

A SEXUALIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA MULHER CONSIDERADA BRUXA NAS ARTES VISUAIS – PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Kethlen Santini

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Mestrado em Artes Visuais;
kety.santini@outlook.com

Resumo:

Um dos símbolos feministas do século XXI, a imagem da bruxa é muito presente em nosso imaginário, mas latente dentro do âmbito da história da arte, se comparado a outros temas. Por isso, a pesquisa será baseada na análise iconográfica de pinturas e gravuras, feitas entre o final do século XV e metade do XVII, com a presença de mulheres consideradas bruxas e sua sexualidade. Albercht Dürer (1471 – 1528), Hans Baldung Grien (1484-5 – 1545) e Frans Francken (1581 – 1682), entre outros, são alguns dos artistas. No período da *Caça às Bruxas*, o desejo sexual era visto como algo satânico, e as mulheres, “por serem sedutoras por natureza”, eram vistas como tentações do demônio. Apesar disso, muitas representações sobre o tema apareceram para jornais e panfletagens da época por estar relacionados com o novo mercado do erotismo. O fato de muitas cenas de bruxaria terem sido criadas a partir do fascínio masculino, sendo salientados a sedução feminina, esse trabalho pretende auxiliar no desenvolvimento de um pensamento crítico sobre o tema.

Palavras-Chaves: BRUXA; SEXUALIDADE; ICONOGRAFIA.

Nas Artes Visuais, veremos variadas imagens relacionadas às fogueiras, aos enforcamentos e aos outros tipos de violência, principalmente nas ilustrações de livros após o advento da impressão pelo inventor Johannes Gutenberg (1398 – 1468), por volta de 1450. Entretanto, com o objetivo de trabalhar a sexualização dos corpos femininos das mulheres consideradas bruxas, teremos um tipo específico de recorte dessas imagens, realizadas, aliás, em um local especial da Europa Ocidental. No Sul da Alemanha, a vida intelectual de estudiosos humanistas e de artistas importantes se concentrava em Nuremberg (Nürnberg). Um importante centro de impressão e publicação durante o Renascimento, a pesquisadora Susan Kuretsky (2014) destaca que a cidade era um ambiente que inspirara pintores, gravadores e escultores por suas excelentes paisagens urbanas, com esplêndidas casas e igrejas, e especialmente suas torres, fortificações, muros e castelos medievais. Estudiosos e artistas como Albrecht Dürer (1471-1528), Willibald Pirckheimer (1470 -1530), Conrad Celtis (1459-1508) e Hartmann Schedel (1440-1514) são alguns das grandes personalidades que estiveram lá. Segundo a pesquisadora, apesar de conservar aspectos do naturalismo empírico tradicional da arte do norte da Europa, as impressões de Dürer e seus seguidores introduziram na sua região as novas ideias italianas – principalmente após o retorno do artista da sua viagem de dois anos pelo norte da Itália – sobre a representação de figuras e do

espaço. Ao retornar a Nuremberg em 1495, Dürer estabeleceu uma oficina para concretizar sua carreira de pintor e gravurista.

É nesse período, concomitantemente, que teremos conhecimento das duas principais obras que potencializam a ideia da mulher como bruxa em maior grau: os tratados de Heinrich Kramer e James Sprenger, *Malleus Maleficarum* (O Martelo das Feiticeiras, 1487) e, apontado como um contraponto do primeiro, o tratado de Ulrich Molitor, *De Lamiis Et Pythonicis Mulieribus* (Sobre Bruxas e Adivinhas, 1489). Sobre o *Malleus*, apesar de ter sido condenado pela Igreja Católica assim que foi divulgado, o livro escrito pelos alemães continuou sendo editado e, nos próximos três séculos, os Inquisidores, principalmente dos Tribunais Seculares das mais variadas regiões da Europa, seguiram-no fielmente. Em concordância com a principal historiadora e crítica do assunto relacionado à mulher, Anne Barstow, autora de *Chacina de Feiticeiras: uma revisão histórica da Caça às Bruxas na Europa* (1995), a obra do *Malleus* foi essencial para o ataque à sexualidade das mulheres. Ela o destaca como forte influência de outros manuais literários, já que as perseguições com maior proporção de acusação e morte só tenham começado em 1560, cerca de setenta anos depois da publicação da obra de Kramer e Springer. A exemplo da individualidade desse tratado, houveram manuais de caçadores de feiticeiras e bruxas anteriores, como o *Formicarius*, de Johannes Nider, entre os anos de 1431 e 1438 e publicado em 1475, entretanto, ainda é visto (mas já questionado atualmente por alguns historiadores) como a principal referência sobre o tema, sendo comumente reeditado em pleno século XXI.

