a mesma riqueza de sua história se não fossem pelas pinturas encontradas nos túmulos, as quais contavam toda a trajetória de quem ali estava sepultado. “Em ambos os casos, as imagens oferecem virtualmente a única evidência de práticas sociais tais como a caça” (BURKE, 2004: 12).

Períodos posteriores também foram estudados a partir do uso de imagens, como no caso das Tapeçarias de Bayeux, pelo medievalista David Douglas, o qual relatou que as Tapeçarias estabelecem “uma fonte primária para a história da Inglaterra” e que “merece ser estudada junto com as narrações *Anglo-Saxon Chronicle* (Crônica Anglo-Saxã) e de William de Poitiers” (BURKE, 2004: 13). Podemos citar também como exemplo Francis Haskell (1928-2000), que destacou em sua obra *History and its images* (A história e suas imagens) que “as pinturas nas catacumbas romanas foram estudadas no século XVII como evidência para a história do Cristianismo (e no século XIX, como evidência para a história social)” (DOUGLAS 1953: 247).

Tivemos também o historiador Jacob Burckhardt (1818-1897), que primeiramente escreveu sobre arte italiana para depois se especializar na cultura geral do Renascimento, descrevendo as imagens como “testemunhas de etapas passadas do desenvolvimento do espírito humano”, objetos “através dos quais é possível ler as estruturas do pensamento e representação de uma determinada época” (BURKE 2004: 13). Seguindo uma linha de estudo parecida, Johan Huizinga consagra-se com a sua obra *O outono da Idade Média*, em que expôs suas descrições e construiu suas interpretações utilizando quadros dos irmãos holandeses Van Eyck.

Apesar de sua notável popularidade no campo da história voltada para o estudo de imagens e de sua aparente inovação nessa área, Francis Haskell salienta que Huizinga “raramente recorreu verdadeiramente a uma obra para apreender um aspecto da sociedade

¹ Como exemplo, podemos citar as cavernas de Altamira, na Espanha; Lascaux, na França; Sete Cidades e Serra da Capivara, ambas localizadas no Brasil.

medieval” (SCHMITT, 2007: 27), exceção que acontecerá no capítulo 11 de *O outono da Idade Média*. Ademais, Haskell destaca que Huizinga caiu “no tradicional preconceito de desvalorizar a contribuição das imagens em comparação a dos textos, baseado em que as produções literárias nos dão um critério a mais que as artes visuais” (SCHMITT, 2007: 27).

Da mesma geração de Huizinga, Aby Warburg (1866-1926) começou seus estudos baseando-se no modelo de Burckhardt, porém mudou seu estilo no final de sua carreira, passando a tentar produzir uma história cultural pautada em textos escritos e em imagens. A partir de sua biblioteca, Warburg desenvolveu um instituto que ganhou seu nome e foi levado para Londres após Hitler ter alcançado o poder, embora o enfoque cultural visando o uso de imagens tenha permanecido. Por meio do Instituto de Warburg, vários historiadores puderam ingressar um pouco mais a fundo no mundo das imagens, como foi o caso da historiadora Frances Yates (1899-1981), que se pronunciou como sendo “iniciada na técnica de Warburg que utiliza evidência visual como evidência histórica” (YATES, 1975: 4), e de Erwin Panofsky (1892-1968). Contudo, outros diversos nomes renomados passaram pelo Instituto, a exemplo de Ernst Cassirer, Henri Frankfort, Arnaldo Momigliano, Ernst Gombrich (que foi diretor da instituição de 1959 a 1976), Edgar Wind, Anthony Grafton e Michael Baxandall.

O uso de imagens como evidências também ocorreu no Brasil, mais precisamente na década de 1930 por Gilberto Freyre (1900-1987), que utilizou pinturas e fotografias para basear suas pesquisas. O historiador estadunidense Robert Levine, dedicado a estudar o Brasil, publicou uma coletânea de fotografias que revelavam a vida na América Latina no final do século XIX e início do XX, além de inserir as fotografias em seus determinados contextos históricos, levanta a discussão sobre os problemas fomentados ao utilizar esse tipo de fonte.

Outro historiador que utilizou imagens como ponto de partida para a elaboração de seus trabalhos foi Philippe Ariès (1914-1982), que, ao usá-las em *História social da criança e da família e História da morte no Ocidente*, igualou seu valor documental a documentos de arquivos, pois alegava que eram “evidência de sensibilidade e vida” (BURKE, 2004: 15). Os trabalhos de Ariès serviram de inspiração a alguns historiadores franceses da década de 1970, como foi o caso de Michel Vovelle, que usou imagens para trabalhar o Antigo Regime e a Revolução Francesa, e Maurice Agulhon, que as utilizou para estudar a França do século XIX.

Os poucos exemplos aqui citados representam uma época em que o uso de imagens como evidência histórica era escasso e que poucos historiadores se aventuravam nessa área restrita. Contudo, a partir da década de 1980, o número de trabalhos envolvendo esse recurso cresce consideravelmente, fator esse que será pontuado por Burke ao analisar o influente

periódico *Past na Present*, considerado representante das novas tendências no campo da história nos países de língua inglesa. O autor retrata que, entre 1952 e 1975, nenhum dos trabalhos publicados envolvia imagens. No final da década de 1970, foram publicados dois artigos utilizando evidências imagéticas. Já a década de 1980 sofreu uma generosa pitada ilustrativa, pois os números dos periódicos publicados envolvendo imagens subiram para quatorze.

Uma conferência realizada por historiadores americanos no ano de 1985 teve como tema “A arte como evidência”. Divulgada no *Journal of Interdisciplinary History*, a conferência atraiu tamanho interesse que foi mais tarde publicada como livro. A partir de então, Simon Schama, um dos colaboradores, ficou conhecido pelos seus trabalhos formados pelo uso da evidência visual na exploração da cultura holandesa do século XVII – fatores esses que confirmam a década de 1980 como a época da reviravolta no estudo de imagens.

Diante dessa rápida trajetória dos estudos imagéticos, podemos perceber que as imagens sempre foram utilizadas em pesquisas históricas, por mais que não fosse dado a elas o devido valor. Contudo, a partir da metade do século XX, o seu uso se torna mais frequente, principalmente na década de 1980, o que nos faz questionar sobre esse interesse crescente por parte dos historiadores ao uso de imagens. Partindo dessa questão apresentada, tentaremos respondê-la no tópico a seguir.

1.1 O PAPEL DA NOVA HISTÓRIA CULTURAL NOS ESTUDOS DAS EVIDÊNCIAS IMAGÉTICAS

Atualmente, o termo cultura é bastante utilizado para explicar uma diversidade de aspectos, que se estendem da produção de objetos a pensamentos e ações coletivas de um determinado local e época. Ultimamente, no Brasil, a palavra cultura está sendo empregada para nomear ações sistemáticas que se apresentam costumeiras, como o caso da expressão “cultura do estupro”, que foi palco de uma grande onda de discussões pelo país afora depois do caso da adolescente de dezesseis anos que foi violentada por aproximadamente trinta homens. Acabada a violência, os criminosos expuseram as imagens da jovem desacordada na internet.

A expressão “cultura do estupro” foi discutida com o objetivo de alertar sobre o elevado número de casos de violência sexual cometidos contra as mulheres. Segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), a cada 11 minutos uma mulher é estuprada no

Brasil.² Somando essa estatística violenta com o crime hediondo cometido pelos trinta homens, o estupro, além de violência e crime, foi considerado por muitos uma prática cultural, que descendeu da cultura machista.

Diante desse lamentável episódio, é possível enxergarmos o dinamismo que o termo cultura incorporou, adentrando assim nos diversos âmbitos de uma sociedade, o que nos leva a crer que a cultura está para além de equações prontas e de fácil entendimento, já que a mesma hoje em dia ocupa o centro da vida coletiva de um determinado local.

Para uma melhor compreensão sobre a cultura, que é um conceito altamente polissêmico, é imprescindível que tenhamos consciência de que toda a vida cotidiana está intrinsecamente mergulhada em práticas culturais. Todo indivíduo produz cultura, consciente ou inconscientemente, pois os atos de se comunicar, seja pela fala ou pelos gestos, andar, escrever, ler, trabalhar, comer, beber, abraçar e beijar são atitudes produtoras de cultura.

Ao compreender a complexidade e as riquezas históricas escondidas nas teias das expressões culturais, a tentativa de estudar uma comunidade, objetos, espaços geográficos, formas de comunicação, gestos e personagens históricos por meio de suas práticas e produções culturais, é uma atividade que vem se tornando bastante popular pelos historiadores atualmente, e que, cada vez mais, ganha espaço no campo da história, já que é por intermédio das práticas culturais que podemos entender e descobrir o que não conseguiríamos apenas pelo viés de uma história puramente política e econômica. É por esse motivo que a História Cultural vem adentrando com sucesso as pesquisas históricas – por meio dela, surgiram e continuam surgindo trabalhos com temáticas variadas que servem para nos apresentar uma nova forma de ver e fazer história.

Adepto à História Cultural, Georges Duby defende que esse campo historiográfico estuda, dentro de um contexto social, “mecanismos de produção dos objetos culturais”. O historiador José D’Assunção Barros concorda com o historiador francês, porém acrescenta que “a História Cultural enfoca não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais, como também os seus mecanismos de recepção” (BARROS, 2003: 146).

Os conceitos que são mais interligados ao de “cultura” para o entendimento mais abrangente da História Cultural são os de comunicação, representação e de práticas culturais (práticas realizadas por seres humanos entre si e com o mundo que os cerca), que serão trabalhados pelos historiadores em suas análises sobre os sujeitos produtores e receptores de cultura. “Para além disto, a tendência nas ciências humanas de hoje é muito mais a de falar em

² Disponível em: <<http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/05/30/a-cada-11-minutos-uma-mulher-e-estuprada-no-brasil-alerta-simone-tebet>>. Acesso em: 24 set. 2016.

uma 'pluralidade de culturas' do que em uma única cultura tomada de forma generalizada". (BARROS, 2003: 147).

Os objetos da História Cultural estão sofrendo mudanças bastante perceptíveis e inovadoras, uma vez que o século XXI vem trabalhando uma noção de cultura complexa e com variações múltiplas, tonando o campo de pesquisas históricas mais amplas e próximas da sociedade. Contudo, o estudo sobre a cultura por um viés histórico não foi sempre voltado ao setor popular ou plural, e sim mais restrito a grandes obras artísticas de teor limitado.

A História Cultural perpassou por uma longa estrada para chegar aos estudos que compreendem o atual conceito abrangente de cultura, pois o que conhecemos por História Cultural teve uma espécie de "renascimento" na década de 1970. Entretanto, seu surgimento remonta a uma época mais longínqua.

Por volta de 1780, já se podia encontrar a produção de história voltada para a cultura de determinadas regiões e nações. O termo cultura descende da palavra alemã *Kulturgeschichte*, que já era usada no século XVIII. No século XIX, os termos *Cultur* e *Kultur* eram usados frequentemente na Inglaterra e na Alemanha, enquanto na França se preferia falar *civilisation*.

As primeiras expressões de trabalhos da História Cultural se concentraram nos estudos das obras-primas de artes, filosofia e literatura. A História Cultural no século XIX e início do século XX era voltada para uma cultura clássica, já que as expressões populares ainda não tinham seu espaço no campo da história. Burckhardt e Huizinga foram grandes representantes dessa primeira fase da História Cultural, já que estudavam grandes artistas, como Rafael³, no caso de Burckhardt, e os irmãos Van Eyck com Huzinga, como já foi apresentado.

Em seguida, tivemos a grande contribuição de Aby Warburg, que encontrou inspiração nas análises de Burckhardt, embora seu trabalho tenha se apresentado mais rico e detalhado. Warburg começou seus estudos focando nas particularidades do Renascimento italiano, se mostrando interessado nas transformações a longo prazo da tradição clássica. Em seus estudos acerca dessa tradição, conduziu o foco para "os esquemas ou as fórmulas culturais e perceptivas, os gestos que expressam emoções particulares, por exemplo, ou a maneira pela qual poetas e pintores representavam o vento no cabelo de uma moça" (BURKE: 2004: 22).

A importância de Aby Warburg não se resume aos seus brilhantes ensaios que abriram portas para análises mais profundas sobre a cultura. Também podemos citar a criação do

³ Rafael Sanzio foi um mestre da pintura e da arquitetura da escola de Florença durante o Renascimento italiano, celebrado pela perfeição e suavidade de suas obras. Junto com Michelangelo e Leonardo Da Vinci, forma a tríade de grandes mestres do Alto Renascimento.

Instituto Warburg, o qual foi, de fato, sua maior herança para o campo da História Cultural, já que fora a partir das reuniões, inicialmente feitas em sua biblioteca pessoal, que vários outros célebres nomes surgiram – alguns já citados –, dentre eles o do historiador alemão Erwin Panofsky.

Panofsky foi responsável pela produção de uma das metodologias mais usadas na interpretação de obras artísticas, e que será utilizada em nosso trabalho quando da análise de imagens. A sua inovação consiste na separação interpretativa entre iconologia e iconografia, resultando em investigações que conseguiram compreender a “visão de mundo de uma cultura ou grupo social condensada em uma obra” (BARROS, 2005: 27).

A História da Cultura também teve contribuições de outras áreas. Entre elas, na sociologia, temos Max Weber, com sua brilhante obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, de 1904, na qual explica a mudança econômica pelo meio cultural da nova vertente do Cristianismo, “acentuava o papel do *ethos* ou sistema de valor protestante, especialmente a ideia de “chamada” na acumulação de capital e na ascensão do comércio e da indústria em grande escala” (BURKE, 2004: 20). Segundo Burke, a obra de Weber poderia receber os títulos “Capitalismo e cultura do protestantismo” ou “Protestantismo e cultura do capitalismo”, ressaltando, assim, o teor cultural empregado no exemplar.

Uma geração à frente teremos a maravilhosa contribuição do sociólogo Norbert Elias, que, com sua obra *O processo civilizador*, de 1930 – uma obra, em sua essência, cultural –, irá explicar os códigos de etiqueta das cortes ocidentais entre os séculos XV e XVIII, com o objetivo de demonstrar o gradativo autocontrole dos nobres que outrora haviam sido guerreiros e que, com o passar do tempo, tomaram uma posição submissa e domesticada perante os monarcas.

Apesar da História Cultural em seus primórdios ter como base os estudos voltados para a “cultura clássica”, o que conhecemos como “cultura popular” – danças, ritos, poemas, artes e ofícios – começou a ser estudado no final do século XVIII por folcloristas, estudantes de antiguidade e antropólogos. A história só se encarregou da produção voltada para uma cultura de base popular a partir da década de 1960, tendo como precursores Thompson, Eric Hobsbawn e Christopher Hill, que fizeram uma interligação entre História Cultural, História Social e História Política. A renovação dos estudos culturais trazida pela escola inglesa tem sido fundamental para repensar o materialismo histórico – particularmente para flexibilizar o já desgastado esquema de uma sociedade que seria vista a partir de uma cisão entre infraestrutura e superestrutura (BARROS, 2003: 149).

Edward Thompson inovou tanto o materialismo histórico quanto a História Cultural com a sua obra *A formação da classe operária inglesa* (1963), na qual “não se limita a analisar o papel desempenhado pelas mudanças econômicas e políticas na formação de classe, mas examina o lugar da cultura popular nesse processo” (BURKE, 2005: 15). Ademais, o livro inclui descrições sobre a vida cultural da classe mais pobre, perpassando pelos ritos de iniciação dos artesãos, das feiras e o simbolismo dos alimentos.

Além de *A formação da classe operária inglesa*, Thompson escreve um artigo intitulado *Folclore, Antropologia e História social*, em que o autor disserta a respeito das ideias fundamentais sobre cultura, ao mesmo tempo em que faz um compilado sobre suas pesquisas na área cultural entre 1960 e 1977. Ao velho dito de que "sem produção não há história", acrescenta que "sem cultura não há produção" (BARROS, 2003: 159). Conseqüentemente, Thompson chama atenção para uma questão que será trabalhada por historiadores que estudam dois conceitos sempre atrelados à História Cultural, isto é, a representação e o imaginário. Estamos nos referindo ao “teatro do poder”:

Os donos do poder representam seu teatro de majestade, superstição, poder, riqueza e justiça sublime. Os pobres encenam seu contrateatro, ocupando o cenário das ruas dos mercados e empregando o simbolismo do protesto e do ridículo (BARROS, 2003:159).

Partindo de bases marxistas, como Edward Thompson, Mikhail Bakhtin irá utilizar do materialismo histórico e da filosofia da linguagem em suas análises acerca das festas públicas, principalmente o carnaval. Por meio de sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* – onde examina a cultura popular através do intelectual renascentista Rebelais – é que se dá origem ao dialogismo, estudo que procura perceber as variações que podem ser encontradas em uma mesma prática cultural ou em um mesmo texto.

É baseado em Bakhtin que teremos a participação de Carlo Ginzburg, que trilhou o caminho inverso do seu inspirador, pois em sua obra *O Queijo e os Vermes*, a cultura popular será filtrada e apresentada pelo olhar do moleiro Menocchio, que se apropria de obras literárias oficialmente aceitas para construir sua própria visão de mundo em pleno período medieval com a atuação incisiva do Tribunal da Santa Inquisição. Por meio de Ginzburg, a cultura oficial passou a poder ser filtrada pelo ponto de vista popular, revolucionando, assim, a escrita da história.

A contribuição dos dois historiadores à História Cultural foi a possibilidade de compreender uma cultura a partir de outra, fortalecendo uma leitura polifônica das fontes e

das expressões culturais analisadas. Ademais, é a partir de Bakhtin que Ginzburz constrói sua noção operacional de “circularidade cultural”, como podemos assimilar no trecho a seguir.

Pode-se ligar essa hipótese àquilo que já foi proposto, em termos semelhantes, por Mikhail Bakhtin, e que é possível resumir no termo "circularidade": entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo (GINZBURG, 2002: 10).

Como ficou claro no decorrer de nossa escrita, a história marxista não foi inimiga da História Cultural, como muito se prega, e sim uma grande parceira, pois sem a sua presença o campo cultural sofreria de uma grande escassez de riquíssimos trabalhos, uma vez que a História da Cultura só atingiu seu ápice graças a autores marxistas que se interessaram pela área cultural. Arrisquemo-nos a constatar que História Social e a História Cultural caminham lado a lado.

Fora do campo marxista, dois historiadores franceses se destacaram nos estudos da História Cultural: Roger Chartier e Michel de Certeau. Ambos trabalham em conformidade com o sociólogo Pierre Bourdieu, que é de grande importância para a conexão entre História Cultural e História Política. Chartier e Certeau concentram-se “na crítica às concepções monolíticas da cultura, condenando a pretensão de se estabelecer em definitivo relações culturais que seriam exclusivas de formas culturais específicas e de grupos sociais particulares” (BARROS, 2003: 156).

Os estudos e, conseqüentemente, a escrita de Michel de Certeau são definidos como uma história antropológica, que investe na possibilidade de estudar as expressões culturais através do cotidiano. Por outro lado, Roger Chartier elaborou as noções de “práticas” e “representações”, que se tornaram de importância primordial para o historiador da cultura, especialmente o conceito de representação, que será devidamente explicado e trabalhado em demasia em nossas análises imagéticas.

