

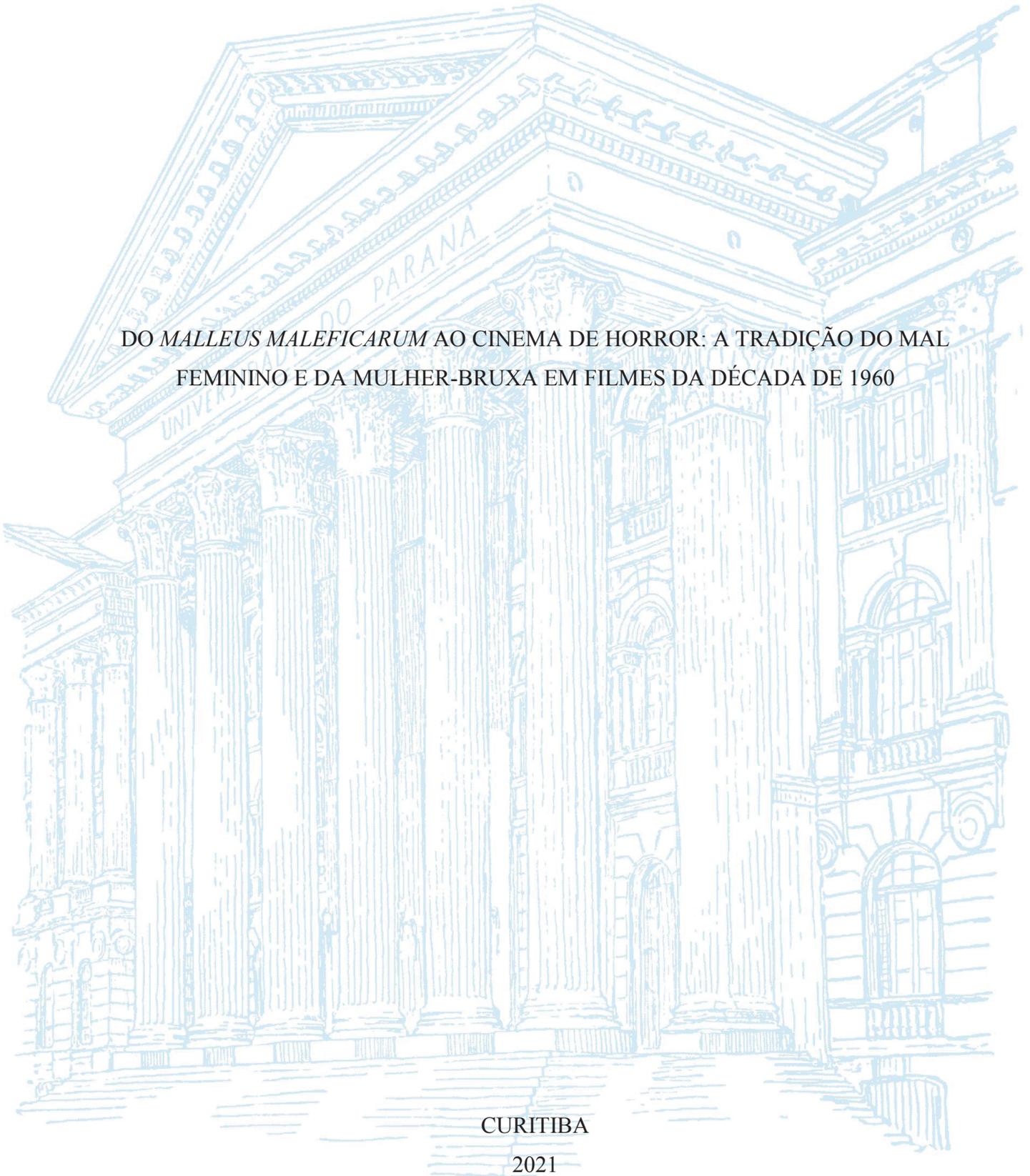
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIELA MÜLLER LAROCCA

DO *MALLEUS MALEFICARUM* AO CINEMA DE HORROR: A TRADIÇÃO DO MAL
FEMININO E DA MULHER-BRUXA EM FILMES DA DÉCADA DE 1960

CURITIBA

2021



GABRIELA MÜLLER LAROCCA

DO *MALLEUS MALEFICARUM* AO CINEMA DE HORROR: A TRADIÇÃO DO MAL
FEMININO E DA MULHER-BRUXA EM FILMES DA DÉCADA DE 1960

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História,
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade
Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título
de Doutora em História.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Paula Vosne Martins

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Larocca, Gabriela Müller

Do Malleus Maleficarum ao cinema de horror : a tradição do mal feminino e da mulher-bruxa em filmes da década de 1960. / Gabriela Müller Larocca. – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Ana Paula Vosne Martins

1. Feitiçaria - História. 2. Identidade de gênero. 3. Feiticeiras. 4. Cinema.
5. Terror na literatura. 6. Mal na literatura. I. Martins, Ana Paula Vosne, 1961-.
II. Título.

CDD – 808.8377



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **GABRIELA MÜLLER LARocca** intitulada: **DO MALLEUS MALEFICARUM AO CINEMA DE HORROR: A TRADIÇÃO DO MAL FEMININO E DA MULHER-BRUXA EM FILMES DA DÉCADA DE 1960**, sob orientação da Profa. Dra. ANA PAULA VOSNE MARTINS, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 23 de Agosto de 2021.

Assinatura Eletrônica
24/08/2021 10:29:38.0
ANA PAULA VOSNE MARTINS
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
25/08/2021 11:23:13.0
BEATRIZ POLIDORI ZECHLINSKI
Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO
PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
25/08/2021 11:41:09.0
KARLA BESSA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica
24/08/2021 10:50:11.0
KARINA KOSICKI BELLOTTI
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
24/08/2021 17:51:23.0
ALINE DIAS DA SILVEIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

À minha bisavó Fany (*in memoriam*), para sempre minha melhor amiga.

À todas as mulheres que gostam, produzem, escrevem e falam sobre
cinema de horror. Esse gênero também é nosso.

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por viabilizar e financiar a bolsa de estudos que foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa ao longo destes quatro anos.

À minha orientadora, a professora Dra. Ana Paula Vosne Martins por acreditar no potencial desta pesquisa e abrir os caminhos para que ela se desenvolvesse. Obrigada por aceitar esse desafio e pela valiosa orientação desde o curso do mestrado. Agradeço imensamente a convivência nestes quase dez anos entre as salas de aula do curso de graduação em História e a defesa desta tese. Foi um privilégio ser sua aluna e orientanda. Obrigada pela dedicação e atenção, pelas leituras atentas, conversas e recomendações.

Às professoras Dra. Karina Kosicki Bellotti e Dra. Andréa Carla Doré pela zelosa leitura do texto durante a banca de qualificação. Agradeço as valiosas contribuições e sugestões.

Às professoras do Departamento de História, Dra. Renata Senna Garraffoni, Dra. Marion Dias Brepohl de Magalhães e Dra. Martha Daisson Hameister que de diferentes maneiras participaram e contribuíram para essa tese. À Maria Cristina Parzowski, pela paciência ao responder dúvidas, auxiliar em burocracia e corrigir confusões durante esses quatro anos.

Aos meus pais, Mauricio e Liliana, por todo o apoio e amor. Não tenho como colocar em palavras o quanto sou grata por ser sua filha. Vocês são meu melhor exemplo e espero algum dia ser metade das pessoas que vocês são. Obrigada pelo incentivo e por me deixarem assistir e alugar filmes de horror quando era criança e adolescente, mesmo parecendo algo bastante estranho. Apesar do trauma inicial com *Anaconda*, acredito que nos saímos muito bem. Obrigada por estimularem minhas pesquisas e incursões pelo mundo do horror. Eu não poderia pedir por pais melhores. Amo muito vocês.

Ao Matheos, meu companheiro e melhor amigo. Obrigada por segurar a barra sempre que necessário e por me ajudar a ser uma pessoa melhor. Por todos os momentos felizes e difíceis, pelas risadas, pelos filmes bons e ruins e por todo o companheirismo. Minha vida ficou muito melhor depois que você chegou. Ao Puff, o melhor amigo canino que alguém poderia querer. Minha sombra e meu grudinho. Tenho muito orgulho e amor pela nossa pequena família.

À Stella, minha melhor amiga e irmã de outra mãe. Obrigada por sempre estar presente na minha vida. Você é um dos melhores presentes que a graduação em História me deu e

tenho certeza que nossa amizade é eterna. Eu não falo isso com frequência, mas te amo sis. À Camila, que ocupa um lugar especial no meu coração. Ao Raul, amigo querido e cúmplice desde 2010, obrigada pelas mensagens que sempre me fazem rir e por todo o apoio. Ao Andersson, pela paciência de todos os dias, pelas conversas e por sempre escutar meus desabafos. À Jey, amiga da Física que a internet me apresentou e que com certeza vou levar para a vida. Obrigada pelas conversas e projetos, você é demais.

Ao República do Medo, que mostrou que não estou sozinha nesse mundo do cinema de horror e me possibilitou trilhar caminhos antes inimagináveis. Obrigada por me dar um propósito e me deixar pertencer a algo muito maior. À todas/os nossas/os ouvintes, agradeço o carinho, interesse nesta pesquisa e gentileza. Não sei como expressar o quanto vocês são importantes.

À todas as mulheres que produzem conteúdo de horror na internet e fora dela, Ira, Maitê, Carissa, Rapha, Tati, Amanda e tantos outros nomes, obrigada por me inspirarem, acolherem e mostrarem que não estamos sozinhas.

Nothing is more natural to me than horror

Lon Chaney Jr.

RESUMO

Publicado ao final do século XV, o *Malleus Maleficarum* criou e reforçou o vínculo entre a bruxaria e as mulheres. Justapondo uma imagem negativa das mulheres, produto de uma potente e antiga tradição antifeminina, os autores do tratado descreveram o crime de bruxaria como essencialmente feminino. O estereótipo da mulher-bruxa, capaz das maiores blasfêmias e atrocidades, se espalhou pela Europa ocidental, alimentando desconfianças históricas enraizadas em relação às mulheres e incentivando perseguições e julgamentos no início da Época Moderna. Mesmo com o término dos processos de bruxaria, a bruxa maligna não desapareceu e permaneceu viva no imaginário contemporâneo por meio de livros, filmes e séries de televisão. No cinema de horror com seus enredos povoados por monstros do passado, a bruxa é uma antagonista recorrente, persistindo nas telas a antiga representação do feminino ligado ao Mal e ao demoníaco. A bruxaria se popularizou no horror audiovisual a partir da década de 1960, na mesma época do fortalecimento da segunda onda feminista, alertando para a necessidade de monitoramento das mulheres. Nestes filmes, as bruxas são malignas e guiadas por desejos de vingança, ódio e poder, requerendo forte controle masculino e severas punições. A presente tese trata do horror cinematográfico e de como este é um gênero que recoloca questões antigas e complexas sobre as mulheres, o Mal, a sexualidade e a bruxaria. Por meio da análise dos filmes *A Maldição do Demônio* (1960); *Horror Hotel* (1960), *A Filha de Satã* (1962), *Bruca – a Face do Demônio* (1966) e *The She Beast* (1966), o objetivo é investigar como a tradição do Mal feminino, muito anterior ao audiovisual e sustentada na figura da bruxa, é reconstruída e atualizada no século XX pelo horror cinematográfico. Em diálogo com a história cultural, os estudos de gênero e sexualidade e a história das mulheres, a tese problematiza a permanência atualizada culturalmente da tradição do Mal feminino e de uma visão negativa das mulheres, reproduzindo e estimulando desconfianças e discriminações históricas e a violência física e simbólica.

Palavras-chave: Gênero. Sexualidade. Cinema. Horror. Mal. Bruxaria

ABSTRACT

Published by the end of the 15th century, the *Malleus Maleficarum* created and reinforced the connection between witchcraft and women. Juxtaposing a negative image of womanhood, product of a powerful and ancient antifeminine tradition, the authors of the treatise described the felony of witchcraft primarily as female. The stereotype of the witch-woman, capable of the greatest blasphemies and atrocities, spread through Western Europe, fueling rooted historical suspicions of women and encouraging persecutions and trials in the early Modern Age. Despite the end of the witchcraft prosecutions, the evil witch did not disappear, remaining alive in the contemporary imagery through books, movies, and television. In horror movies with their plots populated by monsters from the past, the witch is a recurring antagonist, and the old representation of the feminine connected to Evil and demonic persists on the screens. Witchcraft became increasingly popular in horror during the 1960s, at the same time as the strengthening of the second-wave feminism, reinforcing the need to monitor women. In such films, witches are evil and driven by desires for revenge, hatred, and power, requiring strong masculine control and severe punishments. This doctoral dissertation discusses the cinematographic horror and how this is a genre that replaces old and complex issues about women, evil, sexuality, and witchcraft. Through the analysis of the films *Black Sunday* (1960); *Horror Hotel* (1960), *Night of the Eagle* (1962), *The Witches* (1966), and *The She Beast* (1966), the aim is to investigate how the tradition of the female Evil, much older than the audiovisual and sustained by the witch figure, is reconstructed and updated in the 20th century by the horror cinema. In dialogue with cultural history, gender and sexuality studies, and women's history, the dissertation examines the culturally updated permanence of the tradition of the female Evil and a negative view of women, reproducing and encouraging historical suspicions and discrimination, and physical and symbolic violence.

Keywords: Gender. Sexuality. Cinema. Horror. Evil. Witchcraft

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – CENA DE <i>O CAÇADOR DE BRUXAS</i>	243
FIGURA 2 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	279
FIGURA 3 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	281
FIGURA 4 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	281
FIGURA 5 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	282
FIGURA 6 - CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	283
FIGURA 7 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	284
FIGURA 8 – CENA DE <i>THE SHE BEAST</i>	286
FIGURA 9 – CENA DE <i>THE SHE BEAST</i>	287
FIGURA 10 – CENA DE <i>THE SHE BEAST</i>	287
FIGURA 11 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	289
FIGURA 12 - CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	290
FIGURA 13 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	292
FIGURA 14 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	293
FIGURA 15 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	294
FIGURA 16 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	295
FIGURA 17 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	297
FIGURA 18 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	297
FIGURA 19 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	298
FIGURA 20 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	299
FIGURA 21 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	300
FIGURA 22 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	301
FIGURA 23 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	302
FIGURA 24 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	303
FIGURA 25 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	303
FIGURA 26 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	304
FIGURA 27 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	305
FIGURA 28 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	306
FIGURA 29 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	307
FIGURA 30 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	308
FIGURA 31 – CENA DE <i>THE SHE BEAST</i>	309
FIGURA 32 – CENA DE <i>THE SHE BEAST</i>	310

FIGURA 33 – CENA DE <i>THE SHE BEAST</i>	311
FIGURA 34 – CENA DE <i>THE SHE BEAST</i>	313
FIGURA 35 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	317
FIGURA 36 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	318
FIGURA 37 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	320
FIGURA 38 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	321
FIGURA 39 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	321
FIGURA 40 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	323
FIGURA 41 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	324
FIGURA 42 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	324
FIGURA 43 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	326
FIGURA 44 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	327
FIGURA 45 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	328
FIGURA 46 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	329
FIGURA 47 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	330
FIGURA 48 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	330
FIGURA 49 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	332
FIGURA 50 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	333
FIGURA 51 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	334
FIGURA 52 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	335
FIGURA 53 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	336
FIGURA 54 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	337
FIGURA 55 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	337
FIGURA 56 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	338
FIGURA 57 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	338
FIGURA 58 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	339
FIGURA 59 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	339
FIGURA 60 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	340
FIGURA 61 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	341
FIGURA 62 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	345
FIGURA 63 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	346
FIGURA 64 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	346
FIGURA 65 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	347
FIGURA 66 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	347

FIGURA 67 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	348
FIGURA 68 – CENA DE <i>A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO</i>	349
FIGURA 69 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	350
FIGURA 70 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	351
FIGURA 71 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	351
FIGURA 72 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	352
FIGURA 73 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	354
FIGURA 74 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	354
FIGURA 75 – CENA DE <i>HORROR HOTEL</i>	355
FIGURA 76 – CENA DE <i>THE SHE BEAST</i>	356
FIGURA 77 – CENA DE <i>THE SHE BEAST</i>	357
FIGURA 78 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	358
FIGURA 79 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	358
FIGURA 80 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	359
FIGURA 81 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	360
FIGURA 82 – CENA DE <i>A FILHA DE SATÃ</i>	360
FIGURA 83 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	361
FIGURA 84 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	362
FIGURA 85 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	363
FIGURA 86 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	363
FIGURA 87 – CENA DE <i>BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO</i>	364

SUMÁRIO

AVISOS.....	16
INTRODUÇÃO – A BRUXA DA FLORESTA...E DOS FILMES: A MULHER E O MAL NO CINEMA DE HORROR.....	21
1. O MAL ASSUME MUITAS FORMAS: O PROBLEMA DO MAL NO IMAGINÁRIO CRISTÃO E NA HISTORIOGRAFIA.....	44
1.1 O QUE É O MAL? UM DEBATE FILOSÓFICO, TEOLÓGICO E HISTORIOGRÁFICO.....	46
1.2 O SENHOR DO MAL: A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA E HISTORIOGRÁFICA DO DIABO.....	63
1.3 O PROBLEMA DO MAL E AS REPRESENTAÇÕES DA RELIGIÃO CRISTÃ NO CINEMA DE HORROR.....	84
2. A CONSTRUÇÃO E PERSONIFICAÇÃO DO MAL FEMININO NA BRUXA.....	98
2.1 A TRADIÇÃO MAL FEMININO.....	100
2.2 FILHAS DE EVA, SERVAS DE SATÃ: A BRUXARIA PELA PERSPECTIVA DO GÊNERO.....	117
2.3 CASTIGUEM A BRUXA! A ESTRUTURA DA CAÇA ÀS BRUXAS E O DECLÍNIO DA PERSEGUIÇÃO.....	139
3. AMEAÇAS FEMININAS, AUTORES MASCULINOS: AS BRUXAS E OS HOMENS LETRADOS.....	161
3.1 O MARTELO DAS FEITICEIRAS: O <i>MALLEUS MALEFICARUM</i>	164
3.1.1 O PRELÚDIO PARA A ESCRITA EM TERRAS GERMÂNICAS: HEINRICH KRAMER E JAMES SPRENGER.....	167
3.1.2 MULHERES, O DIABO E A PERMISSÃO DIVINA	171
3.2 <i>DEMONOMANIA DAS FEITICEIRAS</i> OU <i>MAGAMANIA</i> DOS TEÓRICOS?.....	187
3.2.1 JEAN BODIN, A FRANÇA E A REPÚBLICA.....	191
3.2.2 AS BRUXAS DE BODIN: UMA INFESTAÇÃO PERIGOSA.....	194
3.3 MONTAGUE SUMMERS: UM TEÓRICO DE BRUXARIA NO SÉCULO XX.....	206

4. DO PRAZER DE SENTIR MEDO: O CINEMA DE HORROR	224
4.1 ENTRE ANTIGOS E NOVOS MONSTROS: O HORROR AUDIOVISUAL COMO FONTE HISTÓRICA.....	226
4.2 NOIVAS MONSTRUOSAS, DONZELAS DESFALECIDAS, CORPOS MUTILADOS E VILÃS DIABÓLICAS: AS MULHERES NO HORROR.....	247
5. UMA VEZ MÁ, SEMPRE MÁ: AS BRUXAS E O MAL FEMININO NO CINEMA DE HORROR.....	265
5.1 UMA BREVE HISTÓRIA DAS BRUXAS NO CINEMA DE HORROR.....	267
5.2 QUANDO ELAS VOLTAM: A PERSISTÊNCIA DO MAL FEMININO.....	277
5.3 O MAL DO FEMININO OU DO FEMINISMO?.....	316
5.4 DA POTÊNCIA DO BEM.....	343
CONSIDERAÇÕES FINAIS	366
REFERÊNCIAS.....	377

AVISOS

Muitas das traduções utilizadas ao longo desta tese são livres, conforme indicado em notas de rodapé.

As principais fontes audiovisuais desta pesquisa são cinco filmes de horror com bruxas como antagonistas. Visando facilitar a compreensão, apresentamos as fichas com um breve resumo dos filmes e detalhes técnicos, organizadas de acordo com a data de lançamento de cada um:

A Maldição do Demônio:

Diretor: Mario Bava

Ano de lançamento: 1960

País de origem: Itália

Título original: *La Maschera del Demonio* (Itália) e *Black Sunday* (EUA)

Roteiro: Ennio de Concini, Mario Serandrei, Marcello Coscia e Mario Bava.

Elenco: Barbara Steele, John Richardson, Andrea Checchi, Ivo Garrani, Arturo Dominici.

Adaptação do conto *Viy*, do escritor Nikolai Gogol, publicado em 1835. No século XVII na Moldávia, a sedutora bruxa Asa (Steele) é condenada à morte junto com seu amante e cúmplice, Javuto (Dominici). Antes de ser executada e ter a máscara do demônio pregada em seu rosto, ela clama pelo Diabo jurando vingança contra sua família e todos os seus descendentes. Duzentos anos depois, o professor Kruvajan (Checchi) e seu pupilo Dr. Gorobec (Richardson) atravessam a região durante uma viagem com destino a um congresso de medicina. Eles acabam sofrendo um acidente junto às ruínas de uma antiga capela e encontram o túmulo de Asa. Explorando o local, Kruvajan acidentalmente derrama uma gota de seu sangue sobre o cadáver da bruxa, que de forma sobrenatural continua parcialmente preservado. Asa é trazida de volta à vida, revivendo Javuto, que segue suas ordens telepáticas, iniciando sua vingança contra a família Vajda, especialmente Katia (Steele), uma jovem extremamente parecida com a bruxa. O plano de Asa é drenar a vida de Katia e assumir seu corpo jovem e saudável. Ela quase atinge seu objetivo, mas ao final é derrotada por Gorobec, sendo queimada pelo padre e aldeões locais.

Horror Hotel:

Diretor: John Llewellyn Moxey (creditado como John Moxey)

Ano de lançamento: 1960

País de origem: Reino Unido

Título original: *The City of the Dead* (Reino Unido) e *Horror Hotel* (EUA)

Roteiro: George Baxt e Milton Subotsky

Elenco: Patricia Jessel, Christopher Lee, Venetia Stevenson, Betta St. John, Dennis Lotis, Valentine Dyll e Tom Naylor

Em 1692 na cidade de Whitewood, Massachusetts, Elizabeth Selwyn (Jessel) é queimada na fogueira. Antes de morrer, ela e seu cúmplice, Jethrow Keane (Dyll), vendem suas almas para o Diabo em troca de vida eterna e vingança contra os habitantes da cidade. Duzentos anos depois, o professor universitário Alan Driscoll (Lee) aconselha a estudante Nan Barlow (Stevenson) a visitar a cidade para escrever seu trabalho final sobre bruxaria. A jovem dirige até Whitewood e se hospeda em uma pousada construída no local onde a bruxa foi queimada, gerenciada por Selwyn, agora sob o pseudônimo de Sra. Newless. Ela lidera um covil de bruxas satânicas, sacrificando anualmente duas jovens virgens para sustentar sua imortalidade. Nan é justamente uma das jovens escolhidas, sendo capturada e sacrificada no ritual satânico. Duas semanas depois, preocupados com seu sumiço, seu noivo, Bill (Naylor), e seu irmão, Richard (Lotis) descobrem que a pousada não existia. Os homens são procurados por Patricia (John), neta do padre local, que também está preocupada com o desaparecimento de Nan. Os três dirigem até Whitewood e no caminho Bill sofre um grave acidente de carro causado pela aparição fantasmagórica de Selwyn. Richard e Patricia descobrem que o segundo ritual será realizado naquela noite, no sabá das bruxas, e que a cidade está sendo controlada pelo covil diabólico. Patricia é escolhida para o próximo sacrifício, mas é salva no último momento por Richard. O casal é encurralado pelo grupo, sendo resgatado por Bill, que severamente ferido usa suas últimas forças para queimar os membros com o poder da cruz. Com o pacto desfeito, Selwyn é derrotada e Richard e Patricia encontram seu cadáver carbonizado no hotel.