De volta ao contexto das Artes Visuais, em 1497, dois anos após seu retorno da Itália, Dürer realizou em Nuremberg a gravura em metal intitulada *As Quatro Bruxas* [imagem 1], trabalhando de forma singular tematicamente e tecnicamente, a representação de um grupo de figuras femininas. Parece ser provável que, conforme a análise da curadora da exposição *Witches and Wicked Bodies*, Deana Petherbridge (2013), Dürer tinha consciência do *Malleus Maleficarum* como seu parente, o famoso editor Anton Koberger (1440 - 1513), que emitiu edições em Nuremberg em 1490. Apesar disso, esse trabalho continua sendo um mistério, podendo ser, por exemplo, uma referência às três idades da mulher ou *As três Graças*. Aqui, gostaríamos de enfatizar assim como a autora destaca, que por ter sido amplamente distribuída, a gravura abriu precedentes para trabalhar iconograficamente as bruxas como mulheres jovens, nuas, cujo poder de beleza e de desejo pode se tornar uma ameaça para os homens, especialmente quando reunidas. Importante incluir a sugestão de Petherbridge (2013, p. 22) sobre o escrito "O.G.H.", presente

numa espécie de luminária acima das figuras femininas, que poderia significar, entre outras interpretações, *O Gott hüte* (Ó Deus nos salve [das bruxas]).

Em uma análise semelhante, muitas vezes associada com algo maléfico, essa gravura de Dürer, segundo o historiador Charles Zika (2007), seria uma apresentação de algo secreto do gênero feminino, e a presença não só dos seus corpos, mas de um crânio e um osso posicionado nos pés das figuras serviria como esse aviso do mal, do pecado, da destruição e da morte, e o monstruoso demônio cercado por chamas e fumaça na porta a esquerda, indicaria essa leitura. Assim como o autor enfatiza, é possível crer, com o efeito das costas da única figura feminina sem o rosto aparente e o posicionamento das mãos de todas elas, que, de alguma forma, há uma possível estimulação nos órgãos sexuais. Temos o detalhe do tecido que cobre a genitália da figura feminina a direita, uma possível referência a imagem de Afrodite, deusa olímpica grega e Vênus, personagem mitológica romana, muito trabalhadas pelos artistas italianos, que carrega a ideia do erotismo e da sensualidade do mundo pagão, cuja associação com o universo da bruxaria seria direta.

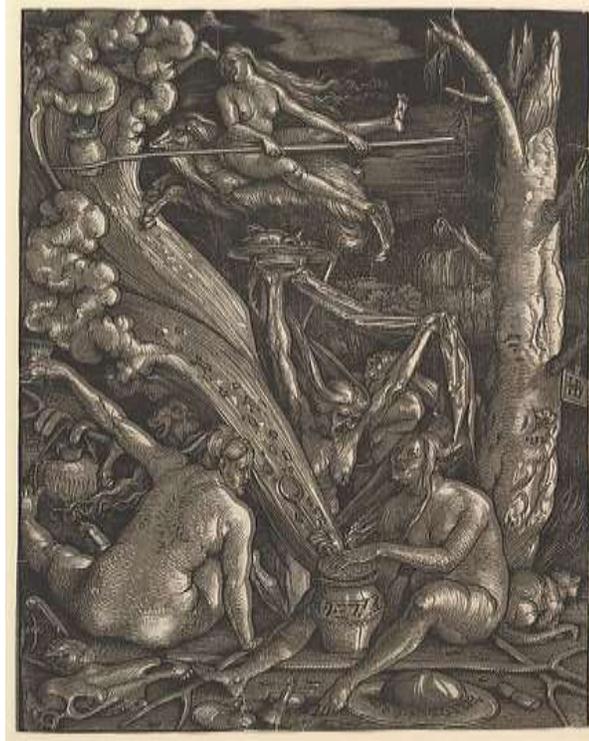


1. Albrecht DÜRER. *As quatro Bruxas*, 1497. Gravura em cobre, 19,1x13,3cm
Scottish National Gallery, Edimburgo, Escócia. Disponível: <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/34303/four-witches-1497>>.

Os elementos trazidos até aqui, de uma maneira direta ou não, convergem com o que os escritores do *Malleus* afirmaram: “[...] [as mulheres] Por serem mais fracas na mente e no corpo, não surpreende que se entreguem com mais frequência aos atos de bruxaria” (Kramer; Sprenger, 2015, p. 123). As razões para tal suposição é de que elas seriam mais supersticiosas e crédulas do que os homens, além de serem, por natureza, mais impressionáveis e mais propensas a receber a influência do espírito descorporificado; ou seja, seriam o principal objetivo de ataque do Diabo para corromper a fé em Cristo.