Abaixo teremos uma breve explicação sobre como as noções pensadas por Chartier são trabalhadas com a produção e recepção de cultura.

De acordo com este horizonte teórico, a cultura (ou as diversas formações culturais) poderia ser examinada no âmbito produzido pela relação interativa entre estes dois pólos. Tanto os objetos culturais seriam produzidos "entre práticas e representações", como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois pólos, que de certo modo

corresponderiam respectivamente aos 'modos de fazer' e aos 'modos de ver' (BARROS, 2003: 157).

O conceito de representação está interligado com a percepção de realidade, a qual não se apresenta como um processo transparente e objetivo, e sim estabelecido pelos diferentes meios onde um determinado grupo social se encontra, além das formas que os indivíduos se apropriam de conceitos já existentes no real. Conseqüentemente, as representações do real construídas pelos diversos grupos sociais inclinam-se para a legitimação de discursos, ações e práticas, formando, assim, o lugar social de quem produz a fala e de quem é representado por essa mesma fala.

Para Chartier, o nascimento de uma representação está interligado com a classe social dos indivíduos, funcionando como uma estratégia de classe, que serve como termômetro entre ela e as demais classes sociais – resultando, desse modo, em um leque de inúmeras representações sociais, em que cada classe enxerga o real a seu modo. Ademais, a ideia de prática cultural torna-se necessária para o entendimento mais profundo da representação, uma vez que a prática é uma ação que faz reconhecer o lugar social do indivíduo, que, atada à representação, resulta na construção de uma identidade social.

Vale ressaltar que as representações não são discursos desprovidos de neutralidade, já que por meio delas se produzem estratégias, práticas autoritárias e legitimação de escolhas que favorecem determinada classe, ocasionando, assim, disputas representativas. “Nas lutas de representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social: conflitos que são tão importantes quanto às lutas econômicas; são tão decisivos quanto menos imediatamente materiais” (CHARTIER, 1990: 17).

Cada sociedade constrói sua própria interpretação de mundo, o que acaba acarretando a formação de suas próprias maneiras de representar a realidade ao redor, tornando sua identidade social única. “Toda sociedade é uma construção própria, um microcosmo dotado de vida que cria sua identidade e visão de mundo através do seu sistema de interpretações e de representações do mundo maior” (BOAES, 2013: 27).

As representações providas do coletivo são a força motriz das ações humanas, que moldam comportamentos e crenças, além de validar violências, fortalecendo ideologias e estimulando o exercício do poder, principalmente o político. A representação exerce “um poder simbólico que não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência real, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio” (BACZKO, 1985: 299).

No sistema de representações produzido por cada época e no qual esta encontra a sua unidade, o verdadeiro e o ilusório não estão isolados um do outro, mas pelo contrário unidos num todo, por meio de um complexo jogo dialético. É nas ilusões que uma época alimenta a respeito de si própria que ela manifesta e esconde, ao mesmo tempo, a sua verdade, bem como o lugar que lhe cabe na lógica da história. (BACZKO, 1985).

Partindo do conceito de representação proposto por Chartier, o estudo da história ganhou uma nova face, em especial o campo cultural, uma vez que os números de trabalhos voltados para classes populares aumentaram significativamente, pois o intuito de compreender como essas pessoas eram representadas pelas classes dominantes e quais as consequências que essas representações acarretavam para a vida dessa população desabastada, foram conquistando o interesse no campo da história.

Interligada com o conceito de representação está a terceira geração do movimento dos Annales, que teve como principais nomes os historiadores Jacques Le Goff e Jean Delumeau, os quais partiram das noções de imaginário e mentalidade para desenvolver suas pesquisas e escrever seus trabalhos, onde começaram a utilizar as imagens com mais frequência no intuito de responder às questões que os rondavam.

O interesse pelas classes populares herdadas de Thompson, Bakhtin e Ginzburg havia sido temperado pela abrangência do novo conceito trazido por Chartier, abrindo portas para que novas fontes pudessem ser enxergadas como autênticas no papel de retratar o passado, resgatando, assim, a imagem da sua apagada participação nos estudos históricos.

Por intermédio da História Cultural e sua crescente popularidade, as imagens passaram a ser grandes aliadas dos historiadores que procuravam pesquisar sobre temas que eram escassos nos documentos escritos, ou enriquecer seus trabalhos com as análises de imagens sobre o seu tema. Dentro dessas situações, as evidências imagéticas foram bastante usadas para os estudos da cultura material do passado, uma vez que as imagens têm um valor inestimável na reconstrução da cultura cotidiana das camadas mais populares.

Reconstrução essa que fica bastante clara na obra *Pátio de uma casa em Delft*, 1658, do artista Pieter de Hooch (fig. 1), que se especializou em retratar os interiores das casas holandesas, com as mães, criados, baldes, barris, cachimbos, crianças, roupa de cama, animais e mais objetos e pessoas que compunham o ambiente da época. As pinturas de Hooch nos fazem mergulhar em uma viagem no tempo, pois “os três séculos separando o espectador do pintor parecem evaporar por um momento, e o passado quase pode ser sentido e tocado, bem como visualizado” (BURKE, 2004: 107).

Figura 1 – Pieter de Hooch. *Pátio de uma casa em Delft*, 1658, óleo sobre tela. National Gallery, Londres.



Fonte: BURKE, 2004: 108

Além da cultura material pertencente ao cotidiano, o uso de imagem se torna fundamental para historiadores que focam nos meios urbanos. Em sua obra *Testemunha ocular*, Peter Burke traz o caso da pintura *Milagre em Rialto*, de 1469, de Carpaccio (fig.2), que fornece pistas valiosas sobre Veneza no século XV, pois mostra uma ponte de madeira que antecedeu a de pedra, construída no final do século XVI, e, também, “um tipo raro de chaminé em forma de funil, que desapareceu até mesmo de palácios remanescentes da época e que em certo tempo dominaram o horizonte veneziano” (BURKE, 2004: 103).

Figura 2 – Vittore Carpaccio. *Milagre no Rialto*, 1496, óleo sobre tela. Galeria dell' Accademia, Veneza.



Fonte: BURKE, 2004: 103.

Ademais, o que seria da História do Vestuário sem as imagens? Sabendo dessa importância para o estudo das vestimentas, Fernand Braudel (1902-1985) usou pinturas como fontes para explicar a disseminação da moda francesa e espanhola na Inglaterra, Itália e Polônia nos séculos XVII e XVIII. O historiador Daniel Roche se utilizou de inventários, bem como da famosa obra *A refeição dos camponeses*, de 1642 (fig. 3), para reconstituir a história do vestuário na França.

Figura 3 – Louis Le Nain. *A refeição dos camponeses*, 1642, óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris.



Fonte: BURKE, 2004: 147.

O uso de evidências imagéticas também proporcionou uma riqueza de detalhes à história das crianças e das mulheres, que, por grande parte da escrita da história até metade do século XX, foram pouco mencionadas, já que suas participações eram escassas nos documentos escritos.

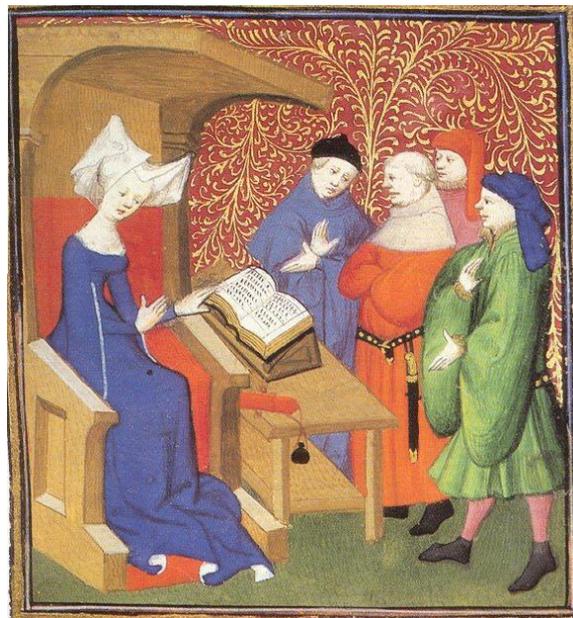
Ao tratarmos da história da infância, é preciso citarmos Philippe Ariés, com sua obra *Séculos de Infância*, 1960, que apresentava 26 pinturas representando crianças. Por meio de suas fontes visuais, Ariés defendeu que o que conhecemos como infância começou a ser representado no final do século XVI para o XVII, uma vez que no período medieval as crianças eram apresentadas, por meio das imagens, como adultos em miniatura. Apesar das inúmeras críticas feitas ao seu trabalho, Ariés ainda é considerado como um inovador nos estudos da história.

Como no caso das crianças, a história das mulheres também sofreu com o silêncio dos documentos em arquivos, o que levou historiadores a se voltarem para outras fontes, como

diários, romances, cartas, pinturas e outras imagens que representassem as atividades que as mulheres exerciam em diferentes lugares e épocas.

Diante das inúmeras imagens que representam mulheres em suas atividades diárias, sejam elas pertencentes a classes sociais abastadas ou populares, escolhemos a pintura denominada *Christine de Pisan lendo para os burgueses*, século XIV, de pintor desconhecido (fig. 4). Christine de Pisan foi uma mulher italiana que se tornou poetisa e filósofa no período medieval, sendo retratada, em pinturas, sentada nas cadeiras endereçadas aos monges copistas, lendo ou escrevendo um livro.

Figura 4 – Christine de Pisan. *Christine de Pisan lendo para os burgueses*. Collected works ('The Book of the Queen').



Fonte: British Library⁴.

A problemática da série de imagens que representam Christine de Pisan é abundante, uma vez que no período medieval a mulher era vista como um ser perigoso e que deveria ser submisso. Além disso, o ato de ler e escrever era reservado, em sua grande maioria, para o clero – tanto que as cadeiras dos copistas eram encontradas nos mosteiros. Então, o que faz uma mulher sentada lendo para homens?

Christine de Pisan foi uma das poucas mulheres medievais que conseguiram se destacar ao ponto de ser representada em seu ofício. Vale ressaltar que há mais de uma imagem sobre a filósofa e que todas elas são de autores desconhecidos.

⁴ Disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_4431>. Acesso em: 13 jan. 2017.

Os exemplos aqui citados são apenas algumas áreas que necessitam do uso de evidências imagéticas para entender e enriquecer o seu tema de pesquisa. Existem muitas outras áreas, como a história da tecnologia, história da agricultura, história da tecelagem, da impressão de papéis, da navegação, da mineração, da guerra, entre outras.

Como vimos, o uso de imagens enquanto fonte histórica é de grande importância para a compreensão de um determinado tema de pesquisa. Somado a isso, as evidências imagéticas são verdadeiros testemunhos de uma época. Porém, é imprescindível que tratemos dos perigos que as imagens podem acarretar, e qual a melhor forma de estudá-las.

1.2 ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA

Por muito tempo as imagens foram encaradas como um espelho que refletia a realidade daquilo que elas retratavam. Por consequência, muitos historiadores foram induzidos a erro por acreditarem nessa premissa e se descuidarem de pontos cruciais nas análises de fontes imagéticas.

Apesar de nos fornecer informações sobre aspectos sociais que os textos não se aprofundam, as imagens podem ser mais perigosas que benéficas quando não analisadas corretamente, uma vez que as evidências imagéticas mais distorcem a realidade social do que a refletem. Portanto, o historiador que não leva em consideração o local de atuação, período histórico e a intenção do artista, poderá chegar a conclusões equivocadas.

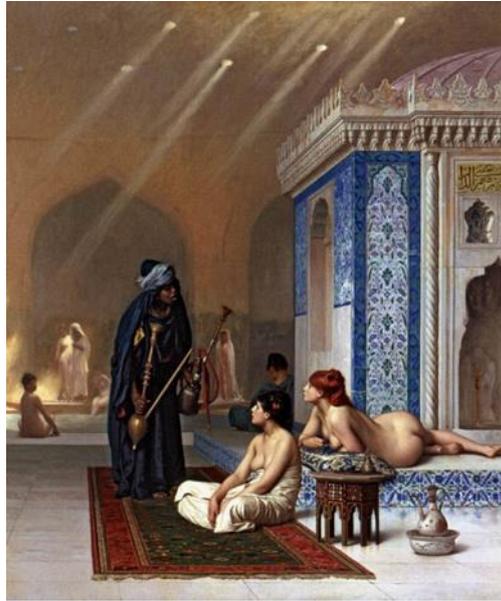
As imagens, em muitos casos, não são fontes confiáveis, porém nos recompensam quando conseguimos enxergar no processo de distorção da realidade uma porta aberta para os estudos de representação, mentalidades, identidades e ideologia. “A imagem material ou literal é uma boa evidência da “imagem” mental ou metafórica do eu e ou dos outros” (BURKE, 2004: 37).

Embora as imagens consigam “mais de uma vez nos lembrar que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio” (SCHMITT, 2007: 27), o testemunho delas continua sendo de grande importância para historiadores que estudam representação e imaginário, pois uma imagem exemplifica essas questões que podem ser encobridas nos textos.

Como exemplo, podemos usar a pintura de Jean-Léon Gérôme *Piscina em um harém*, de 1876 (fig. 5). Nessa obra, encontramos, em primeiro plano, mulheres de peles claras, desnudas, sendo abordadas por um homem negro que tem em mãos um narguilé, enquanto, no segundo plano, outras mulheres desnudas e vestidas estão ao redor de uma piscina. A imagem

é bem iluminada no primeiro plano, colocando em evidência os três personagens, além da arquitetura, o tapete e os pequenos objetos árabes que incorporam a obra.

Figura 5 – Gérôme, Jean-Léon. *Piscina em um harém*, 1875, óleo sobre tela.



Fonte: The State Hermitage Museum⁵.

Essa pintura certamente nos diz pouquíssimo ou nada sobre o cotidiano e o estilo de vida do mundo islâmico do século XIX, embora evidenciem o imaginário europeu construído diante do mundo árabe. Logo, as imagens nem sempre retratam a realidade daquilo que é posto em evidência, mas têm incutido em si rastros de uma sociedade com suas características de outrora.

Partindo do que foi discutido neste capítulo, podemos dizer que as imagens não foram feitas para serem apenas observadas, mas também lidas. Contudo, para que se leia uma imagem, é necessária certa sensibilidade para os detalhes contidos na mesma, além de um estudo prévio sobre o contexto que a circunda, para que assim se possa começar a leitura ou análise sobre ela.

A interpretação de imagens pautadas nas características dos detalhes e do contexto histórico são conhecidas como iconografia e iconologia. Esses termos são utilizados a todo instante nas análises de imagens pelos historiadores, pois a partir deles foi montado um método que auxilia na leitura das evidências imagéticas, construindo-se, com isso, um guia para a utilização de imagens como fontes históricas.

⁵ Disponível em: <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/37799/?lng=en>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

O primeiro passo para compreender como esses conceitos são utilizados nas análises de imagens é saber o que cada um significa e as suas diferenças. Começaremos pela iconografia, que segundo Panofsky “é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (1986: 42). Para uma melhor explicação, Panofsky usa o exemplo de um senhor cumprimentando tirando o chapéu. Partindo das formas, ele irá visualizar as cores, as linhas e os volumes do objeto, porém o ato de tirar o chapéu ultrapassa a visualização apenas das formas, adentrando no campo do tema ou da mensagem. O ato de tirar o chapéu corresponde, em sua cultura ocidental, a uma forma de cumprimento que descendeu do cavalheirismo medieval, em que os homens armados retiravam o elmo para deixarem claras as suas intenções pacíficas. Entretanto, o costume de tirar o chapéu para cumprimentar pode não ter o mesmo significado em outras culturas, como fica claro na fala abaixo.

Não se poderia esperar que um bosquímano australiano ou um grego antigo compreendessem que o ato de tirar o chapéu fosse, não só um acontecimento prático com algumas conotações expressivas, como também um signo de polidez. Para entender o que o gesto do cavaleiro significa, preciso não somente estar familiarizado com o mundo prático dos objetos e fatos, mas, além disso, com o mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização. (PANOFSKY, 1986: 49).

Ao explicarmos a iconografia, conseqüentemente explicamos a iconologia, uma vez que a primeira seja em seu cerne a identificação de significados através de imagens, ou seja, identificar o ato de tirar o chapéu como cumprimento. Já a iconologia consiste na compreensão dos “princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY, 1986: 54). Logo, a iconologia foi retratada por meio do entendimento de que o ato de cumprimentar é originário dos cavaleiros medievais, portanto, uma característica ocidental.

Partindo desses dois conceitos, Erwin Panofsky constituiu o seu método de análise de imagens, que foi e continua sendo usado por muitos estudiosos da arte – e que também será utilizado neste trabalho na parte reservada a nossas análises.

O método de Panofsky é dividido em três fases de análises. A primeira consiste na *descrição pré-iconográfica*, que seria a identificação das formas puras, as quais se configuram como, linha, cor, pedaços de bronze ou pedra, além dos objetos naturais: humanos, animais, casas, ferramentas, plantas e assim por diante. “O mundo das formas puras assim

reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte” (PANOFSKY, 1986: 50). Portanto, a descrição pré-iconográfica seria a definição dos objetos e seres que povoam a obra.

A segunda etapa é conhecida como a *análise iconográfica*, que, como já vimos, é a identificação de histórias e alegorias nas imagens. Como exemplo, Panofsky traz o caso de São Bartolomeu, que normalmente é representado com uma faca na mão. O ato de reconhecer o santo através da faca é uma análise iconográfica. Porém, se não for uma faca o que nos permite identificar São Bartolomeu, e sim outro objeto, então por certo o santo representado não será São Bartolomeu. Portanto, “a identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por ‘iconografia’” (PANOFSKY, 1986: 52).

A terceira e última etapa é denominada de *interpretação iconológica*. Como também já vimos, é, em síntese, a interpretação da iconografia, onde a descoberta e “interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição à ‘iconografia’” (PANOFSKY, 1986: 54). Será esse o momento da análise em que o historiador buscará os chamados “significados intrínsecos”. Ademais, “é nesse nível que as imagens oferecem evidência útil, de fato indispensável, para os historiadores culturais” (BURKE, 2004: 45).

Partindo da construção do seu método, Panofsky salientava que as imagens eram objetos integrantes de uma cultura. Por conseguinte, não poderiam ser compreendidas se as análises correspondentes a elas não fossem integralizadas com a cultura a que pertenciam. Seu método se tornaria ineficaz para o historiador que desagregasse a imagem das práticas culturais que a cercam e que fizeram parte do seu nascimento, uma vez que sem o conhecimento do meio em que a obra foi criada, muito pouco se saberá sobre o que ela quer falar, e o mais importante, sobre o que ela pode nos falar através das entrelinhas do seu contexto político, econômico e cultural. Pois como o próprio Panofsky pontua: “um nativo australiano não poderia reconhecer o tema da Última Ceia; para ele, a cena apenas evocaria a ideia de um alegre jantar”.