A Filha de Satã:

Diretor: Sidney Hayers

Ano de lançamento: 1962

País de origem: Reino Unido

Título original: *Night of the Eagle* (Reino Unido) e *Burn, Witch, Burn!* (EUA)

Roteiro: Charles Beaumont, Richard Matheson e George Baxt

Elenco: Peter Wyngarde, Janet Blair, Margaret Johnston e Colin Gordon

Inspirado no livro *Conjure Wife*, lançado em 1943 pelo escritor estadunidense Fritz Leiber. Norman Taylor (Wyngarde) é um cético professor de psicologia que dá aulas e palestras sobre crenças e superstições. Ele descobre que sua esposa, Tansy (Blair), está praticando magia e insiste para que ela se livre de seus apetrechos mágicos, apesar da insistência de que os encantos o estão protegendo e auxiliando em sua carreira acadêmica. Imediatamente as coisas começam a dar errado: Norman é quase atropelado por um veículo; é acusado de estupro por uma aluna, cujo namorado o ameaça com uma arma de fogo e alguém tenta invadir a residência do casal durante a noite. Desesperada, Tansy tenta se sacrificar pela segurança do marido, mas é salva no último momento por ele. Na segurança de seu lar, ela entra em transe e é controlada por uma força invisível que a impele a atacar Norman, que logo descobre quem está por trás de todos os seus infortúnios: Flora Carr (Johnston), a secretária da universidade e esposa de seu colega Lindsay (Gordon). Flora usa feitiços e magia para tentar favorecer a carreira do marido e prejudicar Norman e Tansy, de quem tem inveja e ódio. Usando uma forma de hipnose auditiva, ela tenta convencer o professor de que a gigantesca estátua de água que guarda as portas da universidade ganhou vida e o está perseguindo, ao mesmo tempo em que põe fogo na residência do casal, com Tansy dentro. Ao final, o casal consegue escapar das artimanhas da bruxa, ao passo que Flora é subitamente morta pela estátua de água, que inexplicavelmente cai em sua cabeça.

Bruxa – A Face do Demônio:

Diretor: Cyril Frankel

Ano de lançamento: 1966

País de origem: Reino Unido

Título original: *The Witches* (Reino Unido) e *The Devil's Own* (EUA)

Roteiro: Nigel Kneale

Elenco: Joan Fontaine, Kay Walsh e Alec McCowen

Baseado no livro *The Devil's Own*, publicado em 1960 por Norah Lofts (sob o pseudônimo Peter Curtis). Após uma experiência traumatizante quando foi missionária no continente africano, a professora Gwen Mayfield (Fontaine) é contratada por um casal de irmãos, Alan e Stephanie Bax (McCowen e Walsh, respectivamente) para comandar uma pequena escola no vilarejo rural de Heddaby. Logo ela passa a notar o comportamento estranho dos moradores e

coisas inexplicáveis ocorrem. A cidade desaprova veementemente a amizade entre Linda Rigg e Ronnie Dowsett, dois de seus alunos. Tudo fica ainda mais estranho quando Ronnie entra inexplicavelmente em coma. A professora se depara com um culto demonolátrico cujo plano é assassinar ritualmente Linda, por ser uma jovem virgem. O culto é comandado por Stephanie, uma mulher arrogante e gananciosa por poder. A bruxa possui o desejo de ser a mulher mais inteligente e poderosa, organizando um ritual para prolongar sua vida até o próximo século. No dia do sacrifício, enfeitiçados pela bruxa, os moradores locais se reúnem nas ruínas da igreja. Quando Stephanie está pronta para sacrificar o corpo virginal de Linda, Gwen interfere derrubando seu sangue nas vestes sacerdotais da bruxa e interrompendo o ritual, já que uma das regras prescritas era que nenhuma impureza deveria contaminar o lugar. HorrORIZADA, Stephanie começa a ter convulsões e cai morta, atingida por um poder maligno. O filme termina com a restauração da normalidade. Os moradores despertam do transe e o ritmo da cidade é retomado.

The She Beast:

Diretor: Michael Reeves (creditado como Mike Reeves)

Ano de lançamento: 1966

País de origem: Reino Unido e Itália

Título original: *The She Beast* (Reino Unido); *Revenge of the Blood Beast* (Reino Unido e EUA) e *Il Lago di Satana* (Itália)

Roteiro: Michael Reeves (creditado como Michael Byron), Charles B. Griffith, F. Amos Powell e Mel Welles (todos não creditados).

Elenco: Barbara Steele, John Karlsen, Ian Ogilvy e Joe “Flash” Riley.

Na Transilvânia, a monstruosa bruxa Vardella (Riley) é torturada e condenada à morte. Liderados pelo padre local, os aldeões a executam sem esperar pelo conde Von Helsing, o responsável por realizar um exorcismo para impedir que a bruxa continuasse atormentando a região após sua morte. Antes de morrer, Vardella amaldiçoa os aldeões e seus descendentes, afirmando que um dia retornará. Duzentos anos depois, os jovens Phillip (Ogilvy) e Veronica (Steele), estão viajando em sua lua de mel por aquelas mesmas terras. Chegando à cidade de Vaubrac, eles conhecem o novo conde Von Helsing (Karlsen) que conta a história da bruxa e sua maldição. Depois de pernoitar em uma pousada, o casal continua a viagem, mas sofre um acidente com seu carro afundando no mesmo lago onde Vardella foi morta no passado. Phillip consegue sair das águas, mas o corpo da bruxa é resgatado no lugar do de Veronica, fazendo

com que inicie sua vingança. Para evitar que Vardella possua para sempre o corpo de sua esposa e resgatá-la, Phillip recorre a Von Helsing e juntos os dois homens tentam destruir a bruxa. Após uma longa perseguição, eles conseguem trazer Vardella de volta ao lago onde realizam o ritual e a jogam na água, o que faz com que o corpo de Veronica retorne à superfície. A bruxa é derrotada e o casal reunido. Na cena final, o trio viaja de carro rumo à Inglaterra, sendo surpreendido quando Veronica pronuncia as mesmas palavras de Vardella, “eu voltarei”, dando a entender que talvez a bruxa não tivesse sido vencida.

INTRODUÇÃO - A BRUXA DA FLORESTA... E DOS FILMES: A MULHER E O MAL NO CINEMA DE HORROR

I am that very witch. When I sleep my spirit slips away from my body and dances naked with The Devil. That's how I signed his book.

Diálogo no filme *A Bruxa* (2015)

Em 2016 estreou o filme de horror *A Bruxa* (em inglês: *The Witch: A New-England Folktale*), dirigido e escrito por Robert Eggers. Ambientado na Nova Inglaterra do século XVII, antes dos processos de Salém, o enredo conta a história de uma família puritana expulsa de uma comunidade cristã devido a uma discordância acerca da interpretação do Novo Testamento, que se isola à margem de uma floresta para recomeçar a vida. Logo, ela é atormentada por eventos inexplicáveis e forças malignas, principalmente Thomasin, a filha mais velha. Com um ótimo trabalho de pré-produção e pesquisa histórica, o filme chamou atenção pela temática e referência ao conhecimento sobre a bruxaria produzido na Idade Moderna, assim como aos contos de fadas, confissões de bruxaria e outros documentos similares. O próprio Diabo é representado em sua clássica forma de bode preto, nomeado no enredo como Black Phillip.

O filme traz diferentes representações de bruxas: a velha com a pele enrugada que bebe o sangue de animais; a jovem que seduz e enfeitiça homens levando-os à morte e, por último, Thomasin, que completa sua transformação ao final da história. Apesar de serem imagens distintas, as três possuem a mesma essência, representando uma criatura feminina do passado associada intimamente ao Mal e ao sobrenatural. O próprio título do filme demarca bem a questão, pois independentemente de quem for “a bruxa” da história, a antagonista é marcada pelo gênero e a sexualidade.¹ Mesmo com os séculos de diferença que separam os tratados de bruxaria, as perseguições às bruxas e o cinema, ainda perdura uma fascinação pelo Mal, o qual é frequentemente retratado como feminino no audiovisual de horror.

A Bruxa é o ponto de partida dessa pesquisa. Foi após assistir este filme, no início de 2016, que as inquietações desta tese começaram a ser formuladas: *por que as bruxas ainda estão tão presentes na produção cultural contemporânea, o cinema em particular? Por que tais antagonistas são majoritariamente mulheres, com tanta ênfase ao corpo e à sexualidade? Por que o cinema de horror é atraído por essas mulheres más? Qual é a relação entre o horror cinematográfico e uma tradição que liga as mulheres ao Mal?*

¹ Para uma análise do filme, ver: LAROCCA, Gabriela Muller. A Representação do Mal Feminino no Filme *A Bruxa* (2016). *Revista Gênero*. V. 19, n. 1, p. 88 – 109, 2018.

Há muito tempo a produção cultural da contemporaneidade deu espaço às bruxas enquanto um entretenimento lúdico, de forma que as encontramos na literatura, nos seriados de televisão e no cinema. Desde os seus primórdios, o cinema incorporou as bruxas como objeto visual de consumo e entretenimento não apenas no horror, mas em seus mais variados gêneros, como filmes infantis e romances. Nosso imaginário é povoado por imagens cinematográficas dessas criaturas, seja em clássicos estadunidenses como *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939) ou filmes infantis como *A Branca de Neve e os Setes Anões* (David Hand, 1937) e *Abracadabra* (Kenny Ortega, 1993). Longe de estarem enclausuradas em um passado distante e “finalizado”, as bruxas estão presentes na contemporaneidade, habitando nossa cultura visual e literária.

Apesar de sua popularidade em variados espaços, é no cinema de horror que estas personagens são insistentemente representadas como malignas e associadas ao demoníaco, desprovidas de tom caricato. É neste gênero que persiste uma representação do feminino, seu corpo e sexualidade relacionados ao Mal. Sendo assim, uma das hipóteses desta tese é que os filmes de horror sobre bruxas malignas encontram raízes e comunicam-se com o discurso antifeminino popularizado pela perseguição à bruxaria na Modernidade, especialmente com tratados de bruxaria como o *Malleus Maleficarum*, publicado ao final do século XV. Desta forma, um dos objetivos é entender como ocorre um diálogo entre o audiovisual e uma tradição que associa as mulheres ao Mal. O que impulsiona essa pesquisa é justamente como o fascínio contemporânea sobre as bruxas é baseado em uma ligação implícita, estabelecida no imaginário coletivo, por meio de um acervo de imagens e ideias oriundas de estratos cronológicos completamente diferentes do nosso.

Pessoalmente, minha relação com o cinema de horror data de muito antes dessa pesquisa e do filme *A Bruxa*. Desde a época do VHS e das videolocadoras, o gênero sempre me fascinou e inquietou, de forma que minha relação gradualmente se transformou de medo infantil para uma predileção pessoal e por fim, objeto de pesquisa. Quando aluna de graduação do curso de História da Universidade Federal do Paraná e bolsista do Programa de Educação Tutorial tive a oportunidade de desenvolver uma pesquisa monográfica unindo meus dois grandes interesses: o cinema de horror e a História. Em 2013, defendi minha monografia cuja fonte foi o filme *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hooper, 1974) apresentando a possibilidade do uso do cinema de horror enquanto fonte histórica e, no caso da pesquisa em questão, como crítico da sociedade em que foi produzido. Esta monografia abriu as portas para uma pesquisa de mestrado em 2014. Uma das grandes motivações ao longo do mestrado foi compreender a crescente violência e brutalidade contra o corpo

feminino em filmes do gênero produzidos e lançados durante o final da década de 1970 e início de 1980 nos Estados Unidos. Em 2016, defendi minha dissertação analisando as diferentes formas de violência perpetradas contra o corpo feminino, manifestadas de forma simbólica, física ou psicológica nas produções cinematográficas *Carrie, a Estranha* (Brian De Palma, 1976), *Halloween* (John Carpenter, 1978) e *Sexta-Feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980).²

Foi durante o curso de mestrado que me aprofundei nos estudos de gênero, no campo da história das mulheres e nas teorias feministas. Sou profunda e eternamente grata aos estudos de gênero, à crítica feminista e à todas as outras pesquisadoras que analisaram e exploraram temas semelhantes, inspirando e abrindo caminho para minhas pesquisas. Foi por meio desta extensa produção, reflexão e crítica à cultura que me foi possível conceber diferentes e novas formas de pensar e problematizar não apenas produtos culturais e artísticos, mas também meu próprio cotidiano, minhas atitudes e o conhecimento histórico.

Essa tese está inserida, portanto, numa trajetória pessoal e acadêmica de quase uma década com o cinema de horror. Surgiu como oportunidade de aprofundamento em questões já levantadas em minha dissertação de mestrado, como a representação feminina, o gênero e a sexualidade no cinema de horror, mas também de trilhar diferentes caminhos historiográficos, trabalhar com novas fontes e levantar outros questionamentos, como a existência de uma tradição do Mal feminino no audiovisual de horror. É importante frisar que essa pesquisa não existiria sem os estudos de gênero e a crítica feminista, que ao questionarem os pressupostos tradicionais do conhecimento, da cultura e ciência, forneceram ferramentas analíticas essenciais, possibilitando um maior leque de temáticas e perspectivas à crítica e análise cultural, como o cinema, assim como à noção de sujeito.

A problematização feminista do aparato cinematográfico como uma tecnologia de gênero, conforme desenvolvida por Teresa de Lauretis, é vital para essa tese. De Lauretis propõe entender o cinema como uma estratégia discursiva e imagética pela qual o gênero é construído e operado. O audiovisual é uma das diversas instâncias que atribuem significados e constituem identidades e (auto)representações de gênero, atuando como marcadores de diferenças ou semelhanças. A construção do gênero passa, portanto, por diversas tecnologias socioculturais, como o cinema e a televisão; por discursos institucionalizados, epistemologias e práticas críticas, além de práticas culturais, políticas e sociais que têm o poder de controlar o

² Cf. LAROCCA, Gabriela Müller. **O Corpo Feminino no Cinema de Horror: Gênero e Sexualidade Nos Filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1970-1980)**. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

campo dos significados sociais e produzir, promover e implantar representações.³ De tal maneira, o cinema é um dos discursos dominantes sobre o gênero em nossa sociedade.

O conceito de gênero ilumina a pluralidade dos processos e construções sociais, culturais, históricas e linguísticas pelas quais são construídos e diferenciados corpos e sujeitos masculinos e femininos, operando e estruturando o campo social e tornando determinados papéis e funções “naturais”.⁴ É preciso então pensar os sujeitos, as subjetividades e sociabilidades num exercício desconstrutivo, não unicamente pela diferença sexual, mas inseridos numa rede de significados de gênero, linguagens e representações culturais, reforçando sua articulação com outros marcadores sociais como classe, raça, geração e religião.

De Lauretis aponta para o funcionamento de uma ideologia do gênero que possui raízes no extenso conhecimento sobre o corpo feminino, designando posições e lugares “adequados” e “naturais” para as mulheres. Gênero não é uma propriedade do corpo ou algo inato aos seres humanos, mas sim um conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais, criando um pertencimento a um grupo ou categoria.⁵ Possui, assim, uma essência concreta nas formas culturais e está ancorado nas relações sociais, sendo efetivamente uma questão política. Ao discutir a concepção de um sujeito feminino, De Lauretis distingue a representação de uma essência inerente a todas as mulheres, relacionada a conceitos como natureza, maternidade, mistério e Mal, todos muito abordados pelo cinema, dos sujeitos reais, históricos e sociais definidos e influenciados pelas tecnologias de gênero. É por meio desta importante discussão que notamos a discrepância, a tensão e os deslizamentos entre a ideia de Mulher, enquanto representação e discurso metafísico de feminilidade, e as mulheres como seres históricos, produtos e produtoras de subjetividades e de relações sociais.

A concepção cultural do feminino e masculino enquanto duas categorias complementares, mas mutuamente exclusivas, constitui um sistema de sexo-gênero, uma construção sociocultural, um aparato semiótico e sistema de representação que designa significados, identidades, valores aos indivíduos na sociedade. Nesse sentido, assim como o gênero, a sexualidade também é uma construção e (auto)representação, que possui uma configuração masculina e outra feminina. Não se trata de uma essência dos corpos, mas um produto, como escreveu Michel Foucault, de uma tecnologia que produz efeitos em corpos, comportamentos e relações sociais, produzida discursivamente por inúmeras instâncias de

³ DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**. EUA: Indiana University Press, 1987. P. 18

⁴ *Ibid.* P. 20

⁵ *Ibid.* P. 3 - 4

poder.⁶ As experiências de gênero e sexualidade são efeitos e (auto)representações produzidas nos sujeitos por meio de práticas socioculturais, discursos e instituições destinadas à distinção entre sujeitos mulheres e homens, nas quais o cinema desempenha uma importante e poderosa tecnologia.⁷

Em relação as nossas fontes audiovisuais, é importante pontuar que a escolha não foi aleatória, tendo em vista a grande quantidade de filmes com temáticas de bruxaria produzidos desde o surgimento do cinema ao final do século XIX. O subgênero de horror que aborda as bruxas e mulheres más ficou popular a partir da década de 1960. Isso não é aleatório, considerando que o cinema estabelece diálogos com o momento de sua produção. De acordo com Mariette Sineau, com o fim da Segunda Guerra Mundial as mulheres passaram a ascender ao estatuto de indivíduos-cidadãos em muitos países.⁸ Seguindo essas mudanças, na Europa ocidental e nos Estados Unidos, os anos 1960 foram marcados pelo “renascimento feminista”, posteriormente denominado como segunda onda, o qual fortaleceu-se ao longo das décadas de 1970 e 1980. Os diversos movimentos feministas passaram a questionar as noções tradicionais de família, gênero, corpo e sexualidade, assim como defender a independência feminina, atuações na política e reivindicar mudanças no campo do trabalho assalariado e nas relações pessoais, como o direito ao divórcio e ao aborto.⁹ Um dos grandes lemas dessa segunda onda do feminismo foi “o individual é político”, confrontando as distinções tradicionais que separavam o público do privado e desmistificando a ideia de uma natureza inerentemente feminina.

Entretanto, nem todos os setores da sociedade ocidental encaravam essas mudanças e demandas como positivas. Junto à popularização do feminismo fortaleceram-se paralelamente críticas, resistências e representações negativas de mulheres feministas, as quais tornaram-se mais ferrenhas ao final da década de 1970 e ao longo dos anos 1980.¹⁰ Considerando esse contexto não podemos acreditar que o cinema estava alheio a esse momento de reformulações

⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

⁷ DE LAURETIS, *Op. Cit.* P. 19

⁸ SINEAU, Mariette. Direito e democracia. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. (Orgs) **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho Porto: Afrontamento, 1995. P. 551 – 581.

⁹ Para os movimentos feministas dos anos 1960 – 1980, ver: ERGAS, Yasmine. O Sujeito Mulher. O feminismo dos anos 1960 – 1980. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. (Orgs) **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995. P. 583 - 611

¹⁰ Sobre a reação ao feminismo nos anos 1970 e 1980, ver: Susan. **Backlash: O Contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres**. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

e disputas sobre os papéis e relações de gênero.¹¹ Neste sentido, encaramos essa súbita popularização dos filmes de bruxaria e de mulheres más nos anos 1960 como uma reação ao movimento de libertação das mulheres, enfatizando, por exemplo, a necessidade de controle masculino perante o empoderamento feminino.

Foram selecionados cinco filmes produzidos e lançados durante esse contexto: *A Maldição do Demônio* (Mario Bava, 1960); *Horror Hotel* (John Llewellyn Moxey, 1960), *A Filha de Satã* (Sidney Hayers, 1962), *Bruxa – a Face do Demônio* (Cyril Frankel, 1966) e *The She Beast* (Michael Reeves, 1966). As produções apresentam temáticas e enredos similares, os quais dialogam entre si, possuindo como antagonistas bruxas malignas e envolvendo em seu âmago a questão do Mal feminino, assim como onipresentes representações de bruxaria, gênero e sexualidade. Considerando justamente o período em que foram idealizadas, acreditamos e problematizaremos como relacionam-se com a ansiedade perante uma emancipação feminina, alertando, do ponto de vista imaginário, para a necessidade de controle do acesso das mulheres ao poder.

Apesar disso, é interessante questionarmos também, como um movimento inverso ocorreu e o próprio movimento feminista, de viés político mais radical, ao final da década de 1960 voltou-se para a temática da bruxaria, reivindicando uma identidade feminina e enxergando na bruxa uma irmã do passado com poderes naturais injustamente perseguida. Por volta de 1968, uma das alas do grupo feminista *New York Radical Women* foi renomeado como W.I.T.C.H.¹² O grupo acionou diversos mitos da bruxaria os quais tornaram-se centrais para as feministas radicais e as bruxas modernas.¹³ Segundo Diane Purkiss, isso demonstra as disputas e a flexibilidade do termo bruxa como significante dentro de parte do discurso feminista. Entretanto, a autora atenta que estas histórias feministas de bruxaria se encontram muito mais envolvidas em questões contemporâneas de autoridade, autenticidade e políticas públicas, referindo-se ao passado de acordo com necessidades e desejos enunciados no presente. Purkiss critica como muitas vezes é misturada anacronicamente a perseguição às

¹¹ Em minha dissertação de mestrado analisei como essas guerras culturais acerca da libertação feminina e do movimento feminista das décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos emergiram no cinema de horror, especificamente no subgênero *slasher*, problematizando uma crescente violência direcionada ao corpo feminino e o tom conservador de tais filmes. Cf. LARROCCA, “O Corpo Feminino no Cinema de Horror...”, *Op. Cit.*

¹² Na época um acrônimo para *Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell*.

¹³ Aqui é possível citar o movimento da WICCA, estudado dentro do conceito de Novos Movimentos Religiosos, ou Nova Era, que ganhou força a partir da década de 1960. A WICCA é uma religião bastante plural, que possui diferentes concepções de divindades e força vital. Uma vertente atribui poder à uma Deusa, enquanto outra reforça a união entre uma força vital feminina e outra masculina. A WICCA possui grande inserção feminista e procura recriar a experiência das bruxas/mulheres perseguidas no passado, criando um novo senso identitário feminino como alternativa às religiões patriarcais. Para uma análise historiográfica da bruxaria moderna ver: RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. São Paulo: Editora Aleph, 2008.

bruxas no início da Idade Moderna com conceitos atuais de patriarcado, de forma que a bruxa se tornou um símbolo contemporâneo de vítimas de violência sexual. Nesse sentido, é preciso cautela para não cair na sedutora armadilha de enxergar a bruxa como o perfeito estereótipo da vítima feminina.

Desta forma, ao escolher nossas fontes audiovisuais levamos em conta o fato de terem sido lançadas em um recorte temporal próximo, entre os anos de 1960 e 1966, assim como serem dirigidas, roteirizadas e produzidas por homens, oriundas de diferentes países ocidentais: Itália, Inglaterra e Estados Unidos. Isso reforça nossa abordagem de um discurso cinematográfico e imagético predominantemente masculino sobre as mulheres e as bruxas¹⁴, o que vai de encontro com os tratados de bruxaria produzidos ao final do Medievo, os quais eram escritos por homens letrados, como veremos ao longo desta tese. Procurando enriquecer a análise, foram equilibradas produções com maior fama e orçamento, como *A Maldição do Demônio*, sucesso internacional na época de seu lançamento e um clássico do horror italiano; *Horror Hotel*, produção britânica com o célebre ator Christopher Lee, e *Bruxa – a Face do Demônio*, originária da Hammer Films Productions, emblemático estúdio britânico, e protagonizada pela famosa atriz Joan Fontaine, com produções menos conhecidas, com orçamentos mais limitados e menor repercussão e circulação no cenário internacional, como *The She Beast*¹⁵, fruto de uma parceria entre Itália e Reino Unido e com inspiração em *A Maldição do Demônio* e *A Filha de Satã*, parceria entre Estados Unidos e Inglaterra.

A seleção desses cinco filmes levou em consideração não apenas questões internas, como semelhanças entre enredos, temas e personagens femininas, mas também o fato de serem originários de diferentes países ocidentais, contando com distintos valores de produção e níveis de fama. Nesse sentido, almejamos uma aproximação com o termo *world cinema*, o qual enfatiza o aspecto global da produção fílmica, articulando uma percepção mais ampla de cultura e fugindo de uma abordagem binária que insere o cinema hollywoodiano como o centro e todos as outras formas de fazer cinema como outros. Lúcia Nagib defende que devemos privilegiar um método inclusivo de investigação e discussão do audiovisual que privilegia um mundo que produz cinema de forma interconectada, sendo que as culturas

¹⁴ Isso não significa que mulheres não faziam ou não participavam do cinema de horror. Todavia, devemos problematizar como o espaço e as oportunidades para diretoras, roteiristas e outras profissionais criativas eram bem mais limitadas para as mulheres do que para homens. Nos deteremos sobre isso no quarto capítulo quando analisarmos o cinema de horror.

¹⁵ O filme não possui título em português e nunca foi lançado em DVD ou blu-ray no Brasil. Tendo em vista isso optamos por utilizar o título mais conhecido em inglês *The She Beast*.

influenciam-se mutuamente neste quesito.¹⁶ Acreditamos ser mais proveitoso trabalhar com os filmes, no caso desta pesquisa, pertencentes ao gênero cinematográfico de horror, por meio de um corte que não segue uma única tradição nacional, mas analisa ondas de filmes e movimentos relevantes, que perpassam e são influenciados por culturas adjacentes, com diferentes lugares de propagação. Segundo Nagib, os produtos audiovisuais não estão confinados unicamente a rígidos compartimentos de suas nacionalidades, estando interconectados uns aos outros de acordo com a sua relevância em um determinado momento histórico.¹⁷ Nosso objetivo foi construir um recorte que privilegia a relação entre a tradição do Mal feminino e o cinema de horror da década de 1960, demonstrando como o interesse pela temática e representação da mulher-bruxa não foi limitado a um determinado estúdio cinematográfico, país de origem ou exclusivo a filmes de alto ou baixo orçamento.

