

Artes Feministas

Artivismos



e Sul Global

Cláudia de Oliveira
Paula Guerra

A iconografia da bruxa: Corpo abjeto e erotismo

O estudo iconográfico do imaginário relacionado às bruxas e feiticeiras na história da arte é relativamente recente, e, assim como os estudos historiográficos, remonta aos anos 1970. Segundo o historiador Carlo Ginzburg, em *História noturna: decifrando o sabá* [1991], os estudos sobre bruxaria, no campo da história, coincidiram com a pesquisa acadêmica de historiadores interessados no estudo de grupos não dominantes e individualidades fora da grande narrativa histórica: portanto, a história do *Outro* que emerge com a virada cultural.

Analisando os processos sobre os acusados e julgados por bruxaria, as condições e as motivações que causaram e encorajaram as perseguições pela Inquisição, os historiadores começaram a ler os primeiros tratados modernos sobre bruxaria e concluíram que havia uma estreita conexão entre a esta e a violência contra a comunidade, que perpassava a sexualidade e o gênero, numa construção narrativa que envolvia cadáveres e doenças nas comunidades desde o final da Idade Média [Ginzburg, 1991:25]. Do Renascimento até o século XVII, essa narrativa esteve intimamente relacionada a complexos temáticos envolvendo questões religiosas, as quais se uniam à emergência do capitalismo e dos Estados absolutistas europeus, e que, concomitantemente, se apoiavam em discursos mágicos, alquímicos, bem como em tradições literárias e orais de longa duração, medos, ansiedades e opressões na conquista de poder [Ginzburg, 1991:26].

No conhecido estudo *O queijo e os vermes* [1976], Carlo Ginzburg apresenta uma pesquisa nos arquivos inquisitoriais italianos, com o intuito de discutir a complexidade do "cosmo" de um moleiro do século XVI, Domenico Scandella, conhecido por Menocchio. Esse estudo é relevante para nossa análise, uma vez que na interpretação das imagens sobre as bruxas e as feiticeiras, que faremos a seguir, interessa-nos especialmente compreender o "cosmo" ou visão de mundo que permeou as produções visuais, perpassadas por tradições de longa duração, por meio de discursos teológicos, da cultura popular e erudita e, sobretudo, do discurso misógino que elas contêm. A historiadora da arte Sonia Gomes Pereira alerta que, ao olhar e analisar imagens, devemos ter em vista o contexto em que as mesmas foram

criadas, nas suas próprias complexidades e ambiguidades [Pereira, 2016:16]. É a partir das noções acima que apresentaremos e analisaremos obras e artistas, com o objetivo de compreender as formas de representação e as razões que levaram à construção das representações de mulheres no Renascimento como bruxas e feiticeiras.

Os artistas que representaram as bruxas e feiticeiras, na sua maioria em xilogravuras ou em telas, eram frequentemente homens humanistas que tinham contato íntimo com a Inquisição e, especialmente, com as cortes que os patrocinavam, de modo que nos parece que há, em suas criações, um desdobramento das performances aos inquisidores, aos legisladores, encontrando-se as mesmas associadas à visão de mundo da alta cultura e da cultura popular, de professores universitários, de mágicos, alquimistas e suas concepções filosóficas. De certo modo, são imagens desestabilizadoras porque nelas se observa uma enorme violência sobre o corpo da mulher, vastamente representados enquanto parte da economia da abjeção de Julia Kristeva: são corpos poluídos, asquerosos e ridículos. O que se propõe na leitura dessas imagens e com a utilização da bibliografia que as acompanha, é procurar relações, sejam elas variáveis ou heterodoxas, na interação entre culturas: dominante, de elite ou popular, uma vez que artistas e obras estavam imbricados neste “cosmo”. Assim, acreditamos que é por esta via que poderemos chegar à imaginação masculina sobre o feminino no Renascimento.

Partindo das premissas acima enunciadas, pesquisamos no campo da história da arte um conjunto de imagens de bruxas em seu ritual, o sabá: um campo de estudos da história da arte que teve início em torno da década de 1980, especialmente nos trabalhos de historiadores e historiadoras da arte, como Charles Zika [1997, 2007], Lyndal Roper [2004], Lynda Hults [2018], Claudia Swan [2005, 2013], Yvonne Owens [2020; 2021] e Linda Stone [2012]. Charles Zika foi um dos primeiros a trabalhar com essa iconografia. Seus estudos exploram o impacto que os materiais impressos tiveram nesse enorme grupo de imagens. Ao perceber a grande importância da tipografia e dos impressos no Renascimento, o historiador afirma que o desenvolvimento da impressão foi fundamental na construção do imaginário da bruxa e da feiticeira e, nesse sentido, a sua difusão não teria sido tão frutífera sem o advento da xilogravura [Zika, 1997].