Diante do que foi percorrido ao longo do capítulo e frisado no parágrafo acima, acreditamos que seja inviável uma análise iconográfica e iconológica sem que se tenha a compreensão das práticas culturais que ornamentam a imagem analisada. Portanto, para dar continuidade à nossa pesquisa, o próximo capítulo será responsável por apresentar as características necessárias para uma assimilação mais completa sobre o assunto abordado

neste trabalho e, por consequência, trabalhar os aspectos culturais que serão imprescindíveis para as futuras análises imagéticas ora propostas.

2 A FORMAÇÃO IMAGÉTICA DA BRUXARIA EUROPEIA

Alguns aspectos teóricos necessários para as análises de imagens foram descritos nos parágrafos anteriores. Porém, preferimos transportar um determinado conceito essencial para ser trabalhado nesta parte de nossa pesquisa, pois entendemos que seu uso se encaixa perfeitamente no que será apresentado ao longo do capítulo.

A fim de iniciarmos essa discussão, é imprescindível que tragamos a noção de representação, trabalhada no capítulo anterior, para que possamos compreender melhor a interação entre os conceitos aqui utilizados e a sua importância nas nossas futuras interpretações. A representação está interligada com as análises históricas, apresentando-se fundamental para os estudos voltados à cultura. Ademais, o seu uso não faz distinção entre as fontes utilizadas, podendo ser os documentos oficiais, jornais, obras de arte, imagens no geral, cultura material ou livros literários. O conceito de representação é um mapa, que, bem manuseado, guia o historiador para desvendar o subentendido, uma vez que, através do mesmo conceito, é possível visualizar o que não está sendo literalmente dito, mas o que pode ser lido e decifrado nas entrelinhas.

Apesar de sua essencial importância, o conceito de representação não funcionaria com seu devido objetivo se não fosse atrelado a outro conceito, conhecido como imaginário. Essa ligação entre ambas partes da premissa de que o imaginário envolve as representações que dão sentido ao mundo, de onde partirão as construções enxergadas como reais, projetadas socialmente e historicamente no inconsciente coletivo⁶.

Tendo como finalidade a compreensão do conceito de imaginário, é preciso que primeiro se explique acerca do entendimento das imagens que o constituem, uma vez que estas não possuem teor iconográfico, ou seja, não são imagens concretas, e sim imagens formadas na memória. Portanto, quando nos referimos ao imaginário, estamos, conseqüentemente, tratando de uma área voltada à psique humana, resultando em uma área não palpável, mas não impossível de ser analisada, já que o imaginário que povoa uma determinada sociedade pode ser identificado através das representações ali produzidas.

Essas imagens constituintes do imaginário não são concretas, mas fazem parte do ato do pensar. Logo, a imagem que temos de um objeto não é o objeto em si, mas sim o que

⁶ Inconsciente Cole(c)tivo, segundo o conceito de psicologia analítica criado pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, é a camada mais profunda da psique. Ele é constituído pelos materiais que foram herdados e é nele que residem os traços funcionais, tais como imagens virtuais, que seriam comuns a todos os seres humanos. O inconsciente coletivo também tem sido compreendido como um arcabouço de arquétipos cujas influências se expandem para além da psique humana.

absorvemos sobre esse objeto externo. Por exemplo, quando conhecemos uma pessoa, inconscientemente começamos a construir uma imagem referente a ela, atribuindo qualidades físicas e morais baseadas no nosso meio social, nas nossas experiências relacionadas a essa pessoa e nos princípios que nos cercam. Contudo, essa imagem que construímos acerca desse indivíduo não corresponderá ao que o próprio sujeito enxerga de si mesmo.

Diante do exemplo acima, podemos afirmar que as imagens formadas em nossas mentes não são passivas, pois refletem a forma como enxergamos o mundo, as pessoas do nosso meio, o que consideramos bom e ruim, e também como nós mesmos nos enxergamos. Essas mesmas imagens são mutáveis e sofrem alterações de acordo com o percurso de nossas vivências e lembranças, influenciando, assim, na construção de novas imagens correspondentes ao imaginário.

Partindo da formação de imagens em nossas mentes, é necessário que se faça um paralelo com a percepção de realidade, uma vez que essas imagens são construídas com base naquilo que se acredita ser real, já que “o imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida” (LAPLATINE; TRINDADE, 1996: 8). Pois, como pontua Hilário Franco Júnior:

Imaginário é um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora de identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração. Ou, ainda mais sinteticamente, imaginário é um tradutor histórico e segmentado do intemporal e do universal (FRANCO, 2010: 70).

Entretanto, esse sistema de imagens não é capaz de refletir o real em sua totalidade, uma vez que as percepções de realidade constituintes da formação das imagens que correspondem ao imaginário passam pelo filtro cultural que povoa a psique humana, formando, desse modo, uma noção do real distorcida.

Essa distorção da realidade também corresponde ao imaginário, visto que esse conceito abrange todos os modelos de imagens localizados no inconsciente coletivo de um corpo social, já que “ele envolve todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva e individual: as ideias sobre a vida e a morte, sobre o passado, o presente e o futuro” (BOAES, 2013: 28).

O imaginário tem em seu cerne a interligação entre o “verdadeiro” e o “ilusório”, que será o ponto central para a formação das imagens que se mesclarão com o cotidiano e com parte do mundo real, constituindo, assim, a composição entre as experiências visíveis e as invisíveis. Portanto, tê-lo “como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um

significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer” (PESAVENTO, 1995: 24).

Por conseguinte, o conceito de imaginário torna-se essencial para os estudos de representação, já que será por meio dela que poderemos identificar e analisar o imaginário que circundava o inconsciente coletivo de uma sociedade localizada em determinada época, podendo, a partir disso, assimilar os aspectos culturais que a cercavam e influenciavam na construção das suas noções de realidade.

As imagens iconográficas, por sua vez, são um prato cheio para os historiadores culturais, já que por meio delas se tem a representação de forma visível. Cabe lembrar que o objeto ou pessoa que são representados nas imagens não são, de fato, o objeto ou a pessoa, e sim a imagem que o artista tem dos mesmos, reforçando, assim, as análises sobre o imaginário e, conseqüentemente, sobre a cultura.

Será com base nessa intrínseca ligação entre representação, imaginário e aspectos culturais que pautaremos nossas análises iconográficas, dando ênfase à formação imagética do nosso personagem principal: a bruxa.

Tendo como finalidade uma análise mais completa, focaremos no cerne estrutural do imaginário destinado a mulheres consideradas bruxas, para que possamos ter a compreensão das particularidades culturais que formaram a população europeia do século XVI.

O primeiro aspecto – e o mais importante – a ser trabalhado em nossa pesquisa será como o mundo ocidental/cristão se relacionou com o paganismo. Por meio dessa relação, poderemos remontar as raízes formadoras da imagem da bruxa, um ser inserido em um contexto de cristandade, porém com características pagãs. Logo, é de suma importância compreender como se deu esse vínculo entre áreas de crenças distintas e como essa conexão afetou a mentalidade europeia medieval e moderna.

Para uma melhor compreensão sobre o assunto, é necessário que entendamos que o confronto entre culturas geralmente acarreta colisões, tendo como consequência reações distintas. “Uma seria negar ou ignorar a distância cultural, assimilar os outros a nós mesmos ou a nossos vizinhos pelo uso de analogia, seja esse artifício empregado consciente ou inconscientemente” (BURKE, 2004: 153).

Logo, o “Outro”, pertencente a uma cultura oposta, se torna o reflexo do eu. Assim, a chegada dos espanhóis a Tenochtitlan seria uma anúncio da volta do Deus Quetzacoatl

para os astecas, da mesma forma que as nativas que viviam em terras “brasileiras”⁷ eram relacionadas com as mouras que os homens portugueses mantiveram contato. Sendo assim, um dos efeitos causados pelo encontro de culturas seria a analogia que transformaria o exótico em compreensível e domado.

Contudo, outro tipo de reação que pode vir a acontecer, por conseguinte, é oposta à primeira. Seria a construção consciente ou inconsciente da cultura do “Outro” como oposta à do eu, como fica claro na *Canção de Rolando*⁸, quando o Islão é descrito como a inversão demoníaca do Cristianismo, ou como Heródoto, que descreveu a cultura egípcia, persa e dos citas como antítese da grega.

Diante das duas reações apresentadas acima, a que o Cristianismo internalizou durante a Idade Média a respeito do paganismo foi a segunda, uma vez que as representações feitas mostram um forte apelo para a demonização dos personagens pertencentes a uma cultura oposta, constituindo, assim, a estereotipização das características oriundas do paganismo antigo somado à cultura ocidental católica.

A formação de uma estereotipização é um fenômeno bastante provável, já que o encontro entre culturas opostas causa estranhamento. Como a representação e o imaginário, o estereótipo também está ligado com a construção de imagens iconográficas e mentais, trazendo à tona aspectos culturais de ambas as sociedades envolvidas nessa relação. Porém, o estereótipo nem sempre será composto apenas de características irreais, mas exagera, deforma e omite pontos da realidade, fazendo com que a imagem estereotipada se torne tosca e violenta.

Os estereótipos são criados na tentativa de representar o “Outro”, sendo, na maioria das vezes, constituídos por imagens hostis e zombeteiras, refletindo a projeção inconsciente de atributos indesejáveis encontrados no eu para o outro. Como pontua Burke abaixo.

⁷ Antes de receber o nome de Brasil, o país teve oito nomes: Pindorama (nome dado pelos indígenas); Ilha de Vera Cruz, em 1500; Terra Nova, em 1501; Terra dos Papagaios, em 1501; Terra de Vera Cruz, em 1503; Terra de Santa Cruz, em 1503; Terra Santa Cruz do Brasil, em 1505; Terra do Brasil, em 1505; Brasil, desde 1527.

⁸ A *Canção de Rolando* (em língua francesa, *La chanson de Roland*) é um poema épico composto no século XI em francês antigo, sendo a mais antiga das canções de gesta escritas em uma língua românica. O poema narra o fim heroico do conde Rolando, sobrinho de Carlos Magno, que padece junto aos seus homens na batalha de Roncesvales, travada no desfiladeiro do mesmo nome contra os sarracenos. A base histórica do poema é uma batalha real, ocorrida em 15 de agosto de 778 entre a retaguarda do exército de Carlos Magno, sob o comando de Rolando, um dos Doze Pares de França, que abandonava a península Ibérica, e um grupo de montanheseos bascos, que a chacinou. Embora tenha por base uma batalha cuja ocorrência é corroborada historicamente, o relato apresentado no poema não é muito fidedigno: os autores do massacre passaram de bascos a muçulmanos, e tanto essa alteração como o tom geral do poema justifica-se pelo contexto das Cruzadas e da Reconquista cristã da península, que se presenciou no século XI.

Talvez seja por essa razão que os estereótipos muitas vezes tomam a forma de inversão da auto-imagem do espectador. Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que “nós” somos humanos ou civilizados, ao passo que “eles” são pouco diferentes de animais como cães e porcos, aos quais eles são frequentemente comparados, não apenas em línguas europeias, mas também em árabe ou chinês. Eles são transformados em exótico e distanciados do eu. E podem mesmo ser transformados em monstros (BURKE, 2004: 157).

O estereótipo construído acerca das bruxas e feiticeiras é um episódio na história ocidental no mínimo interessante, já que o imaginário referente a essas personagens considerados mágicos é recheado com aspectos certamente da cultura pagã, também sendo bem temperado com características do Cristianismo. Desse modo, o estereótipo não é um fenômeno exclusivo para estrangeiros, uma vez que o “Outro” pode existir dentro da própria cultura do eu.

Por conseguinte, para compreendermos a formação da imagética de bruxas e feiticeiras, é necessário que conheçamos o seu estereótipo e os atributos que o constituem. Assim sendo, no tópico a seguir, focaremos nos aspectos constituidores do mito da bruxa.

2.1 OS ELEMENTOS FORMADORES DO ESTEREÓTIPO DA BRUXA

O personagem da bruxa consiste em um grande emaranhado de significantes que foram se agrupando no decorrer dos séculos. Seu surgimento, de fato, se dá no século XV, mas boa parte dos seus elementos já haviam sido configurados séculos atrás, antes mesmo de o Cristianismo ter se instaurado com predominância no Ocidente.

Tendo como contexto de origem a forte atuação do Tribunal do Santo Ofício – ou Inquisição –, a imagética do nosso personagem sofreu forte influência dos males que assolaram o mundo cristão, dentre os quais estão, marcadamente, as heresias. Conseqüentemente, aqueles que pensavam e agiam diferente dos preceitos católicos estavam fadados a pertencer à ala dos perseguidos.

Com a sua dominação abalada, a Igreja Católica lutou com todas as suas armas contra aqueles que desafiavam sua soberania, a fim de que se submetessem à verdade cristã, nem que para isso fosse necessário aniquilar os que continuavam resistindo. Ressalte-se que os meios para se obter o arrependimento ou a confissão dos mantidos em cárcere eram, na maioria das vezes, à base da tortura, demonstrando, assim, a grande onda de desespero que assolava a comunidade católica na época.

Importante salientar que a Inquisição teve como contexto histórico as reminiscências das cruzadas, a epidemia da peste negra, as revoltas camponesas, a Guerra dos Cem anos, a

crecente centralização monárquica e o cisma do papado. Episódios que causaram grande alvoroço na mentalidade medieval e que resultaram em uma grande onda de medo que assolou boa parte do continente europeu.

Diante das circunstâncias apresentadas, não é de se admirar que a Igreja tenha buscado um bode expiatório para localizar todos os seus maus anseios que haviam se enraizado. Seu primeiro enfoque foram as heresias para depois, com o passar dos anos, se alastrar a outros campos, como o judaísmo, o islamismo, o protestantismo e a bruxaria.

Apesar das heresias e das manifestações religiosas citadas acima terem sido acusadas pela Inquisição em épocas distintas, todas tiveram sua construção imagética pautada em aspectos pagãos, haja vista que o Cristianismo, desde o seu primórdio, combate o paganismo. Logo, o estereótipo que se formará acerca das classes perseguidas pela Inquisição terá elementos bastante convergentes – quando não, semelhantes.

A causa para a insistente presença de princípios pagãos nessas circunstâncias se deu pelo fato de que, para o Cristianismo primitivo, as religiosidades politeístas eram enxergadas como demoníacas. Em outras palavras, os cristãos acreditavam na existência dos deuses e personalidades antigas, porém os encaravam como demônios que precisavam ser combatidos.

Santo Agostinho afirmava que a magia, a religiosidade pagã e a feitiçaria eram obras de autoria do Diabo com o objetivo de convencer a humanidade a desligar-se da salvação. Quanto à feitiçaria, o santo católico pontuava que os seus efeitos poderiam vir a ser ilusões ou, em alguns casos, realidade. Mas, ilusão ou realidade, todas eram obras demoníacas e deveriam ser derrotadas.

De acordo com o princípio diabólico da feitiçaria, Santo Agostinho pregava que, no momento em que as feiticeiras invocavam os espíritos, elas estavam, na verdade, convocando os demônios. Partindo dessas premissas, os teólogos cristãos passaram a interpretar que os demônios invocados pelas feiticeiras eram os deuses pagãos Diana, Júpiter e as outras diversas deidades greco-romanas.

Com o decorrer da migração evangelizadora cristã rumo ao norte, Wotan, Freya e os demais deuses teutões e celtas receberam o mesmo estigma desmoralizante. Portanto, todos aqueles que prestavam culto a essas personalidades estavam reverenciando os demônios, fosse consciente ou inconscientemente. Graças a essa postura adotada pelos teólogos da Igreja Católica, os pagãos e feiticeiros eram encarados como participantes do plano de Satã para destruir a salvação dos humanos.

Contudo, algumas práticas pagãs continuaram a permanecer durante alguns séculos, como foi o caso das Luperciais, celebradas em Roma ainda em 495. Sua essência consistia em

uma festa de purificação, em que os jovens aristocratas corriam nus pela cidade. Ademais, até o século VI, o paganismo clássico permaneceu, podendo ser visualizado no Aesir dos vikings e nos deuses teutônicos germânicos. “O avanço do Cristianismo flutuou por toda a Europa, com ocasionais recaídas e incursos pagãos; a Lituânia foi o último baluarte pagão, convertido em 1386” (BASCHET, 2006: 67).

Por pior que fosse o paganismo para o Cristianismo, era necessário que este encontrasse formas de conversões, nem que para isso tivesse que se reutilizar dos próprios personagens das manifestações pagãs. E na incessante tentativa de cristianizar essas práticas, a Igreja Católica aderiu a uma política de tolerância perante os costumes antecessores. Em contrapartida, substituiu os deuses pagãos pelo Deus cristão, que, a priori, recebia os mesmos atributos dos antigos, porém era muito mais poderoso.

Partindo dessa política, que seria mais de sobrevivência do que evangelizadora, a Igreja conseguiu que os velhos costumes fossem perdendo sua ligação com as antigas crenças. No entanto, a instituição não foi capaz de exterminá-las pela raiz, o que deu origem a um sistema de culturas híbridas, que, ao longo dos anos, fez surgir as superstições, as quais a Igreja não soube como aniquilá-las.

Dentro dessas superstições, um elemento fundamental e que sempre acarretou problemas à Igreja era a magia e o ocultismo, que sempre foram associados ao paganismo e que, mesmo assim, persistiram por toda a Idade Média.

É de suma importância ressaltar que as práticas mágicas, a feitiçaria e a heresia foram tratadas com certa tolerância e brandura na Alta Idade Média se comparadas às torturas e execuções do Império Romano da Baixa Idade Média e, mais tarde, dos autos-de-fé da Renascença. Até o século VIII, a pena para quem cometia o crime de idolatria e feitiçaria era de, no máximo, dois ou três anos de penitência.

Entretanto, a lei foi gradualmente se tornando mais severa, como fica explicitado no Sínodo de Paris, em 6 de junho de 829, onde fora promulgado um decreto baseado nos livros bíblicos de Levítico e do Êxodo. De acordo com o Sínodo, a Bíblia decretava que os que cometessem o *maleficus* não deveriam viver, autorizando que o rei punisse com execução as feiticeiras.

No entanto, o século IX ainda é um século de uma relativa indulgência, apesar dos primeiros elementos da grande repressão já poderem ser detectados. O *Canon Episcopi* exemplifica essa condescendência através da opinião da maioria dos teólogos da época, em que a relação da eficácia da feitiçaria muitas vezes era posta em pauta, inclusive a negação da

realidade de determinadas ações mágicas, o que acabava por desqualificar as tradições greco-latinas.

Abaixo, apresentamos um trecho do *Canon Episcopi*, o qual revela o sentimento de ceticismo à prática descrita no mesmo.

E também não deve ser omitido que certas mulheres perversas, corrompidas pelo Diabo, seduzidas pelas ilusões e fantasmas dos demônios, acreditam e professam que, nas horas da noite, cavalgam certas bestas em companhia de Diana, a deusa dos pagãos (...) Tudo isto é falso e que tais fantasmagorias são impingidas as mentes dos infieis, não pelo divino, mas sim pelo maligno espírito... Quem é tão estúpido e tolo para pensar que todas essas coisas, que somente surgem em espírito, acontecem corporalmente? (NOGUEIRA, 2004: 30)

No momento em que o *Canon Episcopi* afugenta a realidade física da feitiçaria e condena quem nisso acredita, acaba por retardar a grande perseguição às futuras bruxas. Entretanto, quando os juristas e os teólogos canônicos passaram a aceitar a realidade da bruxaria, artimanhas e rodeios foram necessários para que, no fim, o cânone não fosse desmentido.