Nos enredos escolhidos, as bruxas estão engajadas em buscas e objetivos destrutivos. Famintas por poder, juventude e vingança, ao final das histórias são inevitavelmente derrotadas por um personagem masculino ou por uma “mulher boa”, sua opositora detentora de qualidades como castidade, fragilidade e obediência. As personagens “maléficas”, o principal interesse dessa tese, são cruéis e indignas de confiança, perpetuando por meio dessas imagens e atitudes, estereótipos femininos antigos de que as mulheres são naturalmente enganosas e associadas ao Mal. Em nenhum momento sua malignidade é questionada e são representadas como exemplos supremos do Mal feminino, nunca como vítimas de perseguição ou detentoras de algum poder benevolente.

O que chama a atenção nestas produções cinematográficas é que elas não inventaram estas personagens femininas associadas ao Mal, de forma que não se encontram em “vácuos culturais”. Pelo contrário, estão inseridas em uma longa e complexa tradição do Mal feminino, evidenciada em tratados de bruxaria como o *Malleus Maleficarum*. Deparamo-nos, portanto, com linguagens e filmes que demonstram como “velhos elementos são rearranjados em um novo padrão”.¹⁸ Estes audiovisuais são exemplos de como ocorrem articulações e intersecções entre saberes, linguagens e códigos diferentes e temporalmente distantes. Por meio deles nota-se a vitalidade de uma tradição antifeminina e como esta encontra-se em um constante jogo de construção e reconstrução, evidenciando como produções culturais distantes comunicam-se. A problemática desta tese visa compreender a relação cultural entre a tradição

¹⁶ NAGIB, Lúcia. Towards a positive definition of world cinema. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Whee (Ed.). **Remapping World Cinema: Identity, Culture, and Politics in Film**. Londres: Wallflower Press, 2006. P. 30

¹⁷ *Ibid.* P. 30

¹⁸ BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2010. P. 114 - 115

do Mal feminino, representado pela figura da bruxa e sua perseguição no início da Idade Moderna, e o cinema de horror da década de 1960, o qual atualiza essa personagem histórica e imaginária como entretenimento, num contexto completamente diferente de suas produções originais.

Considerando nossa problemática, um dos maiores desafios desta pesquisa foi situar-se em uma diacronia de fenômenos, realizando um movimento pendular e analisando períodos e fontes bastante diferentes entre si, mas os quais pretendemos demonstrar possuem correspondências e possibilitam uma análise conjunta. Desde a época de minha graduação me dediquei com mais afinco à História Contemporânea, especialmente devido à minha predileção por fontes audiovisuais. Logo, esta pesquisa possibilitou a oportunidade de me debruçar mais a fundo sobre a História Moderna, especificamente o tema da bruxaria, estimulando o trabalho com fontes diferentes e desafiadoras, como os tratados de bruxaria.

Com o objetivo de abordar melhor essa diacronia de fenômenos, este trabalho é inteiro perpassado pelo tema do Mal feminino. Para compreender a conexão entre o conhecimento produzido e divulgado no início da Idade Moderna e as imagens e enredos cinematográficos da contemporaneidade, assim como explicar a permanência do Mal feminino, recorreremos às instigantes análises da antropóloga Mary Douglas em seu livro *Implicit Meanings* e a apropriação desta discussão pela historiadora Carol F. Karlsen em seu estudo sobre a bruxaria na Nova Inglaterra colonial. Ao explorar a construção social do conhecimento, Douglas apontou que as sociedades humanas relegam determinadas informações para a categoria de *verdades evidentes*, ou seja, ideias entendidas enquanto óbvias e verdadeiras demais para justificarem qualquer discussão, constituindo assim um conhecimento *implícito* da sociedade.¹⁹ O implícito é entendido como algo tão atinente aos conhecimentos ou aos valores coletivos e compartilhados que não precisa ser constantemente defendido ou até mesmo dito em palavras.²⁰

O conhecimento implícito não é esquecido, mas deslocado para um conhecimento subterrâneo pois entra em conflito com outras ideias consideradas mais adequadas para a ordem social.²¹ Nesse intercâmbio contínuo entre o conhecimento implícito e o explícito, o primeiro continua sendo obliquamente afirmado e a sociedade protegida de questionamentos

¹⁹ DOUGLAS, Mary. **Collected Works – Volume 5 Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology.** Londres e Nova York: Routledge, 2003. P. VII - XII e 3 - 8

²⁰ *Ibid.* P. 95

²¹ KARLSEN, Carol F. **The Devil in the Shape of a Woman: Witchcraft in Colonial New England.** Nova York: W. W. Norton & Company, 1998. P. 154

contundentes acerca de sua visão de mundo.²² O implícito reside justamente em símbolos, imagens, rituais e mitos. Karlsen recorreu à análise de Douglas para compreender porque nos julgamentos e casos de bruxaria da Nova Inglaterra no século XVII a associação entre as mulheres e o Mal não era reforçada o tempo todo, como ocorria em tratados do século XV, como o *Malleus Maleficarum*. Segundo a historiadora, os puritanos acreditavam na ligação das mulheres com o Mal e a bruxaria, no entanto, tais conexões eram *implícitas*, ou seja, tão evidentes e naturalizadas que não precisavam ser constantemente justificadas e lembradas, diferentemente de gerações anteriores na Europa que necessitavam de uma defesa sustentada na tradição antiga e cristã.²³ Para os puritanos ingleses que emigraram para o Novo Mundo no século XVII, tais suposições, antes explícitas, eram evidentes, de forma que existiam “verdades estabelecidas” sobre o Mal e o pecado das mulheres. As mulheres-bruxas eram, para aquela sociedade, verdades evidentes e indiscutíveis.

Partindo dessa discussão, acreditamos ser possível utilizá-la como ponto de partida para abordar a relação entre a tradição do Mal feminino de séculos passados e suas representações filmicas do século XX. Afinal, como pretendemos demonstrar, os filmes de horror não precisam reforçar nem justificar a associação entre o feminino e o Mal, de forma que esta conexão se tornou uma “verdade evidente”, ou seja, um conhecimento *implícito* em nossa sociedade de que as mulheres são mais propensas ao descontrole, à maldade e sentimentos como inveja e raiva. É também por meio desta “verdade evidente” que os filmes são compreensíveis para os espectadores do século XX e continuam despertando o interesse do público que consome audiovisuais. Enquanto os tratados de bruxaria, escritos entre os séculos XV e XVII, tentavam explicitamente discutir, defender e provar o conhecimento de que as mulheres eram mais predispostas ao Mal, podemos considerar que o cinema, assim como outras mídias contemporâneas, divulgam estes temas que, de alguma forma, encontram-se enraizados como um conhecimento *implícito* em nosso imaginário, nossa mentalidade e em nossa própria história. É interessante questionar, enquanto espectadoras/es, como estes filmes não precisam defender obviamente a ligação entre as mulheres e o Mal, de forma que tal associação em nenhum momento parece inverossímil.

Feitas essas considerações, no primeiro capítulo desta tese, *O Mal Assume Muitas Formas: O problema do Mal no Imaginário Cristão e na Historiografia* realizamos discussões sobre conceitos fundamentais para nossa compreensão da relação entre a bruxa e o Mal. Abordamos o problema do Mal e como este encontra-se inserido em um debate

²² *Ibid.* P. 154

²³ *Id.*

teológico, filosófico e cristão muito mais amplo, além de como é abordado pela historiografia do século XX. Não podemos esquecer que as narrativas sobre o Mal encontraram no mundo cristão uma potente encarnação na figura do Diabo, o senhor das bruxas, de forma que também nos debruçamos sobre este personagem, suas transformações históricas e algumas interpretações historiográficas que se dedicaram a ele, originárias principalmente da história das mentalidades e da história do imaginário. Por fim, lembrando de nossas fontes, situadas dentro do audiovisual de horror, traçamos uma importante discussão de como o horror emprega discursos e imagens religiosas, especialmente cristãs, apresentando e reorganizando o problema do Mal e do Diabo na contemporaneidade por meio do entretenimento.

Uma análise focada na relação entre o Mal feminino e a bruxaria percorre todo o segundo capítulo, *A Construção e Personificação do Mal Feminino na Bruxa*, construído a partir do diálogo com a historiografia, principalmente a teoria feminista, os estudos de gênero e a história das mulheres. Neste capítulo, analisamos a tradição cultural do Mal feminino, cujo exemplo mais notável e duradouro é a bruxa, compreendendo como é permeada por questões de gênero, sexualidade e preocupações acerca do Mal no mundo. O objetivo foi entender como a construção da Mulher enquanto diabolizada e maligna não surgiu subitamente, sendo sustentada por argumentos religiosos, filosóficos e científicos, formulados por autores antigos e medievais, encontrando na bruxa sua mais elaborada representação. É importante reforçar que ao longo deste capítulo nosso objetivo não é encontrar a “origem do Mal feminino”, mas sim compreender como esta tradição modificou-se e perpetuou-se em um recorte de longa duração, encontrando espaço em diferentes âmbitos e representações da coletividade, dentre eles a figura da bruxa demonolátrica do início da Idade Moderna. Nesse sentido, temos ciência daquilo que Marc Bloch chamou de a “obsessão das origens” e do risco de considerá-las um “começo que explica”. Não almejamos de forma nenhuma determinar uma “origem” ou “início” da tradição do Mal feminino, nem imputar a eventos antecedentes e distantes uns dos outros a responsabilidade de explicar o que aconteceu na Europa Ocidental no início da Idade Moderna.²⁴

Neste capítulo também discutimos e analisamos o estereótipo da mulher-bruxa, popularizado no início da Idade Moderna e como, durante os julgamentos de bruxaria na Europa, o estereótipo do Mal feminino, construído por tratados e pela imaginação de homens da elite, afetou a vida de mulheres reais. Desde o século XIX, a bruxaria é um tema que intriga a historiografia e atravessa as fronteiras disciplinares. Ao longo dos anos,

²⁴ Sobre isso, ver: BLOCH, Marc. **O Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Rio Janeiro: Zahar, 2001. P. 56 - 59

acompanhando as diversas tendências historiográficas, foi objeto de estudo da história social, econômica, política e também da história cultural, dialogando com outros assuntos, como os estudos sobre comunidades, a história da família, da religião e religiosidades, a antropologia histórica, a história das mentalidades e dos sentimentos e por fim, a história das mulheres e os estudos de gênero. Isso revela a pluralidade e a impossibilidade de abordar o assunto em sua totalidade, o que não é o objetivo desta pesquisa.

São várias as possibilidades de análise e problematização da história da bruxaria, a qual é versátil o suficiente para ser explorada a partir de diversas abordagens historiográficas. Não existe uma única explicação histórica para esse fenômeno e provavelmente nunca vai existir. Michel de Certeau, ao analisar as possessões de Loudun no século XVII, enfatizou a importância de traçar dimensões políticas, sociais, culturais, psicológicas e religiosas dos relatos e processos de possessões e também de bruxaria. Tais fenômenos e suas respectivas histórias são povoados por indivíduos e instituições, ligados, por sua vez, às mudanças na relação entre o sagrado e o profano, o estreitamento das fronteiras entre o natural e o fantástico, crises religiosas e processos de transformação epistemológica.²⁵ Desta forma, reforçamos a necessidade de diálogo com diferentes conceitos e interpretações da história da bruxaria, assim com um olhar crítico perante a historiografia datada que aborda estes temas, tarefa que realizamos ao longo do primeiro e segundo capítulo, problematizando a história das mentalidades, por meio de autores como Jean Delumeau e Georges Minois; a história das religiões e religiosidades e os estudos de gênero e a teoria feminista, essenciais para nossa problemática, com autoras como Diane Purkiss, Anne Llewellyn Barstow, Uta Ranke-Heinemann e Carol Karlsen.

Considerando a proximidade teórica-metodológica com a história cultural e os estudos de gênero, esta tese dialoga com o campo da chamada *história cultural da bruxaria*. Nas décadas de 1970 e 1980, a simultânea renovação tanto no campo dos estudos de bruxaria europeia quanto no conceito de história cultural possibilitou um cruzamento entre teorias e metodologias, resultando numa série de novos estudos nos quais a bruxaria passou a ser analisada dentro da abordagem da história cultural, como a questão de gênero e a implicação das mulheres. Segundo Gábor Klaniczay, os estudos de bruxaria estão entrelaçados desde os anos 1970 com três correntes historiográficas que possuíram grande impacto no que hoje chamamos de história cultural. Primeiramente, a terceira geração da escola de *Annales*, a qual trouxe novas abordagens sob o comando de Jacques Le Goff, propondo análises voltadas para

²⁵ GREENBLATT, Stephen. Foreword. In: CERTEAU, Michel de. **The Possession at Loudun**. Tradução de Michael B. Smith. EUA: The University Chicago Press, 2000. P. IX – XI.

os campos da aculturação, festividades, rituais, imaginário, história social do corpo e sexualidade, família e parentesco, linguagem, memória e religião popular, temas que foram ainda mais desenvolvidos pela próxima geração, encabeçada por Jacques Revel, Roger Chartier e outros. A segunda corrente é a da história da cultura popular, com marcos importantes como a reavaliação crítica de Carlo Ginzburg de seu conceito de cultura popular em *O Queijo e os Vermes*, publicado em 1976, e o livro de Peter Burke, *A Cultura Popular na Idade Moderna*, lançado em 1978. A terceira e última corrente é a da antropologia histórica e posteriormente, a microhistória, a qual influenciou os historiadores a redefinirem suas abordagens da cultura enquanto conjuntos compartilhados de significados.²⁶

Essas renovações historiográficas com seus impactos na história cultural desembocaram no campo da bruxaria, resultando em uma série de novos estudos e abordagens. Em seu artigo, *A Cultural History of Witchcraft*, Klaniczay apontou cinco direções de pesquisa para a história cultural da bruxaria: a que segue as metodologias da antropologia e microhistória; os novos debates sobre o sabá, encabeçados especialmente por Ginzburg; a bandeira da “virada linguística” de Stuart Clark; as questões de gênero e por último, a abordagem da função das crenças de bruxaria na explicação de infortúnios do cotidiano, inserida na história de longa duração de conceitos positivos e negativos relacionados ao sobrenatural.

A partir dessas cinco direções reforçamos que esta tese está inserida no campo das reflexões teóricas e metodológicas propostas pelo estudos de gênero, pelas teorias feministas e pelas renovações historiográficas ocasionadas pela história das mulheres, de forma que está interessada na implicação das mulheres na questão da bruxaria e do Mal. Vale lembrar que, segundo Roger Chartier, a história cultural procura analisar como em diferentes lugares e momentos determinada realidade social foi construída, imaginada e pensada.²⁷ Sendo assim, opera um retorno sobre o social, enfatizando as estratégias simbólicas que determinam posições e relações, construindo para cada classe, grupo ou meio indivíduos constitutivos de identidade e subjetividades. A história cultural permite assim que relacionemos crenças e conflitos de bruxaria com o que era ser mulher na época; qual era o lugar das mulheres na esfera doméstica; suas relações com os homens, com outras mulheres, com a fertilidade e suas funções corporais; como eram percebidas; suas posições na estrutura familiar; como lidavam com a maternidade, sociedade e cultura, além de uma relação intrínseca com a tradição antifeminina que as associava ao Mal. Essa simbiose entre os estudos de gênero, o campo da

²⁶ KLANICZAY, Gábor. *A Cultural History of Witchcraft. Magic, Ritual, and Witchcraft*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, v.5, inverno 2010. P. 188 – 212

²⁷ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

bruxaria e a história cultural permite confrontar também o lugar dos produtos culturais contemporâneos enquanto tecnologias do gênero que exploram a temática da bruxaria, da imagem da mulher-bruxa e especialmente os laços entre o feminino e o Mal, um dos caminhos que esta tese procura desbravar. Nesse sentido, surge a urgência de historiadoras e historiadores culturais prestarem maior atenção ao cinema e suas representações, tendo em vista a importância das imagens e enredos filmicos na compreensão e no imaginário contemporâneo da bruxaria e do Mal.

Considerando a complexidade do tema, não existe no segundo capítulo, nem nesta tese, uma ambição totalizante de esgotar os temas e estudos sobre o fenômeno histórico da bruxaria. É impossível cobrir toda a historiografia e bibliografia disponível, seja em língua portuguesa ou em outros idiomas. As obras discutidas e citadas constituem uma seleção de estudos considerados referenciais para a redação deste trabalho e sua análise das fontes. Vale lembrar que esta pesquisa também não almeja realizar uma inovação no campo da história da bruxaria, mas sim na historiografia sobre o Mal feminino, cujo exemplo mais duradouro e visível é a bruxa demonolátrica. Contudo, isso seria impossível sem a intersecção com o tema e o estudo histórico da bruxaria. Cabe ressaltar também que considerando nossa problemática, não foram analisadas fontes processuais, testemunhos, julgamentos ou casos específicos de perseguição à bruxaria, mas sim tratados e a construção representacional da mulher-bruxa por parte de uma elite letrada e masculina.

Os tratados de bruxaria produzidos no começo da Idade Moderna são analisados no terceiro capítulo, *Ameaças Femininas, Autores Masculinos: as Bruxas e os Homens Letrados*. É analisado nosso primeiro bloco de fontes, composto pelo *Malleus Maleficarum* (1487), escrito pelos frades germânicos Heinrick Kramer e James Sprenger e *A Demonomania das Feiticeiras* (1580), de autoria do jurista francês Jean Bodin. Considerando a vasta quantidade de tratados de bruxaria escritos ao final do Medievo e durante a Primeira Modernidade é importante explicar que a escolha das obras supramencionadas não foi aleatória.

O *Malleus Maleficarum*, conhecido como o grande manual de caça às bruxas, destaca-se na tradição europeia e discute principalmente o porquê de as mulheres serem mais propensas ao Mal, sendo uma fonte imprescindível para o desenvolvimento desta pesquisa. É necessário ressaltar não apenas sua fama e impacto até os dias atuais, enquanto um dos tratados mais procurados e lidos por acadêmicos e leitores curiosos, mas também sua importância no processo de amálgama da figura da mulher-bruxa. Enquanto o *Malleus* tem origem religiosa e seus argumentos concentram-se nesta área, a segunda fonte, a *Demonomania*, foi produzida por um jurista humanista, Jean Bodin. Apesar de profundamente

marcadas por seus contextos de produção, como será visto ao longo do capítulo, elas também dialogam entre si e demonstram a complexidade do conhecimento e debate sobre a bruxaria. Oriundo de homens letrados e da elite, esse tipo específico de discurso, presente nas duas obras, cristalizou o estereótipo da mulher-bruxa demonolátrica e do Mal feminino, muito diferente da bruxa popular que assustava vilas camponesas, sustentando a perseguição nos séculos XVI e XVII.

Ao analisar e discutir fontes complexas que à primeira vista parecem não ter nada em comum com o cinema de horror do século XX, a principal ambição deste terceiro capítulo é justamente demonstrar que a figura da bruxa não surgiu subitamente nem de uma “histeria coletiva”, mas foi muito bem fundamentada e delimitada. Um dos objetivos desta pesquisa é compreender a construção e permanência, até o século XX, de uma tradição sustentada pela figura da bruxa e do Mal feminino, por meio de um deslizamento intertextual incorporado pelo audiovisual de horror. Nossa hipótese é de que a representação cinematográfica da mulher-bruxa está ancorada em um discurso antifeminino que atingiu enorme expressão com tratados como o *Malleus Maleficarum* e *A Demonomania das Feiticeiras*. Procurando uma ponte entre os tratados e os filmes do século XX, encontramos uma personagem histórica deveras peculiar: o reverendo britânico Augustus Montague Summers (1880 – 1948), responsável pela inédita tradução do *Malleus Maleficarum* para a língua inglesa e um fiel defensor da ameaça real de bruxas, demônios e lobisomens. Analisamos assim uma das obras autorais de Summers, publicada em 1926, *The History of Witchcraft and Demonology*, a qual reforça e traduz o conhecimento elaborado por autores como Kramer, Sprenger e Bodin. O livro, que circula até os dias atuais entre um público majoritariamente não acadêmico, é abordado nesta pesquisa como uma ponte entre os tratados de bruxaria e os produtos cinematográficos, atuando como uma tradução para a contemporaneidade desses temas, demonstrando a circulação e a permanência da tradição do Mal feminino.

A partir desses três capítulos fica nítido como o conceito de religião perpassa esta tese, estendendo-se para os capítulos finais e análise de fontes. É impossível abordar o fenômeno histórico da bruxaria e do Mal sem passar por temas pertencentes à história das religiões. No caso desta pesquisa, estamos nos referindo especificamente à religião cristã, a qual aparece como um fio condutor do Mal feminino e da bruxaria.²⁸ Entretanto, temos ciência de que o

²⁸ É importante destacar que por muito tempo o conceito de religião foi influenciado por fundamentos judaico-cristãos, principalmente pela ideia do ser humano relegado a Deus, enraizando-se no imaginário ocidental por meio da contagem do tempo e pela ordenação de sentidos como sagrado/profano e natural/sobrenatural. Com as transformações no campo dos estudos de religião, influenciadas pelos Annales, pela virada linguística e pela

conceito de religião alterou-se muito ao longo do tempo, assim como suas abordagens pela historiografia, cujos primeiros estudos saíram do âmbito da antropologia e etnologia.²⁹ O que é religião no período antigo, durante os primórdios do cristianismo e com os Padres da Igreja, é diferente da concepção medieval, a qual transformou-se com a reforma protestante na Idade Moderna. Chegando na contemporaneidade, a posição da religião também é modificada, como veremos a partir de sua inserção em produtos culturais voltados ao entretenimento, influenciada pelo pluralismo religioso, por fundamentalismos, pela secularização e laicização. Ainda que o substrato doutrinário do cristianismo perdure por séculos, com o monoteísmo, a hierarquia e a crença de que Jesus Cristo trouxe a salvação para a humanidade, é importante ter em mente que o status da religião e das instituições cristãs mudou muito desde a edificação da Igreja Católica entre os séculos V e VI d.C. Sendo assim, ao longo do recorte temporal escolhido por nós, a religião cristã mudou bastante

Essas mudanças estão presentes nos assuntos que abordamos ao longo deste trabalho. Por um período de longa duração, a Igreja Católica situou-se como a instituição dominante, contudo passou por uma fragmentação com a Reforma Protestante e chegou ao século XX competindo com outras religiões e instâncias sociais como o entretenimento, a ciência, a descrença e o ateísmo. A partir disso, notamos como a religião cristã é um conjunto de crenças e práticas vivenciadas de diferentes modos ao longo dos tempos.³⁰ Com o tempo, a religião cristã, dogmática e institucional, católica ou protestante, perdeu espaço e poder na esfera pública ocidental, um cenário muito diferente do que aconteceu na época da caça às bruxas, por exemplo. Uma autonomia religiosa, cada vez mais forte ao final do século XIX, cresceu à medida que os indivíduos possuem mais informações, opções e crenças, possibilitadas pelos meios de comunicação, produtos midiáticos e propagandas.³¹ Para esta pesquisa, foi importante ter em mente essa transmutação e transformação da religião ao longo dos séculos, assim como o ampliado espectro de processos históricos com o pressuposto de que as formas religiosas não são essenciais e exclusivas, mas criações humanas que assumem

nova história cultural dos anos 1970 e 1980, isso passou a ser cada vez mais questionado, enfatizando-se a historicidade do conceito de religião e a redefinição de cultura como uma categoria analítica.

²⁹ Sobre o surgimento, as transformações e novas abordagens no campo da História das Religiões, ver: BELLOTTI, Karina Kosicki. História das Religiões: Conceitos e Debates na era contemporânea. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 55, p. 13 – 42, jul./dez. 2011. Editora UFPR.

³⁰ Nas épocas medieval e moderna enxergamos como estas precisavam ser externadas pela e para a comunidade. Após o Iluminismo e a Revolução Francesa, a religião transmutou-se assumindo um aspecto mais privatizado onde a autonomia religiosa era cultivada, o que deu origem a uma amálgama de crenças, práticas e identidades, assim como uma face pública de evangelização e ativismo político. A tudo isso adicionou-se o pluralismo e a competição religiosa, assim como a desterritorialização e desinstitucionalização da religião cristã.

³¹ BELLOTTI, *Op. Cit.* P. 27 - 28

diferentes sentidos ao longo do recorte temporal, possuindo suas próprias historicidades.³² Desta forma, foi possível compreender e problematizar por que determinadas ideias e simbologias religiosas perduram e outras não, além de quais sentidos o imaginário cristão adquiriu em contextos diferentes.