Por isso, uma cena com um conjunto de figuras femininas, sem a presença masculina, vistas como “vulneráveis” às forças malignas do diabo, será algo típico em imagens no início do século XVI. Agora, se a gravura feita por Dürer parte das obras literárias inquisitoriais, não podemos afirmar - o título pode ter sido inserido *a posteriori*. De qualquer maneira, fica confirmado quando vista as próximas imagens que a de Dürer fora bem trabalhada dentro da temática da mulher como bruxa. O artista a seguir seria um dos influenciados. Ele é um dos responsáveis, senão o principal, pela representação erotizada da “bruxa”. Hans Baldung Grien, como será conhecido, utilizará não só as informações visuais dos artistas contemporâneos a ele, mas também os escritos que circulavam na época para auxiliar nas suas criações. Nascido em Schwäbisch Gmünd, no sudoeste da Alemanha, mudou-se em 1503 para Nuremberg e tornou-se membro da oficina de Albrecht Dürer.

A partir da gravura *As Bruxas*, 1510 [imagem 2] o interesse de Baldung Grien emerge com força máxima. No século XVI (Zika, 2007), serão feitos, principalmente, desenhos e gravuras para panfletos relacionando a sensualidade feminina e o tema de bruxaria, cujo mercado, voltado à arte erótica, será de forte interesse masculino, assim como em outras cenas, como as da casa de banho, por exemplo. Um mistério claramente ligado ao gênero feminino consta nesta obra, em que novamente, conforme a análise de Zika, os corpos nus se apresentam no centro da atenção do espectador, cujo trabalho tradicionalmente imposto a mulher – da preparação de alimentos – vai se desenvolvendo na cena.



2.Hans Baldung GRIEN. As Bruxas, 1510. Xilogravura Chiaroscuro, 37,9x26,2cm. MET Museum, Nova Iorque, EUA. Disponível: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/336235>>.

O fato de estarmos em frente a um grupo de três ou quatro figuras femininas nuas com seus corpos em determinadas posições, faz-nos chegar a um possível objetivo que Baldung Grien almejava: assimilar o forte poder que a mulher tinha, tanto sobre a questão corporal e sexual, quanto sobre sua capacidade de dominar as forças natureza e do mundo oculto. No centro, temos três figuras femininas sentadas, sem nenhuma vestimenta, uma delas manuseando em uma das mãos, a matéria dentro do vaso com escritos de língua antiga e, na outra, segurando um espelho ou uma grande colher. Perto desta, temos ao chão, um grande espelho convexo que tradicionalmente era utilizado no aprisionamento de demônios em rituais de adivinhação. O historiador dá destaque também para um pincel na parte inferior da gravura, que seria útil na aplicação de pomadas ou, como era conhecido, o unguento; também há uma ossada da cabeça de animal, utilizado em atos de bruxaria e feitiçaria. Importante destacar que todas elas possuem longos cabelos, que estão ou semi-presos ou soltos ao vento, referindo-se a um dos símbolos da vaidade feminina, da sexualidade e do pecado, forte elemento de identificação de uma mulher como bruxa. Também temos uma espécie de floresta e sua misteriosa vegetação, poderosas fumaças e animais vivos, como um gato de costas no canto direito da gravura, e um detalhe de

uma espécie de vaca ou boi, atrás da grande fumaça. Todos esses elementos podem dar-nos uma noção desse poder que se creditava às bruxas, isto é, aquelas mulheres que poderiam dominar a natureza e seus mistérios. Outro componente iconográfico na gravura é a figura feminina que cavalga no sentido contrário de um animal, possivelmente um bode ou uma cabra, na parte superior da imagem. Charles Zika indica-nos que tal detalhe faz alusão à sexualidade feminina. E assim como em outras obras aqui já apresentadas, podemos ver uma possível referência a outra gravura de Dürer, *Bruxa montando de costas um Bode*, 1506.