Porém, o *Canon Episcopi* não deve ser enxergado apenas como um documento que revela o ceticismo do século IX, mas sim como um instrumento que demonstra a crença popular nos acontecimentos por ele apresentados, indicando, com isso, a grande influência de certos aspectos pagãos que continuavam habitando o imaginário do mundo medieval. Ademais, foi o próprio *Canon Episcopi* que colaborou para a definição do sabá: a reunião das bruxas. Como líder de um grupo demoníaco, Diana foi assemelhada a Satã. “As mulheres que a seguiam deviam ser, portanto, adoradoras do Diabo. Embora elas não a seguissem realmente com seus corpos físicos, cavalgavam com ela em espírito, uma vez que seus espíritos eram servos de Satã” (RUSSELL; ALEXANDER, 2008: 61).

A clássica cena de mulheres que acompanhavam Diana durante a noite em suas cavalgadas foi fundamental para que, quatro séculos depois, os inquisidores usassem e abusassem daquela para acusar uma parte da população feminina de serem bruxas.

Os três elementos constituidores da bruxaria europeia foram a feitiçaria, o paganismo e, por último, as heresias. Ao iniciar-se a grande perseguição às bruxas no final do século XV, os motivos mais usados para as acusações eram: o canibalismo, o pacto com o Diabo, as reuniões noturnas, a profanação da eucaristia e do crucifixo, as cavalgadas noturnas, as orgias e o infanticídio sacrificial.

Dentre os elementos que compuseram a imagem da bruxa, o pacto formal com o Diabo é o que mais caracterizará esse personagem medieval, uma vez que será ele que

diferenciará a bruxaria da feitiçaria praticada desde antes do surgimento do Cristianismo. Enquanto a feiticeira se utiliza da natureza para realizar seus feitiços – que podem ser empreendidos tanto para fins benéficos quanto para maléficis –, a bruxa é fundamentalmente ligada a Satã, portanto, seus atos serão voltados para ações diabólicas.

A ideia do pacto foi a base para transformar a feitiçaria em heresia, já que os espíritos auxiliares das feiticeiras eram enxergados como demônios. Por conseguinte, acreditava-se que o indivíduo que mantivesse contato com Satã, mais propriamente rendendo culto a ele, estaria crendo que poderia alcançar a salvação por meio do Diabo, o que era, por essencialmente, uma gravíssima heresia.

As primeiras heresias medievais estavam longe de serem encaradas como obras da incessante presença de Satã. Na verdade, elas eram caracterizadas pelas divergências teológicas dentro da própria Igreja. Porém, a partir do século VIII, elementos da feitiçaria foram integrados ao conceito de heresia, tendo seu ápice em 1022, com um evento que consagrou, de fato, a heresia com a futura bruxaria.

No ano de 1022, o rei Roberto da França, na cidade de Orléans, esteve à frente da primeira execução de heresia na Idade Média. Os hereges eram acusados de acreditarem e propagarem as doutrinas dualistas – que ressurgiam na Europa Ocidental depois de 400 anos desaparecidas –, as quais consistiam na antiga luta entre espírito e carne, luz e trevas, bem e mal.

Será por meio dessas acusações que poderemos captar os primeiros elementos constituidores do imaginário da baixa Idade Média, que acabou por resultar na origem da Inquisição e, mais à frente, na grande perseguição às bruxas.

Os heréticos de Orléans foram acusados de realizar orgias sexuais noturnas em lugares secretos, subterrâneos ou abandonados. Os membros do grupo compareciam carregando archotes e recitando os nomes de demônios até surgir um espírito maléfico. Os archotes eram então apagados e cada participante agarrava a pessoa mais próxima num amplexo sexual, fosse ela mãe, irmã ou freira. As crianças concebidas nas orgias eram queimadas oito dias após o nascimento, e suas cinzas preparadas para compor uma substância a ser usada em paródia blasfema da sagrada comunhão (RUSSELL; ALEXANDER, 2008: 66).

Ademais, os hereges eram acusados de acreditar que podiam se transportar de um lugar para o outro sem intervalo de tempo, de adoração a Satã, que, por sinal, podia se apresentar a eles em forma de um animal, de um homem negro ou de um anjo de luz. Eram acusados também de renunciar ao Cristianismo e profanar o crucifixo e a hóstia.

As acusações de orgias sexuais e sacrifícios de seres humanos são antigas. Os sírios cometeram contra os judeus, os romanos contra os cristãos, os cristãos anteriormente contra os gnósticos, e, posteriormente, os cristãos voltariam a fazer as mesmas acusações aos heréticos. Conseqüentemente, os processos de inquisição que continuaram a acontecer em números cada vez maiores passaram a ter acusações originadas no caso de Orléans. Nos séculos XIV e XV, as acusações de orgias eram tão comuns que a transferência da perseguição aos hereges para a perseguição às bruxas foi de relativa facilidade.

A partir da década de 1140, surgiu uma nova heresia dualista chamada catarismo, que consistia na crença da existência do espírito do mal, o Diabo, que havia criado o mundo material com o objetivo de aprisionar a alma humana nos corpos. Os cátaros acreditavam que como havia sido o Deus do Antigo Testamento quem originou o mundo material, ele era o espírito do mal e todos os personagens que povoavam o Antigo Testamento eram demônios seguidores desse espírito maléfico que governava o mundo. Enquanto isso, o verdadeiro Deus do bem e da luz se mantinha distante do mundo dos humanos.

Para o catarismo, Cristo foi um enviado de Deus para ensinar à humanidade como fugir da matéria em que haviam sido encarcerados. Como para eles a matéria era ruim e Cristo era puro, o corpo do enviado de Deus era considerado uma ilusão – na verdade, ele nunca havia sido, de fato, humano. Por esse motivo, Cristo não sofreu verdadeiramente na cruz e esta deveria ser desprezada, pois simbolizava uma mentira.

Diante da crença exposta acima, não é de se admirar que a Igreja Católica tenha ficado raivosa com as pregações feitas, o que resultou em fortes acusações de infanticídio, canibalismo e orgias contra o catarismo, além do contingente de pessoas mandadas à fogueira pelo Tribunal do Santo Ofício.

A essa altura, o imaginário medieval em relação aos poderes de Satã já estava delimitado e, com a frequência que novas heresias iam aparecendo, o medo ia se potencializando. Tudo e todos que divergissem dos preceitos cristãos eram agentes do Diabo e precisavam ser duramente reprimidos.

Foi com base nesse imaginário marcadamente diabólico que os estereótipos formados acerca dos hereges, judeus, muçulmanos e bruxas foram constituídos. Todos, segundo a mentalidade católica, tinham ligação direta com Satã, cometiam orgias, canibalismo e infanticídios. As chances desses grupos terem cometido esses atos são mínimas, para não dizer inexistentes, porém o mais importante para a formação das estruturas imaginárias de uma sociedade não é o que realmente acontece, e sim o que se pensa que acontece.

E será partindo desse imaginário que teólogos e intelectuais discorrerão sobre o assunto, que na maioria das vezes, reforçam os estereótipos, quando não os brutalizam ainda mais. Em 1182, Walter Map, em suas descrições, explicitou que os hereges se entregavam a rituais obscenos e, para relatar como eram essas reuniões, usou o termo “sinagoga”. Essa relação entre o termo judaico com práticas heréticas tem como objetivo desmoralizar os judeus, uma vez que os mesmos também foram perseguidos com afinco na Baixa Idade Média. Esse termo só parou de ser usado em fins do século XV, quando foi substituído por um termo também antijudaico: o “sabá”. Abaixo, temos a descrição de Map sobre o que seria a “sinagoga”.

Por volta da primeira vigília da noite, quando portões, portas e janelas são fechados, os grupos sentam-se esperando em silêncio em suas respectivas “sinagogas”, e um gato negro de maravilhoso tamanho desce por uma corda que pende no centro do recinto. Vendo isso, os circunstantes apagam as luzes. Não entoam hinos ou os repetem de forma distinta, mas sussurram entre dentes e tateiam, ofegantes, seu caminho para o lugar onde vislumbram o seu senhor. Quando o encontram, beijam-no, tanto mais humildemente quanto mais inflamado está cada um pelo frenesi – alguns os pés, outros mais sob o rabo, a maioria nas partes íntimas (RUSSEL; ALEXANDER, 2008: 69).

Na descrição de Map, já podemos visualizar elementos que ainda não haviam sido citados, como a presença do gato negro e, principalmente, do beijo nas partes íntimas do Diabo. Esse ritual de encostar os lábios nas nádegas de Satã ficou conhecido como *Osculum Infame* (fig. 6), e será fortemente relacionado com as bruxas.

Figura 6 – Guazzo, Francesco Maria. *Osculum Infame*, 1608, ilustração.



Fonte: RUSSELL; ALEXANDER, 2008: 69.

Até aqui já temos os elementos fundamentais do estereótipo formado acerca das bruxas, que consistem em reuniões noturnas, adoração a Satanás, orgias, canibalismo,

assassinatos, a presença do gato negro e o *osculum infame*. Outros fenômenos ligados à bruxaria europeia, como os voos noturnos e a metamorfose, são oriundos de rituais pagãos que acabaram sendo cristianizados.

Até o século XVI, na região da Alemanha, mais precisamente em Frankfurt, jovens e crianças iam às portas em busca de dinheiro e comida entoando canções, passando a ser conhecidos como “exército furioso”, em razão da algazarra que cometiam. Essa cerimônia descendia de um ritual com base céltica do final do século V, que acontecia em uma parte da Europa, da Ásia menor e da Ásia Central, em que jovens e crianças, durante os doze dias entre o Natal e a Epifania, iam de casa em casa disfarçados de cavalos, cervos, ovelhas ou cabras, mendigando doces e dinheiro. No caso da recusa de um dos pedidos, maldições eram entoadas às pessoas que o negavam, demonstrando, assim, as eventuais violências verbais – que permaneceram no século XVI – oriundas dessas coletas. Entretanto, quando a esmola era concedida, os pedintes entoavam cantos de bons augúrios.

Essa festividade, baseada em um ritual pagão céltico conhecido como a procissão dos mortos, foi bastante perseguida durante os séculos da Baixa Idade Média, uma vez que os bispos, pregadores e inquisidores insistiam em assimilar suas características ao estereótipo do sabá. Além das saídas noturnas, das maldições e dos cânticos, o aspecto que será mais identificado e transferido à imagética da bruxa será a presença de seres humanos como animais – em outras palavras, homens e mulheres que podem se transformar em animais.

Importante acentuar que, apesar da grande repressão promovida pela Igreja Católica, a essência dessa festividade não teve fim, já que nos países de língua inglesa da Europa e da América do Norte ainda é celebrada, com grande força, a noite do Halloween (31 de outubro), na qual jovens e crianças saem fantasiados com o objetivo de baterem de porta em porta em busca de doces, entoando a ameaça “doces ou travessuras”.

Outro ritual pagão que pode ter servido de inspiração para a metamorfose era a festividade da restituição do sol, que tinha como objetivo celebrar a fertilidade. Acontecia no dia 1º de janeiro, devido ao solstício de inverno. Essa cerimônia foi festejada até o fim da Alta Idade Média e tinha como principal característica a existência de pessoas que se vestiam como veados e touros para a realização de uma dança ritualística, objetivando trazer abundância para a caça.

Quanto aos voos noturnos em animais ou em vassouras, estes estão relacionados com um personagem já citado anteriormente e que teve grande participação no processo de formação imagética da bruxa: estamos nos referindo à deusa pagã Diana.

A princípio, Diana era a deusa romana da lua, irmã de Apolo, o deus do sol, e caçadora virgem. A associação de sua entidade com animais a tornou protetora desses seres, ao mesmo tempo em que era caçadora. Seu encargo de garantir o sucesso da caça a transformou em uma deusa vinculada à fertilidade.

A concepção cristã de Diana na Alta Idade Média foi mesclada com características das tradições célticas e teutônicas, uma vez que as divindades relacionadas à fertilidade passaram a ser associadas à morte, sendo Diana identificada com Hécate, a deusa trífrente da morte e protetora da feitiçaria maléfica. E foi sob essa forma maléfica que Diana foi posta no imaginário medieval, como chefe da procissão das bruxas.

A procissão consistia em um grupo de mulheres que acordavam no meio da noite para ir ao encontro de Diana. Havia duas formas de se chegar à deusa: uma, por vias terrestres, e a outra, por levitação, quando as mulheres, utilizando feitiços, voariam ao encontro da entidade pagã.

Porém, a origem dessas procissões era desconhecida em Roma. Sua predominância era teutônica e tem seus primórdios no que se conhecia como a Grande Caçada, a qual consistia em uma grande procissão de espíritos que caminhavam pelos campos em uma desenfreada destruição da colheita. Quem conduzia essa comitiva era, na maioria das vezes, uma mulher. A líder feminina na Alemanha setentrional chamava-se “Holda, Holle ou Holt, a ‘afetuosa’, esposa de Wotan, deusa do casamento e da fecundidade; no sul, era chamada Perchta, Bertha ou Berta a ‘resplandecente’. Por estar ligada à caça, essa deusa foi associada à lua, à noite e a Diana”. (RUSSELL; ALEXANDER, 2008: 56).

Todos esses elementos citados e explicados até aqui foram fundidos e utilizados na construção do mito da bruxa, que povoou o imaginário cristão ocidental por aproximadamente dois séculos e meio, culminando em uma grande perseguição que custou a vida e a liberdade de um vasto contingente de pessoas, como veremos mais adiante.

Depois da apresentação dos elementos constituintes do nosso personagem principal, segue abaixo a descrição do perfil completo do que viria a ser uma bruxa no século XVI.

Pusera-se o sol e as pessoas honestas estão dormindo. As bruxas (se bem que haja também alguns bruxos) deslizam silenciosamente para fora de suas camas, assegurando-se de que não perturbaram o sono de seus maridos. Preparam-se para o sabá. Aquelas bruxas que vivem perto do local da reunião, para lá se dirigem a pé; as que residem mais longe, vão a um lugar secreto, esfregam seus corpos em um unguento que lhes permite levitar e saem voando montadas em vassoura, estacas de sebes, tamboretas ou animais. Na reunião, que tem lugar num porão, caverna ou charneca deserta, encontram-se dez a vinte bruxas. Se entre elas estiver uma neófita, uma cerimônia de iniciação precederá as matérias ordinárias a serem tratadas no encontro (...). Assim, ela é obrigada a jurar que guardará os segredos do culto e

ficará ainda mais unida ao grupo quando prometer matar uma criança e apresentar seu corpo numa reunião subsequente. Renuncia oralmente fé cristã e sela sua apostasia calcando aos pés um crucifixo ou excretando sobre uma hóstia consagrada. Em seguida, ela adora o mestre masculino do culto, o Diabo, oferecendo-lhe o beijo obsceno nas nádegas. (...) As bruxas podem cozinhar os corpos das crianças, misturá-los com substâncias repugnantes e incorporá-los ao unguento de levitação. Ou podem consumir o corpo e o sangue das crianças numa paródia ritual da Santa Ceia. Depois do festim, os archotes são apagados, ou os candelabros são derrubados por um cão ou gato preto. Começa então a orgia. Ouvem-se gritos de “misturem-se”, e cada pessoa agarra a quem estiver a seu lado em lascivo abraço.(...) Concluída a orgia, bruxas e bruxos despendem-se de modo ritualístico de seus senhores e regressam para casa satisfeitos a fim de se juntarem a seus cônjuges adormecidos (RUSSEL; ALEXANDER, 2008: 43).

A cena descrita provavelmente nunca tenha acontecido, a não ser na mentalidade dos inquisidores, eclesiásticos e do restante da população medieval. Apesar das chances de veracidade serem nulas, esse era o estereótipo formado acerca da bruxaria, haja vista que o que as pessoas acreditam ser real influenciam muito mais suas ações do que aquilo que de fato o é. E a convicção na existência de bruxas que se reuniam no sabá para matar crianças, fazer orgias e adorar o Diabo, resultou na morte de, aproximadamente, 100 mil pessoas, sendo que aquelas que não foram executadas tiveram sua liberdade cerceada. Isto nos prova que a mentalidade humana, povoada pelo imaginário, pode ser, em alguns casos, bastante perigosa.

2.2 A DIABOLIZAÇÃO DA MULHER

No tópico anterior, relacionamos quatro elementos constituidores do conceito de bruxaria. Porém, trataremos aqui de um quinto, que foi tão importante quanto os demais, por ter sido essencial para que a Igreja oficializasse a perseguição às bruxas.

A teologia cristã, desde os seus primórdios, foi responsável pela consolidação de um imaginário demoníaco, em que o universo inteiro estaria condicionado a ser enxergado como uma divisão entre o reino dos céus, o de Cristo, e o reino do inferno, o do Diabo. Esses personagens têm uma forte ligação, pois desde a criação humana por obra do deus cristão, Satã esforça-se para impedir a salvação da alma humana, que só poderia ser alcançada através do caminho da Boa Nova, a qual, por consequência, tem por missão a destruição do reino do mal.

Apesar do constante alerta contra o Diabo e suas ações, durante a Alta Idade Média, a igreja mostrou-se mais equilibrada e confiante de que Satã seria certamente derrotado, pois acreditava-se que a cada homem convertido, um demônio era acorrentado, perdendo, assim, os seus poderes. A morte de Cristo, na época, representava a vitória definitiva, como fala o

Evangelho de São João: “‘o príncipe deste mundo está julgado e condenado’ (*João* 16:11). Do mesmo modo, Tertuliano, no século II, acreditava que era suficiente pronunciar o nome de Cristo para fazer o Diabo recuar” (NOGUEIRA, 1991: 11).

Entretanto, a tão esperada e desejada *Parusia* não aconteceu. Em contrapartida, as conversões não tiveram o objetivo esperado, uma vez que as superstições não tinham previsão de chegar ao fim, o que abalava as estruturas de autoconfiança da Igreja, levando-a à conclusão de que o mal ainda não havia sido vencido.

Essa conclusão foi acentuada no século XII, com a chegada do catarismo na década de 1140, como já comentamos. Por mais que a Igreja rejeitasse e punisse o dualismo extremista dos cátaros, os teólogos cristãos passaram a acentuar, com uma ênfase antes desconhecida, o poder do Diabo, o qual tinha consigo um exército de demônios que tentavam contra a salvação divina.

A filosofia escolástica e a teologia que imperou na Europa a partir do século XII eram predominantemente demonológicas, isto é, era preciso que se extirpasse Satã e seus seguidores do mundo a qualquer custo. Partindo desse medo crescente, a Igreja começa a viver momentos de grande tensão, e instaura, em sua totalidade, a ideia de que estava sendo perseguida pelo Diabo e seus seguidores. Por conseguinte, a cristandade refletirá no “Outro” o medo que criou em torno de si mesma, tendo como resultado um amontoado de inimigos – alguns de fato existentes, como o caso dos cátaros, judeus, protestantes e islâmicos, e outros que foram mais uma criação medieval católica do que propriamente reais, como aconteceu com as bruxas.