A partir dos anos 2000, a investigação no campo da história da arte sobre as imagens das bruxas e os seus sabás remodelou drasticamente a compreensão das primeiras representações modernas desse sujeito: a bruxa. Em poucos anos, um extenso cânone de imagens de bruxas e sabás foi estabelecido, tendo como foco as imagens produzidas no norte da Europa e na Itália, fontes de origem de motivos como a bruxa voadora, caldeirões, fumaças, eflúvios, cavidades vaginais e anais, menstruação, útero, infanticídios e doenças, em imagens filosóficas, teológicas, alquímicas, médicas. Esse conjunto de trabalhos reflete sobre o discurso em torno da maleficência da mulher no Renascimento a partir dos estudos de gênero. As evidências levaram as/os historiadoras/es da arte a concluir que a perseguição às mulheres e a posterior caça às bruxas esteve intimamente relacionada com ansiedade, medo, misoginia e violência, que levaram a mulher a ocupar o lugar de indivíduo transgressor, como discutido por Silvie Federici [2018:45].

A imagem da bruxa foi utilizada como instrumento normatizador e seu corpo como objeto estimulador de desejos sexuais perversos e abjetos. As imagens davam suporte aos tratados demoníacos e vice-versa, levando à morte de milhares de mulheres por toda a Europa. Os arquivos de Estrasburgo registram que, apenas entre 1515 e 1535, 5 mil mulheres foram processadas por bruxaria e levadas à fogueira, segundo dados da historiadora da arte Yvonne Owens [2017:345]. Linda Hults, em *The witch as a muse: Art, gender and power in early modern Europe* [2018] afirma que as obras de artistas como Dürer, Baldung, Jacques de Gheyn II e Goya constroem padrões sugestivos de que as imagens sobre a bruxaria tanto serviam como uma licença artística e poética, como eram ferramentas de autopromoção dos próprios artistas. Para Hults, esse imaginário sobre as bruxas foi projetado para atrair a atenção de patronos poderosos, num contexto em que a bruxaria era tema debatido nos centros políticos e intelectuais. As primeiras gravuras de Albrecht Dürer sobre bruxas, elaboradas a partir do *Malleus maleficarum*, foram cruciais para criar uma forma feminina, sedutora ou envelhecida, indicadora de perigos. Assim, a bruxa passou a corporificar a imaginação de um conjunto de artistas homens, os quais vendiam as suas fantasias para um mercado produtivo, próspero e racional [Hults, 2018:25–30].

As bruxas eram membros das comunidades populares, até serem descobertas e denunciadas por sua virtude ou por disposição para causar danos, colocando as almas da comunidade em risco [Stone, 2019]. Uma vez descobertas, iniciava-se a caça até o julgamento em tribunais e a morte na fogueira. A bruxa tornou-se um modelo que ajudou a estabelecer e a consolidar ideias sobre status social, papéis de gênero, sexualidade e comportamento criminoso. Perigosa, a mulher bruxa transgredia todos os limites, incluindo aqueles que distinguem humanos e animais, mortais e imortais, vivos e mortos; assim, encarnou as noções e os desafios sobre a compreensão do significado do que seria humano [Swan, 2013]. A bruxa foi uma figura central na construção da identidade dos tempos modernos. Os artistas, por seu turno, iniciaram uma construção sobre as várias possibilidades dessa identidade, apresentando um discurso visual numa infinidade de formas de comunicação [Stone, 2017]. Segundo Charles Zika, os discursos de feitiçaria e bruxaria que se desenvolveram em grande parte da Europa Ocidental e Central, a partir de meados do século XV, envolveram a produção e a circulação não apenas de documentos literários e arquivísticos, mas também de artefatos pictóricos, como xilogravuras para tratados teológicos ou filosóficos e crônicas históricas ou folhas de notícias. Xilogravuras em folhas únicas ou desenhos autônomos, gravuras ou mesmo pinturas, passaram a ilustrar livros e manuais [Zika, 2013]. Para Zika, as novas tecnologias de impressão começaram a operar como uma nova plataforma cultural em vários centros diferentes, primeiramente na Alemanha e, posteriormente, na Itália e na França³⁷¹. A partir do final do século XV, foram fundamentais como moeda social nas construções do estereótipo da bruxa e da bruxaria. A impressão e a distribuição de impressos aumentaram significativamente a velocidade com que as novas imagens poderiam ser criadas, bem como a amplitude da sua circulação geográfica e social, facilitando maior padronização na representação de diferentes sujeitos, embora levando em conta as variações culturais e geográficas [Zika, 2013].