São necessárias assim algumas breves delimitações e definições acerca de qual perspectiva de religião é utilizada nesta tese. Segundo Karina Kosicki Bellotti, a história das religiões não deve atentar-se somente para uma história das instituições religiosas, mas voltar-se para o fenômeno religioso que ultrapassou os muros físicos e simbólicos destas. Seguindo a perspectiva histórico-religiosa da Escola Italiana de Religião³³ a qual enfatiza a historicidade de todas as religiões, empregamos a definição utilizada por Bellotti de religião como um conjunto de crenças e práticas relativas a seres sobre-humanos.³⁴ Bellotti levanta dois importantes aspectos acerca desta definição. Primeiramente, que crenças religiosas são mantidas tanto por instituições religiosas, detentoras de autoridade e guardiãs dos dogmas, teologias e doutrinas, quanto por sujeitos que se apropriam destas crenças em seu cotidiano, podendo ou não reforçar o sentido recebido. Em segundo lugar, a ideia das práticas enquanto definidoras de identidade, tal qual analisadas por Michel de Certeau em *A Escrita da História*, apontando que a partir da Reforma Protestante estas tornaram-se tão importantes quanto as crenças e os dogmas dentro de uma disputa entre os cristãos europeus, tornando-se fundamental para o sentimento de identidade.³⁵ Esta abordagem é pertinente para esta tese pois fornece uma visão da religião como um fenômeno histórico e humano, privilegiando a ampliação dos objetos, temas e abordagens, reconhecendo a multiplicidade de expressões religiosas. São importantes tanto religiões institucionalizadas e suas ramificações quanto manifestações individuais e atuações de grupos não institucionais, assim como a primazia do indivíduo, os diálogos e outras instâncias sociais e culturais.³⁶ Segundo Bellotti, essa destituição das grandes narrativas introduz uma diversidade de olhares e experiências históricas, as quais deslocam a centralidade do sujeito universal eurocêntrico para outros povos e locais, privilegiando novos focos em diálogos e jogos de poder, assim como relações assimétricas, entre ocidentais e não ocidentais; cristãos e não cristãos; homens e mulheres.³⁷

³² *Ibid.* P. 29

³³ Sobre a Escola Italiana de Religiões, desenvolvida no início do século XX, ver: MASSENZIO, Marcelo. **A História das Religiões na Cultura Moderna**. São Paulo: Editora Hedra, 2005 e AGNOLIN, Adone. **História das Religiões. Perspectiva Histórico-Comparativa**. São Paulo: Paulinas, 2013.

³⁴ BELLOTTI, *Op. Cit.* P. 30

³⁵ *Ibid.* P. 30 - 31

³⁶ *Id.*

³⁷ *Id.*

Por fim, os últimos dois capítulos são destinados ao cinema de horror. Em *Do Prazer de Sentir Medo: O Cinema de Horror* são discutidas questões essenciais para o entendimento de nossas fontes audiovisuais: o que é o cinema de horror; o que o categoriza enquanto gênero cinematográfico e qual sua legitimidade enquanto fonte para o estudo da História. Neste capítulo, apresentamos como o horror cinematográfico estabelece uma forte relação com o passado, sendo povoado por monstros e antagonistas com raízes históricas complexas, equilibrando a permanência de medos antigos com a transformação ocasionada por novas tecnologias e ansiedades. Procurando estabelecer uma categorização e aproximação entre o cinema de horror e a História, cunhamos e defendemos o uso do termo analítico *horror histórico*, de forma a despertar o interesse de pesquisadoras/es e pavimentar o caminho para futuras pesquisas que almejem abordar essa temática.

A relação entre a História e o audiovisual é bastante conhecida e abordada no campo acadêmico.³⁸ Na década de 1980, Hayden White cunhou o termo *historiophoty* para denominar a representação da história e de nossas considerações sobre ela em imagens e discursos filmicos.³⁹ De acordo com Robert Rosenstone, as fontes audiovisuais são importantes artefatos que delimitam nossa relação com o passado, auxiliando o entendimento das sociedades e suas subjetividades. A potência do cinema enquanto fonte histórica advém principalmente de suas qualidades singulares e capacidade em comunicar algo não apenas de maneira literal ou realista, surgindo como uma forma diferente de representar o mundo e o passado, com o poder de transmitir tradições e acontecimentos sociais, políticos e culturais por meio de uma interpretação cuja apresentação é diferente das palavras impressas. Sempre é mais do que apenas uma coleção de imagens ou enredos, reunindo drama, interpretação e uma construção do passado ou presente a partir de imagens e sons, acrescentando importante qualidade vivencial ao discurso e à pesquisa histórica.⁴⁰ O audiovisual é assim uma nova forma de subjetivação moderna que oferece interessantes possibilidades para a imaginação, fantasias e desejos.⁴¹

³⁸ Cf. FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995; ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes. Os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010; ROSENSTONE, Robert. **Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History**. Massachusetts: Harvard University Press, 1995 e DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen: Film and Historical Vision**. EUA: Harvard University Press, 2002.

³⁹ Em inglês: historiophoty. Cf. WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. **The American Historical Review**, University of Chicago Press, v. 93, n. 5, p. 1193 – 1199, dez. 1988.

⁴⁰ ROSENSTONE, Robert. “A história nos filmes. Os filmes na história”, *Op. Cit.* P. 223

⁴¹ ADELMAN, Miriam [et al] (Orgs). Introdução. In: ADELMAN, Miriam. [et al]. (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. P. 9

Apesar de sua grande popularidade e impacto, o gênero de horror ainda é preterido por historiadoras/es, requerendo a defesa de sua aplicabilidade e relevância para os estudos históricos. O cinema de horror possui como tema central o medo, “capturando” e expondo sentimentos, ansiedades e temores culturais, de forma que as inseguranças coletivas são projetadas nas telas do cinema.⁴² Constitui uma valiosa fonte histórica, já que o audiovisual é um dos principais meios de entendimento das sociedades contemporâneas e de seus sentimentos. Formas de pensar e entender o mundo, sentir e desejar mantém um claro vínculo histórico com o espaço discursivo criado pelo cinema.⁴³

É importante destacar que tal qual a história da bruxaria europeia, que permite diferentes abordagens, a análise do cinema de horror também possui essa vantagem. Sendo assim, para a construção desses dois últimos capítulos muito foi explorado das contribuições da psicanálise, filosofia, dos estudos das religiões, da sociologia da religião e da comunicação social para o campo dos estudos sobre o horror cinematográfico. Também nos voltamos para as questões de gênero e sexualidade, principalmente o fascínio que o horror possui pelo corpo feminino. É de vital importância a discussão dos estereótipos femininos no horror, assim como o questionamento sobre a frequente punição corporal contra as mulheres. É importante um agradecimento às pesquisadoras que se dedicaram previamente ao entrelaçamento entre horror e gênero, problematizando a violência e os estereótipos femininos nas telas, especialmente Carol Clover e Barbara Creed, as quais pavimentaram inúmeras discussões aqui utilizadas, inspirando e possibilitando que essa pesquisa fosse desenvolvida.

O quinto capítulo, *Uma vez más, sempre más: as bruxas e o Mal feminino no cinema de horror* finaliza a longa jornada desta pesquisa, centrando na análise de nossas fontes cinematográficas. Visando uma análise articulada, os filmes foram categorizados em dois grupos. Em uma primeira parte, são analisadas três das cinco produções escolhidas, abordando como estas representam a persistência do Mal feminino por meio da imortalidade da bruxa Selwyn em *Horror Hotel* (1960) e pelas bruxas que retornam à vida como Asa em *A Maldição do Demônio* (1960) e Vardella em *The She Beast* (1966). Em uma segunda seção, considerando seu contexto de produção, é discutido como a bruxaria e o feminismo interseccionam-se nas personagens Flora de *Filha de Satã* (1962) e Stephanie de *Bruxa – a Face do Demônio* (1966), ambas mulheres contemporâneas ambiciosas por poder e superioridade. Apesar da ênfase nas bruxas, é importante ressaltar que no cinema de horror o Mal vem acompanhado de sua antítese, o Bem. Nesse sentido, em um último momento nos

⁴² PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport: Praeger, 2005. P. 2-3

⁴³ ADELMAN, *Op. Cit.* P. 7

voltamos para a representação das forças benevolentes que derrotam a ameaça imposta pelas bruxas, as quais, assim como as personagens malignas, estão inseridas em representações e disputas de gênero e sexualidade.

Nosso objetivo neste capítulo final é demonstrar como os filmes escolhidos revelam a vitalidade e potência de um imaginário antifeminino, além de sua assimilação por uma nova forma de linguagem própria do século XX: o cinema. Acreditamos que é possível enxergar nestes filmes como ocorreram apropriações culturais entre contextos históricos, espaços e linguagens muito diferentes e distantes no tempo.⁴⁴ Tendo como fio condutor a representação cinematográfica da mulher-bruxa, são retomados e reinventados pelo cinema de horror temas presentes na reflexão filosófica e teológica acerca da malignidade feminina. Desta forma, um dos objetivos desse capítulo é examinar como estes audiovisuais também (re)constroem narrativas sobre o Mal feminino, dialogando com uma antiga tradição e simultaneamente respondendo nossos questionamentos contemporâneos acerca do Bem e do Mal em termos de gênero, sexualidade e relações de poder entre homens e mulheres. Aliado a isso, buscou-se compreender como as produções estão inseridas no contexto cultural e social no qual foram produzidas, demonstrando como a figura da bruxa também é mobilizada de acordo com o presente, envolvendo intersecções entre história, política, feminismo, papéis de gênero e autoridade em voga nas sociedades e culturas que as criam e transformam.

Trabalhar com estas fontes foi extremamente complexo e desafiador, suscitando diversos questionamentos. Como analisá-las sem cair em armadilhas anacrônicas? Como abordar conhecimentos e imagens tão distantes entre si sem reduzi-las como ahistóricas? Como elaborar uma conexão teórico-metodológica entre os tratados de bruxaria do início da Idade Moderna e os filmes de horror da contemporaneidade? Pensando nisso, a análise foi guiada principalmente pelo conceito teórico-metodológico de *hibridização cultural*, pertinente para o entendimento da apropriação da tradição antifeminina pelo cinema de horror enquanto algo dinâmico e não uma mera “cópia” ou transposição de um discurso codificado séculos atrás com uma linguagem completamente diferente da audiovisual. O conceito facilita a compreensão das permanências do imaginário do Mal feminino em matrizes culturais distintas, assim como tradições culturais são constantemente retomadas e reinventadas.

Peter Burke define a hibridização como algo novo que surge da combinação entre diversos elementos antigos, podendo ser pensada em diferentes intensidades, lugares e

⁴⁴ MARTINS, Ana Paula Vosne. O martírio da tenente Ripley: a mulher e o Mal no cinema de ficção científica. In: ADELMAN, Miriam. [et al]. (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. P. 159

momentos.⁴⁵ O conceito de *hibridização cultural* funciona como um guarda-chuva que engloba fenômenos, domínios e processos diferentes. Tendo em vista que estes processos podem ser observados em diversos lugares, períodos e práticas, foi possível trazer o conceito para o campo dos estudos históricos sobre o audiovisual de horror. Burke define o termo *hibridização residual* como a combinação de novas ideias ou formas - como o cinema e sua linguagem - com pressupostos tradicionais - a tradição do Mal feminino.⁴⁶ Atrélado ao termo, é apontado o de *circularidade cultural*, ou seja, de que um trajeto de hibridização nunca termina no mesmo lugar onde começou, adaptando e produzindo algo diferente.⁴⁷

Segundo Burke, “nenhuma cultura é uma ilha”.⁴⁸ Isso pode ser estendido para as produções culturais, como o cinema de horror, que não são ilhas ou instâncias isoladas e independentes, entrando em contato, de forma mais ou menos direta, com diversas tradições culturais, sensibilidades e ideologias. Desta forma, o conceito de *hibridização cultural* reforça como encontros culturais resultam em algum tipo de mistura cultural, gerando novas configurações e formas. Um de seus aspectos mais importantes é sua posição intermediária entre duas visões de passado que muitas vezes podem ser problemáticas: a ideia de que uma tradição cultural permanece “pura” ao longo da história e a de que uma única cultura pode conquistar e assimilar outras por completo.⁴⁹

Néstor Canclini define a hibridização como: “[...] processos socioculturais nas quais estruturas ou práticas discretas, que existiam, de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.⁵⁰ O conceito questiona os discursos deterministas e essencialistas de identidade, autenticidade e pureza cultural. Desta forma, todas as formas culturais são, em maior ou menor escala, híbridas. Vale lembrar que o próprio cinema é por excelência um objeto híbrido, reunindo discursos de diferentes culturas, linguagens e tradições, além de ser formalmente uma união de meios audiovisuais: o imagético com o som. A hibridização ocorre também quando estes discursos, tradições e formas imbricam-se na narrativa cinematográfica e configuram elementos próprios e originais.

Segundo Canclini, um olhar intercultural permite uma visão mais complexa acerca das relações entre tradição e modernidade, evidenciando como aspectos tradicionais não são apagados pela industrialização de bens simbólicos. Desta forma, às modalidades clássicas de

⁴⁵ BURKE, Peter. **Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture**. Budapeste: Central European University Press, 2016. P. 1

⁴⁶ *Ibid.* P. 4

⁴⁷ BURKE, “Hibridismo Cultural...” *Op. Cit.* P. 32

⁴⁸ *Ibid.* P. 101

⁴⁹ BURKE, “Hybrid Renaissance...”, *Op. Cit.* P. 112 - 113

⁵⁰ CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrao. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. P. XIX

hibridização, derivadas de migrações e intercâmbios comerciais, devemos acrescentar as indústrias e os produtos culturais.⁵¹ Por meio das novas tecnologias midiáticas e comunicacionais, como o cinema, é possível enxergamos a hibridização em meio aos processos simbólicos, que não promovem apenas criatividade e inovação, mas também reproduzem estruturas conhecidas e abrangem contatos interculturais.⁵² Discorrendo sobre o folclore, Canclini afirma que se este continua existindo, ainda que reformulado, nas indústrias culturais é porque ainda funciona como um núcleo simbólico para expressar formas de convivência e visões de mundo, as quais implicam uma continuidade das relações sociais.⁵³ Partindo dessa problemática, questionamos que se uma tradição antifeminina continua existindo, sendo reformulada e propagada pelo cinema de horror é porque ainda atua como um núcleo simbólico e forma de perpetuar relações de gênero assimétricas.

Um dos impulsos desta pesquisa foi assim compreender a representação do Mal feminino no cinema de horror, problematizando como o audiovisual apropria, transforma e reproduz não apenas uma tradição antifeminina, mas o medo e a desconfiança perante as mulheres. No que diz respeito à temática da bruxaria e da imagem de bruxas na Idade Moderna muito já foi, e ainda é estudado.⁵⁴ Entretanto, o campo historiográfico até agora pouco prestou atenção em como esses temas e personagens são mobilizados e apropriados por meios de comunicação e linguagens marcadamente contemporâneas.

Estamos bem distantes do início da Idade Moderna, mas acreditamos que a personagem da bruxa, esta encarnação da maldade e do desvio feminino, veiculada pelo cinema no século XX, ainda se mostra enraizada nas páginas dos tratados de bruxaria e nas acusações passadas. É significativo como as bruxas são repetidamente queimadas, torturadas e punidas no cinema de horror, independentemente de seu grande poderio e associação com o Diabo. Entretanto, é mais notável ainda como encontram uma maneira de retornar e assombrar a imaginação do público em novos filmes, enredos e temporalidades, tal qual um circuito cultural que reforça a ameaça e o medo pelo Mal que as mulheres podem trazer à humanidade.

A justificativa desta pesquisa reside no fato de que o feminino é repetidamente representado no horror como possuindo fortes associações com o Mal. As mulheres são construídas cinematograficamente como perigosas e promotoras de calamidades, devendo,

⁵¹ *Ibid* P. XXXI

⁵² *Ibid*. P. 309

⁵³ *Ibid*. P. 364

⁵⁴ Para uma análise das representações imagéticas de bruxas e da prática de bruxaria, ver: HULTS, Linda C. **The Witch as a Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe**. Filadélfia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005 e ZIKA, Charles. **The Appearance of Witchcraft: Images and Social Meaning in the 16th Century Europe**. Londres e Nova York: Routledge, 2013.

portanto, ser controladas e tratadas com desconfiança. Diferentemente do que aconteceu no início da Idade Moderna, atualmente não somos mais perseguidas como servas do Diabo, nem condenadas às fogueiras e forcas, mas continuamos sofrendo violências e discriminações físicas, retóricas, verbais e simbólicas, sendo frequentemente consideradas inferiores e instáveis, estereótipos perpetuados por uma tradição antifeminina presente há muito na cultura ocidental judaico-cristã. Desta forma, esta pesquisa visa contribuir e fornecer novas interpretações, assim como ferramentas analíticas e caminhos para repensarmos e problematizarmos não apenas a representação feminina e de gênero no cinema de horror, mas também a vitalidade e poderio de uma tradição do Mal feminino, além da complexidade de trocas, relações e diálogos entre linguagens e temporalidades distantes, que de alguma forma nunca se encontraram tão próximas uma das outras.

A escolha do cinema de horror enquanto objeto de estudo pode soar estranha para muitos leitores, uma vez que o gênero se encontra associado a uma certa aura macabra. Neste trabalho, sua união com a problemática do Mal feminino e da bruxaria provavelmente eleva esse invólucro de assombro e bizarrice. Por isso é importante lembrar as palavras de Michel de Certeau, o qual apontou que o/a historiador/a estaria completamente enganado se acreditasse estar se livrando das “estranhezas internas da história” colocando-as em algum lugar externo, longe de nós em um passado fechado e tachado por suas “aberrações” e “excentricidades”.⁵⁵

Estranhezas como a bruxaria e possessão demoníaca não desapareceram completamente após os séculos XVII ou XVIII e seria ingenuidade dos historiadores/as relegá-los a um passado “finalizado”. Elas persistem e aparecem na contemporaneidade, muito diferentes de atos mágicos e diabólicos, mas não menos preocupantes, nas novas figurações sociais do Outro e em representações imagéticas e fílmicas.⁵⁶ De tal forma, que melhor maneira de abordar essas “estranhezas e bizarrices” da história do que por meio de um de seus grandes veículos da contemporaneidade, o cinema de horror?

⁵⁵ CERTEAU, Michel de. **The Possession at Loudun**. Tradução de Michael B. Smith EUA: The University Chicago Press, 2000. P. 227

⁵⁶ *Ibid.* P. 228

1. O MAL ASSUME MUITAS FORMAS: O PROBLEMA DO MAL NO IMAGINÁRIO CRISTÃO E NA HISTORIOGRAFIA

Logo que foi capaz de refletir, o homem não mais deixou de se interrogar sobre a existência do mal. Sofrimento das crianças, doenças, velhice, morte, cataclismos, fomes, guerras: a humanidade procura um culpado há milênios. Quem? Deus ou o diabo? Outro deus, os anjos, os homens? De onde vêm os cavaleiros do Apocalipse?
Georges Minois

A ameaça do Mal, acompanhada pela necessidade de combatê-lo, permeia o imaginário contemporâneo, encontrando espaço privilegiado nos produtos culturais, especialmente os midiáticos. Seja por meio de narrativas de horror, filmes de super-heróis, séries de televisão centradas em *serial killers* ou desenhos infantis, reitera-se a dicotomia Bem/Mal. O público consumidor acostumou-se com o entretenimento fornecido por épicas batalhas entre heróis altruístas e vilões malignos, que disputam o futuro ou passado da humanidade. O cinema de horror, povoado por monstros, demônios e psicopatas, ilustra bem o interesse em entender o Mal nas suas variadas formas. As bruxas analisadas nesta tese reforçam esse fascínio e desconfiança, especialmente quando o Mal é encarnado por mulheres. Por meio da análise de produtos culturais, pode-se afirmar que estamos saturados por uma *estética do Mal*, presente não apenas em audiovisuais, mas também em livros, histórias em quadrinhos, revistas e jornais.

Contudo, a preocupação com o Mal é muito mais antiga e complexa, possuindo intrincadas raízes em discussões teológicas e filosóficas, que originaram importantes e resilientes imagens, personagens e narrativas. É impossível compreender o Mal feminino, a bruxaria da Idade Moderna e sua “versão cinematográfica” no gênero de horror da década de 1960 sem antes tratar, mesmo que brevemente, do problema do Mal e sua maior expressão no imaginário cristão, o Diabo.

Inicialmente é importante ponderar que não podemos refletir sobre o Mal sem a sua antinomia, o Bem, sendo estas duas representações ou conceitos interligados. Outro ponto crucial é a polaridade de gênero em ambos os conceitos, sendo constantemente representados como potências masculinas. Na cultura judaico-cristã, tanto Deus quanto o Diabo são inegavelmente forças masculinas. A bruxa, grande representante da malignidade feminina, é invariavelmente agente submissa do Mal masculino, muito maior e poderoso. Por mais ameaçador que seja, o poder da bruxa diabólica é quase sempre originário do Diabo, seu

mestre e senhor, posicionado acima do feminino na hierarquia do Mal. De qualquer forma, tanto o Bem quanto o Mal significam e encarnam uma agência marcadamente masculina.

A partir destas considerações iniciais, este capítulo tem como objetivo elaborar uma reflexão histórica sobre estes dois conceitos a partir de debates filosóficos e teológicos do cristianismo que se mostram cruciais para a criação e propagação de uma tradição antifeminina, assim como para a consolidação do estereótipo da bruxa no início da Idade Moderna. Iniciaremos tentando responder à difícil pergunta “o que é o Mal?”, retomando não apenas um longo debate filosófico e teológico sobre o sofrimento, o pecado e a morte no mundo, mas também o interesse e as interpretações historiográficas sobre o tema. Não ignoramos que tal questão é exaustivamente debatida por diversas culturas humanas e metodologias, resultando em um rico e complexo tema. Contudo, considerando o recorte temporal e temático desta tese a opção foi pelas indagações elaboradas pelo cristianismo, tendo em vista que nossa personagem principal, a bruxa demonolátrica, foi construída e popularizada no âmbito das referências teológicas e intelectuais cristãs. O pecado original, a sistemática interpretação do mito edênico e o problema da carne, por exemplo, foram essenciais para a reafirmação, na cultura cristã, de uma inferioridade e malignidade femininas, resultando em uma construção negativa e misógina da Mulher.

As histórias do Mal, do Diabo e da bruxa na Europa Ocidental fazem parte da história do cristianismo e da Igreja Católica, em muitos momentos confundindo-se entre si. Apesar disso, ressaltamos que nossa finalidade não é escrever nem uma história do cristianismo, nem da Igreja Católica, mas sim pontuar reflexões sobre isso, assim como temas presentes nesta religião e instituição que são essenciais para nosso objeto de estudo.⁵⁷

Na sequência, nos atemos especificamente à figura do Diabo, a grande encarnação do Mal na cultura cristã da Idade Moderna, principalmente sua construção histórica e as posteriores interpretações historiográficas. O dualismo entre o Bem e o Mal aparece com força na história do Diabo cristão, que lentamente inseriu-se no imaginário popular e das elites como líder de uma corte do Mal oposta ao reino celeste de Deus. Todavia, é importante ressaltar que não podemos reduzi-lo a um simples mito ocidental, religioso ou laicizado. Nesse sentido, a finalidade não é discutir sobre a existência ou não do Diabo, mas sim analisar sua historicidade e reconhecer o valor e os efeitos da crença nessa figura, a qual motiva até os dias atuais tanto indivíduos quanto coletividades.

⁵⁷ Para isso ver: BROWN, Peter. **Corpo e Sociedade**: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990 e RANKE-HEINEMANN, Uta. **Eunucos pelo Reino de Deus**: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

Como afirmou o historiador Robert Muchembled, o Diabo é sempre filho do seu tempo, assim como a historiografia que sobre ele se debruça. Mesmo que o/a historiador/a não acredite em sua existência, ele/a deve explicar por que aqueles que acreditavam em seu poder queimaram e enforcaram bruxas nos séculos XVI e XVII.⁵⁸ Por ser uma personagem recorrente nos tratados e fontes de bruxaria da Idade Moderna, refletir sobre o Diabo e sua construção histórica é fundamental não apenas para entender a bruxa demonolátrica do passado, mas também compreender suas recriações contemporâneas no cinema de horror, no qual frequentemente é o grande antagonista na batalha entre o Bem e o Mal. Tendo isso em vista, a terceira e última parte deste capítulo é destinada à multifacetada relação entre o cinema de horror e a religião cristã, principalmente o uso que este faz de discursos e imagens religiosas, apresentando e reorganizando o problema do Mal e sua batalha contra o Bem.

1.1 - O QUE É O MAL? UM DEBATE FILOSÓFICO, TEOLÓGICO E HISTORIGRÁFICO

As décadas de 1960 e 1970 trouxeram diversas novas abordagens na historiografia, encabeçadas principalmente pela terceira geração da escola dos *Annales*. Depois da primeira e influente geração, centrada na história das mentalidades coletivas e liderada por Marc Bloch e Lucien Febvre, e da segunda geração, focada na civilização material e na história demográfica, encabeçada por Fernand Braudel, a terceira geração dos *Annales* trouxe mudanças que propunham uma análise histórico-antropológica das mentalidades, as quais foram extremamente importantes para os estudos mais recentes da bruxaria, principalmente para o campo da história cultural da bruxaria.