Diante do cenário predominantemente de pânico, a filosofia escolástica, juntamente com a teologia, reuniram os elementos pagãos da feitiçaria antiga, do folclore pré-cristão, das heresias e do quinto elemento essencial para a bruxaria: a misoginia.

Os escolásticos sustentaram a tradição que interligava as práticas das bruxas como sendo uma atividade fundamentalmente feminina, logo, acentuando o caráter maligno que acreditava-se imperar nas mulheres. O maior exemplo da cultura patriarcal da época é o fato de que, no sabá, o mestre da reunião era o próprio Satã, que, por ser um anjo, não possuía sexo definido. Este, porém, será representado como uma entidade masculina, tanto na teologia quanto na cultura letrada e nas pinturas plásticas, pois, como o Diabo era considerado o princípio do Mal e o grande rival de Cristo, era necessário que seus poderes fossem de grande valia. Por sua vez, na visão da tradição judaico-cristã, era praticamente impossível um ser detentor de grandes poderes pertencer ao sexo feminino – o que comprova a ideia da predominância do sexo masculino.

Esse ideal da soberania masculina ganha mais força no início da modernidade ocidental, visto que a mulher também passou a ser enxergada como um dos agentes de Satã, tanto pela Igreja, como pela sociedade civil. Quando os holofotes se viram em direção às ordens mendicantes, no século XIII, as pregações adquiriram uma importância exuberante e aumentaram a partir das Reformas protestante e católica. Ainda que a maior parte dos sermões esteja perdida, os que restaram deixam bem clara a misoginia com base teológica: a mulher é um ser predestinado ao mal.

Nas pregações de Thomas Murner, principalmente em suas obras “Conjuração dos loucos” e “Confraria dos diabretes”, ambas de 1512, o teólogo alemão alega que a mulher seria um “diabo doméstico” e que seria infiel, vaidosa, viciosa e coquete, além de ser o chamariz de que Satã necessitava para atrair o sexo masculino para o inferno. Esse tipo de discurso se repetiu incessantemente por boa parte da Europa.

Logo, os sermões a partir do século XIII trouxeram demasiadamente a tentativa de penetrar nas mentalidades o medo em relação à mulher, obtendo êxito graças à imprensa, que teve grande contribuição para a opressão do feminino, repercussão ao ódio pelo judeu e o medo generalizado do fim do mundo. Como exemplo, teremos o “*De planctu ecclesiae*”, que foi redigido a pedido de João XXII pelo franciscano Álvaro Pelayo, na segunda parte da obra, encontraremos o longo catálogo dos 102 vícios e más ações da mulher, que era vista como a pioneira do pecado, como podemos observar no trecho a seguir:

(a) Queixa primeira, ao menos ao nível da consciência clara: Eva foi o “começo” e a “mãe do pecado”. Ela significa para seus infelizes descendentes “a expulsão do paraíso terrestre”. A mulher é então doravante “a arma do diabo”, “a corrupção de toda a lei”, a fonte de toda perdição. Ela é “uma fossa profunda”, “um poço estreito”. “Ela mata aqueles a quem enganou”; “a flecha de seu olhar transpassa os mais valorosos”. Seu coração é a “rede do caçador”. É “uma morte amarga” e por ela fomos todos condenados ao trepasse (introdução e n 6,7 e 16) (DELUMEAU, 2009, p. 482).

O trecho acima retrata um aspecto que estruturou ainda mais o estereótipo da mulher, pois, a partir do século XII, teve início um processo de intensificação do culto da Virgem Maria. Por mais que fosse venerada e respeitada nos primórdios do Cristianismo, esta não era reconhecida como um dos santos mais importantes dentro da Igreja. Contudo, no momento em que a imagem da mãe de Cristo é posta em pauta como idealização de mulher e mãe, a força do culto Mariano se espalha por toda a Europa, conquistando adeptos e fortalecendo a dicotomia entre Maria, a mulher santa, e Eva, a mulher do pecado.

O processo de idealização tem como percurso natural a criação do contrário daquilo que se tem como modelo, formando-se uma imagem reversa, uma sombra. Primeiramente, esse princípio oposto de Maria foi designado por Eva, aquela que traz o pecado ao mundo, a que influenciou Adão a cometer o erro e a que se deixou seduzir por Satanás. Porém, durante os séculos XV e XVI, Eva já não era suficiente para representar o espírito maléfico da mulher. Necessitava-se de um personagem que se desprendesse de toda a fé cristã. Era preciso que essa figura feminina não caísse apenas na tentação, como aconteceu com Eva, sendo essencial que o feminino fosse a própria tentação comandada pelo Diabo. Portanto, o contrário de Maria transportou-se para o estereótipo da bruxa, enfatizando, assim, a formação do espírito feminino maligno.

A Virgem Mãe de Deus encarnava dois aspectos do antigo simbolismo tríplice da mulher: a virgem e mãe. Mas o cristianismo reprimiu o terceiro ponto, o tenebroso espírito da noite e o mundo subterrâneo. Este lado negro do princípio feminino não desapareceu, ao contrário, quando o poder da Mãe de Deus cresceu, desenvolveu a imagem maligna do espírito feminino. Nas religiões antigas, o lado negro estava integrado com a sua face luminosa, mas agora, inteiramente apartado da parte positiva do princípio feminino e reprimido, tornou-se totalmente mal. A esta situação, adiciona-se uma outra transformação. Nas religiões antigas, a porção maligna era relacionada com um ser espiritual, uma divindade, ou a menos “Demônio”. Mas, na Europa cristã, o arquétipo maligno foi projetado em seres humanos. A bruxa europeia, assim, deve ser entendida não somente como uma feiticeira, mas como a encarnação do espírito maligno feminino. Ela é uma pessoa totalmente má e pervertida sob a dominação e comando de Satã (NOGUEIRA, 2004: 181).

Será pautada nessa dita malignidade feminina que Sprenger e Kramer, autores do *Malleus Maleficarum*⁹ (O martelo das feiticeiras), reforçam a ideia de que a perversidade da bruxaria se encontrava mais frequentemente nas mulheres do que nos homens. Contudo, haveria de existir uma explicação para o fato de que a cada dez bruxas, houvesse um bruxo. Nicolas Rémy, juiz loreno, diz não ficar surpreso com a proporção e explica que “esse sexo é muito mais inclinado a se deixar enganar pelo demônio”, enquanto Pierre de Lancre afirma que se trata de “um sexo frágil, que considera e toma frequentemente as sugestões demoníacas por divinas [...]” (DELUMEAU, 2009: 489). O Martelo das Feiticeiras conclui com Catão de Útica:

⁹ “Malleus Maleficarum” é o título original em latim (também chamado “O Martelo das Bruxas” ou “O Martelo das Feiticeiras”) do livro publicado em 1486 ou 1487 pelos dominicanos Heinrich Kraemer (também conhecido por Heinrich Institori) e James Sprenger, na Alemanha, em cumprimento à bula papal *Summis Desiderantis Affectibus*, de Inocêncio VIII, que os autorizava a criar um manual de combate aos praticantes de heresias - e que veio a se tornar o guia dos inquisidores pelo restante do século XV e seguintes.

Se não houvesse a malícia das mulheres, mesmo não dizendo nada das feiticeiras, o mundo estaria liberto de incontáveis perigos. A mulher é uma quimera [...]. Seu aspecto é belo; seu contato fétido, sua companhia mortal. É mais amarga que a morte, isto é, que o diabo cujo nome é a morte segundo o Apocalipse (DELUMEAU, 2009: 489).

No entanto, a crença na “fragilidade” feminina não impediu que Rémy e Lancre enviassem muitas mulheres à fogueira. Porém, Jean Bodin recusa a teoria da fragilidade e se torna um dos mais severos inimigos do sexo feminino entre os eclesiásticos. Ao debater com Jean Wier, considerado por Bodin muito complacente, ele alega:

Que se leiam os livros de todos aqueles que escreveram sobre feiticeiros e encontrar-se-ão cinquenta mulheres feiticeiras, ou então demoníacas, para um homem [...]. O que ocorre não pela fragilidade do sexo, em minha opinião: pois vemos uma obstinação indomável na maioria [...] (DELUMEAU, 2009: 501).

Os pensamentos descritos acima pertenciam à elite dominante da época, que era essencialmente misógina e pertencente a uma sociedade estruturalmente patriarcal. Porém, Erik Midelfort tentou entender o que levou a camada social menos abastada a aderir ao terror que assolava a alta patente da Igreja e chegou à conclusão de que os séculos XV e XVI foram palco de uma grande mudança social, protagonizada pelos enlaces matrimoniais tardios, além de uma porção considerada de homens e mulheres que escolheram o caminho do celibato. Midelfort aponta que “a idade das núpcias masculinas eleva-se para 25 até 30 anos e para as mulheres de 23 até 27 anos. A proporção das que permanecem solteiras eleva-se de 5 para mais de 20 por cento” (NOGUEIRA, 2004: 176).

O impacto produzido no coletivo social é difícil de avaliar, uma vez que a sociedade era habituada a “ter 95 por cento das mulheres casadas, por uma porcentagem de 20 por cento de todas as mulheres existentes, que permaneciam sozinhas. A este número de ‘solteironas’, deve-se acrescentar as viúvas, que geralmente formavam de um a dois décimos da população” (NOGUEIRA, 2004: 176). Esses novos números devem ter trazido suspeitas para uma sociedade que era, na teoria e na prática, patriarcal. Logo, o número crescente de mulheres solteiras apresentava um elemento nocivo para a estrutura do modo de viver da época, principalmente quando o pai falecia e a filha ficava sem a tutela formal de um homem.

As mulheres sem assistência masculina eram enxergadas com bastante desconfiança e ameaçavam a mentalidade coletiva, o que talvez explique o porquê das mulheres acusadas de bruxaria serem, em sua maioria, não casadas ou viúvas. Esse cenário que se mostrou crescente fortaleceu as suspeitas em relação às mulheres solteiras, pois se acreditava que os indivíduos

do sexo feminino, quando se encontravam nessa situação, ficavam favoráveis à melancolia e ao isolamento, o que poderia servir de arma para Satã.

A sociedade era estruturalmente montada com base na família, tanto que as pessoas que não a possuíam eram vistas com estranheza, e, no caso das mulheres, com muita desconfiança e temor. Esse sentimento relacionado às mulheres sozinhas se deu pelo fato da cultura do casamento, já que as moças ficavam sob a proteção do pai até o matrimônio. Ao contrair as núpcias, o poder sob a mulher era passado das mãos do pai para o cônjuge. As viúvas, em particular, ficavam inseguras até contrair o próximo matrimônio.

Em alguns casos, os inquisidores chegaram à conclusão de que os problemas das mulheres acusadas de bruxaria estavam relacionados com a falta de um homem que as impusesse limites, pois os seus estilos de vida eram tidos como libertadores e incontroláveis. Em 1571, o Tribunal de Horb liberou Aghata, viúva de Haans Bader de Bildechingen, com a condição de que ela vivesse de forma tranquila e casta e que permanecesse dia e noite sob a jurisdição da família de seu genro. Sendo assim, acreditou-se que o problema seria resolvido se a colocassem debaixo do comando de um homem.

A mulher em si obtinha uma posição frágil na sociedade, principalmente aquelas que viviam sozinhas, pois podiam ser facilmente usadas como bode expiatório. Consideradas fisicamente fracas, de intelecto inferior ao dos homens, incapazes de suprir suas necessidades financeiras e emocionais sozinhas, as mulheres foram perseguidas e taxadas de incrédulas, sendo várias vezes acusadas de se renderem aos encantos do Diabo.

Outro elemento primordial para a misoginia da época é o fato de que as mulheres tendiam a viver muito mais do que os homens, mesmo tendo os numerosos partos como empecilho. Quando se tratava de epidemias, o número de mulheres sobreviventes era bem mais elevado. Em algumas regiões, a taxa de recuperação feminina era 600 por cento maior do que a dos indivíduos masculinos. Fator esse que servia de motivo para mais acusações de bruxaria contra as mulheres, pois se acreditava que o número elevado de salvasões seria fruto de encantamentos e da ajuda de Satã (NOGUEIRA, 2004: 178).

Indiscutivelmente, o sexo feminino era visto como inferior e perigoso, algo que trazia males gravíssimos ao mundo, pois a mulher era estereotipada como: crédula, impressionável, tagarela, inconstante, mais carnal do que o homem, etc. Ademais, acreditava-se que sua fé era mais fraca por natureza, pois o próprio nome dado ao sexo demonstra tal coisa, já que *Feminina* vem de *Fe* e *minus*. A mulher também era conhecida pelas suas paixões incorrigíveis, que desencadeavam a inveja e a vingança, duas das principais características da

bruxaria. Assim sendo, é necessário que possamos perceber que a misoginia oriunda desses séculos resultou na justificação da perseguição a mulheres consideradas bruxas.

Perante a grande força do sentimento rancoroso e mordaz ao feminino, muitas mulheres foram vítimas das fogueiras e forcas, reforçando, assim, o estereótipo marcante da bruxa como sendo mulher, um ser naturalmente maligno.

Apesar dos séculos XV e XVI terem sido uns dos porta-vozes mais eficazes na proliferação da misoginia, estes infelizmente não foram os únicos. O discurso desmoralizante em torno da mulher permaneceu por séculos a fio, enfraquecendo-se durante o século XX e começando a despedaçar-se no problemático e instigante século XXI. Porém, as reminiscências das convicções misóginas ainda permanecem no imaginário coletivo ocidental, resultando em ações e representações com forte teor de violência contra a mulher. Como exemplo, citaremos novamente o caso da jovem de dezesseis anos que foi violentada por 33 homens e que, em contrapartida, recebeu diversas críticas em redes sociais, pois, segundo os internautas, ela era culpada ou havia procurado a violência através de suas atitudes.

Acontecimentos como esses revelam a longuíssima duração que conceitos, ações e discursos conseguem alcançar. Por mais que a mulher do século XXI já trabalhe fora, estude, vote, tenha acesso a métodos contraceptivos e participação política, o preconceito e o machismo algumas vezes falam mais alto. Se não fosse assim, os índices de mulheres que sofrem violência física e emocional de seus companheiros não continuariam tão constantes, e a prostituição e o casamento infantil de garotas não fossem tão negligenciados pelas autoridades.

Pode até ser que a associação entre o sexo feminino e Satã tenha sido descartada do cotidiano, mas os preceitos misóginos de inferioridade e submissão ainda permanecem em atitudes e falas presentes no dia a dia da contemporaneidade. Enquanto os discursos direcionados ao feminino nos séculos XV e XVI serviram de justificativa para acusar mulheres de bruxaria, os discursos que insistem em permanecer no século XXI servem para categorizar mulheres como apêndices dos homens, pois, como se ouve tanto falar, a mulher deve ser bela, recatada e do lar.

3 ANÁLISES ICONOGRÁFICAS

O capítulo anterior tratou marcadamente das estruturas mentais, sociais e culturais que compuseram o conceito de bruxaria europeia, constituindo, assim, a parte iconológica de nossas análises iconográficas. Pois como relatamos na segunda seção deste trabalho, o contexto histórico e sociocultural é a chave para uma compreensão mais completa das representações imagéticas.

Será pautado nas informações obtidas através do segundo capítulo que poderemos descrever e compreender os aspectos presentes nas imagens a serem analisadas, sempre frisando a proposta do artista para com o que ele representa.

Além do criador da obra e seu contexto sociocultural, uma análise preocupada em alcançar uma integralidade no mínimo aceitável deverá focar nos elementos que impulsionam a sociedade na qual o artista está inserido e no contexto histórico em que a imagem foi originada. Ademais, o conteúdo que protagoniza a iconografia e a forma como é representado é o reflexo do imaginário coletivo de uma comunidade, representado pelas mãos do artista.

No caso do nosso tema, várias iconografias com o conteúdo de bruxaria foram encontradas a partir do século XIV. As primeiras eram de perceptível simplicidade e em sua maioria encontradas em livros teológicos, onde as bruxas eram representadas vestidas, relativamente jovens e fazendo poções em frente a caldeirões. Podemos perceber diante dessas primeiras gravuras que o imaginário aterrorizante e maléfico das bruxas ainda não havia alcançado o seu ápice, pois ainda estava sendo construído. A partir do século XV, o estereótipo já estava se consolidando, o que resulta em representações iconográficas mais violentas e estereotipadas. Iniciam-se mulheres nuas, em grupo, ao lado do Diabo, com feições levemente deformadas e com alguns animais em cena. Mas será no século XVI que o estereótipo será configurado e representado nas evidências imagéticas, uma vez que as bruxas são representadas nuas e deformadas e sempre em grupos, reverenciando Satã no Sabá e preparando poções em caldeirões. Além desses elementos, as cenas de infanticídios, dos voos noturnos e da metamorfose, serão bastante representadas.

Essas representações fortemente estereotipadas são resultado da grande perseguição a mulheres consideradas bruxas que borbulhava pela Europa na metade do século XVI. O auge da caça às bruxas ocorreu entre 1560 e 1660. Um dos motivos mais alarmantes foi a crescente tensão entre católicos e protestantes, que teve como consequência combates entre as religiões.

A Reforma Protestante do século XVI tinha como objetivo desarraigar aspectos da Igreja Católica medieval e insistir em uma era apostólica. Porém, os reformistas continuaram

a investir na crença de bruxas. Os protestantes perseguiram pessoas que supostamente seriam bruxas com afinco e em quantidade equivalente aos católicos. Lutero bradava que todas as bruxas deveriam ser queimadas como hereges, pois teriam feito um pacto com o Diabo. Calvino já não deu tanta importância à bruxaria quanto os católicos e os luteranos, porém as perseguições em territórios calvinistas alcançaram números semelhantes às praticadas em regiões de doutrinas adversas.

Na Alemanha, os protestantes agiram com bastante severidade no século XVI, sendo superados pelos católicos no XVII. Enquanto na França os católicos mostraram sua superioridade na quantidade de processos voltados à bruxaria, as regiões protestantes, como Inglaterra, Escócia e Escandinávia, não ficaram para trás quando o assunto foi perseguição. Uma grande prova da crença em bruxas nos países protestantes é a obra de Shakespeare *Macbeth*, uma vez que as bruxas da história apresentam as características da bruxaria europeia da época. Além do mais, *Macbeth* foi escrito durante o reinado de James I, o monarca que mais enforcou mulheres por bruxaria na Inglaterra.

A caça às bruxas pelos cristãos de todos os credos teve um aumento considerável no século XVI, pois as guerras religiosas provocadas pela Reforma, a fome, as fatalidades climáticas e as revoltas camponesas agravaram as tensões sociais, resultando em um século recheado de caos e perseguições de diversas espécies – entre elas, a caça às bruxas.