371

Uma pesquisa realizada por nós em arquivos portugueses não revelou imagens de bruxaria, feitiçaria ou sabás em Portugal. Por outro lado, uma pesquisa de mais fôlego ainda está por ser feita. Sabemos, por exemplo, que na Inquisição portuguesa havia a "visitação às naus". Nessa visitação, os inquisidores vistoriavam tudo que estivesse dentro da embarcação que adentraria as águas portuguesas, incluindo passageiros e

Albrecht Altdorfer, Albrecht Dürer, Jacques de Gheyn II, Lucas Cranach, Urs Graf, Niklas Manuel e Hans Baldung Grien foram os primeiros artistas gravadores a construir as pioneiras imagens pictóricas de bruxa, estabelecendo as estilizações e uma iconografia de bruxas erotizada, como veremos nas imagens a seguir. Assim, as primeiras imagens surgem no contexto artístico da Europa do Norte, num ambiente religioso protestante. Eram artistas humanistas e clássicos, criando uma iconografia intimamente vinculada às antigas tradições visuais estabelecidas desde a Antiguidade, mas, especialmente, à iconografia medieval e seus sermões sensíveis às sinergias entre imagens e compromissos políticos, teológicos e culturais, contidos na literatura clássica e moderna, nos tratados eclesiásticos e na literatura popular [Zika, 2013]. Portanto, a criação das primeiras imagens e a calorosa recepção que tiveram deu-se entre os círculos humanistas e clássicos em Estrasburgo, onde as imagens faziam a mediação entre arte e literatura.

! tripulação, para garantir que nada impróprio
! entrasse em território português. Uma hipótese é
! que esse controle impossibilitasse a entrada de
! xilogravuras pornográficas sobre as bruxas e suas
! práticas maléficas.

Teorias aristotélicas subjacentes à patologia humoral construída sobre a menstruação feminina, que informavam a construção ginecológica do malefício do gênero feminino, estavam na base dessas construções artísticas. As epistemologias que sustentavam os discursos e tratados ginecológicos no Renascimento apresentavam as mulheres como inerentemente propensas à bruxaria. Tais princípios eram utilizados pelos caçadores de bruxas, inquisidores e teólogos, pois todos seguiam as premissas apresentadas nos tratados *Secretis Mulierum* e *Malleus Maleficarum*, como afirmamos anteriormente.

Esses documentos davam sustentação aos argumentos provenientes do meio médico, jurídico e teológico que sustentavam as práticas e julgamentos inquisitoriais. A tática imagética confrontava os ícones de pureza espiritual com representações de um feminino poluído; intensificavam, assim, as oposições entre os aspectos grosseiros ou físicos da mulher e o nascimento de Cristo e sua natureza divinamente masculina [Owens, 2017].



Fig.19 A bruxa e o dragão, Hans Baldung Grien, 1515. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Fonte:<https://www.akeg-images.co.uk/archive/Young-Witch-and-Dragon-2UMDHUTLNB2H.html>

Dentre milhares de imagens existentes em livros, brochuras, tratados e museus, escolhemos um pequeno grupo que entendemos encarnar as ideias desenvolvidas ao longo deste trabalho.

Uma das imagens mais icônicas da iconografia da bruxa é o desenho nominado *A bruxa e o dragão* [1515] [Fig.19], de Hans Baldung Grien, artista do círculo de Dürer, que exhibe uma abrangente exposição de figuras míticas e teológicas do século XVI, conformando a ideia do perigo feminino, abjeto, associado à noção de uma sexualidade transgressora, mas apetitosa. A imagem *A bruxa e o dragão* é muitas vezes analisada a partir de uma perspectiva que alude a um discurso pornográfico, próprio ao século XVI. Primeiramente, a bruxa é apresentada como detentora de uma nefasta carreira de feiticeira sedutora: a bruxa adolescente encarna a quintessência da sereia, conclamando irresistivelmente a virtude dos homens à sua morte [Owens, 2017]. O gênero que esses artistas criaram coletivamente enfatizou a identificação das bruxas com a sexualidade pervertida e com os extremos corporais.

Grien implementou em *A bruxa e o dragão* a polarização entre o desejo e a abjeção, numa estratégia visual complacente com o pensamento da Igreja primitiva: a mulher pecadora [Eva] em oposição à imagem de Cristo santificado masculino [Owens, 2017]. Grien desdobra sua parábola visual em emblemas que posicionam a Mulher/Bruxa como uma "falha" sexual, através da qual o homem incauto, inconscientemente caído, fraco, vitimado e mortal, é enredado e rebaixado. Para isso, Grien envolve nessa imagem a atração e a pornografia: a mulher é comparada a ícones monstruosos, com suas emissões genitais femininas "poluídas", mostrando, de facto, um fascínio pelas mulheres envolto em misoginia. O sucesso de Hans Baldung Grien, segundo Owens [2017], dependia de um equilíbrio entre os elementos iconográficos como o encontrado nos fabliaux, os contos cômicos moralizantes e excitantes comuns no nordeste da França entre c.1150 e 1400. Esses contos eram geralmente caracterizados pela obscenidade sexual e escatológica e equilibravam atração e medo, repulsa e desejo, criando um erotismo impregnado de horror abjeto.