Dentro dessa renovação historiográfica chamada de *Nova História*, é possível observamos o declínio de temas socioeconômicos e demográficos das décadas anteriores, e uma maior ênfase no estudo dos comportamentos, das mentalidades e dos imaginários a partir de uma variedade de temas “outrora desconhecidos ou raríssimos”.⁵⁹ Foi dada maior ênfase à temas como família, infância, sexualidade, morte e sociabilidade, assim como às representações culturais e mentalidades religiosas, onde podemos inserir uma historiografia mais preocupada com as questões do medo e do Mal.

⁵⁸ MUCHEMBLE, Robert. **Uma História do Diabo: séculos XII – XX**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001. P. 8 - 9

⁵⁹ Sobre os *Annales* e a história das mentalidades, ver: ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (org.). **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990 e BURKE, Peter. **A Escola dos Annales** (1929 – 1989). Tradução de Nilo Odalia. São Paulo: UNESP, 2011.

Dentro dos domínios de uma “historiografia sobre o Mal”, o nome que mais destaca-se possivelmente é o do historiador francês Georges Minois, situado dentro da abordagem teórico-metodológica da história cultural e das mentalidades, renovando bastante esta última. Além do Mal, Minois também se dedicou a uma história da solidão e dos solitários, do riso e do escárnio, do ateísmo e até mesmo do suicídio. Publicada em 2002, *As Origens do Mal* possui como objetivo situar a história e as variadas interpretações do Mal em um recorte temporal bastante extenso, que vai desde sociedades pré-cristãs, passando por escritos apócrifos do cristianismo, interpretações sistemáticas da queda e da teoria do pecado original, até sua presença em debates de bioética no século XX. Para Minois, os seres humanos sempre questionaram a existência do Mal no mundo e buscaram incessantemente compreender o sofrimento e as catástrofes que assolavam suas vidas. As religiões desde cedo procuraram soluções para explicar o fenômeno, elaborando e interpretando diferentes histórias. Nesta interpretação, o problema do Mal surge como um debate filosófico e teológico que data de muitos séculos, não sendo exclusivo do pensamento judaico-cristão.

Minois coloca o problema do Mal em uma longa duração, apontando que para muitas culturas da Antiguidade, este era visto como uma força cósmica autônoma que existia e penetrava no mundo com ou sem a participação humana. Para os babilônios, por exemplo, o Mal não era abordado como a consequência de uma transgressão, existindo muito antes da criação do ser humano, que se esforçava inutilmente em eliminá-lo.⁶⁰ Nessas histórias antigas o Bem e o Mal surgem como forças autônomas e opostas, igualmente poderosas, mas que não dependem do ser humano para adentrar no mundo ou exercer sua influência.

Dentro da história do Mal, de acordo com Minois, a inversão dessa perspectiva veio com o pensamento judaico-cristão, já que era impossível conceber um rival à altura de um Deus único e bondoso, o qual não poderia estar na origem de desgraças e calamidades. A solução para o que parecia ser uma aporia do Mal, foi atribuir sua presença no mundo à ação humana, superando um difícil dilema que data das origens do cristianismo. Desta forma, Minois situa o cristianismo como um ponto de ruptura onde inicia-se um vasto e longo empreendimento de culpabilização coletiva, que encontrou na Mulher um de seus principais responsáveis, tornando-a posteriormente uma agente consciente do Mal.

Foi na história bíblica de Adão e Eva, presente no Antigo Testamento, que muitos pensadores cristãos encontraram uma explicação satisfatória para o problema da inserção do

⁶⁰ MINOIS, Georges. **As Origens do Mal**: Uma História do Pecado Original. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Editorial Teorema, 2004. P. 12 - 14

Mal no mundo.⁶¹ Os primeiros textos que se debruçaram sob essa narrativa datam do século II d.C., estando ausente a ideia do pecado original tal qual como conhecemos, já que o termo seria cunhado posteriormente por Agostinho de Hipona apenas no século V. No entanto, os primeiros textos doutrinários já elaboravam a ideia de uma culpabilização coletiva e humana.⁶² Apesar desta ser uma das narrativas mais famosas de responsabilização do ser humano pela inserção do Mal no mundo, sendo exaustivamente interpretada e transmitida até os dias atuais, Minois aponta que ela não foi a única e que outras culturas não-cristãs também criaram suas versões, demonstrando como o Mal é uma preocupação que aflige muitas sociedades.

Para ele, são numerosas as semelhanças nos modos como sociedades não-cristãs e cristãs imaginaram a origem das desgraças que recaíam sobre a humanidade, já que os mundos grego e indo-europeu também elucidaram a presença do Mal a partir de uma matriz na qual a humanidade é castigada. É possível perceber o objetivo do historiador de compreender a história do Mal dentro de uma longa duração e não exclusiva ao cristianismo ou à Igreja Católica. O objetivo é entender ao longo do tempo as transformações da preocupação humana com o Mal, a partir de diferentes cronologias e fontes, comparando e articulando as mentalidades, práticas sociais, religiosidades e discursos sobre este.

Para isto, Minois compara diversos mitos de origem, apontando que os mitos gregos, por exemplo, já ilustravam a desconfiança dos deuses, onde os seres humanos ou suportam sua vingança ou são vítimas de ajustes de contas.⁶³ Esta concepção do Mal transparece na história de Prometeu⁶⁴, o qual retoma temas recorrentes nos diversos mitos de origem, como o conhecimento proibido, a curiosidade, a desobediência e a presença de uma mulher. Histórias oriundas de tradições africanas também demonstravam esforços em compreender o Mal, sendo que muitas reforçavam a ideia de que a morte e as desgraças entraram no mundo após uma transgressão humana.⁶⁵

O objetivo do historiador é apontar para as semelhanças entre estas narrativas, criando um esquema comparativo, apontando como compartilham uma transgressão humana,

⁶¹ A história se encontra nos cinco primeiros capítulos do Livro do Gênesis.

⁶² MARTINS, “O martírio da tenente Ripley...”, *Op. Cit.* P. 153.

⁶³ MINOIS, *Op. Cit.* P. 14 - 15

⁶⁴ A famosa história de Prometeu apareceu pela primeira vez no poema épico *Teogonia* do grego Hesíodo escrito no século VIII a.C. A narrativa conta que Prometeu e seu irmão Epimeteu foram encarregados de criar os animais e homens. Contudo, Prometeu roubou o fogo exclusivo dos deuses, o entregando aos seres humanos, permitindo que desenvolvessem técnicas segundo as quais poderiam se transformar um dia em divindades. A vingança de Zeus consistiu em amarrar Prometeu no monte Cáucaso onde todos os dias uma águia destruiria seu fígado, o qual se regenerava durante a noite. Depois disso, enviou Pandora aos homens como retaliação. A sedutora mulher foi desposada por Epimeteu e encontrou em sua casa o vaso roubado de Zeus contendo todos os males possíveis. Apesar de ser advertida por seu marido a não o abrir, ela abriu o recipiente e liberou todos os males no mundo.

⁶⁵ MINOIS, *Op. Cit.* P. 15 - 16

frequentemente marcada pelo desejo dos homens de ultrapassar sua condição. Além disso, sobressai a presença de uma mulher, representante do grande mistério da vida e sexualidade, abordada frequentemente pelo viés da culpa. Apesar de representada como fisicamente inferior, ela descobre um meio para dominar e seduzir o homem. Este estranho poder é suficiente para fazer recair sobre ela suspeitas quando busca-se uma explicação para o Mal. Outros elementos também são recorrentes, como a presença de uma serpente - símbolo fálico associado à fecundidade e ao feminino - e de uma árvore, cujo simbolismo pode se referir à curiosidade e vontade de poder.⁶⁶ Alguns relatos, como a narrativa bíblica, mencionam ainda uma desobediência, implicando na transgressão de um interdito.

Dentro dessas narrativas, o que nos chama a atenção é a presença frequente de ardilosas personagens femininas, responsáveis por levarem os homens à desgraça e causar a inserção do Mal no mundo. Dentre todas, Eva é possivelmente a mais famosa, possuindo espaço cativo no imaginário judaico-cristão, mas não a única. Não podemos esquecer Pandora, presente no mito de Prometeu, a qual segundo os gregos desobedeceu a seu marido, libertando os males no mundo movida por uma curiosidade catastrófica. É interessante notarmos como posteriormente os padres da Igreja Católica designariam a curiosidade, presente no relato bíblico da Queda e personificada por Eva, como algo inerente à “natureza feminina”. A similaridade entre tais personagens ressalta o recorrente uso do feminino para justificar a presença do Mal: “E, ao levantar a tampa do vaso por simples curiosidade, Pandora não se assemelhará a Eva que, ao comer, a maçã, soltou todos os males da humanidade?”⁶⁷ A partir dessa semelhança notamos que o cristianismo não inventou a desconfiança das mulheres, intensificada a partir do Medievo, nem seu envolvimento com forças malignas, mas as renovou desde muito cedo em sua doutrina, explicitando tal relação nos tratados de bruxaria.

O problema filosófico e teológico do Mal surgiu como um verdadeiro obstáculo na doutrina dos primórdios do cristianismo. Apesar disso, a história bíblica de Adão e Eva, a principal narrativa utilizada para compreendê-lo, não encontrou eco durante mais de meio milênio. De acordo com Minois, segundo a exegese atual, a forma da narrativa foi elaborada

⁶⁶ Nas narrativas hindu, mesopotâmica e escandinava, a árvore é o símbolo de criação, vida, longevidade, força e regeneração, podendo ser até mesmo um receptáculo de almas. Na literatura hebraica, essa imagem aparece diversas vezes: na árvore de Jessé (Is 11: 1-3), na árvore de Abraão (Gn 18) e nas duas árvores do paraíso: a árvore da vida e a árvore da ciência do bem e do mal. Cf. MINOIS, *Op. Cit.*, P. 16 - 18

⁶⁷ Vale ressaltar que apesar de possuir uma forte presença no imaginário acerca do Éden, a maçã é, nas palavras de Minois, um “acrescento apócrifo tardio”, já que não encontramos na Bíblia a ideia de que o fruto proibido era uma maçã. A comparação com outras culturas é novamente possível aqui, já que aparece na grega, por exemplo, tanto com uma conotação sexual quanto símbolo da discórdia, e na céltica, representando a juventude eterna. Apesar disso, sua presença na história de Adão e Eva pode ser considerada possivelmente uma homonímia da língua latina, tendo em vista que o termo *malum* designa ao mesmo tempo o Mal e a maçã. Cf. MINOIS, *Op. Cit.* P. 15 - 19

somente entre os séculos VIII a.C. e VI d.C., sendo reordenada posteriormente.⁶⁸ O texto definitivo do Gênesis justapõe assim duas narrativas: a da criação e a do pecado, o qual seria transformado no pecado de Eva e posteriormente no pecado da carne, principalmente com os escritos de Agostinho no século V.

Um dos objetivos de Minois é escrever uma história do Mal, precisamente uma história do pecado original e para isso o historiador analisa como gerações de teólogos, filósofos e exegetas se debruçaram sobre a história de Adão e Eva na tentativa de explicar a morte e o sofrimento, elaborando assim uma teoria do pecado. Isso sugere que a longa popularidade do casal pode ser mais resultado dos inúmeros comentários posteriores do que da própria narrativa em si, a qual é relativamente curta. As ferramentas teórico-metodológicas da história das mentalidades são extremamente importantes para entendermos como cada época propõe uma interpretação em função de seus próprios instrumentos culturais e mentais, de forma que devemos problematizar o que é feito a partir dessa narrativa do Éden. O debate sobre o Mal e o pecado é construído em função das necessidades humanas e coletivas de determinada época, sendo utilizado e adaptado ao longo dos séculos para diversas causas.⁶⁹ Na Europa Ocidental, ao final do Medievo, como veremos nos próximos capítulos, esse mesmo debate foi utilizado para justificar a escrita de tratados de bruxaria e incitar a perseguição de mulheres acusadas de associação com o Diabo.

As problematizações de Minois auxiliam-nos a questionar como as respostas construídas para a presença do Mal no mundo não são de forma alguma homogêneas e ahistóricas, havendo transformações e divergências ao longo do tempo, dentro da própria tradição judaico-cristã. Um bom exemplo é o fato de que a partir do século II a.C, indagações sobre uma possível causa exterior do Mal estiveram presentes em correntes filosóficas e religiosas, sendo que tais reflexões foram ocultadas e ignoradas por muito tempo, pois não figuravam em nenhum texto canônico.⁷⁰ A tradição gnóstica, por exemplo, defendia a existência eterna de dois princípios contrários e igualmente poderosos: o Bem e o Mal.⁷¹ Sua

⁶⁸ Os redatores teriam inspirando-se em mitos de origem do Próximo-Oriente e tradições locais, fixando lentamente uma história que fornecia uma versão da origem do Mal.

⁶⁹ MINOIS, *Op. Cit.* P. 21 - 26

⁷⁰ Presentes nos textos apócrifos do cristianismo, estas ideias testemunhavam os debates e divergências acerca da origem do Mal entre os séculos II a.C. a III d.C., sendo que Adão e Eva estavam no centro destes questionamentos.

⁷¹ O gnosticismo desempenhou papel fundamental na história do pecado original. Surgido no Oriente, provavelmente na Pérsia, por muito tempo foi considerado uma heresia pelos cristãos. Pregando a abstinência do casamento, da carne e do vinho, essa corrente de pensamento discordava da ideia de que a vida e a criação eram boas, impregnada por um pessimismo e demonização da corporeidade e matéria. *Cf.* RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.* P. 27

influência é visível nos posteriores debates sobre o Mal, chegando a questionar a própria essência da criação.⁷²

Dentro de interpretações teológicas da história do pecado original, destaca-se a da alemã Uta Ranke-Heinemann. A teóloga é bastante importante para esta pesquisa pois questiona a construção de uma hostilidade ao prazer e de pessimismo sexual dentro do cristianismo, alinhando-se ao campo da história das mulheres e utilizando uma abordagem que enfatiza o gênero e a sexualidade. Desta forma, mostra-se vital considerarmos interpretações para além das historiográficas sobre o Mal, centradas especialmente na história das mentalidades, como é o caso de Minois, o qual muitas vezes possui pretensões generalizantes do processo histórico que deixam de lado as importantes intersecções de gênero, sexo, raça e geração, por exemplo.

Em sua obra *Eunucos pelo Reino de Deus*, publicada em 1988, Ranke-Heinemann afirma que o cristianismo foi “contaminado” pela hostilidade gnóstica ao corpo, pelo dualismo e visão negativa do prazer sexual.⁷³ Vale ressaltar aqui que após a obtenção de seu doutorado em Teologia Católica na década de 1950, ela tornou-se a primeira mulher a deter uma cátedra no assunto, sendo a primeira professora universitária de Teologia Católica do mundo, atuando na universidade de Duisburg-Essen. Contudo, por suas interpretações feministas e, principalmente, após duvidar do parto virginal de Maria nos anos 1980, a Igreja retirou sua licença de ensino.

A teóloga nota no desenvolvimento da moralidade sexual cristã influências determinantes tanto do judaísmo quanto do gnosticismo. Para ela, é notável a influência dos textos apócrifos e do gnosticismo na doutrina cristã, principalmente na elaboração da teoria do pecado original e na busca por culpados pela danação da humanidade. As ideias de Ranke-Heinemann aproximam-se das de Minois e apesar de suas diferentes abordagens, ambos concordam que as interpretações sobre o Mal na cultura cristã voltaram-se cada vez mais para o papel desempenhado por Adão e Eva.

⁷² Se esta fosse boa, como afirmavam os cristãos, era preciso encontrar um culpado que retirasse a responsabilidade de Deus, desta forma passa-se a prestar cada vez mais atenção a narrativa do Éden. Os escritos gnósticos apócrifos insistiam neste relato do Gênesis e nas circunstâncias do pecado do primeiro casal, assim como em suas consequências. Muitas obras prestavam demasiada atenção a Eva, a principal responsável devido à sua fraqueza e ao poder de sedução, sendo que parte desta literatura inclusive abordava as supostas relações entre a primeira mulher e o Diabo. MINOIS, *Op. Cit.* P. 37

⁷³ Segundo Ranke-Heinemann, não existe pessimismo sexual no judaísmo do Antigo Testamento. Contudo, muitos católicos encontraram raízes deste pensamento no Livro de Tobias, escrito por volta de 200 a.C. A autora afirma que esse tom ascético e pessimista deve ser atribuído à tradução do hebraico para o latim feita por Jerônimo, a Vulgata, publicada ao fim do século IV o qual teria modificado o texto para atender a um ideal de castidade. Cf. RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 28

É deste conjunto confuso que irá nascer, pouco a pouco, a ideia do pecado original. O sucesso deste mito está em parte ligado à proliferação de especulações judaicas, gnósticas, cristãs e pagãs, do século II a.C. ao século II d.C. O fim dos cultos civis, a crise dos politeísmos pagãos e a busca da salvação pessoal, trazem a questão do mal para o primeiro plano. Como explicar esta extraordinária desordem, estes sofrimentos, este mundo, onde a morte é a única certeza? O mundo judeu e, depois, judaico-cristão, recorda-se, portanto da velha história do jardim do Éden.⁷⁴

Ambos também concordam que quem recebeu maior atenção nessas interpretações foi Eva, sendo enfatizada sua associação com a serpente, seu poder de sedução sobre Adão e laços com o Mal.⁷⁵ Posteriormente, é possível notarmos como os teólogos encontraram no relato bíblico justificativas para a submissão feminina, argumentando que Eva não era parte do plano inicial do Criador, sendo concebida a partir da costela de Adão, que é quem lhe atribuiu um nome, assim como a todos os animais. Para muitos, o fato de Adão possuir o poder de nomear os seres vivos validava a superioridade masculina perante a natureza, os animais e a Mulher.⁷⁶

Outro detalhe muito utilizado por teólogos do Medievo e do início da Idade Moderna foi o detalhe de Eva ter sido criada a partir de um osso curvo, o que a tornaria física e espiritualmente fraca. Vemos esse argumento em tratados de bruxaria como o *Malleus Maleficarum*, o qual argumenta que: “[...] houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem”.⁷⁷ O espírito de Eva, refletindo esse desvio original, seria marcado pela perversidade, de forma que graças à sua curiosidade, ela foi seduzida pelo Diabo e convenceu seu companheiro a desobedecer a Deus.

Por mais que a ideia da Queda e de culpa partilhada por todos os seres humanos esteja muito presente no cristianismo, é importante tomar cuidado com generalizações e anacronismos. Esta é uma criação tardia dos teólogos, estando praticamente ausente do Antigo Testamento e dos Evangelhos, que passaram a explorar o relato bíblico sistematicamente a partir do século II d.C. a fim de reforçar o edifício doutrinal de uma Igreja que tentava se fortalecer. Para muitos historiadores, a mudança de perspectiva ocorreu a partir da interpretação dos escritos de Paulo, o Apóstolo, considerado por muitos o “verdadeiro

⁷⁴ MINOIS, *Op.Cit.*, P. 43

⁷⁵ MARTINS, “O martírio da tenente Ripley...”, *Op. Cit.*, P. 153

⁷⁶ “O homem pôs na sua mulher o nome de Eva por ser ela a mãe de todos os seres humanos.” *Cf.* Gn 3: 20 – Bíblia Sagrada Nova Tradução na Linguagem de Hoje (2000). Outras passagens também justificam a autoridade masculina, como: “Para a mulher Deus disse: Vou aumentar o seu sofrimento na gravidez, e com muita dor você dará à luz filhos. Apesar disso, você terá desejo de estar com o seu marido, e ele a dominará.” Gn 3:16 - Bíblia Sagrada Nova Tradução na Linguagem de Hoje (2000).

⁷⁷ KRAMER, Heinrick; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras**. Tradução de Paulo Froés. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2014. P. 116

fundador do cristianismo”.⁷⁸ Vemos por meio de Paulo, um judeu helenizado, posteriormente convertido, uma “interface híbrida” com as culturas antigas. Foi ele quem ressignificou a morte de Jesus Cristo como sacrificial, enfatizando a ideia de que se um homem era capaz de salvar a humanidade é porque esta se perdeu devido a outro: Adão. Ao sublinhar o papel redentor do filho de Deus, Paulo estabeleceu sua antítese, de forma que lentamente foi sendo formulada a ideia da responsabilidade humana.

O historiador Peter Brown enfatiza a importância de Paulo apontando que por meio da exegese de suas epístolas é possível avaliar o rumo do pensamento cristão sobre a pessoa humana e a questão do Mal, principalmente por meio da constante antítese pregada entre espírito e carne.⁷⁹ Com muitos trabalhos no campo da história das religiões, Brown é especialista em Agostinho de Hipona, muitas vezes sendo creditado como criador do campo de estudos da Antiguidade Tardia, focando na transição para o Medieval e principalmente na ascensão do cristianismo. Em sua obra *Corpo e Sociedade*, publicada em 1988, Brown volta-se para os primórdios do cristianismo, analisando a prática da renúncia sexual permanente em contraste com períodos temporários de abstinência sexual, utilizando um recorte temporal que prioriza homens e mulheres dos círculos cristãos, iniciando-se com Paulo e encerrando-se após a morte de Agostinho em 430 d.C. Enfatizando as transformações e a longa gestação de uma religião que renuncia aos prazeres da carne, Brown enfatiza como as noções de renúncia sexual do início do cristianismo diferem imensamente das do catolicismo medieval e do cristianismo do período moderno.

Uma das grandes potencialidades da análise de Brown é entender a religião, principalmente o cristianismo, por meio de investigações sobre o corpo, a sexualidade e as relações entre homens e mulheres. Seu objetivo não é realizar uma história eclesiástica ou das instituições, mas sim compreender como indivíduos *reais* lidaram com dores, incertezas e com a própria carne; como pensavam os símbolos e rituais religiosos; como determinados pensamentos e práticas foram formadas e porque estas transformaram-se ao longo do tempo. Desta forma, é possível notar como a obra insere-se no momento de renovação da historiografia iniciado na década de 1970, privilegiando o estudo da religião pelo prisma de temas antes preteridos, como a sexualidade humana, levando o estudo da história antiga para os campos da história cultural e social, assim como da psicologia. Por meio do historiador, evidenciamos como um estudo sobre o Mal, personificado na ideia de pecado cristão, necessita de abordagens plurais, sendo imprescindível o emprego de categorias e ferramentas

⁷⁸ MINOIS, *Op.Cit.*, P. 43

⁷⁹ BROWN, *Op. Cit.* P. 50

da história das religiões, história do corpo, história das mentalidades e dos estudos de gênero e sexualidade.

Pela análise de Brown, percebemos como o debate filosófico e teológico elaborado pelo cristianismo sobre o Mal vai ganhando novos e complexos contornos, transformando-se lentamente em uma questão sobre o pecado e a Queda humana, os quais tornaram-se base da doutrina cristã e culminaram com Agostinho e sua teoria do pecado original. Apesar disso, não podemos esquecer que paralelamente os meios “heréticos” e não-cristãos, também procuravam entender a Queda original, impulsionando novamente uma explicação dualista para as origens do Mal. O maniqueísmo, por exemplo, filosofia gnóstica fundada pelo profeta persa Mani (216 – 276 d.C.), situava-se num dualismo absoluto: o Bem e o Mal foram separados desde as origens, tal qual a luz e as trevas.⁸⁰ O Mal era assim uma entidade eterna que fazia parte do mundo e do homem. É importante mencionar o maniqueísmo, pois este evidencia como o cristianismo não estava isolado em seus questionamentos acerca do Mal, sendo influenciado por outras vertentes religiosas e filosóficas. É interessante recordar que Agostinho, antes de sua conversão e adesão completa ao cristianismo, pertenceu ao maniqueísmo, considerado o último grande movimento religioso no Oriente depois do cristianismo e antes do islamismo. Para os seguidores de Mani, imbuídos de uma visão pessimista sobre a humanidade, o mundo e o corpo provinham de um maligno demônio, não sendo criação do bom Deus. Ainda que pareça distante do cristianismo, em que a grande maioria dos Padres da Igreja acreditava que o Mal era algo proveniente do exterior ou de um ser maligno, o dualismo nunca estava tão longe quanto se acreditava e influenciou bastante o pensamento cristão.