Contudo, o cenário da repressão à bruxaria nem sempre fora tão árduo. Consoante cita Delumeau (2009: 523), “os imperadores cristãos do século IV, e depois Justiniano no Oriente, Childerico III, Carlos Magno e Carlos, o Calvo, no Ocidente”, juntamente com os concílios, implantaram punições severas a quem se utilizasse de práticas mágicas. Porém, a própria Igreja da Alta Idade Média advogava pela complacência e prudência em relação aos acusados. De acordo com uma carta de Leão VII a um arcebispo alemão, “a estes (acusados por usar magia), mais valia deixar a vida, a fim de que fizessem penitência. Já Gregório III alerta ao rei da Dinamarca que era preciso evitar perseguir mulheres inocentes sob pretexto de tempestades e epidemias” (DELUMEAU, 2009: 523). Portanto, nota-se um cuidado em classificar o que deveria ser punido e as formas de punições, sem que houvesse exageros e injustiças.

As atitudes em relação às práticas mágicas modificam-se a partir do século XII, por causa de duas circunstâncias interligadas: a consolidação da heresia com os valdenses e os cátaros, e a vontade de evangelização crescente, oriunda das ordens mendicantes. O florescimento da inquietação do clero fica evidente no IV Concílio de Latrão, que, dentre suas medidas, torna obrigatórias a confissão e a comunhão anual, reforçando a marginalização dos

judeus e obrigando os bispos, sob pena de deposição, a perseguir e punir os heréticos de suas dioceses. Em 1231, Gregório IX nomeava Conrad de Marburgo o primeiro inquisidor oficial da Alemanha. A seu pedido, o papa publicou duas bulas sucessivamente, em 1232 e 1233, que explicavam e enumeravam os crimes cometidos por aqueles que participavam da seita contra a qual Marburgo lutava. Tratava-se, acreditavam o inquisidor e o seu pontífice, de uma sociedade secreta em que os noviços beijavam o traseiro de um sapo e de um gato preto, rendiam homenagens a um homem pálido, magro e frio como gelo. “Em suas assembleias diabólicas, adorava-se Lúcifer, as pessoas entregavam-se aos piores desregramentos sexuais e, na Páscoa, recebia-se o corpo do Salvador para cuspi-lo em seguida nas imundices” (DELUMEAU, 2009: 524). Estavam construídos os primeiros pilares daquilo que viria a ser o sabá.

Entretanto, os sucessores de Gregório IX hesitaram em dar início a perseguição das novas seitas demoníacas. Em 1275, Alexandre IV rejeitou o pedido dos dominicanos de julgar os casos de feitiçaria pela Inquisição, alegando que esta não estava ligada à heresia. No entanto, a intervenção veio pelas mãos do Papa João XXII, pois diversos processos provavam uma subida iminente dos poderes satânicos. Nos anos de 1307 a 1314, os Templários, sob tortura, confessaram que renegaram Cristo e cuspiram na cruz. Enquanto isso, um bispo de Troyes era acusado de ter matado a rainha da França usando magia. Já em 1317, a condessa d’Artois foi acusada de ter encomendado filtros e venenos de uma feiticeira. Diante desse cenário obscuro, João XXII, incitado por bispos e teólogos, redigiu a bula *Super illius specula*, que legitima a Inquisição a perseguir a feitiçaria, pois agora ela era assimilada à heresia. Os que se utilizavam de magia adoravam o diabo e faziam um pacto com ele, o que resulta em virar as costas para a verdadeira fé, devendo, portanto, ser perseguidos e punidos iguais aos heréticos.

A partir do século XIV, a Inquisição se torna mais rigorosa em termos teóricos e práticos contra a bruxaria. Em Toulouse, os processos de combate às bruxas durante os anos de 1330- 1340 adquire um diferencial que iria incitar o estereótipo já construído sobre as feiticeiras: pela primeira vez era utilizada a palavra “sabá”. Todos os pontos foram ligados e interligados, e, a partir desse momento, era mais do que necessário que houvesse algo que extirpasse esse mal do mundo. Catalogada pela Inquisição como crime, estavam abertas as portas para a caça às bruxas.

No final do século XIV e por grande parte do século XV, os processos e os tratados contra a bruxaria aumentaram, pois as obras e as ações inquisitórias incitavam a perseguição. Na Europa, 12 processos de bruxarias foram conduzidos pelos tribunais de Inquisição entre

1320 e 1420 – contra 34, entre 1421 e 1486 (data da publicação de *O martelo das feiticeiras*); e 24 intentados diante dos tribunais leigos, de 1320 a 1420 – contra 120, durante o período compreendido entre 1420 e 1486 (DELUMEAU, 2009: 527). Em 1453 e 1459, acontecem, na França, duas ações jurídicas que chamam bastante atenção. A primeira ocorreu em Evreux, onde um doutor em teologia, Guillaume Adeline, foi acusado de questionar sobre a realidade do sabá e de ter feito um pacto com Satã. Condenado à prisão perpétua, morreu quatro anos depois. Em 1459, começa o processo contra os valdenses de Arras, já que dois suspeitos foram torturados e confessaram ter encontrado pessoas da cidade no sabá. Dos 32 acusados, 18 foram queimados, após ser torturados e confessarem ter participado da seita. Enquanto isso, os números de escritos que incentivaram a repressão multiplicaram-se: 13 tratados sobre a feitiçaria entre 1320 e 1420 – contra 28 durante o *Formicarius* (1435-1437) de Jean Nider (DELUMEAU, 2009: 528).

Os números de tratados e processos contra a bruxaria ganharam cada vez mais força no século XVI, já que, a partir de 1550, a grande perseguição foi intensa na Suíça, no sul da Alemanha, na França, em Luxemburgo e nos Países Baixos. Em Lambourd, sul da França, as investigações do juiz De Lancre, durante o reinado de Henrique IV, resultaram em uma centena de fogueiras. Na mesma época, bruxas também eram queimadas na Espanha. Do outro lado da Europa, a Dinamarca e a Transilvânia também foram alcançadas pela grande repressão.

Para termos um pouco mais de noção da quantidade de mulheres e alguns homens que foram entregues à fogueira por bruxaria, abaixo temos um pequeno trecho da obra de Delumeau, em que o historiador demonstra alguns dados do século XVI e XVII, respectivamente.

Na pequena cidade alemã de Wiesensteig, 63 mulheres foram queimadas só no ano de 1562. Em Obermarchtal, modesta região rural de setecentos habitantes, 43 mulheres e onze homens pereceram na fogueira em 1586-8, ou seja, 7% da população. Nas 22 aldeias do arcebispado de Trèves, 386 feiticeiras foram queimadas entre 1587 e 1593. No principado eclesiástico de Wurtzburgo, houve novecentas execuções nos oito anos entre 1623 e 1631. Em Oppenau, em Wurtemberg, uma localidade de 650 habitantes, cinquenta pessoas em menos de nove meses foram queimadas em oito fogueiras coletivas. (DELUMEAU, 2009: 531).

Diante dos números apresentados, torna-se visível a agressividade com que a caça às bruxas aconteceu pelo território europeu durante a Baixa Idade Média e a Renascença. Logo, os grandes impactos dessas perseguições não passariam despercebidos pelo campo

iconográfico, uma vez que as evidências imagéticas representavam – e ainda representam – o imaginário circundante de uma sociedade inserida em determinada época, refletindo, assim, os conceitos, crenças e estereótipos do coletivo.

Portanto, as porcentagens dos processos inquisitoriais, manuais e mortes por bruxaria são proporcionais à quantidade de evidências imagéticas produzidas, já que a produção iconográfica reflete o contexto em que é criada, em conjunto com os anseios e medos do indivíduo criador, bem como de quem a encomenda, se for o caso da obra.

Por tal motivo, é imprescindível que se apresente dados numéricos documentais, a fim de que se comprove o quão colérico foi o período da grande perseguição e como esta pode ser compreendida através das iconografias, visto que a produção de imagens de bruxas padecendo sob a fogueira ou sendo enforcadas é relativamente satisfatória em questão de documentos seriais.

No entanto, as imagens relacionadas à bruxaria demonstram mais do que o processo final de julgamento, pois a variedade iconográfica relacionada a esse assunto é vasta. No caso de nossas análises, os números apresentados servirão para nos pincelar o momento histórico vivido, já que as imagens a serem analisadas são frutos da perseguição a bruxas. Quanto mais há perseguição, mais caricaturadas serão as representações de feiticeiras e bruxas pelos artistas. Sendo assim, voltaremos as análises para o imaginário cristão e de que forma este enxerga e representa a personagem em questão, uma vez que a bruxa é fruto das heresias e do paganismo, os grandes e temidos “outros” do catolicismo.

3.1 WITCHES SABBATH¹⁰

Nossa primeira evidência imagética a ser analisada será uma xilogravura¹¹, intitulada *Sabá das bruxas*, de autoria do alemão Hans Baudung Grien, em Estraburgo, no ano de 1510. Essa obra apresenta os elementos tradicionais da bruxaria europeia, constituindo, assim, um prato cheio para os historiadores culturais que têm como finalidade a análise de imagem. Por ser tão rica em detalhes e refletir de forma sublime o estereótipo da bruxaria, essa imagem tornou-se relativamente famosa e se encontra como capa das novas edições do *Malleus Malleficarum*.

¹⁰ Tradução livre: “Sabá das bruxas”.

¹¹ Xilogravura é a técnica de gravura na qual se utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre o papel ou outro suporte adequado.

A longevidade do reconhecimento dessa obra se dá para além do fato da mesma representar muito bem a bruxaria, uma vez que o artista Hans Baudung trouxe a ela características inovadoras, que acabaram por tornar a obra única. E como já pontuamos acima, para uma análise mais completa de uma imagem, é necessário saber de que contexto o seu criador provém, para que, assim, a compreensão dos aspectos encontrados na iconografia seja detectada com maior destreza.

Hans Baudung nasceu na Suábia, Alemanha, por volta do ano de 1484 em uma família de intelectuais acadêmicos, sendo o primeiro homem em sua família a não frequentar a Universidade. Porém, foi um dos primeiros artistas alemães provindo de uma família acadêmica. Seu treinamento inicial começou em meados de 1500, no Alto Renânia, para depois, em 1503, tornar-se aprendiz do grande Albrecht Dürer¹².

Entre os anos de 1512 e 1517, Baldung passou a residir em Friburgo, onde deu início à sua obra-prima, isto é, os onze painéis para a Catedral de Friburgo, retratando cenas da vida da Virgem, incluindo a anunciação, a visitação, a natividade e a crucificação, intactos até hoje.

Além de obras religiosas, Baldung pintou numerosos retratos, famosos pelas suas caracterizações, já que, diferente do seu mestre Dürer, que detalhava rigorosamente os modelos, Baldung concentrava-se mais precisamente na personalidade de quem estava sendo representado. Com o passar dos anos, Hans Baldung aprimorou essas peculiares características, o que resultou em um estilo deliberadamente individualista, que, para os historiadores da arte, denomina-se maneirismo¹³.

Apesar de ter sido reconhecido pelos temas religiosos tradicionais e pelos retratos produzidos, Baldung Grien teve a preocupação de retratar o profano em cenas de bruxas e

¹² Albrecht Dürer foi um pintor, gravurista e teórico do Renascimento alemão. Nascido em Nuremberg, Dürer estabeleceu a sua reputação e influência em toda a Europa, quando ele ainda estava na casa dos vinte anos, devido à sua alta qualidade em impressões de xilogravuras. Ele estava em comunicação com os principais artistas italianos da época, incluindo Raphael, Giovanni Bellini e Leonardo da Vinci, e, desde 1512, foi patrocinado pelo imperador Maximiliano I. Sua vasta obra inclui gravuras, sua técnica preferida em suas impressões posteriores, retábulos, retratos e autorretratos, aquarelas e livros. As xilogravuras, como o Apocalipse série (1498), mantiveram um sabor mais gótico do que o resto do seu trabalho. Suas gravuras bem conhecidas incluem o Cavaleiro, a Morte e o Diabo (1513), de Saint Jerome em seu estudo (1514) e Melancolia I (1514), que tem sido objeto de uma extensa análise e interpretação. Suas aquarelas também o marcaram como um dos primeiros europeus artistas da paisagem, enquanto suas xilogravuras ambiciosas revolucionaram o potencial desse meio.

¹³ Maneirismo é um estilo de arte europeia que surgiu nos últimos anos da Alta Renascença, por volta de 1520, com duração até cerca de 1580. Estilisticamente, o maneirismo engloba uma variedade de abordagens influenciadas pelos ideais harmoniosos associados com artistas como Leonardo da Vinci, Raphael e Michelangelo. Enquanto a alta arte renascentista enfatiza a proporção, o equilíbrio e a beleza ideal, o maneirismo exagera essas qualidades, muitas vezes resultando em composições que são assimétricas ou anormalmente elegantes. O maneirismo favoreceu a tensão e instabilidade de composição em vez do equilíbrio e clareza da pintura anterior renascentista.

feiticeiras, o que certamente reflete seu lugar social, já que foi filho da Alemanha no século XVI – o país que, junto à França, mais queimou mulheres por bruxaria. Suas obras sobre o tema trouxeram um aspecto novo à temática, pois Hans Baldung foi um dos pioneiros a introduzir o erotismo em temas sobrenaturais na arte alemã, o que explica a nudez como um elemento constante em suas pinturas de bruxas e feiticeiras.

A nudez nas bruxas e feiticeiras em ilustrações não era uma característica de trabalhos considerados sérios em matéria de teologia e jurisdição até a publicação de *Die Emeis* (fig. 7) por Johann Geiler Von Kaysersberg, publicada em Estrasburgo, em 1511, um ano depois da xilogravura *Sabá das Bruxas*, de Hans Baldung Grien.

Figura 7 - Geiler Von Kaiserberg, Johann. *Die Emeis*, 1445-1550, xilogravura.



Fonte: Christie's¹⁴.

Embora não possamos afirmar que a inclusão da nudez das bruxas em *Die Emeis* tenha sido apenas resultado da representação de Baldung, certamente a xilogravura alemã deixou rastros dos quais Johann Geiler usou em sua própria obra, uma vez que os ossos encontrados aos pés das bruxas na pintura de Geiler são bastante semelhantes aos ossos do canto inferior esquerdo de o *Sabá das bruxas* (fig. 8), além da presença de uma poção subindo aos ares, um elemento identificado em ambas as obras.

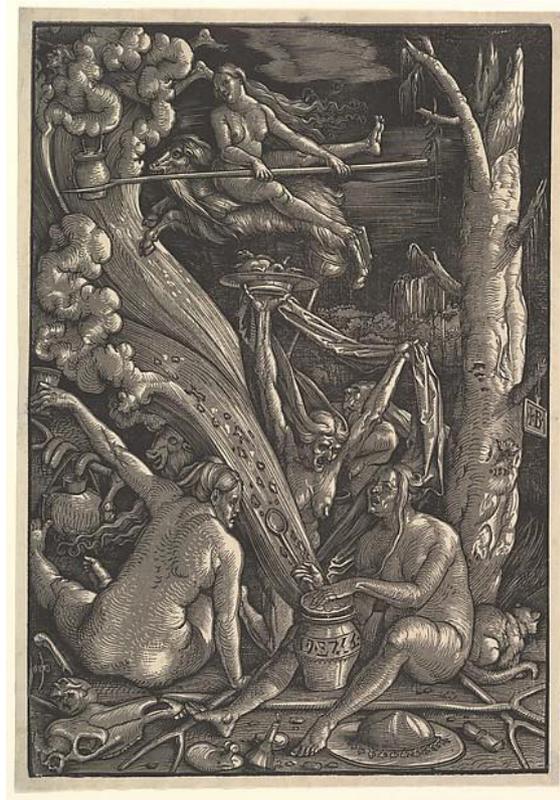
A inovação da nudez em ilustrações de bruxas e feiticeiras fez com que Hans Baldung Grien se tornasse uma espécie de autoridade quanto a essa temática, por mais que a mesma não fosse o seu grande potencial, e sim fruto de um interesse que cresceu de acordo com a grande perseguição a bruxas em seu país. Entretanto, com a chegada da Reforma Protestante, Baldung converte-se à nova doutrina cristã, o que acarretou a diminuição do número de obras

¹⁴ Disponível em: <<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/geiler-von-kaiserberg-johann-1445-1510-die-5662717-details.aspx>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

relacionadas à bruxaria, feitiçaria e temas religiosos, pois as imagens em igrejas eram enxergadas pelo protestantismo como desperdício e idolatria.

Porém, anos mais cedo, o artista alemão teve curiosidade pela morte, pelo sobrenatural, pela feitiçaria e pela relação entre a bruxaria e os sexos. Esses seus interesses foram representados por meio de suas obras de artes, como é o caso da nossa primeira imagem iconográfica a ser analisada a seguir:

Figura 8 - Hans Baldung Grien, Witches Sabbath, 1510, xilogravura. Metropolitan Museum of Art.



Fonte: MetMuseum¹⁵.

O primeiro aspecto que consideramos ser importante analisar são as tonalidades de cores usadas pelo artista, pois, como se pode observar, a obra é constituída, basicamente, de três cores: o predominante cinza, o preto e o branco, utilizado como pontos de luz. Essas junções de tons muito escuros, medianos e claros dão a sensação de melancolia e obscuridade, servindo, assim, para enfatizar o aspecto maligno circundante das bruxas, além de ressaltar o ambiente sombrio e escuro em que o Sabá aconteceria. Ademais, as tonalidades fechadas, somadas a outros elementos presentes, realçam a impressão de morte que a obra acarreta, e,

¹⁵ Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/336235>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

obviamente, a composição do cenário noturno. Provavelmente, as cores usadas na produção da xilogravura foram pensadas e utilizadas com o intuito de criar um cenário lúgubre e funesto, para refletir a ideia de reunião sinistra da qual as bruxas participariam.

A impressão de morte dada pelas cores é acentuada com a deformidade da árvore que ocupa o segundo plano ao lado direito. Seu tronco é bastante longo e as folhas apresentam um aspecto sem vida e pendem dos galhos retorcidos, enquanto, no primeiro plano, o solo é ornamentado por ossos de animais e humanos. No canto inferior esquerdo, em primeiro plano, podemos perceber o crânio, provavelmente de um boi, representando um animal da fazenda, logo, de um ambiente rural, que seria primordialmente o local de ataque das bruxas, já que estas eram conhecidas por matar o gado, secar o leite das vacas, invocar tempestades, secas e pestes. Atrás do crânio do animal, temos um crânio humano, demonstrando, com isso, a sede assassina das bruxas, tanto por animais como por homens.

Além da ruralidade típica da bruxaria, o terceiro plano da imagem, junto com a árvore morta, realça outro aspecto do Sabá, que seria o local das reuniões. Toda descrição do encontro maligno das bruxas sugere que este acontece durante a noite, no meio da floresta, a qual representou, durante toda a Idade Média, um local desconhecido e temido, já que no tempo próspero do paganismo, grande parte dos rituais destinados a deidades e deuses eram realizados nos corações das florestas, transformando-as, conseqüentemente, em um lugar maligno na visão dos cristãos. Sendo assim, as bruxas não poderiam se encontrar em um local diferente, e o mesmo não poderia deixar de ser representado, como fica claro com as copas das árvores ao fundo, compondo, desse modo, o cenário de uma floresta sombria.