Mas, segundo a historiadora da arte Yvonne Owens, *A bruxa e o dragão* revela epistemologias que permitiam uma leitura educada de um espectador seletivo e erudito: um nobre humanista. A leitura da figura serpentina do desenho de Grien revela um basilisco³⁸ [Figs. 20 e 21], uma imagem escatológica, visto que o basilisco era, desde o início da Idade Média, convencionalmente ligado à morte, ao pecado, à poluição, ao Apocalipse e ao Anticristo [Owens, 2017].

Baldung Grien tinha como patrono Christopher I, da dinastia dos Margraves de Baden-Durlach, na Basiléia. Christopher I era um ávido colecionador de gravuras e desenhos pornográficos e teria adquirido um caderno de esboços de Grien, cujo motivo eram bruxas pornográficas, o qual teria sido depositado na "Sala de Nudez" do Kunstammer: coleção de arte luxuosa, parte do seu gabinete de curiosidades na corte dos Margraves de Baden-Durlach [Owens, 2017].

No centro da composição da Fig.19, vemos uma mulher jovem e nua curvando-se em direção ao dragão. As costas e nádegas da jovem são vo-

38] O primeiro registro que se tem sobre o basilisco encontra-se no livro de Plínio, o Velho intitulado *Naturalis Historia*, um reflexo do conhecimento e pensamento dos romanos sobre o mundo natural. Segundo Plínio, o basilisco é uma pequena serpente, de não mais que 30 centímetros, originária da África Setentrional. O basilisco que Plínio descreve caminha sem curvas [característica importante]. É capaz de cuspir fogo [atributo característico dos dragões], o seu hálito é fulminante: desfaz as pedras, murcha as plantas, desertifica tudo o que está ao seu redor e quem respira morre. Também fala sobre seu veneno letal. Durante a Idade Média, os livros que descreviam seres mitológicos inicialmente descreviam seres como o basilisco. A tradição greco-romana foi



Fig. 20 Basilisco

Fonte: Enciclopédia Mythica <https://pantheon.org>

lumosas e ela olha o dragão por cima do ombro. Segundo a leitura que Owens faz da figura, os cabelos longos e encaracolados são incontrolláveis e aludem aos impulsos irrefreáveis da mulher que se oferece ao dragão, uma besta abominável. Dois putti parecem brincar com o dragão, um deles enfia os dedos na narina e o outro, à direita, segura a cauda da besta. Dos lábios vaginais da figura feminina parecem sair eflúvios malignos e poluentes, descritos nos manuais médicos e teológicos, que descem em direção à boca do dragão.

Assim, a bruxa e o dragão de Baldung Grien parecem aludir aos tropos pre-

provavelmente influenciada pela lenda do mago Herpo, assim, na criação do basilisco, foram introduzidas novas funcionalidades como pernas, penas ou bicos de galinhas. A partir da introdução dessas formas, o basilisco começa a aparecer na arte e na heráldica como animais estranhos desenhados combinando características de sapos, serpentes e galinhas. Também aparecem lagartos ferozes, semelhantes a um dragão gigante ou uma utopia. Assim, as lendas sobre o basilisco misturam-se com as de outros animais mitológicos. Na Idade Moderna, no Renascimento, com o enfoque nas ciências naturais, os conhecimentos sobre os seres vivos aparecem de forma mais crítica; no entanto, durante o século XVI, se aceitava amplamente a existência do basilisco e a verdade de suas propriedades, através das quais os sábios e doutores se dedicavam a filosofar sobre o porquê de seu veneno ser a lógica definitiva sobre esse monstro. Ver Enciclopédia Mythica, <https://pantheon.org>. Acessado em 23/03/2021.

valecentes em torno da menstruação, as concepções monstruosas bem como as desordens construídas como resultado do malefício feminino des-governado. Ainda segundo a leitura de Owens, a juventude da bruxa remete a uma jovem na menarca, aludindo à maldição de Eva. Os dois corpos formam um conjunto obscuro e a "ideia de que o fluxo que desce para a língua do dragão representa o sangue feminino [...] combina significantes abjetos mais facilmente disponíveis para a imaginação do início da Era Moderna [Owens, 2017:33, tradução das autoras].



Fig.21 Basilisco

Fonte: Enciclopédia Mythica <https://pantheon.org>

A Fig.22 é de autoria de Urs Graf, ourives, pintor e gravador da Renascença suíça. Fazia xilogravuras, águas-fortes e gravuras. Diferentemente de Dürer e Baldung Grien, Urs Graf não frequentava os círculos humanistas. No início de sua carreira de artista ganhou muito dinheiro como designer de ilustrações de livros em xilogravura. Embora não tenha feito parte do círculo de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien, Graf inspirou-se na mesma tradição que os outros dois e incluiu nos seus desenhos temas eróticos, militares, políticos e criminais. É atribuída a Urs Graf a invenção da técnica da xilogravura de linha branca, em que tais linhas criam uma imagem sobre um fundo preto [Stone, 2017].