A historiadora Anne Barstow (1995) confirma de uma forma sucinta o que talvez não tenha ficado claro: podemos ter conhecimento as mais variadas fantasias sexuais dos inquisidores e dos juízes seculares sobre o que acontecia no Sabá, tais fantasias que deixavam para a mulher de qualquer idade uma projeção mais perigosa do fato real, aos quais elas eram acusadas e condenadas. Poderia se complementar aqui fantasias semelhantes para os homens de outras áreas, idades, condições financeiras e educacionais: as figuras de autoridade nos julgamentos por feitiçaria eram inteiramente do sexo masculino. Essa relação da fantasia sexual está diretamente associada, segundo a autora, aos perfis daqueles que faziam parte de todo o contexto da Inquisição: ministros, padres, guardas, carcereiros, juízes, médicos, torturadores, jurados e os tribunais de apelação. Por isso é que os artistas percebendo tais interesses usufruíram do grande mercado que se afirmava.

A respeito das imagens, Charles Zika nos faz assimilar todas essas relações trazidas aqui, afirmando que

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

Como as obras de arte circulam e dialogam com qualquer que seja o espectador, elas têm a tendência de sempre estarem adquirindo novas características e informações. No século seguinte, veremos dois principais artistas trabalhando o tema direcionados à pintura de gênero. Na Bélgica, país que pertencia aos Países Baixos, viu-se surgir uma obra, senão uma série, que pode agregar

ao que vemos até aqui. Importante lembrar que nessa época, a Europa estava à beira de uma caça às bruxas massiva, que viria causar terror nos próximos cem anos; por isso poderíamos dizer que não seria uma pintura de gênero tradicional.



3. Frans FRANCKEN, o Jovem *Cozinha das bruxas*, 1606. Óleo sobre painel de madeira 63 × 50 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra. Disponível: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O69001/witches-sabbath-oil-painting-francken-frans-ii/>>.

A melhor contribuição sobre esse assunto é a pesquisa de doutorado de Renilde Vervoort (2016) sobre as imagens de bruxaria nos Países Baixos entre 1450 e 1700. Com o título de *Cozinha das bruxas* (1606) [imagem 3], do artista Frans Francken, o Jovem, ou Frans II (1581–1642), a obra destaca-se pelo seu referencial teórico, artístico e social, e é um exemplo típico da representação do tema que o artista produziu em série, já que a bruxaria se tornará um tema proeminente na oficina de Francken, demonstrado pelo número de representações de bruxas com construções pictóricas semelhantes e muitas com o mesmo título, ou seja, nada menos que vinte e seis pinturas e três desenhos feitos por ele a mão foram identificados, segundo a pesquisadora.

Mas, especificamente em *Cozinha das bruxas* (1606), despontam muitas características a que as mulheres, principalmente, eram acusadas: prática de necromancia, estudo e aplicações de

feitiços, como os encantamentos lidos pela velha bruxa na mesa no canto direito, preparação de poções no caldeirão na parte central e fumos ou vapores gerados pela queima de ervas e incensos; utilizavam também objetos obscuros, como caveiras e facas com escritos, para os rituais, além da presença de animais, como o sapo e o gato. A imagem das belas moças sensuais em uma cozinha ou uma sala, se despindo para ir ao Sabá, parecia “comum” na rotina de muitas casas, visto pelo grande número de acusações e condenações. A repetição da representação das jovens caucasianas, bem vestidas, com os cabelos soltos ou com penteados, com gestos manuais tocando o corpo ou rosto, além do ato de se despir, indica que as mulheres poderiam trabalhar em bordéis ou serem prostitutas. Um incômodo é causado quando todo o segundo e terceiro plano da obra dão a impressão de movimentos rápidos e decididos, enquanto as figuras femininas dão a impressão de estarem em um tempo mais lento ou, então, em outra sintonia.

David Teniers, o Jovem ou David Teniers II, foi um pintor que também inseriu o tema de bruxaria nas pinturas de gênero holandesas. Ele, segundo Vervoort, se apropriou do tema como um “best-seller” na sua oficina, de maneira que mais de trinta trabalhos foram identificados com tal proposta e até o século XVIII, semelhantes trabalhos ainda eram vistos. Na imagem abaixo, chamada *Sabá das Bruxas*, de 1633 [imagem 4], temos na parte central, a lareira que vem de uma referência à Pieter Bruegel (1525 – 1569), uma figura anciã, com os cabelos esvoaçantes, mexendo no caldeirão, e uma figura feminina, nua e que parece estar imóvel, enquanto outra pessoa está abaixada encostando em seu corpo (possível referência ao ato de passar unguento antes de voar). Esse detalhe faz nos lembrar das pinturas de Frans Francken, cuja referência também está na forma de compor a cena, com o detalhe da parte externa no canto da tela, com pessoas em uma espécie de ritual festivo.