Voltando para os elementos representativos da morte na imagem, podemos enxergar um pequeno corpo humano sendo exposto em uma espécie de prato, que está sendo levantado pela terceira bruxa do centro. Esses restos mortais certamente pertencem a uma criança não batizada, uma vez que o mito da bruxaria afirmava que as bruxas capturariam crianças que ainda não haviam recebido o batismo para usá-las em suas reuniões. Naturalmente, esse aspecto da crença servia como uma forma de catequese aos pais, ensinando-lhes e incentivando-os a batizar seus filhos ainda recém-nascidos. Como o sacramento do batismo foi mantido pelo protestantismo, essa característica permaneceu no imaginário da nova doutrina, reafirmando, assim, a malignidade e inimizade das bruxas com a salvação humana.

O infanticídio inserido no mito da bruxa é o reflexo da atuação da Inquisição na perseguição, pois, conforme explicado no capítulo anterior, esse elemento também é encontrado nas descrições católicas das heresias pregressas, no caso dos cátaros e valdenses.

Porém, o assassinato de crianças na bruxaria tinha um fator a mais: este não servia apenas como oferenda a Satã, mas sim como um ingrediente primordial para o sabá.

Acreditava-se que as bruxas sequestravam crianças não batizadas, as assassinavam e usavam seus restos mortais na fabricação de unguentos que serviam para a levitação em vassouras ou em animais, o que facilitava a chegada delas no meio da floresta para a realização do sabá. Ressalta-se que esses voos noturnos, descendentes das procissões pagãs a Diana, aconteciam, em tese, em grupos, pois a crença na bruxaria considerava improvável uma bruxa trabalhar solitariamente.

A fabricação de unguentos para a realização dos voos noturnos também está sendo representada na obra, já que no plano superior, podemos observar uma bruxa voando em um bode e segurando um bastão, o qual carrega, em sua extremidade, um caldeirão com pernas infantis à mostra, o que nos remete ao aspecto comentado. Entretanto, o bode que está sendo montado não representa apenas o voo noturno, remetendo-se a mais um símbolo pagão que foi reapropriado pelo catolicismo e transformado em demoníaco.

O bode é o animal que, na maioria das vezes, fará parte das descrições sobre bruxaria e o sabá, pois aquele é a personificação do próprio Diabo em forma animalesca. Essa associação provém dos festivais de Dionísio, que aconteciam pela noite, em cavernas ou grutas, locais que eram, à época, relacionados com a fertilidade. Os participantes desses rituais eram predominantemente mulheres, as quais eram lideradas por um sacerdote do sexo masculino. A procissão era encadeada por archotes e conduzia um bode negro. O bode era considerado um símbolo de fertilidade e representava Dionísio, que era retratado com pelos e chifres. O rito era concluído com a liberação de grande quantidade de vinho, danças e sacrifícios de animais.

Como podemos perceber, o bode não foi o único elemento adaptado para o estereótipo do sabá. O ritual dionisíaco foi, em suma, a grande inspiração para a criação imaginária da reunião das bruxas. Um exemplo literal é a representação da quarta bruxa, que se localiza atrás da que suspende o prato com os restos mortais infantis – ela está com um archote aceso em mãos para iluminar as práticas de suas companheiras; porém, haverá o momento em que a mesma terá que apagar as luzes para que as orgias sejam iniciadas. Por conseguinte, constatamos que aspectos das festas em homenagem a Dionísio foram transferidos e adaptados ao ritual da bruxaria, o que nos faz compreender que o sabá, em sua essência, é a demonização de um rito pagão.

Além do bode montado pela bruxa, temos a presença de outros dois animais que também são descritos no mito. No plano direito inferior, ao pé da árvore morta, podemos

perceber um gato – que provavelmente seria preto se a xilogravura fosse colorida –, personagem este que sempre está relacionado com as bruxas e com o sabá, desde os primeiros relatos do ritual, como vimos no capítulo anterior. O outro animal se localiza ao lado direito e podemos distinguir a sua cabeça, que surge por trás da cortina de fumaça – aparentemente, trata-se de mais um bode ornamentando a imagem.

A presença de animais na representação do sabá não é à toa, uma vez que a metamorfose também faz parte do estereótipo das bruxas, o que resulta na grande frequência de alguns animais em iconografias relacionadas à bruxaria, tais como sapos, gatos, cabras, cachorros, lagartos e cobras – espécies facilmente encontradas no meio rural e nas florestas.

Há um item na imagem analisada que possivelmente está relacionado à metamorfose. No canto esquerdo, acima da bruxa montada no bode, podemos enxergar um par de pernas humanas adultas, pertencente à outra bruxa, enquanto a sua cabeça se localiza transpassada pela nuvem produzida pela poção. Pensamos que esta bruxa se encontra associada à metamorfose pelo fato desse fenômeno ocorrer de duas formas no mito. O primeiro se dá, também, pela utilização do unguento mágico, produzido com corpos de crianças mortas. O segundo por meio de feitiços e poções aplicadas à bruxa que escolhe se metamorfosear, o qual acreditamos estar sendo representado na xilogravura.

A poção preparada pelas bruxas ocupa grande espaço na iconografia, configurando-se um dos elementos principais. Além de possivelmente estar fazendo parte da transformação de uma das bruxas, ela tem em si um significado bastante interessante, relevante e comum na época. Pois bem, voltemos nossa atenção não apenas para o líquido que jorra pelo vaso das mãos da bruxa que se encontra com uma colher na mão, e sim para o próprio vaso, pois é nele que se encontra a chave para um dos aspectos que fazia a Europa fervilhar.

Ao nos atentarmos para o vaso – que é consideravelmente pequeno e não pode ser apontado como um caldeirão, que seria mais tradicional em relação ao tema – perceberemos que o mesmo contém inscrições em hebraico, o que nos remete ao judaísmo que estava sendo perseguido pelo território europeu no século XVI. Ademais, não é apenas no vaso que teremos a presença do hebraico. Se voltarmos novamente para a grande árvore morta ao lado direito, constataremos que, abaixo do primeiro galho situado à direita, teremos uma pequena inscrição também em hebraico no tronco. Convém salientar que não estamos nos referindo à placa de formato quadrado que se encontra dependurada no galho, pois, conforme podemos compreender, as inscrições nesse pequeno objeto não estão em hebraico.

As referências ao judaísmo não se encerram no hebraico. Aos pés da bruxa que prepara a poção, há um objeto semelhante a um chapéu, mas não um chapéu europeu comum, e sim um chapéu típico judeu, o que demonstra a participação judaica nas reuniões das bruxas.

Aliás, se focarmos nos elementos judaicos na imagem, perceberemos como estes estão diretamente ligados aos poderes das bruxas, uma vez que a primeira inscrição está localizada no recipiente onde a poção está sendo preparada, o que sugere que os dizeres façam parte do procedimento mágico – o qual, para os cristãos, era provindo de arte diabólica, da mesma forma como os judeus e suas práticas. A segunda inscrição que se encontra no tronco nos dá a sensação de estar concatenada com o aspecto fúnebre da árvore, como se os escritos provindos do judaísmo trouxessem a morte.

Esses elementos judaicos na iconografia são resultado das grandes perseguições feitas a judeus e mulheres reconhecidas como bruxas pelo território europeu durante a Baixa Idade Média e a Renascença, o que incentivou a assimilação entre as supostas práticas de ambos. Relacionar os judeus ao sabá era mais uma forma de comprovar a essência demoníaca e anticristã que a Igreja Católica pregava acerca do judaísmo.

Os aspectos pertencentes ao mito da bruxaria estão, em grande parte, representados nessa imagem. Entretanto, há um elemento que não é descrito nos documentos referentes ao sabá, mas que se tornou comum a partir dessa xilogravura. Estamos nos referindo à já comentada nudez das bruxas. Porém, por mais que esta já tenha sido explicada em nossas páginas anteriores, é necessário que nos façamos a seguinte pergunta: por qual motivo Hans Baldung traz o nu para as iconografias relativas a bruxas e feiticeiras?

A nossa resposta se enquadra no contexto histórico em que a imagem foi produzida. Primeiramente, não podemos nos esquecer de que esta é oriunda da Renascença, e que, no início do século XVI, já se faziam experimentos com a nudez humana, por mais que a tendência ainda não fosse tão popular e aceita. Em segundo lugar, cabe a nós nos atentarmos para o século XVI, que, por sua vez, foi o que mais teve processos contra a bruxaria – o que, conseqüentemente, elevou o número de mortes pela fogueira e pela forca. Sendo assim, o imaginário coletivo em relação à existência das bruxas e seus poderes se fortificou a ponto de ser alarmante, acarretando a intensificação da misoginia e seus preceitos.

Portanto, acreditamos que a nudez apresentada nas bruxas seja o reflexo das características misóginas reforçadas, visto que a mulher era enxergada como um poço de luxúria que levava os homens ao pecado. Por esse viés, o nu pode ter sido representado em figuras femininas como prova da malignidade da mulher e de seus desejos carnavais perigosos.

Contudo, as bruxas são representadas com feições distorcidas e feias, revelando o lado diabólico que supostamente tinham.

Todos os elementos contidos na imagem e aqui analisados são, em sua essência, a representação de uma mentalidade arraigada pelo imaginário coletivo do terror que perpassava grande parte da população europeia, tendo como consequência o combate contra as heresias, manifestações religiosas adversas e a bruxaria.

Partindo desse momento constituidor de medo e perseguição, podemos voltar as nossas atenções para a forma como os elementos constituintes do mito da bruxaria foram representados nessa evidência imagética. Por certo, a percepção de que toda a iconografia é caricata é certa. E esse fator demonstra as estruturas como o “Outro” era enxergado e apresentado à sociedade.

Frise-se que a imagem não significa somente o modo como o mundo europeu encarava a bruxaria, e sim como o Cristianismo europeu concebia tudo aquilo que lhe era diferente, uma vez que encontramos aspectos voltados ao judaísmo, além dos próprios elementos formadores da bruxa, os quais são, em sua essência, a demonização do paganismo e das práticas heréticas. Por sua vez, essa característica desmoralizante do “Outro” não é uma característica de autoria continental, já que a estrutura social e mental, principalmente naquela época, levava ao estranhamento, ao medo e à subjugação do dessemelhante.

3.2 SATAN HOLDING COURT FOR NEWLY ANOINTED WITCHES ¹⁶

Nossa segunda imagem a ser analisada vem de uma produção totalmente diferente da primeira. *Satan holding court for newly anointed witches* (fig. 9) é uma ilustração da obra literária *Le premier livre de l'histoire & ancienne cronique de Gerard d'Euphrate, Duc de Bovrgongne*¹⁷, escrita e ilustrada por Etienne Groulleau, Jean Longis e Vicent Sertenas em Paris, no ano de 1549.

O fato de que editores e escritores franceses durante o século XVI formavam parcerias para compartilhar as despesas das impressões e distribuição dos livros é bastante conhecido. E é dentro desse meio que Vicente Sertenas, um livreiro notável, cujas parcerias formavam uma rede de relações entre os literários parisienses da época, uniu-se com Grolleau – o responsável pela maioria das ilustrações, inclusive a que será analisada – e Sertenas. Porém, informações

¹⁶ Tradução livre: Satã presidindo a corte para as bruxas recém ungidas.

¹⁷ Tradução livre: o primeiro livro da história & crônica antiga de Gerard Eufrates, Duque da Borgonha.

sobre a vida dos três livreiros são escassas, para não dizer nulas, tendo apenas referências sobre as imagens encontradas no livro e a história narrada.

Le premier livre de l'histoire & ancienne chronique de Gerard d'Euphrate, Duc de Bovrgongne é dividido em 88 capítulos e conta a história fantasiosa de Gerard Eufrates, duque da Borgonha, desde o seu nascimento à sua morte. Durante esse percurso, Gerard enfrenta aventuras maravilhosas, que incluem bruxas, fadas, cavaleiros, batalhas e o Oriente.

Os primeiros sete capítulos, que contam o nascimento tortuoso de Gerard, filho de Doolin Mainz e Flandrine, já apresentam características de uma narração predominantemente fantasiosa, pois o Rei Aldeno, que dirige o mundo mágico dos magos e tem contato com bruxas, e Berfuné, que convive com as fadas, visitam a criança em seu berço, prevendo-lhe o poder, a felicidade no amor, mas também um orgulho que iria ferir a sua cristandade e levá-lo a um fim trágico. Aos quatro anos, Gerard foi sequestrado pelo demônio Friquemou e levado para longe de sua família, sendo salvo por Berfuné, que o deixa à deriva em um barco ao mar. Dias depois é encontrado por um eremita que lhe nomeia de “A fortuna do Eufrates”, em homenagem ao lugar onde fora recolhido.

Até sua juventude, Gerard vive no crescente fértil e experimenta diversas aventuras, como salvar um amigo em Constantinopla; ficar noivo de Fezzone, a filha do imperador; se apaixonar por outra moça que se chamava Ameline; lutar no castelo encantado e libertar senhores e senhoras que estavam como prisioneiros, etc. Depois desses feitos, o herói passa a ser chamado de Gerard de Eufrates.

Conseguida a glória no Oriente, Gerard volta à sua terra natal e recupera seu título e riqueza. Além do mais, ao passar em Roma, foi nomeado “Vigário Geral da temporalidade da Santa Sé Apostólica”. Entretanto, Gerard permaneceu por muito tempo apenas ocupando suas energias e preocupações com o seu casamento com Ameline, que descobriu ser estéril. Sabendo das dificuldades que assolavam a vida do herói, Aldeno propõem ao duque de Borgonha acompanhá-lo em uma aventura cavaleiresca, onde Gerard conhece a bela Florie e tem um romance extraconjugal incentivado por Aldeno.

Com a doença de seu pai Doolin, que o levou a morte, Gerard abandona a amante e volta para sua família e esposa, o que faz com que Deus o perdoe e lhe presenteie com cinco filhos nascidos de Ameline, que são: Regnier, Cleron, Boss, Escorpion e Agreeable. Além do filho bastardo com Florie, que é batizado com o nome de Milon.

Diante da graça dos seis filhos, da riqueza, do título e das aventuras, Gerard torna-se cada vez mais orgulhoso, o que Aldeno ora estimula, ora deplora, levando o rei que dirige os magos a abandonar o duque de Borgonha.

A finalização do livro se dá pela narração de como Milon é aceito pelo pai e de que forma aquele se tornou um excelente cavaleiro. Ademais, nos últimos parágrafos, o narrador anuncia, em um segundo livro, a conquista da Espanha por Charlemagne, inimigo do duque, e as más ações causadas pelo orgulho de Gerard de Eufrates.

Apesar de não termos informações sobre os autores da obra literária, tivemos acesso a alguns detalhes da história, que são fundamentais para a compreensão da imagem e do contexto em que o livro fora escrito.

Em primeiro lugar, é interessante observar que a primeira parte da vida de Gerard se passa no Oriente, mais precisamente entre o crescente fértil e algumas aventuras por Constantinopla. Vale ressaltar que o século XVI foi o século das grandes navegações, da chegada à América e da descoberta das rotas às “Índias”¹⁸, o que nos leva a crer que a parte oriental do planeta estava sendo alvo de uma intensa curiosidade provinda da Europa, mesmo que nem todos os territórios fizessem parte da rota comercial europeia.

Em segundo lugar, temos a porção da história situada na Europa Ocidental, que é recheada de intrigas políticas e territoriais, aventuras cavaleirescas, seres de mundos mágicos e amores proibidos. Isso nos remete fortemente à época medieval, pois o livro é composto por características pertencentes ao medievo do começo ao fim, comprovando, assim, que o século XVI se encontra em uma linha tênue entre a Idade Média e a Modernidade, contendo aspectos de ambas as épocas, como podemos observar através das produções culturais, como livros, músicas, festas e evidências imagéticas.

Outro fator marcante na história de Gerard é a presença de criaturas mágicas, como fadas e bruxas, que além de participarem do imaginário medieval, povoaram também o moderno, resguardando os mesmos elementos e ganhando novos, como vimos na análise anterior. Porém, esses elementos são representados de formas diferentes nas imagens, já que o artista pode escolher o que inserir ou não em sua produção. Logo, poderemos perceber a diferença entre a pintura de Baldung e a ilustração de Etienne Groulleau, a qual será analisada em seguida.

¹⁸ Modo como os europeus se referiam a determinadas regiões da Ásia, principalmente a Índia e a China.

Figura 9 - *Satan holding court for newly anointed witches*, from Gerard d'Euphrates. Livre de l'histoire et ancienne cronique, printed by E.Groulleau, Paris, 1549.



Fonte: Christie's¹⁹

O aspecto a ser primeiro analisado por nós será o ambiente em que essas novatas são entregues a Satã, uma vez que o próprio título revela o sentido da cena. Ao voltarmos a atenção para o cenário, perceberemos que o desenrolar do ritual se passa em um salão real, por conta das paredes ao fundo e principalmente pelo teto, que foi ilustrado com a intenção de passar a sensação de grandiosidade, pois o mesmo é ornamentado com níveis de profundidade, característica de salões de pompa no século XVI.

Vale salientar que a arquitetura representada na imagem já apresenta particularidades renascentistas, que divergem do estilo românico e gótico medieval. Podemos enxergar esses elementos da renascença no teto; na parte superior da porta, localizada, em segundo plano, ao lado esquerdo – sendo utilizada para a saída de um dos personagens –; e pelas colunas quebradas, que remontam ao estilo renascentista.

Além da arquitetura, devemos levar em conta outro fator que se torna marcante no século XVI, e que teve seu início no século XIV. Estamos nos referindo à centralização monárquica. A presença de um indivíduo masculino em um trono com a cabeça ornada por uma coroa não conquistou muita popularidade entre os artistas medievais, tendo, assim,

¹⁹ Disponível em: <<http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/gerard-deuphrate-le-premier-livre-de-lhistoire-5662719-details.aspx>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

poucas imagens iconográficas referentes ao assunto. O motivo dessa aparente impopularidade se deve ao processo político do feudalismo, que ganhou força no século IX e durou aproximadamente sete séculos, enfraquecendo-se no final do século XIII e dando abertura para que a monarquia voltasse a se fortalecer.

Esse processo de centralização monárquica fica aparente nas iconografias acerca do sabá, pois, antes do século XVI, não se tem registro de Satã coroado sentado em um trono, enquanto o século XVII já apresenta produções contendo essa característica. Convém destacar que a monarquia nunca se desfez, tendo existido mesmo durante o período medieval – esta apenas perdeu força de expressão e política durante os séculos do feudalismo.

Além de representar uma monarquia forte e restaurada, a figura do Diabo tonifica a ideia da soberania masculina, visto que o personagem é ilustrado nu, demonstrando seu corpo musculoso e seu órgão sexual à mostra. Muito provavelmente esses elementos foram incluídos na evidência imagética com o objetivo de simbolizar o domínio designado aos homens. O ser que é naturalmente forte, que é capaz de reger uma corte, que tem pulso para comandar um exército – as sombras – e que, pelas regras do sabá, copularia com as recém-ungidas. De fato, um macho alfa.

Aspecto esse que fica evidente por toda a narração do livro, já que Gerard ostenta as mesmas características citadas acima. Apresenta ser forte e corajoso em suas aventuras, todas bem-sucedidas; é um excelente cavaleiro e, no princípio, um bom duque; além de ter-se relacionado com três mulheres na história, Fezzone, Ameline e Florie, esta última fruto de um caso extraconjugal. Além disso, para completar, Gerard possui uma virilidade invejável, já que gerou cinco filhos, quatro deles sendo homens. Logo, os elementos oriundos da cultura de supremacia masculina mostraram-se presentes na personalidade do herói Gerard e foram refletidos na representação de Satã.