Fig. 22 A Fortuna militar, Urs Graf, c.1520

Fonte: Stone, 2017:83

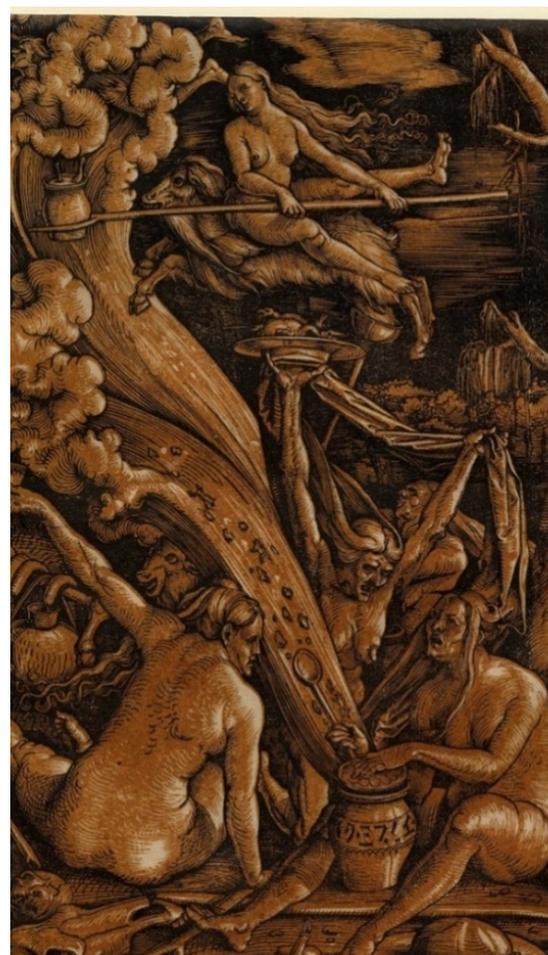
Na xilogravura *A Fortuna militar* vemos uma jovem mulher bruxa. Ela está despida, exceto pela saia que aparece suspensa no ar, como por um sopro, para deixar ver sua vulva, perfeitamente delineada; a mulher também porta correntes e pulseiras. Sua imagem ocupa o centro da composição e está envolta em eflúvios, parecendo flutuar apoiada sobre um globo. Ela olha para a ampulheta que tem numa das mãos; na outra, segura uma caveira. Com o cotovelo esquerdo toca numa espada.

Correntes e pulseiras são representações dos favores dos soldados às prostitutas. Urs Garf era também um soldado mercenário, ou seja, um soldado da fortuna. A mulher representada é jovem e bela e alude a uma prostituta, com os cabelos presos sob um chapéu da moda da época, enfeitado com plumas. Está cercada por fumaça e eflúvios; um putti a auxilia na emissão desses eflúvios femininos. A vulva sugere, ainda, uma espécie de "caixa de Pandora": tropo misógino clássico e medieval que alimentava o discurso sobre as seduções e as poluições da feitiçaria, firmemente enraizado na fisiologia fleumática feminina.

A imagem da mulher é convidativa, a saia que a contorna parece aludir a uma flor. Seu corpo semidespido e a aparência bela passam a idéia de perigo, pois ambos formam uma representação gráfica erotizada e sexualizada, na qual há uma sugestão implícita de ameaça física e moral iminente para os incautos. A imagem indica que as qualidades visuais da obra, o tratamento estilístico, a técnica artística e a escolha de motivos estão relacionados ao esforço do artista de ampliar o discurso em torno da mulher envolta em eflúvios mágicos como feiticeira e enganadora.

Já na gravura *O sabá das feiticeiras*, de 1510, também de Hans Baldung Grien [Fig.23] , um grupo de quatro bruxas é retratado num encontro, um sabá. A composição é inteiramente preenchida, numa mistura de linhas retas, curvas e sinuosas, em chiaroscuro. A profundidade e a largura indicam relevo. As formas estão sobrepostas e os contornos dão a impressão de que há vários planos. O diferencial nessa gravura são as bruxas velhas nuas juntas. Elas representam a contraparte grotesca e envelhecida das bruxas jovens. Os seios caídos e a pele flácida as associam aos vampiros, um tropo medieval no qual as bruxas sugam o sangue, principalmente o de crianças, para se alimentarem e para produzirem unguentos. As bruxas estão dispostas em toda a largura da imagem, sentadas, exalando eflúvios malignos em torno de um caldeirão mágico, onde estão, muito provavelmente, cozinhando miolos de crianças para preparar os unguentos

Fig.23 O sabá das feiticeiras, Hans Baldung Grien, 1510, Gotha Museum Schloss Friedenstein
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336235>



que as auxiliarão no transporte pelo ar. Uma delas voa montada numa cabra e leva consigo um pau que alude a uma vassoura.