Os Padres da Igreja, formuladores do pensamento teológico e das doutrinas cristãs, procuravam incessantemente explicar como foi possível a entrada do Mal num mundo criado por um Deus piedoso e bom. Rodeados por diversos argumentos, hesitações e contradições, eles confrontaram-se com complexos problemas. Inicialmente, visando proteger a reputação e inocência de Deus, precisavam afastar as doutrinas que versavam o Mal como inevitável e instituíam um poder rival com igual poder ao divino. A solução encontrada foi atribuir o pecado à liberdade humana, inocentando Deus e culpando o ser humano.⁸¹ Foi desta forma que as ideias elaboradas pelos Padres da Igreja associaram cada vez mais Adão e Eva à

⁸⁰ Para saber mais sobre o profeta Mani, ver BROWN, *Op. Cit.* P. 170 - 174

⁸¹ Minois aponta que outros pontos que tiveram que ser “contornados” pelos Padres da Igreja foram: deviam seguir os conteúdos das escrituras e a narrativa do Gênesis de forma literal; a vinda do Cristo e seu sacrifício deveriam ser justificadas, de forma que a antítese estabelecida por Paulo entre o filho de Deus e Adão tornou-se central na teologia e, por último, a prática do batismo das crianças foi justificada como forma de salvação. MINOIS, *Op. Cit.* P. 59 - 60

origem do Mal e aos sofrimentos dos seres humanos, vinculando a Queda ao pecado sexual. Passando por Tertuliano, Clemente de Alexandria, Orígenes, Gregório de Nissa, João Crisóstomo, Jerônimo e Agostinho, o Mal, a morte e a sexualidade começaram a caminhar juntos. É importante recordar que para muitos círculos cristãos, o debate sobre o Mal era também um debate sobre a finitude da vida, ou seja, sobre a existência da morte. Para alguns, o desejo sexual passou a ser causa primária da morte, enquanto para outros, menos pessimistas, era uma manifestação original e patente da mortalidade de Adão e Eva. Segundo Brown:

A sexualidade foi-se introduzindo gradativamente no centro da atenção de todos, como sintoma privilegiado da queda da humanidade na servidão. Consequentemente, a renúncia às relações sexuais passou a ficar ligada, num nível simbólico profundo, ao reestabelecimento de uma liberdade humana perdida, à recuperação do Espírito Santo e, por conseguinte, à capacidade humana de desfazer o poder da morte.⁸²

A morte e a sexualidade passaram a ser temas gêmeos, caminhando juntos em muitas das explicações tecidas pelos Padres da Igreja. É muito interessante questionarmos como esta associação continua presente na contemporaneidade, evidenciando um imaginário poderoso que encontra diversos canais para expressar-se ao longo do tempo. Nos filmes horror do século XX, é muito comum encontrarmos enredos e imagens que abordam a sexualidade e a morte como intrinsecamente conectadas, como veremos detalhadamente no quarto e quinto capítulo desta tese.

A análise realizada por Brown, o qual passa cronologicamente por diferentes autores cristãos antigos, enfatizando suas interpretações e influências no tema da renúncia sexual, é bastante pertinente para compreendermos como a sexualidade passou a ocupar um lugar de destaque na teoria do pecado e nas interpretações acerca do sofrimento da humanidade. Desta forma, vamos nos ater agora brevemente a alguns dos Padres da Igreja analisados por Brown.

Para Taciano (120 – 172 d.C.), por exemplo, a morte era uma anomalia na existência humana, introduzida quando Adão e Eva foram expulsos do Paraíso e obrigados pela mortalidade a manter relações sexuais entre si.⁸³ Já os escritos de Tertuliano (160 – 220 d.C.) permitem vislumbrar ideias conflitantes sobre a sexualidade e sua renúncia, as quais circulavam nas igrejas latinas do início do século III. Com ele temos a primeira afirmação coerente de que a abstinência sexual seria a técnica mais eficaz para alcançar a lucidez da alma. Segundo Brown, Tertuliano foi o primeiro, mas não o último, autor latino a elaborar

⁸² BROWN, *Op. Cit.* P. 81

⁸³ *Ibid.* P. 86 - 87

uma natureza humana subjugada às realidades do sexo e suas ameaças.⁸⁴ O autor ficou conhecido por sua ferrenha misoginia, atentando para a capacidade de sedução e as fraquezas sexuais inerentes das mulheres, estendendo a elas o pecado de Eva. Em Clemente de Alexandria (150 – 215 d.C.), seu contemporâneo, é reforçada a rígida ideia de que as relações sexuais deveriam ocorrer apenas para a geração de filhos e praticadas a serviço de Deus, sem serem separadas da harmoniosa ordenação da vida cristã.⁸⁵

Notamos assim como a relação entre sexualidade e pecado começou a pesar fortemente na doutrina cristã, associando o desejo sexual à manifestação do Mal no mundo. De acordo com Ranke-Heinemann, a partir do século II passaram a ser frequentes as ideias de que o ato sexual deveria ser destinado somente à procriação, junto com a idealização e defesa mais ferrenha da castidade.⁸⁶ Brown atenta que, a partir do século IV, a tendência geral das atitudes teológicas perante o celibato e a virgindade, embora limitadas aos círculos fechados de monges e estudiosos, coincidiu com um endurecimento de atitudes oficiais, apontando que no ano de 390, pela primeira vez, o povo romano assistiu a queima pública de homens prostituídos.⁸⁷

Em sua análise, Brown destaca a importância de Gregório de Nissa (+- 335 – 395 d.C.), que em seu tratado *Da Virgindade* enalteceu a castidade, argumentando que a alma humana vivia eternamente aprisionada por uma “grande paixão da insaciabilidade”.⁸⁸ Homens e mulheres seriam um protótipo perdido da natureza humana, de forma que a plenitude da humanidade só seria alcançada com a restauração do estado original de Adão. Ou seja, a divisão dos sexos é interpretada como parte da condição anômala dos seres humanos após a expulsão do Éden e a perda da imortalidade. A sexualidade deveria ser destinada unicamente à reprodução e dentro do casamento, na tentativa de deter a morte. Nessa linha de pensamento, não estava nos planos originais da criação divina, sendo acrescentada à natureza humana após a Queda juntamente com a morte.⁸⁹ É importante ressaltar que para Gregório de Nissa, a sexualidade não desempenhou papel na Queda, diferentemente do que seria alegado principalmente pelos teólogos medievais da Igreja Católica. A introdução do Mal e da morte no mundo, segundo ele, transformavam a atual experiência humana em algo “impuro”, marcada pelas tentativas consecutivas de bloquear a morte.⁹⁰

⁸⁴ *Ibid.* P. 78

⁸⁵ *Ibid.* P. 118 - 119

⁸⁶ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 63

⁸⁷ BROWN, *Op. Cit.* P. 315

⁸⁸ *Ibid.* P. 81

⁸⁹ *Ibid.* P. 244 - 245

⁹⁰ *Ibid.* P. 247 - 250

João Crisóstomo (347 – 407 d.C.), um dos grandes pregadores da Igreja Oriental, compartilhou de muitos pontos do pensamento antissexual de Gregório de Nissa, principalmente a ideia de que Adão e Eva não tiveram relações sexuais no paraíso. Para o autor, a Queda significou não apenas a introdução do Mal no mundo, mas o fim do “idílio edênico virginal” do primeiro casal. O casamento era oriundo da desobediência, da maldição e da morte. Alinhada ao pensamento de Brown, Ranke-Heinemann defende que questões como o Mal, a morte e o pecado passaram a ser associadas ao sexo, distanciando-se de suas raízes judaicas do Antigo Testamento.⁹¹

Para Brown, Jerônimo (+- 342 – 420 d.C.), monge erudito recluso em Belém, por meio de uma extensiva exegese sobre as epístolas de Paulo, contribuiu mais do que qualquer outro escritor latino para a sexualização definitiva da noção paulina de carne como um perigo alojado nas profundezas do ser físico.⁹² Segundo Jerônimo, Maria teria estabelecido o fundamento da castidade e virgindade para ambos os sexos. Nesse sentido, Ranke-Heinemann traz uma crítica bastante valiosa. Para ela, devemos pensar inversamente, ou seja, a virgindade não passou a ser valorizada porque, segundo as interpretações e relatos, Maria sempre foi virgem, mas pelo contrário: Maria foi transformada em virgem perpétua porque a virgindade passou a ser extremamente valorizada dentro do cristianismo.⁹³

De acordo com a teóloga, Jerônimo encontra-se no centro de uma “polêmica” em relação à tradução⁹⁴ e interpretação da passagem bíblica do Novo Testamento, 1 Coríntios 7:1, em que atribuiu incorretamente a sentença “penso que seria bom ao homem não tocar em mulher alguma” como uma resposta de Paulo e não como uma pergunta feita ao apóstolo.⁹⁵ Apesar de situar suas interpretações no campo da teologia, o ponto levantado por Ranke-Heinemann é bastante pertinente para uma análise histórica, pois evidencia como as narrativas bíblicas e outras histórias encontradas em livros e textos canônicos são construídas ao longo do tempo, não sendo objetos intocados sem atividade humana envolvida. Estas sofreram modificações ao longo dos séculos para servirem determinados propósitos e ideologias, moldadas de acordo com a época. Isso vai ao encontro com as próprias transformações e remodelações dos debates acerca do Mal e do pecado original, alinhados ao tempo que os mobiliza, demonstrando como não existiam interpretações homogêneas.

⁹¹ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 72

⁹² BROWN, *Op. Cit.* P. 309

⁹³ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 74

⁹⁴ Essa tradução de Jerônimo é da Vulgata, uma versão da Bíblia que se sobrepôs com o tempo à Septuaginta no que se refere ao Antigo Testamento.

⁹⁵ A responsabilidade atribuída a Paulo pelos celibatários foi equivocada, pois em 1 Cor 7:6, o apóstolo responde: “Não digo isso como uma ordem, mas como uma sugestão.”. Cf. RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 106.

Para a grande maioria dos historiadores e teólogos, a grande “virada” no debate cristão ocorreu com Agostinho (354 – 430 d.C.)⁹⁶, pensador que pavimentou o caminho da moralidade sexual cristã.⁹⁷ Foi a partir dele e do Concílio de Cartago, em 418, que uma corrente majoritária começou a destacar-se no seio da Igreja latina. O trabalho de gerações posteriores forneceu à obra de Agostinho um aspecto mais estruturado e coerente, mas foi a partir de seus escritos que os cristãos passaram a considerar-se mais culpados pelo Mal no mundo. Podemos afirmar que Agostinho é um dos grandes pensadores cristãos dedicados ao problema do Mal, tornando-se responsável pela elaboração clássica do conceito de pecado original no depósito dogmático da Igreja.⁹⁸ Em sua exegese acerca da criação e Queda, realizada principalmente em *Comentário Literal sobre o Gênesis*, escrita entre 401 e 416, Agostinho divergiu de outros teólogos, encarando o primeiro casal como seres físicos dotados dos mesmos corpos e características sexuais que os outros seres humanos posteriores. Diferentemente de Gregório de Nissa, Ambrósio e Jerônimo, por exemplo, que compartilhavam a ideia de que as origens do casamento e da sexualidade eram incompatíveis com o Paraíso, ocorrendo como resultado da expulsão, Agostinho acreditava que o estado angelical de Adão e Eva se situaria no futuro, sendo colocados no Paraíso por um período probatório para experimentar obediência e gratidão os prazeres físicos e sociais.⁹⁹

O verdadeiro problema que precisava ser explicado para Agostinho não era a existência de uma sociedade onde homens e mulheres casavam e tinham filhos, mas sim as distorções da vontade e concórdia ocasionadas pelo desejo sexual. Adão e Eva teriam originalmente desfrutado de uma união harmoniosa entre corpo e alma, porém esta harmonia não existiria mais.¹⁰⁰ Em sua obra *Cidade de Deus*, escrita entre 413 e 426, Agostinho afirmou que existia

⁹⁶ Agostinho é um dos únicos escritores da Igreja Primitiva cuja atividade sexual e vida íntima nos é conhecida, já que foram lembradas em suas *Confissões* escritas por volta de 397. Antes de seu interesse pelo celibato, viveu por treze anos com uma mulher com quem teve um filho. Desde 373 frequentava a Igreja de Mani, a qual posteriormente designou como uma horrível heresia, quando se converteu ao Cristianismo em 387. Antes mesmo disso, Agostinho interessava-se pelo celibato, já que tanto maniqueus quanto cristãos concordavam que esta era uma condição superior. Antes de dedicar-se ao pecado original, ocupou-se da filosofia neoplatônica de Plotino, a qual influenciou seus escritos. O pensamento agostiniano foi tributário de diversos fatores: sua história pessoal, uma mente inquieta pelos problemas da sexualidade, acontecimentos políticos e correntes espirituais da época. Para saber mais sobre a vida de Agostinho, ver: BROWN, *Op. Cit.* P. 318 – 351

⁹⁷ Apesar da repercussão e fama de suas ideias, nem todos aceitaram prontamente o que Agostinho tinha a dizer sobre o celibato, casamento e pecado. Ele encontrou diversos adversários como o pelagiano Juliano de Eclano (386 – 455 d.C.) e João Cassiano (360 – 435 d.C.). Cf. COELHO, Fabiano de Souza. *Cristianismo e Poder no Mundo Tardo Antigo: Agostinho e a Controvérsia com Juliano de Eclano*. **Fato & Versões**: História Antiga e Medieval. V. 6, n. 12, p. 1 - 15, 2014.

⁹⁸ Vale lembrar que o pecado original foi transformado oficialmente em dogma da Igreja Católica apenas no Concílio de Trento, no século XVI. A partir de então foi considerado indiscutivelmente uma mácula inextinguível nos seres humanos, transmitida por gerações e tornando o ser humano inclinado para o Mal, portador de uma natureza corrompida.

⁹⁹ BROWN, *Op. Cit.* P. 328 - 330

¹⁰⁰ *Ibid.* P. 331 - 333

sexo no Éden, mas que o ato era praticado sem a presença do desejo.¹⁰¹ Com Agostinho, a sexualidade passou a pesar mais na literatura ascética, aparecendo como um sintoma bem delineado da Queda. Sua teologia uniu duas coisas que o preocupavam imensamente: o prazer sexual e a morte, o mais amargo sinal da fragilidade humana. A sexualidade e a sepultura, de acordo com Brown, foram inseridas nos extremos da vida do ser humano, evidenciando a perda da harmonia entre corpo e alma:

Para sua continuidade, a raça humana ainda dependia do impulso sexual. Mas, no estado decaído do ser humano, a natureza exata do intercurso sexual já não podia ser simplesmente presumida. Ele não era o que tinha sido para Gregório de Nissa e João Crisóstomo – um remédio misericordioso, embora desajeitado, contra a morte. Para Agostinho, ele era em si mesmo uma minúscula sombra da morte. Tal como a morte, o surgimento e o auge da sensação sexual zombavam da vontade. Seus movimentos aleatórios simbolizavam uma desarticulação primária. Ela revelava um *discordiosum malum*, um princípio permanente de discórdia alojado no ser humano desde a Queda.¹⁰²

Desta forma, Agostinho associou a transmissão do pecado original ao prazer sexual, o qual após a Queda adquiriu um impulso próprio e escapou do controle da vontade, surgindo como um inimigo perigoso e atemporal. Em suas indagações acerca de qual seria a natureza desse pecado original, Agostinho hesitou entre o orgulho e a concupiscência, de forma que ambos apareciam estreitamente ligados em seu pensamento. Na teologia, o termo latino *concupiscentia*, “desejo ardente” ou “cobiça”, designava uma desordem no ser humano que levava ao domínio dos sentidos perante a vontade racional. No pensamento agostiniano, os componentes incontroláveis do desejo sexual revelavam uma *concupiscentia carnis*, originária de uma distorção permanente da própria alma, evidenciando uma falha eterna e incurável que a fazia pender para os prazeres da carne.¹⁰³ O desejo sexual surgia assim como raiz do inescapável sofrimento da humanidade. Para Agostinho, a sexualidade ecoava no corpo a consequência inalterável do primeiro pecado. Muito além de um castigo, ela era também seu principal meio de transmissão: a humanidade nascia com o pecado original porque nascia em estado de concupiscência. Em sua obra *Uma História do Diabo*, a qual abordaremos na segunda parte deste capítulo, o historiador Robert Muchembled, reforça a importância de Agostinho também como uma figura chave na consolidação da imagem do Diabo no Medievo. Segundo ele, este transformou sutilmente a visão do combate cósmico entre o Bem e o Mal, inserindo o pecado como parte da estrutura do universo e o Diabo como instrumento para corrigir os desregramentos humanos.¹⁰⁴

¹⁰¹ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 101 – 102

¹⁰² BROWN, *Op. Cit.* P. 335

¹⁰³ *Ibid.* P. 343

¹⁰⁴ MUCHEMBLED, *Op. Cit.* P. 20

Já para Brown, ao recorrer à autoridade dos antigos, principalmente Paulo, Agostinho abriu as comportas da literatura cristã para o puritanismo masculino que os romanos apreciavam em seus ancestrais e autores favoritos.¹⁰⁵ Ao mesmo tempo em que inseria os seres humanos no centro do debate, essa desconfiança do prazer sexual, também visualizava-os como eternamente expostos a um impiedoso Mal. Agostinho conectou o passado pré-cristão ao presente cristão a partir de uma desconfiança comum em relação à sexualidade, a qual foi herdada por eras posteriores.¹⁰⁶

Apesar dos primeiros teólogos cristãos não pouparem Adão da culpa, coube a Eva, a primeira mulher, a maior responsabilidade pelo Mal. Por ser mais fraca, foi ela quem foi seduzida, de forma que Adão permaneceu parcialmente como sua vítima. Para muitos pensadores posteriores, Eva tornou-se ainda mais culpada pelos sofrimentos da humanidade, pois se tivesse sido a única a pecar, não teríamos conhecido o pecado original. Sendo assim, coube a ela pagar duplamente pelo orgulho que levou a desobediência das determinações divinas: sofrendo ao dar à luz, já que foi a grande responsável pela introdução da morte no mundo, e sendo submissa ao marido, porque o induziu a pecar.¹⁰⁷

É por meio de Eva que lentamente foi gestada uma culpabilização especificamente feminina, sendo que muitos autores posteriores argumentaram que todas as mulheres compartilhavam da mesma natureza culpada da primeira mulher. Minois inclusive afirma que: “[...] o pecado original é um dos principais argumentos do antifeminismo no mundo cristão”.¹⁰⁸ Como veremos de forma mais aprofundada no segundo capítulo, esse grande e complexo problema do Mal, que perpassa questões como pecado, morte e sexualidade, discutido exaustivamente por Agostinho e outros Padres da Igreja, teve um papel decisivo para fundamentar a atitude negativa perante as mulheres no mundo Medieval e Moderno, inserindo-se em uma longa tradição que antecede o cristianismo e que elaborou um Mal cada vez mais feminino. Não foi coincidência que o *Malleus Maleficarum*, escrito ao final do século XV, defendeu que as mulheres eram mais predispostas à bruxaria por sua associação com Eva.

A questão do pecado original foi finalmente consolidada no início do século V. Apesar de divergências, a Igreja e o corpo eclesiástico orientavam-se cada vez mais rumo à ideia de que a natureza humana era fundamentalmente má e corrompida, de forma que o ser humano

¹⁰⁵ BROWN, *Op. Cit.* P. 350

¹⁰⁶ *Id.*

¹⁰⁷ “Para a mulher Deus disse Vou aumentar o seu sofrimento na gravidez, e com muita dor você dará à luz filhos. Apesar disso, você terá desejo de estar com o seu marido, e ele a dominará”. *Cf.* Gn 3:16 – Nova Tradução na Linguagem de Hoje (2000).

¹⁰⁸ MINOIS, *Op. Cit.*, P. 127

perdera sua liberdade de praticar o Bem sem o auxílio divino. Desta forma, a Igreja latina enclausurou-se por muito tempo em uma concepção pessimista da natureza humana, alimentada pela ideia de pecado original.¹⁰⁹ A incessante procura dos pensadores cristãos em isentar Deus da responsabilidade, tornou a humanidade a grande responsável pela inserção do Mal no mundo. A culpa humana foi estabelecida e decretada, de forma que foi necessário entender suas consequências: doenças, sofrimentos, mortes e catástrofes eram alguns dos castigos impugnados aos seres humanos pelo pecado cometido pelo primeiro casal.

Para Muchembled, a teoria agostiniana constituiu uma espécie de reserva de sentido para os pensadores durante boa parte da Idade Média. Até o século XIII, por exemplo, detalhes e adaptações foram sendo inseridos sem modificarem profundamente a questão.¹¹⁰ Teólogos medievais como Anselmo (1033 – 1109) e Tomás de Aquino (1225 – 1274) interessaram-se profundamente pelo assunto do Mal e do pecado, reforçando o pessimismo em relação à humanidade, principalmente perante as mulheres. Tomás de Aquino, junto a Agostinho, foi uma das grandes autoridades religiosas sobre as questões sexuais, herdando a hostilidade deste último e incorporando os pressupostos da biologia aristotélica à teologia cristã. As ideias de Aquino e de seu mentor, Alberto Magno, tiveram graves repercussões, incentivando um desprezo cada vez maior às mulheres e à demonização do sexo.¹¹¹

As transformações culturais operadas entre o século X e o final do XII promoveram um importante deslocamento para a repulsa em relação ao feminino. Além de serem consideradas as principais culpadas e responsáveis pelas mazelas no mundo, as mulheres passaram a ser encaradas como servas do Diabo, já que eram mais predispostas ao Mal. Desde a Idade Média Central, o Diabo tornou-se uma presença influente na vida humana. Quando confrontados com múltiplas questões, como as pestes, os cismas, as guerras e o temor do fim do mundo, os cristãos tomaram consciência de múltiplos perigos, afirmando que Satã, junto com seus agentes, seria responsável por essas provações, recebendo “autorização divina” para castigar

¹⁰⁹ A ideia de que é transmitido pela sexualidade e responsável pela corrupção da natureza humana é uma especificidade cristã e ocidental. No Islã, por exemplo, a história do Éden não representava o pecado como algo inextinguível, mas como uma promessa de expiação e reabilitação, sendo o Diabo apresentado como o principal responsável pela queda. Cf. MINOIS, *Op. Cit.*, P. 89 - 93

¹¹⁰ De acordo com Muchembled, havia uma relativa indiferença com o problema do Mal para fora de círculos estreitos de interesse. O mesmo acontecia com os domínios da magia e feitiçaria. As práticas populares eram conhecidas e denunciadas nos rituais de penitência, mas não foram objeto de medo, interesse e nem reprovação sistemática, sendo que o Diabo e o Mal não eram mesclados a elas como ocorreu posteriormente. MUCHEMBLE, *Op. Cit.*, P. 20 - 21

¹¹¹ Discutiremos Aquino, Anselmo, Alberto Magno e outros pensadores medievais com maior profundidade no segundo capítulo, tendo em vista que muitos de seus argumentos foram referências na construção de um discurso misógino que desembocou e influenciou na construção de um Mal feminino, assim como na escrita dos tratados de bruxaria e na caça às bruxas da Modernidade.

uma humanidade condenada.¹¹² Para os fieis, o Diabo tornou-se gradativamente um personagem familiar tal qual os santos e patriarcas.

Com cada vez mais espaço na cultura e no imaginário cristão medieval, o Diabo virou autor de fatos públicos, sendo uma figura chave para entendermos o Mal feminino e sua grande representante: a bruxa. Com o tempo, tornou-se uma figura central no cristianismo, integrando um de seus dogmas centrais e evidenciando a luta entre o Bem e o Mal. Entretanto, nem sempre foi essa personagem coerente, a qual está presente até hoje no imaginário coletivo. Como todo fenômeno histórico ele se modificou de acordo com a época que o invocava, sendo produto de diferentes interpretações e da união de diversos elementos, tradições e culturas. Nos séculos II e III, por exemplo, os Padres da Igreja e teólogos retomaram sua presença no relato de Adão e Eva, discutindo tanto sua queda como Anjo Rebelde quanto a da humanidade. Posteriormente, escritores como Jerônimo e Agostinho reforçaram sua presença nos textos canônicos da Igreja Latina.

Segundo Jean Delumeau, o Diabo apareceu pouco na arte cristã primitiva e os afrescos das catacumbas o ignoraram.¹¹³ A situação começou a modificar-se a partir dos séculos XI e XII, de forma que o século XIV testemunhou na Europa Ocidental uma atmosfera marcada por uma progressiva invasão diabólica e um medo maior de suas ameaças, alimentado e autenticado por bulas papais e sermões, assim como criações artísticas como a literatura, a pintura e o teatro. Foi a partir do Medievo que o inquietante problema do pecado, da morte e do Mal ganhou uma nova e potente dimensão na figura do Diabo, que também surge como uma importante chave interpretativa para o Mal feminino e a figura da bruxa demonolátrica, a qual não existe sem ele. Como veremos a seguir, o Diabo não é apenas uma figura heterogênea e complexa, mas também um fenômeno histórico do Medievo e da Idade Moderna. Entretanto, é interessante como ele figura também como um objeto de estudo da historiografia contemporânea, a qual influenciada principalmente pelo advento da história das mentalidades, interessou-se cada vez mais por ele analisando-o como um fenômeno histórico, religioso e do imaginário coletivo.

¹¹² Devemos lembrar que um dos maiores dilemas do cristianismo é que Deus, todo-poderoso e bondoso, não poderia possuir rivais à sua altura, ou seja, o Diabo ou o Mal não podem ter poder compatível ao poder divino. Logo, uma das alternativas encontradas por teólogos e pensadores para a presença do Diabo no mundo é essa suposta “autorização divina” que permite que Satã castigue e atormente uma humanidade marcada pela perdição. A questão da responsabilidade e permissão divina também é abordada no *Malleus Maleficarum* que novamente inocenta Deus da presença nefasta da bruxaria ao discutir o livre-arbítrio das bruxas.