Da mesma forma que o estereótipo da bruxa e do sabá já estavam construídos e povoando o imaginário secular e popular no século XVI, podemos afirmar que o mesmo acontecia com a imagem do Diabo. A figura da criatura meio homem e meio besta, com chifres, asas de morcego e rabo, já se encontrava enraizada e conhecida pelo coletivo, o que gera, por consequência, a reprodução da imagética de Satã com esses atributos bestiais, como fica claro na ilustração analisada.

Contudo, vale observar um objeto que Satã leva à mão em seu estereótipo. Além dos chifres, asas, rabos, face desfigurada e, em alguns casos, pelos animais, o Diabo geralmente carrega consigo nas iconografias um tridente – objeto que também está presente em nossa imagem.

O tridente foi mais um elemento pagão reutilizado e demonizado pela cristandade na construção da imagética de seus inimigos. Originalmente, o tridente fazia parte da imagética pertencente ao deus greco-romano Poseidon (ou Netuno)²⁰, que tinha o seu reino ligado aos mares e rios. Com a chegada da Igreja Católica, o tridente foi adaptado à figura do Diabo.

Outro elemento na imagem originário da cultura greco-romana é o grande animal de quatro cabeças presente no primeiro plano, que é uma forma de representação de Cérbero, o gigantesco cão de três cabeças que guardava a entrada do mundo inferior, ou seja, o mundo dos mortos. Apesar de o animal da ilustração ter uma cabeça a mais e ter as feições disformes, é perceptível sua posição de proteção perante a corte sabática, pois se encontra à frente de todos e com ar ameaçador. Isso fica demonstrado porque uma de suas cabeças está aberta, como se estivesse pronta para atacar.

Cérbero, na mitologia grega, era o guardião do Hades, o reino dos mortos. Para os gregos, este era o local aonde todas as almas iam depois da morte, estando localizado abaixo da Terra e dividindo-se entre o Tártaro, os campos Elísios e o campo de Asfódelos. Com o apogeu do Cristianismo, a concepção do Hades se transformou em inferno e todos os seres que ali habitavam foram diabolizados, como era de praxe. Por esse motivo, o animal que está de guarda na ilustração é uma forma de representar Cérbero, pois o único local em que o Diabo cristão tem uma corte e é soberano é o inferno – ou qualquer local e ritual ao qual o faça apologia.

Por mais que o próprio mito do sabá seja composto, em sua maioria, por aspectos culturais pagãos distorcidos, a ilustração analisada recorreu a essas duas características originárias da cultura greco-romana de forma sublime, segundo nossa análise. Da maneira como são organizadas, podemos chegar à conclusão de que, apesar do Renascimento se voltar à época clássica, retratando seres e símbolos da Grécia e Roma, o imaginário demonizador do pagão permanecia.

Porém, não são apenas os elementos pagãos que fazem dessa imagem intrigante, pois nela há personagens que não são comumente representados no sabá. Estamos nos referindo aos íncubos²¹. Durante a construção do mito da bruxaria, a escolástica agregou a tradição da orgia no sabá à figura do íncubo, que seria o responsável por iniciar as mulheres nas atividades escandalosas através de sonhos, para que, depois que assinassem o pacto com Satã, pudessem copular com o mesmo.

²⁰ Na mitologia grega, Poseidon assumiu o estatuto de deus supremo do mar, conhecido pelos romanos como Netuno, possivelmente tendo origem etrusca como Nethuns. Também era conhecido como o deus dos terremotos. Os símbolos associados a Poseidon com mais frequência eram o tridente e o golfinho.

²¹ Espírito demoníaco que tem relações sexuais com mulheres e lhes causam pesadelos.

Esses espíritos demoníacos estão sendo representados na imagem por meio das sombras que carregam as neófitas para perto do Diabo. Com suas silhuetas robustas e masculinas, dão a ideia de terem terminado o seu serviço e estarem prestes a entregar as novatas ao mestre. Estas neófitas foram representadas de forma semelhante à iconografia de Hans Baldung: todas nuas, com aparência idosa e feições hediondas, reafirmando, assim, o caráter desumano da bruxaria.

Por fim, temos a presença do rei Aldeno, personagem da história de Gerard, que se encontra em último plano, saindo pela porta ao lado esquerdo. Como descrevemos anteriormente, Aldeno dirige os magos, que não seriam criaturas obrigatoriamente más, e tem contato com as bruxas – o que o torna escorregadio e desconfiável. Suas próprias ações dentro da narração descrevem esse lado do rei, pois, ao mesmo tempo em que influencia Gerard a ter um romance com Florie e estimula o seu orgulho, o abandona quando suas ações, causadas pelo mesmo orgulho, começam a passar do limite.

Na cena, Aldeno se depara com o ritual e se assusta por estar presente em algo que não lhe diz respeito e se retira sem ser notado. Porém, esse fator não faz com que ele se afaste das bruxas, além de pedir e prestar favor a elas.

A falta de moral de Aldeno revela a mentalidade que interligava a bruxaria com a indecência. Ninguém que se relacionasse com bruxas, ou fosse uma delas, teria uma vida honrosa dentro dos preceitos cristãos, já que a bruxaria era um apanhado de reminiscências pagãs unidas a práticas heréticas e más ações das mulheres. Desse modo, não haveria possibilidade de existirem escrúpulos em pessoas que mantivessem qualquer tipo de contato com uma bruxa confessa. A população assim pensava – e as obras literárias e iconográficas reafirmavam essa concepção.

Contudo, o objetivo deste trabalho não foi apenas relatar o estereótipo da bruxa e como ele era encarado pela sociedade, e sim demonstrar, através das evidências imagéticas, a forma como o paganismo, ou seja, o “Outro”, foi representado pela cristandade e de que maneira essas representações expressaram o imaginário que circundava a Europa cristã no século XVI.

Pelo que podemos observar, o paganismo, mesmo séculos depois de combatido, ainda oferecia perigo ao catolicismo por meio das superstições. Sendo assim, ainda era enxergado como demoníaco. Com a chegada das heresias, o cenário ficou, de fato, mais sombrio. E, assim, os elementos pagãos misturados com as heresias deram origem à crença híbrida das bruxas, que foram representadas como mulheres diabólicas que cometiam orgias, sacrilégios, infanticídios, canibalismo, metamorfose e cultuavam diretamente Satã.

Resultado de um longo período de medo e euforia, a bruxaria europeia fincou suas raízes no imaginário cristão e não se deslocou mais. Consequentemente, até hoje o personagem da bruxa, velha, feia e má permanece. A sua representação e significado foram sofrendo alterações durante os séculos, se tornando menos densos e diabólicos, e gradativamente foram perdendo a força. Porém, essa chaga da humanidade continua aberta dentro da história, pois as taxas de processos e mortes, manuais inquisitoriais e conteúdo das iconografias não nos deixam esquecer que a mentalidade humana foi – e ainda continua sendo – um espelho que deforma tudo aquilo que difere de si mesmo.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho se encerra na esperança de que tenha sido possível trazer à tona uma discussão que já se encontra em pauta, porém não partindo do recorte histórico aqui trabalhado. Além de buscar entender como a cristandade representava o paganismo por meio de evidências imagéticas, é importante salientar que escassos trabalhos foram produzidos no Brasil invocando a temática das iconografias acerca de bruxas e feiticeiras, por mais que se tenha uma relativa abundância nas pesquisas sobre o mito da bruxaria e o fenômeno da feitiçaria antiga e medieval.

Este fator exemplifica o problema historiográfico com relação à diversidade do uso de fontes, que está longe de ser modificado. A grande questão no campo da História brasileira é que somos mais positivistas do que queremos admitir e a “Nova História” é aquela prima distante que vem uma vez ou outra passar férias conosco. É necessário tentar nos soltar das amarras que nos prendem apenas aos arquivos de nossas cidades e experimentar compilar os documentos escritos com outros tipos de fontes, para que assim possamos, de fato, tentar fazer o diferencial para a área da História. Ressalte-se que em nenhum momento estamos menosprezando os documentos convencionais dos arquivos, mas somente salientando uma falha na escrita histórica em nosso país.

Através do uso de imagens como fonte, pudemos chegar a conclusões impossíveis de serem obtidas na ausência daquelas, pois, uma coisa é ter a descrição do sabá e outra é dispor da representação pelas mãos de um artista que viveu exatamente na época da grande perseguição. Certamente as iconografias não são o reflexo exato de um acontecimento ou de uma pessoa e precisam ser analisadas com todo o cuidado. Porém, o caso da bruxaria europeia tem um elemento especial, uma vez que o ritual do sabá nunca fora assistido por juízes, clérigos ou artistas. As autoridades sabiam da existência do rito através de testemunhos de réus recentemente saídos da tortura, mas não tiveram contato com aquilo que eles mesmos ajudaram a construir. Portanto, por mais que se acreditasse que a reunião das bruxas existisse, não se obteve nenhuma prova concreta da realidade do sabá.

Por conseguinte, analisar uma imagem de um determinado momento histórico é totalmente diferente de analisar uma imagem originada do grau de crença do artista, como é o nosso caso. Uma iconografia que retrata uma cena de guerra descreverá um momento que realmente existiu – obviamente que não será de todo fiel ao fato, já que o pintor utilizará técnicas para beneficiar a quem lhe interessa, mas, em contrapartida, este sabe onde a batalha foi travada, contra quem e qual o lado campeão. No entanto, o artista que produzia uma obra

com o conteúdo sobre bruxas e o sabá utilizou mais da imaginação do que propriamente da realidade, reforçando, dessa maneira, a teoria do imaginário coletivo atuante na sociedade.

O que pretendíamos comprovar por meio dessas páginas é que a crença daquilo que viria a ser real muitas vezes acaba importando mais do que a própria veracidade. Se os cátaros, valdenses e judeus cometiam infanticídios, canibalismos e orgias, nunca saberemos. Entretanto, tudo indica que essas práticas não tenham sido cometidas por nenhum desses grupos. Se as entidades e espíritos pagãos eram demônios performáticos adorados em vez de serem combatidos, só sendo cristão para acreditar em tal afirmação. Desse modo, o imaginário que povoa a mentalidade de uma sociedade não está diretamente ligado com a realidade que a circunda, e sim com o conjunto de crenças que a move.

Além de demonstrarem o poder do imaginário coletivo, as representações acerca da bruxaria revelam como o ocidente cristão se comportou com a presença do “Outro” em sua convivência. A forma como os elementos pagãos foram inseridos e modificados para caberem no mito originalmente medieval das bruxas comprova o caráter dominador e totalizante do ocidente.

Essas características, no entanto, não foram deterioradas com o passar dos séculos. Os inimigos do ocidente podem não ser mais enxergados como os agentes de Satã, mas continuam sendo representados de forma desmoralizante. O século XXI vivido na ala ocidental do planeta ganhou em seu nascimento diversos elementos herdados do medievo e da renascença, os quais foram transmitidos através dos séculos, como as universidades, a grande contribuição da filosofia, as técnicas de pintura, escultura e arquitetura, a música, as danças e peças teatrais, além das invenções do moinho de água, dos óculos, da imprensa, do astrolábio e do quadrante, bem como da contribuição para o direito penal. Todavia, não foram apenas coisas boas que herdamos, visto que alguns países ocidentais permanecem representando os “Outros” desrespeitosamente.

A charge que mostraremos a seguir foi publicada no jornal francês Charlie Hebdo, no ano de 2016 (fig. 10). Ela apresenta homens estrangeiros, mais precisamente mulçumanos, correndo atrás de moças para assediá-las, com os seguintes dizeres “O que se tornaria o pequeno Alan se tivesse crescido? Um apalpador de nádegas na Alemanha”.

Figura 10 – Charge do jornal francês Charlie Hebdo. 2016. Reprodução: Twitter/ Sunny Hundal.



Fonte: G1 Mundo²².

Tal imagem gerou uma grande discussão no cenário mundial, como era de costume nas produções do jornal francês. Porém, essa em especial causou certa comoção à população ocidental, pois satirizava o afogamento de um menino sírio de apenas três anos, encontrado na Turquia (fig. 11) após a tentativa de sua família de fugir da guerra na Síria, que já perdura por seis anos.

Figura 11 – Policial paramilitar turco investiga o local onde apareceu o corpo de uma criança imigrante numa praia de Bodrum, na Turquia (Foto: AP).



Fonte: G1 Mundo²³.

²² Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/01/charge-do-charlie-hebdo-sobre-garoto-sirio-afogado-causa-revolta.html>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

²³ Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/menino-sirio-que-morreu-afogado-na-turquia-e-enterrado-em-kobane.html>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

Importante destacar que, no dia sete de janeiro de 2015, a redação do Charlie Hebdo sofreu um atentado terrorista, resultando na morte de doze pessoas. Os terroristas planejaram o ataque com o intuito de se vingar por outras charges feitas pelo jornal, nas quais faziam piada com o profeta Maomé – o que, conseqüentemente, apimentou o humor negro dos jornalistas a ponto de banalizarem a morte trágica do pequeno Alan.

A charge claramente ataca os refugiados políticos que, na época, foram aceitos na Alemanha pela chanceler Ângela Merkel – que, diferentemente de muitos países da Europa, abriu as fronteiras para aqueles que vinham fugidos de seu país natal. Entretanto, a aceitação da grande onda de imigrantes trouxe alguns contratempos à Alemanha, como os casos de estupro de alemãs cometidos por homens sírios.

Todavia, partir da premissa de que uma criança de três anos se tornaria um “apalpador de nádegas”, pelo único fato de nascer sírio, é claramente uma atitude xenófoba e preconceituosa. A história ocidental e os boletins de ocorrência comprovam que não são apenas os homens mulçumanos que cometem estupros. Muito pelo contrário. O abuso sexual é uma prática sem fronteiras e idiomas, sendo, infelizmente, um ato globalizado. Desse modo, podemos concluir que essa charge do Charlie Hebdo, como várias outras, destila puro ódio, preconceito e xenofobia – práticas culturais que ainda sobrevivem no século XXI.

Sendo assim, concluímos que o Ocidente não encara mais aqueles que destoam de sua cultura como enviados do Diabo para destruir a salvação humana, porém os enxerga como inimigos da nação, o que, para os parâmetros dos dias atuais, é algo tão diabólico quanto os agentes de Satã do século XVI.

Da mesma forma que mulheres acusadas de bruxaria, judeus, islâmicos e hereges foram mortos durante a Baixa Idade Média e a Renascença, os latinos, negros, indígenas, aborígenes e mulçumanos sofrem pelas mãos dos dominadores. Os ataques terroristas são a resposta violenta a essa dominação que amedronta tanto quanto os homens-bomba e matam mais que a Inquisição. O Ocidente não modificou sua forma de estereotipar o “Outro”, apenas a qualificou e a revestiu de cientificismo e “liberdade de expressão”. Na realidade, continuamos diabolizando a cultura alheia, como se dezoito séculos não tivessem se passado desde o começo da Idade Média.

As representações do século XVI acerca de bruxas e feiticeiras demonstram claramente as características estereotipadas que a Europa Ocidental produzia e que reforçavam a grande perseguição conhecida como “caça às bruxas”. Esse tipo de relação entre evidências imagéticas, imaginário e práticas culturais faz com que os historiadores consigam compreender a estrutura que remonta a uma sociedade, seja qual for a época analisada, para

que, assim, transforme sua pesquisa em um trabalho que possa atender às necessidades do corpo social onde está inserido.

E esse foi, de fato, nosso maior objetivo. Que as nossas contemplações, questões apontadas e comparações tenham conseguido alcançar a reflexão sobre as consequências dos estereótipos e a maneira como são formados, para que adiante consigamos combatê-los, pois os espelhos que deformam são os mesmos que nos matam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz . **O Caçador de bruxas: Carlos Ginzburg e a análise Historiográfica como Inquisição e Suspeição do Outro.** sÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA [21]; João Pessoa, jul./ dez. 2009.
- BARROS, José D'Assunção. **História Cultural: um panorama teórico e historiográfico.** Textos de história, vol.11, nº 1/2, 2003.
- BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: Do ano mil à colonização da América.** São Paulo: globo, 2006.
- BOAES, Michel. **O triunfo do barbarismo: análise das representações da guerra nas histórias em quadrinhos de Conan, o bárbaro.** 2014. 63 f. Monografia. Universidade Federal do Maranhão. 2014.
- BRONISLAW Baczko. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**, s. 1. Lisboa: imprensa nacional/casa da moeda, Editora Portuguesa, 1985
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro, RJ: ZAHAR, 2005.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- BYINGTON, Carlos.Prefácio.In: **Malleus Maleficarum. O Martelo das feiticeiras.** Rio de Janeiro: editora rosa dos tempos, 1993.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade.** Rio de Janeiro: paz e terra, 1982.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: Entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2ª edição, 1990.
- DELEMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: uma cidade sitiada.** São Paulo: companhia das letras, 2009.
- DOUGLAS, Davis. **English Historical Documents.** London: Eyre & Spottiswoode, 1953.
- FRANCO JR, Hilário. **Os três dedos de Adão: ensaios de mitologia medieval.** SP: EDUSP, 2010.
- GINZBURG, Carlo. **História noturna: decifrando o sabá.** São Paulo: Cia. Das letras, 2001.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- GINZBURG, Carlo. **Relações de força: história, retórica, prova.** São Paulo: Cia das letras, 2002.
- LANGER, Johnni. **O ensino de História Medieval pelos quadrinhos.** In: História, imagem e narrativas. Nº 8, abril/2009.

LAPLATINE; TRINDADE. **O que é Imaginário**. Editora brasiliense. 1996.

LE GOFF, Jacques. **As Mentalidades — Uma História Ambígua**. Em: Le Goff, J. e Nora, P. (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, pp. 68-83.

MURARO, Rosie Marie. **Uma breve introdução histórica..In: Malleus Maleficarum. O Martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Editora rosa dos tempos, 1993.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **Bruxaria e História: as práticas mágicas no ocidente cristão**. Bauru: EDUSC, 2004.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **As companheiras de Satã: o processo de diabolização da mulher**. Espado, Tiempo y Forma, Serie IV, H." Moderna, t. IV, 1991, págs. 9-24.

PANOFSKY, E. "**Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença**". In: *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

PESAVENTO, Sandra J. **Em busca de uma outra história: Imaginando o imaginário**. In: *Revista brasileira de História.*, v. 15, n.º 29. São Paulo: 1995.

PESAVENTO, Sandra JATAHY. **História e História Cultural**. 2º Ed – Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RUSSEL, Jeffrey B; BROOKS, Alexander. **História da Bruxaria**. São Paulo: Ed. ALEPH, 2008.

SCHMITT, Jeand- Claude. **O corpo das imagens**. São Paulo: EDUSC, 2007.

SILVA, Kalina, Vanderlei. **Dicionário de conceitos Históricos**. 3ª Ed. SP: Contexto, 2010.

VOVELLE, Michel. **A história e a longa duração**. In: *A Nova História em Perspectiva*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

YATES, Francis. **History and its Images**. New Haven: Yale, 1993.