A paisagem é dominada por árvores contorcidas, próprias dos encontros das bruxas. A montagem da cena descreve um sabá, denominação que, na imagem, segundo Zika [2013], deve ser usada com cautela, porque o sabá é uma festa com danças, com a presença do diabo entronizado, como é comumente descrito em tratados teológicos. Esses elementos não estão presentes nessa imagem.

O sabá refere-se à noite da reunião de bruxas e surgiu em torno de 1400, como uma fusão de diferentes tradições populares e literárias. Mesmo levando em conta a advertência de Zika, é inegável que observamos na imagem uma clara interação com o mundo demoníaco e alusões ao congresso das bruxas, através de elementos como a cabra e ossos que remetem a caveiras. Além disso, uma delas tem os dois braços para cima, como a evocar as forças demoníacas, e os seus corpos estão marcados como se tivessem sido tatuados. As bruxas compareciam ao sabá voando em ferramentas domésticas, geralmente vassouras ativas por unguentos mágicos; ou em demônios que frequentemente assumiam a forma de animais, nomeadamente cabras, bodes ou cavalos. No sabá, todos dançariam, se banqueteariam, se envolveriam em relações sexuais e homenageariam o diabo, por meio de sacrifícios e rituais obscenos. Eram vistas na imaginação teológica, demonológica e popular como aquelas que destroem a comunidade cristã.

Para Federici, as mulheres velhas encarnavam o saber e a memória da comunidade. A caça às bruxas inverteu a imagem da mulher velha: “tradicionalmente considerada uma mulher sábia, ela se tornou um símbolo de esterilidade e hostilidade à vida” [Federici, 2004:329]. O que nos leva a concluir que a imagem da mulher velha traduz a fêmea que não serve ao capitalismo, uma vez que não “engendra filhos” [Beauvoir, 1970:88]; portanto, deixa de ser uma produtora de força de trabalho.

Também de Baldung Grien, a gravura da Fig. 24 é visualmente muito limpa. O artista utiliza uma única paleta em tom castanho, com pinceladas em branco, criando luz e sombra, onde as figuras surgem perfeitamente delineadas. As três mulheres/bruxas estão entrelaçadas. Há duas jovens e uma velha, e todas têm os cabelos desordenados e ao vento. A imagem apresenta uma nítida distinção entre a velhice e a juventude entre as mulheres. O que faz essa imagem particularmente interessante é a pose das três bruxas, uma vez que há um contraste entre elas, criado por meio da

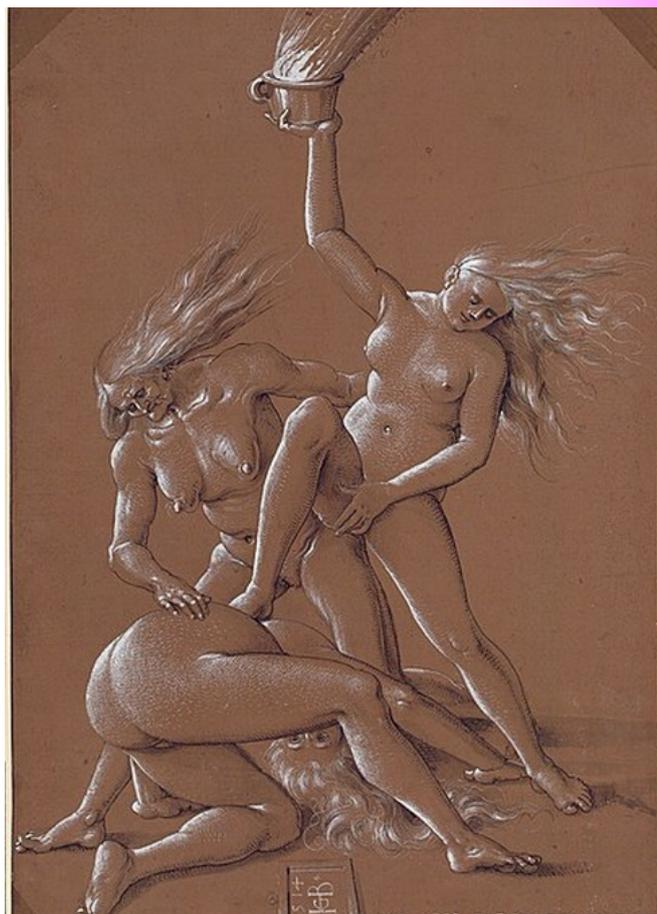


Fig.24 Saudação de Ano Novo, Hans Baldung Grien, 1514. Vienna, Graphische Sammlung Albertina

Fonte: Owens, Yvonne, 2017:346

idade e da hierarquia. A primeira, de cabeça para baixo entre as pernas, encara o espectador com os olhos bem abertos. A segunda — a que se encontra no centro—é a bruxa velha e parece ser a mais poderosa, dominando a primeira. Sua vulva é protuberante, sua musculatura é vigorosa, o que conforma um aspecto viril e alude à figura de uma virago. Com o braço direito abraça e auxilia a terceira bruxa, jovem, a qual também domina a primeira, pressionando-lhe as costas a com a perna direita.