¹¹³ DELUMEAU, Jean. **O Medo No Ocidente: 1300 – 1800 Uma Cidade Sitiada**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.P. 239

1.2 - O SENHOR DO MAL: A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA E HISTORIOGRÁFICA DO DIABO

Teologicamente, a figura do Diabo possui origens na tradição hebraica, tecendo relações com o cristianismo, que por sua vez reuniu, sistematizou e determinou a personagem, suas atitudes e esferas de ação.¹¹⁴ A religiosidade hebraica imprimiu nas consciências posteriores a imagem do Diabo como o Grande Inimigo da humanidade. Contudo, o Antigo Testamento faz pouca referência a ele, assim como aos espíritos do Mal, que como discutimos no tópico anterior, se tornaram, posteriormente, objetos de extensivas reflexões por parte de pensadores e teólogos.¹¹⁵ Apesar disso, o Antigo Testamento contribuiu de maneira significativa para a história do Diabo por meio do Livro de Jó.¹¹⁶ Nele, “o Satã” levantou suspeitas em relação à sinceridade e fidelidade de Jó, tornando-se a causa dos males sofridos pelo servo de Deus. Contudo, aqui o Diabo ainda não possuía uma personalidade definida, como demonstra a presença do artigo “o” junto ao seu nome:

Mas, como a descrição dos tormentos de Jó coloca o grande problema do Mal e da dúvida, esse poema do sofrimento contribuirá para conferir a Satã sua imortalidade. Gradualmente, Satã passa de acusador a tentador, tornando-se o Diabo por excelência em sua tradução grega *Diábolos* – isto é, aquele que leva a juízo -, que rapidamente se transformará na entidade do Mal, no adversário de Deus. Assim como no Satanás da literatura pós-bíblica hebraica se representará todo o Mal, todas as tentações (a serpente do Éden, o condutor dos judeus à adoração do bezerro de ouro), no Novo Testamento o Diabo se tornará o símbolo de todo o Mal.¹¹⁷

Assim como a questão do Mal, o Diabo tornou-se um objeto de estudo abordado pela historiografia principalmente a partir da década de 1970, sendo bastante analisado a partir do arcabouço teórico-metodológico da história das mentalidades e das religiosidades coletivas, com bastante ênfase no conceito de *imaginário*. Aliado a isso, por muito tempo, o Diabo foi um tema privilegiado especialmente por historiadores medievalistas, interessados em temas como cristianismo, igreja, feitiçaria e Europa medieval.

Em sua obra, *O Diabo no Imaginário Cristão*, publicada em 1986, o historiador Carlos Roberto F. Nogueira, cujas pesquisas situam-se dentro da história social e da história da cultura, analisa as origens do “anjo rebelde” e aponta o processo de expansionismo e deslocamento dos povos da Antiguidade como essencial para entendermos a construção e transformação dessa figura, já que que numa esfera religiosa o contato com outras culturas significou a assimilação de deuses dos inimigos como entidades malignas. A abordagem de

¹¹⁴ A palavra vem do latim *diabolus*, que por sua vez teve origem no grego *diabolos*, o divisor. Os hebreus o chamavam de *Satan*, o destruidor.

¹¹⁵ Isso ocorreu provavelmente por um esforço do judaísmo em promover uma religião monoteísta em meio ao politeísmo.

¹¹⁶ Cf. Jó 1-3 – Bíblia Sagrada.

¹¹⁷ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. São Paulo: Editora Ática, 1986. P. 8 - 9

Nogueira é bastante interessante pois recupera o Diabo enquanto um fenômeno histórico bastante plural, ressaltando como narrativas, personagens e imagens não cristãs foram sistematizadas sob uma nova ótica pela cultura judaico-cristã para o processo de construção e modelação de seu grande inimigo.

Nogueira utiliza o conceito teórico-metodológico de *imaginário* para abordar tanto a figura do Diabo quanto o fenômeno histórico da bruxaria. Para ele, o/a historiador/a deve partir da perspectiva de um universo mental singular, ou seja, um universo das práticas e mentalidades mágicas, que possibilitava que a coletividade acreditasse tanto em bruxas quanto no Diabo. É importante compreender esse universo da psique humana em que é estruturado um “equipamento mental” do qual uma época utiliza-se para responder indagações e buscar soluções, reais ou imaginárias, assim como elaborar um posicionamento perante o universo que a circunda. Segundo ele, é em uma psicologia coletiva que se encontra a chave da compreensão do comportamento social.¹¹⁸ Interessado na mudança dos sistemas de representações mentais, para Nogueira é no imaginário, uma “[...] reunião de lembranças, lugares-comuns, de velharias intelectuais; o manancial heterogêneo de restos de culturas e de mentalidade de diversas origens e de diversos tempos, reunião em coerências mentais”, onde devem ser buscadas as continuidades, perdas, rupturas e os modos de reprodução mental das sociedades.¹¹⁹ Desta forma, no imaginário singular e plural coexistem inúmeras mentalidades, em uma mesma época e indivíduo, sendo que é a face da história que muda mais lentamente. O historiador estabelece assim uma relação com a terceira geração dos *Annales*, utilizando a ferramenta do *mental coletivo*, recuperada por Jacques Le Goff, para designar a “coloração coletiva do psiquismo”, ou seja, um modo particular de pensar de um povo ou certo grupo em determinada época.

Sobre o Diabo, o historiador acredita ser importante voltar para antes do cristianismo e aponta que o Cativoiro de Babilônia¹²⁰ no século VI a.C. foi um momento decisivo para a formação de uma hierarquia demoníaca, sendo que nesse período reavivaram-se antigas crenças tribais, conservadas à margem da crença oficial, que ganharam conteúdo e densidade a partir do contato com as tradições mesopotâmicas, sistematizadas e amplificadas num sistema mágico-religioso coerente.¹²¹ O contato dos judeus com os caldeus, criadores de uma vasta e complexa demonologia, foi determinante para a consolidação da imagem do Diabo

¹¹⁸ NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **Bruxaria e História: As Práticas Mágicas no Ocidente Cristão**. São Paulo: EDUSC, 2004. P. 11

¹¹⁹ *Ibid.* P. 14 - 15

¹²⁰ O Cativoiro da Babilônia, conhecido como Exílio na Babilônia, é o nome utilizado para designar o episódio em que os judeus foram exilados do antigo Reino de Judá para a Babilônia por Nabucodonosor II.

¹²¹ NOGUEIRA, “O Diabo no Imaginário Cristão”. *Op. Cit.*, P. 9

como senhor do Mal, comandante de uma legião de demônios infernais.¹²² Desta forma, o contato com diversos povos forneceu à tradição judaica preexistente as personalidades necessárias para chefiar o “cortejo demoníaco”. Nogueira aponta que do fundo comum mesopotâmico são originárias as histórias do demônio do deserto Azazel, ao qual eram oferecidos sacrifícios¹²³, e as de Lilith, teoricamente a primeira mulher de Adão, que depois tornou-se o demônio da luxúria.¹²⁴ A própria figura de Lúcifer procede dessa relação com os caldeus:

[...] o astro da manhã, o filho da aurora, a estrela Vênus -, associado ao rei da Caldéia. Sua primeira aparição se encontra em Isaías (14:12), onde o profeta escarnece de sua queda do poder, perguntando: “Como caíste do céu, ó *Hellel*, estrela da manhã?” – que a vulgata traduz por *Lucifer, qui mane oriebaris*, tornando o Deus caído chefe das legiões rebeldes.¹²⁵

Os contatos com outros povos adicionaram mais integrantes ao “panteão demoníaco”. Dos filisteus foi originário Belzebu (*Beelzebub*), o deus de Ekron, *Baal-Zeboub*, o qual os judeus da Era Cristã assimilaram como príncipe dos demônios.¹²⁶ Da Mesopotâmia, o grão-duque do Inferno *Astaroth (Ashtoreth)*, anteriormente caracterizado como a deusa lunar cultuada pelo nome de *Ishtar*. Por fim, dos persas veio *Asmodeus (aeshma deva)*, divindade da tempestade convertida no demônio da luxúria no livro deuterocanônico de Tobias do Antigo Testamento.¹²⁷ Além disso, outra influência importante foi o conhecimento do zoroastrismo, o qual inspirou a sistematização de uma futura demonologia, principalmente por seus debates acerca do permanente conflito entre os princípios gêmeos do Bem e do Mal.¹²⁸

De acordo com Nogueira, foi durante a época helenística, com suas possibilidades de maior contato entre crenças e valores religiosos distintos, que ocorreu a justaposição de

¹²² A demonologia dos caldeus consistia em legiões de entidades semidivinas divididas em cinco classes, cada uma com sete “demônios” e com atributos distintos. Contudo, nem todas essas entidades e espíritos eram malignos. Suas representações, deduzidas por meio de amuletos encontrados, são no geral intermediárias entre o ser humano e o animal. Cf. NOGUEIRA, “O Diabo no Imaginário Cristão” *Op. Cit.*, P. 9

¹²³ Cf. Lv 16: 8-10.

¹²⁴ Para a história de Lilith ver: SICUTERI, Roberto. *Lilith: A Lua Negra*. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

¹²⁵ NOGUEIRA, “O Diabo no Imaginário Cristão”. P. 10

¹²⁶ Cf. Mt 12:24 e Lc 11:15.

¹²⁷ Segundo Ranke-Heinemann a história presente no livro de Tobias foi utilizada posteriormente por muitos católicos para justificar a hostilidade ao prazer sexual, já que na narrativa *Asmodeus* assassinou os sete maridos de Sara na noite de núpcias porque estes eram “escravos do desejo”. Contudo, a teóloga aponta que o tom ascético foi resultado de acréscimos e cortes feitos por Jerônimo, que em sua tradução para o latim alterou a narrativa para inseri-la em seu ideal de castidade. Cf. Tobias 3-8 – Bíblia Sagrada.

¹²⁸ O zoroastrismo, ou masdeísmo persa, foi uma religião fundada pelo profeta Zaratustra, o qual os gregos chamavam de Zoroastro. Sua doutrina era centrada nas questões da escatologia e demonologia, influenciando posteriormente o judaísmo, cristianismo e islamismo. O zoroastrismo forneceu o cenário dualista que libertou o Demônio no pensamento judaico, possibilitando, por meio da assimilação da crença em espíritos bons e maus, a composição de uma hierarquia que forneceu autonomia aos anjos.

noções religiosas diversificadas a uma crescente sistematização do “agente do Mal”. Esses contatos da comunidade judaica levaram à produção de uma inédita “demonologia”¹²⁹, a qual simbolizava a mudança de perspectiva teológica. Entre o longo período de II a.C. e I d.C. foi desenvolvida, à margem da tradição erudita, uma literatura sobre o demoníaco, sendo que tais textos apócrifos e apocalípticos eram atribuídos às grandes personagens do Antigo Testamento como Enoch, Esdras e Salomão.¹³⁰

Outro fator importante para Nogueira para a consolidação do Diabo no imaginário cristão foi a reforma efetuada no antigo politeísmo grego pela escola neoplatônica.¹³¹ A afluência com a religiosidade judaica ocorreu com a tradução, no século II d.C., dos livros sagrados para o grego, quando foram denominados como demoníacos (*daimonia*) os ídolos, divindades pagãs e animais fantásticos que povoavam as crenças do antigo Oriente. Desta forma, uma parte desta doutrina “demonológica” foi incorporada à tradição hebraica, associando-se também às antigas tradições orais.

O nascimento do cristianismo abriu as portas para um longo processo de choque e interpenetração de tradições, as quais se modificaram e associaram para repelir, receber ou revestir uma bagagem mística que permaneceu viva paralelamente ao corpo doutrinário oficial. Isso é bastante interessante para questionarmos como o Diabo é um fenômeno histórico complexo e multifacetado, não uma figura ahistórica que “nasceu pronta” junto ao cristianismo. Ao longo dos primeiros séculos, a ideia de Satã e de um exército de demônios inferiores, imagem presente no Novo Testamento, acompanhou modestamente o processo de elaboração da doutrina cristã, lentamente adquirindo importância no plano teológico. Ao longo do primeiro milênio cristão, o Diabo foi uma figura relativamente discreta, quase

¹²⁹ Utilizamos o termo em aspas pois, segundo o historiador medievalista Alain Boureau, só podemos falar de demonologia quando uma disciplina autônoma se interessa não apenas pelos modos de existência e ação dos demônios, mas também pelas relações que estes estabelecem com os seres humanos, assim como as técnicas de discernimento de maus espíritos. Para ele, um dos sinais concretos da emergência de uma nova disciplina encontra-se na redação de tratados específicos. Cf. BOUREAU, Alain. **Satã Herético: O Nascimento da Demonologia na Europa Medieval (1280 – 1330)**. Tradução de Igor Salomão Teixeira. São Paulo: Editora Unicamp. 2016.

¹³⁰ NOGUEIRA, “O Diabo no Imaginário Cristão”. P. 12 - 13

¹³¹ Segundo Nogueira, a escola neoplatônica “libertou” Deus de um cortejo de entes divinos que dispersavam e personificavam seus diversos atributos. De forma alguma rompendo com a tradição da religião helênica, incorporou deuses e heróis com auxílio de uma “demonologia” que colocava abaixo do Ser Supremo toda uma hierarquia de forças sobrenaturais que participavam em diferentes níveis das perfeições divinas e fraquezas humanas. Tendo como base um fundamento monoteísta, manteve um politeísmo ligado aos cultos e tradições mitológicas. O universo neoplatônico era povoado de demônios, princípios espirituais presentes em agentes e fenômenos da Natureza. Contudo, a escola, na tentativa de reconstruir a ordem moral do Universo, elaborou uma hierarquia entre esses demônios, divididos entre bons e maus, de acordo com os atributos anteriores de divindades agora rebaixadas, adaptando essa teologia à liturgia helênica, misturada a ritos mágicos e orientais. Sendo assim, as religiões da Grécia, Egito, Fenícia, Pérsia e Mesopotâmia tornaram-se “demonologias” extremamente interligadas. NOGUEIRA, “O Diabo no Imaginário Cristão”. P. 12 - 16

exclusiva do interesse de teólogos e moralistas, não possuindo muito espaço na arte e literatura.

É importante atentar que as diversas figuras do Mal, como demônios, forças sobrenaturais, deuses e outros, não deixaram subitamente de existir com o advento do cristianismo. Essas figuras correspondiam ao politeísmo que por muito tempo conviveu com a nova doutrina cristã.¹³² É interessante como muitas foram sendo lentamente inseridas no fluxo da demonologia da Idade Média, compondo a partir de traços variados, e até mesmo contraditórios, a imagem de Lúcifer, o senhor do inferno. Segundo Jeffrey B. Russell, especialista em história medieval cristã e história da teologia, a noção cristã do Diabo foi extremamente influenciada por elementos folclóricos e populares, oriundos de práticas e tradições contrastadas com uma religião cristã cada vez mais coerente e consciente de si mesma.¹³³ Quando levados a construir um sistema teológico capaz de opor-se aos pagãos, gnósticos, maniqueístas e outros, os teólogos da Igreja procuraram um sentido coerente entre as mais diversas tradições e narrativas diabólicas, unindo a história da serpente do Éden com outras como a do anjo rebelde, do tentador, do sedutor concupiscente e do dragão todopoderoso.¹³⁴

Dando cada vez mais ênfase à história da revolta de Lúcifer e sua subsequente expulsão do Paraíso, muitos teólogos passaram a discutir a residência dos demônios, suas faculdades e armadilhas. Se os anjos habitavam o lugar mais alto dos céus, tendo o privilégio de estar junto a Deus, o Diabo e seus capangas deveriam estar no exato oposto, confinados às trevas.¹³⁵ Os fenômenos naturais passaram a ser explicados dentro desse prisma, de forma que dependendo de seu caráter, benéfico ou maléfico, eram atribuídos ou ao equilíbrio divino, assegurado

¹³² Foi a partir dos séculos XI e XII que o cristianismo “trionfou” perante o paganismo, estabelecendo-se como uma grande autoridade religiosa e institucional por meio do fortalecimento da Igreja Católica. Isso ocasionou uma drástica mudança de atitude. Enquanto o paganismo era uma força social, o grande objetivo dos eclesiásticos era converter os povos que ignoravam ou resistiam ao cristianismo, principalmente por meio do “diálogo” que visava a aceitação de suas crenças. Contudo, essa postura alterou-se quando começaram a dispor de poder político e religioso, iniciando a distinção entre crenças “verdadeiras” e “falsas”, assim como uma crescente obsessão pelo Diabo e os relatos de práticas mágicas maléficas. O que antes era uma divisão moral entre as crenças, oriunda da necessidade de catequizar, deu lugar à uma divisão de legitimidade e hierarquização entre crenças superiores e inferiores. Desta forma, muitas das religiões pagãs foram desnaturadas e transformadas em meras representações do Mal, com uma assimilação muito simplificada de seus deuses e entidades a uma esfera demoníaca. Cf. NOGUEIRA, “O Diabo no Imaginário Cristão”. P. 26 -33

¹³³ RUSSEL, Jeffrey Burton. **Lucifer**: The Devil in the Middle Ages. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1986.

¹³⁴ MUCHEMBLED, *Op. Cit.* P. 19

¹³⁵ Os anjos caídos possuem, como os outros anjos, um corpo etéreo, composto de ar e luz. Desta forma, segundo Agostinho, os demônios são dotados de faculdades extraordinárias de percepção, capazes de se locomover pelo ar com velocidades impressionantes. Como veremos no terceiro capítulo, a questão da corporeidade dos demônios e suas habilidades terá bastante influência nos tratados de bruxaria dos séculos XV e XVI.

pelos anjos, ou ao comportamento subversivo dos demônios.¹³⁶ Os primeiros teólogos dedicaram-se exaustivamente às armadilhas que tais espíritos empregavam contra os praticantes da nova fé, causando doenças e más colheitas. Essa visão de mundo perdurou por pela Idade Média e até mesmo no início da Moderna.

Segundo Nogueira, o advento do cristianismo foi um momento decisivo e conferiu aos demônios o poder de atormentar a nova Igreja que lentamente se edificava. Incorporado aos dogmas do cristianismo, o Diabo representava as dificuldades de um mundo material e espiritual, aparecendo como válvula de escape para a nova fé que buscava conquistar espaço, necessitando de uma uniformidade nas consciências e um inimigo em comum para triunfar.¹³⁷ Vale lembrar que por muito tempo, a conversão na Europa não foi algo homogêneo, de forma que a presença material da Igreja, junto ao poder e dominância de território, não se impôs do mesmo modo às consciências individuais. Nogueira aponta que com o passar dos séculos, para a frustração e desespero do corpo eclesiástico, o “Mal do paganismo” mostrava estar longe de ser vencido. Quando a cristianização foi atingida em um nível institucional, o mundo passou a ser cada vez mais dividido em duas esferas definidas e antagônicas, a do Bem e a do Mal.¹³⁸

A figura do Diabo, popularmente divulgada não apenas pela religião cristã, mas também na literatura e nas artes, surgiu com força apenas em um momento tardio da cultura ocidental. É importante compreendermos que elementos heterogêneos da imagem demoníaca existiam há muito tempo, porém foi apenas por volta dos séculos XII e XIII que estes assumiram um lugar decisivo nas práticas e representações coletivas.¹³⁹ É interessante pontuar que essa mudança ocorreu não apenas por questões religiosas e teológicas, mas também pela emergência de uma cultura em comum.

Em *Uma História do Diabo*, publicado em 2001, o historiador francês Robert Muchembled argumenta que, em mutação, a Europa forjou suas principais características produzindo uma linguagem simbólica identitária capaz de lentamente impor-se em um continente político e socialmente fragmentado. A construção de uma imagem coerente do Diabo e do inferno não é apenas um fenômeno histórico e religioso importante, mas também o marco do nascimento de uma concepção unificadora, compartilhada pelo papado e por grandes reinos, que assinalava um impulso de vitalidade no Ocidente.¹⁴⁰ O Diabo, segundo o

¹³⁶ NOGUEIRA, “O Diabo no Imaginário Cristão”, P. 23

¹³⁷ *Id.*

¹³⁸ *Ibid.* P. 31

¹³⁹ MUCHEMBLED, *Op. Cit.* P. 18

¹⁴⁰ *Id.*

historiador francês, não pertence apenas à Igreja, mas representa também uma parte noturna da cultura ocidental, atuando como uma antítese das ideias que esta produziu e exportou para todo mundo. Nesse sentido, a análise histórica do Diabo empreendida por Muchembled insere-se no amplo campo de estudo da formação dos Estados Moderno europeus. Desta forma, é possível notarmos como afasta-se um pouco do método percorrido por Nogueira, o qual opera um retorno para os primórdios do cristianismo para entender a multifacetada imagem do Diabo.

Muchembled é um historiador conhecido por seus estudos situados na interseção da história cultural e das ciências sociais.¹⁴¹ É conhecido por estabelecer diálogos com a antropologia e a história social, sendo especialista em história moderna e voltando suas análises para a cultura popular, a violência, os costumes, gestos do passado e principalmente, a bruxaria. Notamos assim como para muitos historiadores o interesse pela história do Diabo vem acompanhada pelo interesse na história da bruxaria e da caça às bruxas, com muitas influências da história das mentalidades e da Nova História. Sendo assim, para Muchembled, o mais importante é compreender a crença ocidental no Diabo não pelo viés teológico, mas enquanto uma realidade profunda que motivou tanto indivíduos quanto grupos.

Empregando o conceito de *imaginário*, defende que este é um fenômeno coletivo bastante real, produzido pelos variados canais culturais que irrigam uma sociedade. Para ele, o imaginário é uma “espécie de maquinaria escondida e poderosamente ativa sob a superfície das coisas”, a qual cria sistemas de explicações e motiva ações individuais e comportamentos coletivos.¹⁴² O imaginário coletivo é vivo e potente, construído em bases comuns no âmbito de uma determinada cultura nacional, mas não homogêneo, possuindo uma modelagem infinita a qual varia de acordo com categorias como grupos sociais, classe, idade, sexo, gênero, tempo e lugar.¹⁴³ Esta é uma das potências da análise de Muchembled, que foge das pretensões generalizantes da história das mentalidades e aponta para a importância de outras variantes, como o gênero. Outro ponto positivo é sua defesa acerca do estudo da cultura como algo que não deve limitar-se às “produções legítimas” ou aos aspectos “superiores” da cultura, como as artes maiores ou a literatura. Para o historiador, tudo faz sentido no caminho das

¹⁴¹ Vale lembrar que Muchembled é discípulo de Pierre Goubert, historiador francês especialista em História Moderna do século XVI e integrante da segunda geração dos *Annales*.

¹⁴² MUCHEMBLED, *Op. Cit.* P. 9

¹⁴³ Muchembled afirma que podemos representar este maleável sistema do imaginário coletivo a partir da imagem de uma rede de canalizações invisíveis que regam o mesmo conjunto, mas não liberam a mesma quantidade nem qualidade de ideias e emoções para todos aqueles a quem serve, depois de ter passado por diversos filtros e canais.

tradições que alicerçam uma civilização, de forma que nada deve ser menosprezado e a cultura deve ser examinada com máxima atenção em todos os seus âmbitos.

Em relação ao Diabo, Muchembled argumenta que nada é mais falso do que analisar sua imagem como gravada de maneira eterna e homogênea em uma natureza humana dividida pela batalha entre o Bem e o Mal. Desta forma, está interessado em entender as transformações nas representações iconográficas do Diabo ao longo do tempo, principalmente como este passou a ser o senhor das trevas e das bruxas. De acordo com ele, uma panorâmica do imaginário ocidental revela que o Diabo, em sua forma habitualmente admitida, não é o único centro, sendo que as metamorfoses das figura do Mal na cultura falam igualmente da infelicidade dos homens no seio de suas sociedades.¹⁴⁴ Esta representação da sociedade moderna rodeada por um mundo de inseguranças e medos vai bastante ao encontro das ideias de Jean Delumeau, como veremos adiante.