No canto esquerdo da pintura, temos um casal, de aparência impecável, contrapondo todas as outras formas de vestimenta (sem contar as que não tem), como de camponeses e até o hábito e o capuz de frade. Um elemento ainda não visto é o alaúde presente ao lado do casal, sendo tocado por um monstro e que, como Vervoort nos lembra, é um símbolo erótico, usado para se referir às relações sexuais. Por esse detalhe, Teniers estaria sugerindo juntamente com a imagem desse casal, as relações com o Diabo, que muito se acusava acontecer no Sabá, principalmente com as mulheres. Seria a figura masculina o Demônio em pessoa?



4. David TENIERS II. *Sabá das Bruxas*, 1633. Óleo sobre madeira, 32x54cm. Musée de la Chartreuse Ville, Douai, França. Disponível: <<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/2224>>.

Ao contrário das pinturas de Francken, com iluminação bastante clara, a luz da imagem de Teniers lembra muito a luz teatral utilizada no Barroco, em que sai de alguns pontos da cena: de uma grande vela carregada por uma figura animalesca na parte inferior, à direita da imagem; de uma vela montada numa espécie de vassoura, pela figura com o aparente bico, de costas, com o capuz; e a luz mais forte proveniente da lareira, com o caldeirão em chamas. Vemos também um espírito zoomórfico próximo à figura feminina nua – esse motivo se repetirá em outras pinturas, que mais claro, poderá ser interpretado como um músico que utiliza o tubo preso em seu nariz para executar uma canção.

Pode ser recordado o que Carlo Ginzburg (2012) elencou como alguns dos elementos essenciais do estereótipo do Sabá, que se faz tão presente nas imagens que trouxemos aqui: bruxas e feiticeiros que se reúnem a noite, geralmente em lugares solitários. Às vezes, chegavam voando, depois de ter untado o corpo com unguentos, montando bastões ou cabos de vassoura; em outras ocasiões, apareciam em garupas de animais ou então transformadas eles próprios em bichos. Os que vinham pela primeira vez deviam renunciar à fé cristã, profanar os sacramentos e render homenagens ao diabo, presente sob forma humana ou (mais frequentemente) como animal ou semianimal. Seguiam-se banquetes, danças, orgias sexuais. Antes de voltar para casa, bruxas e feiticeiros recebiam unguentos maléficos, produzidos com gordura de criança. O historiador italiano afirma também que as mulheres deviam aparecer (sobretudo quando se tratava de mulheres sozinhas e, por isso, socialmente indefesas) como as mais marginais entre os marginais – por isso o foco de acusações em tal gênero.

De uma forma sucinta, observamos alguns dos principais artistas entre o século XV e XVII que exercem esse tipo de representação da mulher como bruxa e sua sexualidade potencializada. Tivemos acesso também a alguns elementos que influenciaram a construção das cenas, cuja individualidade de cada artista fez com que cada pintura e gravura se tornasse singular. Os próximos passos serão ainda compreender como, quando e de que maneira essas imagens potencializaram a nossa imaginação. A arte, como vimos introdutoriamente, foi fundamental para chegar ao que hoje temos como elementos de identificação e reconhecimento da imagem de uma bruxa. Essas são apenas as primeiras considerações de um tema que está pronto para ser visitado e compreendido.

REFERÊNCIAS

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

GINZBURG, Carlo. **História Noturna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 479 p.

HAND, John Oliver. *German Paintings of the Fifteenth through Seventeenth Centuries*. In: **The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue**. Washington: 1993.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras** (Malleus Maleficarum). Rio de Janeiro: Edições Bestbolso, 2015. 542p.

KURETSKY, Susan Donahue. **Never Before Has Your Like Been Printed**: The Nuremberg Chronicle of 1493. Art in Renaissance Nuremberg. Artigo para a exposição exibida entre agosto a dezembro, 2014. Archives & Special Collections Library at Vassar College, Nova Iorque. Disponível: <<https://specialcollections.vassar.edu>>. Acesso em 3 de nov. 2017.

PETHERBRIDGE, Deanna (org.). **Witches and Wicked Bodies**. National Galleries of Scotland in association with the British Museum. Edimburgo, de 27 jul. até 3 de nov. 2013.

VERVOORT, Renilde. **Bruegel's Witches**: Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Livro publicado em conexão com a exposição "Bruegel's Witches", organizada pelo Museum Carhrijneconvent Utrecht (19 set. 2015 – 31 jan. 2016) e a cidade de Bruges, Musea Brugge, Sint-Janshospitaal (25 fev – 26 jun. 2016).

ZIKA, Charles. **The appearance of witchcraft**: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe. Abingdon: Routledge, 2007. 320p.