A figura da bruxa velha leva o espectador a identificá-la como a fonte de todo o mal. Parece implícito que a bruxa velha é o fulcro de todas as atividades lascivas desempenhadas pelas figuras das bruxas mais jovens. A terceira leva ainda um pequeno caldeirão de onde saem chamas. As figuras interligadas sugerem uma cena de dominação sexual entre as mulheres. A bruxa velha, no centro, parece exercer um comando sobrenatural sobre as mais jovens retratadas nas cenas clássicas do malefício [Owens, 2017]. Juntas, as três bruxas revelam preocupações sobre a mutabilidade do corpo feminino, indicando que as mulheres jovens se transformarão em mulheres velhas. É a comparação dos corpos que chama a atenção para as suas especificidades. As jovens bruxas têm características suaves que comunicam a juventude e contrastam com as da velha, cujo corpo é musculoso, mas os seios são murchos e caem sobre uma grande caixa torácica. O artista estreita o campo de visão, aproximando o espectador aos corpos das bruxas, resultando numa perspectiva íntima e pornográfica.

As quatro bruxas [Fig.25], obra muito conhecida na história da arte, é de Albrecht Dürer, o terceiro filho de Albrecht Dürer, O Velho. Com 15 anos, Dürer filho começou a trabalhar como aprendiz de Michael Volgemut, o artista mais conceituado de Nuremberg e proprietário de uma grande oficina que produzia xilogravuras para livros. Após casar-se em 1494, Dürer viaja para a Itália e retorna para Nuremberg em 1495, onde permanece por 10 anos, iniciando uma produção influenciada pela arte renascentista e

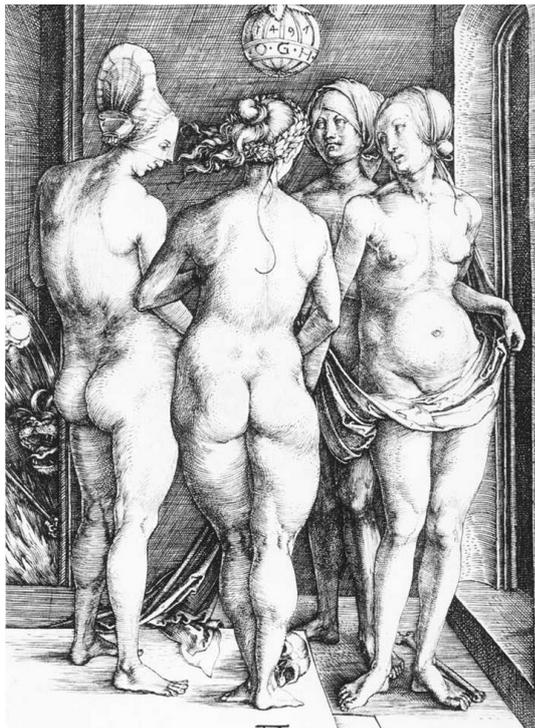


Fig. 25 *As quatro bruxas*, Albrecht Dürer, 1497. The British Museum.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-2-119

desenvolvendo novas técnicas em perspectiva sobre a anatomia humana e a geometria, elementos estruturantes de suas obras. Retorna a Veneza em 1507, quando os gravadores começam a se tornar populares e, a partir de 1515, passa a ter como patrono o imperador Maximiliano I.

As quatro bruxas fazem ver ao espectador quatro mulheres nuas, cada uma numa pose diferente, o que demonstra o interesse de Dürer na anatomia do corpo humano, e também sua habilidade como gravador. Num primeiro olhar, parece que as quatro mulheres estão se despindo privadamente num banho comum; mas a presença de um crânio no meio do grupo e a figura de um demônio - quase escondido no lado esquerdo - sugere que a imagem carrega um sentido simbólico. O globo acima das mulheres seria o símbolo da discórdia, o pomo da discórdia oferecido a Afrodite depois do casamento de Peleu e Tétis no Olimpo. Pode ser que as quatro mulheres representem Afrodite e as Três Graças [Roper, 2004]. Mas outras interpretações são mais sombrias, porque interpretam a esfera como uma alusão ao fruto da mandrágora, planta associada às bruxas nos rituais dos sabás. Daí ser a obra conhecida como As quatro bruxas. De modo que as quatro mulheres tanto podem ser personagens de um mito clássico, como bruxas medievais envolvidas numa perseguição maligna. As letras O.G.M, que também aparecem na esfera, nunca foram explicadas de forma satisfatória; permanecem um enigma [Roper, 2004].

Dürer pintou As quatro bruxas em 1497, quando retornou da Itália, sendo possível ver na imagem a presença da iconografia renascentista. Naquele país ele conheceu também o círculo do pintor veneziano Dosso Dossi, que igualmente produziu imagens de feiticeiras - como Circe [Fig. 26], cuja mitologia era muito presente nos círculos humanistas italianos.

Na leitura da obra *Circe e seus amantes em uma paisagem* [c.1511], de Dossi, o historiador Charles Zika mostra que, embora as tradições visuais mais antigas sobre a iconografia da bruxaria tenham sido criadas pelos artistas do norte da Europa, como mencionamos antes, a Circe de Dossi apresenta outras ressonâncias e outras pistas visuais. Dentre todas as feiticeiras clássicas, Circe foi a que mais atenção recebeu nas artes visuais,



Fig.26 Circe e seus amantes em uma paisagem, Dosso Dossi, c.1511

Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12147.html>

na literatura e no teatro. A poderosa feiticeira da mitologia clássica foi eleita como tal por sua relação com Ulisses, no poema Odisseia de Homero. Mas, para Zika, a fonte mais direta para a representação visual dessa feiticeira em Dossi não teria sido a Odisseia, e sim os escritos de Giovanni Boccaccio^{39]}, em *De mulieribus claris* [Mulheres famosas], de 1374 e, também, de Virgílio e Santo Agostinho [Zika, 2013].

Boccaccio, em *De mulieribus claris*, apresenta Circe como uma feiticeira que poderia enganar os homens e fazê-los perder sua razão humana. As xilogravuras que acompanham as biografias no texto de Boccaccio enfatizam o papel de Circe como feiticeira que explora seus poderes de metamorfose. Circe é descrita por Boccaccio como uma figura feminina bonita e como a filha do sol que, por meio de suas artes mágicas, transforma humanos em animais. Dossi teria ignorado muitos elementos da história de Ulisses e Circe contada na tradição homérica. Boccaccio, por sua vez, estaria dentro da tradição medieval, que se inicia com a "Cidade de Deus" de Santo Agostinho, onde Circe é uma mulher que se utiliza de truques do diabo [Zika, 2013].

Na análise de Zika, Dossi, trabalhando no início do século XVI, posiciona Circe e os seus amantes numa paisagem idílica e ela [Circe], é representada como uma feiticeira relacionada a um complexo conjunto de identidades do universo das bruxas, vistas a partir da cosmovisão dos círculos humanistas das cidades-estados italianas. Lucrecia Borgia tinha num de seus palazzi [palácios] um gabinete de curiosidades com várias imagens de Circe criadas por Dossi, pois o artista era patrocinado pela corte dos Borgia [Zika, 2013]. Ao criar a imagem representada na Fig. 25, Dossi estaria se utilizando de elementos da literatura circiana e estabelecendo motivos visuais que incluem uma mulher veneziana nua numa paisagem idílica, como uma ninfa clássica ou uma bruxa antiga, sedutora e enganadora. A representação resultante é uma versão classicista da bruxa solitária, situada num panorama que, para Zika, é "incomum para a época", uma vez que as representações de bruxas no Renascimento, como vimos antes, tendiam a mostrá-las em grupos ou como um "humano solitário", mas envolvido com demônios ou seres mitológicos [Zika, 2013:42].

Para a historiadora de arte Linda Stone, Circe foi uma figura central no desenvolvimento de imagens de bruxaria no início da era moderna na Itália. Aparecia com frequência em representações artísticas, literárias e teatrais, habitando o discurso sobre a feitiçaria [Stone, 2017]. As imagens de Circe concentram-se na relação entre a feiticeira e aqueles que ela encontra no seu reino. Sua identidade está relacionada à ambiguidade das criaturas, sejam eles homens ou animais. Tal ambiguidade, segundo a historiadora, proporcionou aos artistas italianos a oportunidade de explorarem uma rica variedade de materiais, relacionando o desejo humano e seu potencial mágico à transformação do corpo [Stone, 2017].

A mulher como signo de anormalidade ou o "homem deformado" sustentavam "o topos derivado da diferença como uma marca de inferioridade, permanecendo como uma constante no discurso científico ocidental", como escreveu Owens [2017:62, tradução das autoras]. Sátiras misóginas de autores como Juvenal, Ovídio, Virgílio e Tertuliano, associadas a obras vernáculas, como as de Giovanni Boccaccio ou Jean de Meun, eram

igualmente populares entre os literatos humanistas. Esses trabalhos forneceram modelos para as representações misóginas de mulheres e seus corpos perversamente inferiores e inteiramente abjetos.

As ideias sobre a função do útero em Platão, que surge nos discursos da elite como um órgão que perambulava pelo corpo feminino, chegando até ao cérebro, eram associadas às bruxas que peregrinavam pelos campos causando caos. O útero errante de Platão era uma metáfora dirigida aos apetites sexuais e às motivações lascivas transmitidas pela vulva. O útero e sua substância fluida, o sangue menstrual, infectaria e desordenaria o ar, a água, o solo, os alimentos e os suprimentos para o gado, sendo tal desordem percebida como bruxaria, segundo as análises de Stone [2017].