Muchembled atenta que as ideias não flutuam de maneira descarnada acima das sociedades, mas adquirem importância ao unirem-se às necessidades dos seres humanos, adaptando-se a partir das transformações pelas quais passam. Em linhas gerais, defende que possuímos atualmente uma “extraordinária herança diabólica”¹⁴⁵, mas que o Diabo é uma construção imaginária datada, fundamental para a compreensão do que acontecia, a partir dos séculos XII e XIII, na Europa Ocidental, ligado também ao juízo ocidental acerca do mundo visível e invisível. Desta forma: “Esboçada em grandes linhas, a história do Diabo no Ocidente é a de uma extensão progressiva de seu impacto sobre a sociedade, acompanhada de uma mutação de grande amplitude de suas supostas características”.¹⁴⁶

É interessante atentar para o recorte temporal de longa duração utilizado em *Uma História do Diabo*, que para compreender a imagem do Diabo e da iconografia do Mal na civilização ocidental, inicia-se no século XII e segue até o século XX. Nesse sentido, valoriza não apenas fontes clássicas, mas também outros registros, variando dos saberes da elite até fontes contemporâneas como jornais, revistas, filmes e histórias em quadrinhos para entender

¹⁴⁴ MUCHEMBLE, *Op. Cit.* P. 14

¹⁴⁵ Segundo ele, o fluxo do imaginário diabólico ocidental dividiu-se atualmente em duas correntes distintas com ramificações secundárias. Na primeira, representada pela França e Bélgica, predomina o interesse pelo fantástico no que possui de provocador, curioso, humorístico ou até mesmo pela inserção do demônio no prazer da vida. Aqui Muchembled afirma ser possível falar de uma cultura do imaginário, de forma que escritores, cineastas e publicitários que abordam essa temática atuam como mediadores culturais, conservando uma memória viva do passado e adaptando-a às necessidades dos presentes. A segunda corrente, representada pelos Estados Unidos e pela Europa setentrional, conserva mais intensamente a angústia da lição herdada do passado, referente a uma perigosa e maléfica besta interna que precisa ser controlada ou destruída. Desta forma, tentam exorcizar este medo, projetando-o nos filmes, programas de televisão e na internet.

¹⁴⁶ MUCHEMBLE, *Op. Cit.* P. 21

a transformação, os diferentes registros e as formas do Diabo.¹⁴⁷ Outro ponto importante é que para Muchembled a história do Diabo está estritamente imbricada à uma história do corpo, do espírito e do vínculo social. Desta forma, não realiza apenas um percurso da representação do Diabo no imaginário ocidental, mas o relaciona com a cultura, imagens do corpo, sexualidade, lugares sociais e iconografias diabólicas.

Segundo Muchembled, até o século XII, os principais traços demoníacos não formavam um conjunto organizado, estando dispersos no continente europeu e surgindo a partir de universos e épocas distintas. Desta forma, permaneciam integrados em sistemas de crenças mais ou menos sincréticos vivenciados por populações locais no âmbito de um cristianismo pouco preocupado em expulsar as “superstições”.¹⁴⁸ De acordo com ele, o Diabo insinuou-se no seio da vida monástica na alta Idade Média, ganhando novo impulso em um universo que ditava a norma religiosa e transmitia o essencial da cultura da época. Porém, ainda era resultado de um delicado ponto de união entre a tradição teológica sobre os demônios e as representações sobrenaturais tecidas por diferentes populações europeias, resultando em numerosas e variadas representações.

Além dos já conhecidos e presentes na Bíblia e na literatura apocalíptica, o Diabo poderia assumir diversos outros nomes e até mesmo sobrenomes. Outros demônios menores também eram por vezes designados por nomes próprios, muitas vezes resquícios de pequenos deuses pagãos, o que tornava tais criaturas mais próximas dos seres humanos e reduzia o medo que inspiravam. Não podemos esquecer que o mundo era permeado por questões mágicas e sobrenaturais, povoado por uma infinidade de personagens fantásticos como santos, demônios e as almas dos mortos. Um poderoso veio cultural de familiaridade com o sobrenatural atravessou toda a Idade Média, o que explica, por exemplo, a crença posterior na bruxaria demonolátrica. Desta forma, o Diabo dos teólogos era frequentemente encoberto por imagens mais concretas e locais de seres sobrenaturais e pequenos demônios, os quais assemelhavam-se aos seres humanos e poderiam ser subjugados e enganados por estes.¹⁴⁹ Em muitos casos durante o Medievo, aponta Muchembled, o Diabo era objeto de zombarias e não inspirava um grande medo.

Tanto Muchembled quanto Nogueira concordam que a longa disputa entre o cristianismo e as crenças e práticas pagãs foi muito bem ilustrada na figura do Diabo, o qual

¹⁴⁷ Sobre filmes e livros do século XX, Muchembled afirma que a curiosidade de espectadores e leitores provem de uma ligação implícita, estabelecida a partir do imaginário, com o acervo de imagens e noções oriundas de estratos cronológicos diferentes.

¹⁴⁸ MUCHEMBLEDE, *Op. Cit.* P. 24

¹⁴⁹ *Ibid.* P. 25

demonstra como alguns núcleos resistiram a uma destruição total e foram lentamente assimilados e recobertos com uma nova roupagem dentro do universo cristão. Contudo, é importante atentar que estas heranças pagãs e populares não caracterizaram uma mitologia precisa, sobrevivendo, como afirma Muchembled, enquanto resquícios de “um naufrágio do passado flutuando em um oceano cristão”.¹⁵⁰ Desta forma, por muito tempo o Diabo assumiu inúmeras aparências, longe de ser a grande ameaça do cristianismo, sendo difícil distinguir completamente entre a influência da teologia e das crenças populares:

Tornado animal, ele hesita entre a tradição judaico-cristã e os deuses associados a formas vivas dos pagãos. Embora a forte marca cristã exclua o cordeiro, ou mesmo o boi e o asno, ele não consegue impor a opinião de São Pedro, segundo o qual Lúcifer é um leão rugidor. Em outro registro, a serpente do Gênesis confunde-se facilmente com o dragão do paganismo. O bode, uma das formas preferidas do diabo, deve talvez este privilégio a sua antiga associação com Pã e Thor. O cão constitui outra de suas aparências prediletas.¹⁵¹

Essa heterogeneidade nas representações do Diabo, assim como dos demônios, demonstra que, diferentemente do que os teólogos gostariam de instituir, as fronteiras entre o Bem e o Mal não eram completamente nítidas nem fixas.¹⁵² A teoria do Mal representada pelo Diabo ainda não gerava uma grande ansiedade social, pois não possuía canais de transmissão suficientes para contaminar universos sociais distintos, ficando limitada às elites cristãs. Faltava ao universo satânico coesão, ordem e poder. De acordo com Muchembled, até o século XII o mundo era demasiado encantado, o que não permitia a Satã reinar soberanamente nas questões de medo e angústia, existindo muitos concorrentes nesse quesito.¹⁵³ As mentalidades coletivas eram povoadas por demônios e seres mágicos, os quais não eram encarados como inseridos em uma ação diabólica coordenada e precisa.

A partir do século X, as pregações religiosas passaram a destacar com maior ênfase o Mal e suas consequências. O cristianismo distanciou-se da certeza triunfante dos primeiros cristãos, de forma que os demônios não eram mais simples inimigos externos condenados a serem vencidos repetidamente, passando a invadir os menores espaços da vida cotidiana e a

¹⁵⁰ *Ibid.* P. 27

¹⁵¹ *Ibid.* P. 26

¹⁵² Uma das iconografias mais comuns do Diabo provinha do antigo deus Pã, conhecido por seu apetite sexual desenfreado e dos faunos, criaturas meio homem e meio bode com chifres, cascos partidos e orelhas pontiagudas. Outra representação privilegiada era a do bode, conhecido por seu mau cheiro e ligação à ritos repugnantes de caráter sexual. No Novo Testamento, bodes são relacionados ao Mal e aparecem na cena do Juízo Final, onde existe uma separação entre eles e os cordeiros, representantes do Bem. Além do mais, o Diabo podia assumir diversas formas animais, como touro, cavalo, gato, porco e mosca, sendo que sua aparição como cão preto, cor de que denunciava a presença demoníaca, ocupava o segundo lugar na frequência dos relatos. Quando representado em sua forma “humana”, na tradição popular, é recorrentemente caracterizado como coxo devido a um ferimento quando caiu do céu. Essa característica é interessante, pois resulta da ideia de que um corpo com deficiência era sinal de uma natureza corrompida. Cf. NOGUEIRA, “O Diabo no Imaginário Cristão”, *Op. Cit.* P. 58 - 60

¹⁵³ MUCHEMBLE, *Op. Cit.*, P. 29 - 31

mentalidade dos indivíduos. A situação modificou-se e intensificou-se realmente a partir do século XIII, quando a figura do Diabo ganhou crescente importância e uniforme sistematização dogmática, acompanhada por um vasto empreendimento de colonização do imaginário ocidental por parte de pensadores eruditos e teólogos. O discurso sobre o Diabo passou a dar mais ênfase ao corpo humano e nas relações encaradas como bestiais e hereges.

Nesse sentido, Muchembled atenta que o aumento do poder do Diabo no período é simultâneo ao momento em que a Europa cristã procurava maior coerência religiosa e inventava novos sistemas políticos, preludiando o movimento de expansão do século XV.¹⁵⁴ O crescimento da influência e do poderio diabólico não é uma consequência única de mutações religiosas, traduzindo um movimento conjunto da civilização ocidental e uma germinação de símbolos que iriam constituir uma nova identidade coletiva. O historiador defende que além do cristianismo, a Europa dotou-se lentamente de outros fatores de unificação. Novos modelos de relações entre os seres humanos, expressos principalmente pela linguagem da religião e cultura, eram destinados à consolidação do cimento social.¹⁵⁵ Data deste período o início do processo civilizatório ocidental, de forma que Muchembled argumenta que durante estes séculos foi preparada a projeção do Ocidente para fora de si mesmo.¹⁵⁶ Marcados por crises e rivalidades internas, os pontos fortes de uma civilização ocidental conquistadora deviam ser buscados na invenção de um novo olhar para o mundo, para o corpo humano e para os meios de trançar melhor os fios das sociedades. Desta forma, a mutação da imagem do Diabo não foi um fato isolado, mas inserida em um dinâmico campo de ação e um sistema explicativo unificador do Ocidente. Como afirma Muchembled: “Produzir a imagem do Mal por meio do que se poderia chamar de imaginário coletivo de uma sociedade é algo sempre estritamente ligado aos valores mais atuantes nesta mesma sociedade”.¹⁵⁷

O aumento do poder do Diabo a partir do século XIII é visto, por exemplo, nas Escrituras e na literatura apócrifa, em que teólogos concluíram que a Terra estava infestada por demônios que podiam manter relações sexuais com os humanos. Esta foi uma grande ruptura no pensamento teológico, tendo em vista que anteriormente era defendido que os demônios eram imateriais e não podiam agir ou ter relações com os seres vivos. Essa questão,

¹⁵⁴ *Ibid.* P. 31 - 32

¹⁵⁵ Sobre o processo civilizador, ver: ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador 1: Uma História Costumes.** Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990 e ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador 2: Formação do Estado e Civilização.** Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.

¹⁵⁶ A historiadora brasileira Laura de Mello e Souza ressalta a descoberta da América como um dos fatores que contribuíram para isso. Cf. SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz: Feitiçaria e Religiosidade Popular no Brasil Colonial.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009

¹⁵⁷ MUCHEMBLE, *Op. Cit.*, P. 32

permeada pela desconfiança cristã da sexualidade, foi crucial para a construção da bruxa satânica, estando presente nos tratados de bruxaria que discutiam com exaustão as ações de súcubos e incubos, respectivamente demônios femininos e masculinos.

Essa mudança de pensamento aconteceu principalmente por meio da autoridade escolástica, especialmente Tomás de Aquino (1225 – 1274), em que desapareceram as ambiguidades em relação ao Diabo, o qual se tornou mais respeitado e poderoso, responsável por pactos nos quais os seres humanos trocavam suas almas pela satisfação de desejos terrenos.¹⁵⁸ Aquino foi, inclusive, uma das grandes referências do *Malleus Maleficarum* e da bula papal que precedeu o tratado, escrita por Inocêncio VIII, já que abordou sistematicamente as paixões diabólicas e a questão da cópula com demônios, temas muito caros aos teóricos e caçadores de bruxas do final do Medievo e início da Idade Moderna.

Todavia, a grande acentuação dos traços negativos e maléficos do Diabo ocorreu a partir do século XIV. Muchembled defende que o discurso mudou de dimensão quando foram esboçadas novas teorias sobre a soberania política centralizada, que lentamente substituíram o universo das relações feudais e vassálicas. A literatura e a arte também colaboraram com esta fábrica de imagens do Diabo, fornecendo o “traço-de-união necessário” e colocando em cena infernos e demônios sobrehumanos, além de acentuar o poder do Diabo como superior ao dos demais demônios.

Nogueira também reforça a importância da arte e da literatura, afirmando que estas passaram a enfatizar o sofrimento de Deus e o fortalecimento do poderio diabólico. Para o historiador, até o século XII a imagem divina do poderoso e triunfante Deus do Antigo Testamento não permitiu que a imagem de Satã ganhasse relevância. Contudo, uma ênfase teológica cada vez maior nos pecados da humanidade e no sofrimento de Jesus Cristo, principalmente nas angústias e dores da Paixão, alterou esse quadro. O destaque na natureza humana de Cristo e seus sofrimentos contribuiu de certa forma para aumentar os poderes do Diabo, que passou a ser recorrentemente encarado como o arqui-inimigo da humanidade e de Deus.¹⁵⁹

A partir do século XIII, o medo do Diabo aumenta sem cessar, e essa reviravolta na percepção da cristandade dos poderes e contínuas vitórias de Satã encaminhou a Europa ocidental para uma onda de pânico generalizado, na qual a crise do século XIV – a grande crise do feudalismo – , com a intensificação das catástrofes e o aumento da miséria, provocou o delírio das consciências aterrorizadas, que buscavam no Demônio e seus sequazes os responsáveis pelos sofrimentos da

¹⁵⁸ Em seu tratado *De Malo*, escrito por volta de 1272, Aquino dedica uma longa questão aos demônios. Segundo Boureau, esse tratado da demonologia escolástica representou o último momento de coexistência controlada entre a humanidade e o Diabo. BOUREAU, *Op. Cit.*, P. 117 - 126

¹⁵⁹ NOGUEIRA, “ O Diabo no Imaginário Cristão”., P. 48 - 49

coletividade. Os homens sentem-se abandonados por Deus, submersos em um mundo de terror. O Reino do Diabo, em ascensão, lentamente encobre a imagem da Cidade de Deus.¹⁶⁰

Muchembled afirma que a insistência no grande poderio do Diabo é justamente uma novidade do século XIV, onde obras de arte evocavam um inferno em chamas onde este ocupava o trono. Apesar de ser praticamente impossível avaliar com precisão o impacto desse discurso demonológico e suas imagens, Muchembled defende que passou a atingir círculos cada vez maiores. Uma detalhada evocação dos suplícios infernais fornecia a imagem de justiça de um Deus implacável, o que ajudou a disseminar entre as populações a marca de uma soberania punitiva.¹⁶¹ A lição não era apenas religiosa, já que as imagens do inferno e do Diabo remetiam também às leis e ao governo humano. Essa detalhada evocação dos suplícios infernais fornecia o exemplo de justiça desejada por Deus, gradativamente habituando as populações a internalizarem que a essência da soberania residia no poder da espada punitiva.¹⁶² Abria-se caminho para um Estado de justiça mais rigoroso.

Isso forneceu igualmente um aumento do poder da Igreja, a qual fortaleceu seu mecanismo de inculpação do indivíduo e suas formas de controle social, incitando a vigilância das consciências e a transformação das condutas.¹⁶³ Com seu reino infernal e ânsia de subversão, o Diabo representava o avesso de uma soberania equilibrada, de forma que apenas um poder forte seria capaz de contrapor-se à essa ameaça. A questão de um poder real respeitado e fortalecido estará muito presente no tratado *A Demonomania das Feiticeiras* escrito por Jean Bodin em 1580, o qual analisaremos no terceiro capítulo. Logo, é possível repararmos como esse momento de aumento das explicações e representações hierárquicas de inferno e do poderio do Diabo encontra-se atrelada na cada vez mais discutida soberania e no fortalecimento do poder monárquico e da Igreja.

Se anteriormente o Diabo possuía diversas facetas e era imaginado como um ser humano disforme, a partir dos séculos XIII e XIV ele foi abandonando sua forma humana, empurrado em direção a um universo animal. Passou a ser representado como a completa antítese do sujeito criado e obediente a Deus, o qual seria o espelho dos príncipes terrenos. Segundo Muchembled, o discurso e a imagem do Diabo e de seu reino passaram a ser

¹⁶⁰ *Ibid.* P. 53

¹⁶¹ O peso do universo encantado que antes impossibilitava a soberania do Diabo foi diminuindo gradualmente. A Europa passou a ser fundamentada em um modelo social hierárquico capaz de adaptar-se a todas as esferas humanas, apropriando-se da inculpação individual, tornada instrumento para o desenvolvimento coletivo. O primeiro elo era constituído pelo universo do poder laico, no qual a evolução das ideias políticas alinhava-se paralelamente à da majestade satânica. MUCHEMBLE, *Op. Cit.*, P. 37

¹⁶² MUCHEMBLE, *Op. Cit.*, P. 35 - 36

¹⁶³ *Ibid.* P. 36

construídos como o inverso disso, de forma que tal discurso discorria cada vez mais sobre como o corpo humano não deveria funcionar.¹⁶⁴

Um ponto importante nessa mudança de representação ocorreu no campo intelectual a partir do século XIII quando a fronteira entre homens e animais ficou cada vez mais confusa na cultura erudita. É importante lembrar que até então os clérigos e teólogos acreditavam que os demônios eram imateriais e não podiam agir sobre os seres vivos. A partir do século XIII, desenvolveu-se a ideia de que os demônios poderiam seduzir os vivos em relações definidas como bestiais e heréticas. Para Tomás de Aquino, por exemplo, a bestialidade era um dos piores pecados possíveis, tendo em vista que não respeitava as diferenças naturais e divinas.¹⁶⁵ O sucesso crescente de livros de erudição interessados no tema da bestialidade e das fronteiras entre o humano e o animal enriqueceram o bestiário tradicional, os quais já dissertavam sobre homens monstruosos e híbridos.¹⁶⁶

As múltiplas encarnações do Diabo, que alternavam e misturavam formas humanas e animais, ocorreram também devido ao seu caráter sobrenatural, que apelava para os perigosos instintos bestiais dos homens, como a fome, raiva e concupiscência.¹⁶⁷ Interessado na história do corpo, Muchembled aponta que a cultura demonológica em construção fundamentava suas argumentações em concepções imediatas e fisicamente compreensíveis:

Por um lado, ela lembrava energeticamente o destino do criminoso punido por um príncipe cada vez mais soberano e terrível, que sabia, contudo, ser também misericordioso para com os pecadores arrependidos: o inferno foi, por antítese, uma visão absoluta do supremo poder de punir, delegado por Deus. Por outro lado, ela prolongou este realismo em imagens, fazendo cada qual pensar que seu próprio corpo era o espaço privilegiado em que se confrontavam o Bem e o Mal.¹⁶⁸

De acordo com o historiador, isso ocorreu devido a uma nova cultura do corpo no Ocidente, a qual focava no corpo de pessoas comuns e não nos corpos inacessíveis dos santos, como um campo de luta, reforçando um sentimento de extrema angústia constituída pela caracterização não-humana dos demônios e pela insistência de que poderiam invadir os corpos dos pecadores, transformando-os à sua imagem. Com maior crença na aparição dos

¹⁶⁴ *Ibid.* P. 41

¹⁶⁵ Aquino seguia a linha doutrinal corrente na Igreja Medieval de que a metamorfose de um ser humano em animal era apenas ilusão. Tal teoria, defendida por Agostinho, nunca desapareceu completamente dos debates, aparecendo também nos tratados demonológicos dos séculos XV e XVI. O demonologista francês Henry Boguet, por exemplo, conhecido por escrever o *Discours exécration des Sorciers* em 1602 retomou a questão, afirmando a possibilidade desta transformação.

¹⁶⁶ Um bom exemplo disso é a obra do século XIII *De natura rerum* escrita pelo flamengo Thomas de Cantimpré, encarada como um importante marco na demonologia. Traduzida para o alemão, posteriormente inseriu-se no movimento erudito do Reno, conhecido como produtor de monstros e do *Malleus Maleficarum* em 1487.

¹⁶⁷ O medo da “fera interior”, capaz de invisibilizar a racionalidade e espiritualidade, assim como a necessidade de controlar os instintos que aproximavam o humano da esfera animal, tem bastante relação com o processo civilizatório analisado pelo sociólogo Norbert Elias.

¹⁶⁸ MUCHEMBLE, *Op. Cit.*, P. 46

demônios sob forma animal ou mista e uma fronteira menos nítida entre o humano e o animal, tornou-se o dever de cada indivíduo esmagar aquilo que o tornava mais próximo das feras. O Diabo abandonou sua forma humana e tornou-se, simultaneamente, um animal bestial escondido nas estranhas do pecado e o soberano do Inferno.¹⁶⁹

Essas constantes transformações, além de dialogarem com o contexto histórico em que eram imaginadas e produzidas, como uma nova cultura do corpo e novas relações de poder, também se inseriam nos questionamentos e preocupações abrangentes acerca do Mal. A partir do momento em que o Diabo podia assumir formas diversas e cotidianas, como animais domésticos, evidencia-se um medo crescente de que o Mal constantemente organizava uma emboscada contra a humanidade, escondendo-se atrás das mais inofensivas aparências. Tudo passava a ser suspeito e perigoso, já que o Diabo, assim como seus demônios e seguidores, era um verdadeiro mestre do disfarce:

Depois de ter sido um homem deformado, Satã se apresentava a partir de então como uma potência inumana, um rei tirânico, mas também como um ser inapreensível, capaz de encarnar-se em um envoltório animal ou híbrido, apto a introduzir-se em todo e qualquer corpo vivo. Depois de ter-se transformado em fera, será que não lhe era possível ser capaz de invadir igualmente o homem?¹⁷⁰

Apesar dessa mutação na imagem diabólica e sua invasão no universal mental das elites, é interessante relativizar o pânico e medo desencadeado ao final da Idade Média, já que é praticamente impossível captar o impacto dos escritos, sermões e imagens diabólicas nas pessoas “comuns”. Segundo Muchembled, é falso imaginar um terror totalmente generalizado, pois diabos ludibriados e grotescos continuavam existindo em contos e práticas populares. Desta forma, essa imagem grandiosa do Diabo foi produzida por doutos e difundida por criadores, escritores e eclesiásticos em textos, sermões e pregações para os fieis. Para produzir medo nas populações era necessária a propagação de concepções imediatas, com credibilidade e compreensíveis aos interessados, em lugares que pudessem ser lidas, vistas ou ouvidas. Segundo Muchembled: “Ninguém sabe exatamente o que sentiam os espectadores ou os ouvintes desse teatro demoníaco, tornado obsedante. Quando muito, pode-se pensar que a proliferação em questão implica um consumo crescente dos conceitos e um conhecimento mais preciso dos modelos”.¹⁷¹

Contudo, a grande maioria das/os historiadoras/os concordam que a figura do Diabo e a imponência de sua ameaça cresceram significativamente ao final da Idade Média, adentrando na Moderna. Segundo o historiador do cristianismo Jean Delumeau, o acúmulo de agressões

¹⁶⁹ *Ibid.* P. 48

¹⁷⁰ *Ibid.* P. 43

¹⁷¹ *Ibid.* P. 44

que atingiram as populações do Ocidente no século XIV criou, de alto a baixo no corpo social, um abalo psíquico profundo, testemunhado por palavras e imagens.¹⁷² Delumeau, o qual dedicou-se a trabalhos sobre a Reforma Protestante e a Reforma Católica, assim como aos desejos, angústias e medos do Ocidente cristão, afirmou que imperava na coletividade da época a ideia de uma grande ameaça, de forma que a caça às bruxas atuou como uma forma de autodefesa coletiva cuja missão era afastar o Mal. Em *A História do Medo no Ocidente 1300 – 1800: Uma Cidade Sitiada*, publicado originalmente em 1978, o historiador francês propõe uma história do medo, balizando um recorte temporal que inicia-se em 1348 e estende-se até 1800, situado na Europa ocidental, principalmente na França.

Vale ressaltar que Delumeau pertence à terceira geração dos *Annales*, inserindo-se no momento de fortalecimento da história das mentalidades e de renovação do campo historiográfico, vide sua maior atenção aos sentimentos e sua historicidade. Nesse sentido insere suas reflexões na linha das propostas durante a década de 1950 por Lucien Febvre e Robert Mandrou.¹⁷³ Deste último, Delumeau aperfeiçoou o tópico do medo enquanto um sentimento generalizado entre as populações europeias do Antigo Regime, conferindo-lhe a potência de categoria explicativa para uma longa duração de fenômenos, das heresias até à bruxaria. Para o historiador, as coletividades e civilizações estão comprometidas em um diálogo permanente com o medo, o qual nunca é único ou fixo, mas múltiplo e perpetuamente cambiante: “dai a necessidade de escrever sua história”.¹⁷⁴ Desta forma, Delumeau também aproxima-se de outros historiadores que abordaram o medo, como Jean Palou, sendo que ambos o consideravam uma constante histórica da humanidade.¹⁷⁵

Contudo, Delumeau questiona como em um determinado momento da história, a civilização europeia ocidental foi assaltada por uma perigosa conjunção de medos, dos quais precisou reagir violentamente. Esta conjunção de medos, Delumeau nomeia como “o Medo”, em que angústias e medos particulares uniram-se para criar um clima de medo coletivo, de forma que em uma sequência longa de traumatismos, o Ocidente venceu a angústia nomeando, identificando e até mesmo fabricando medos particulares. Segundo essa linha de pensamento, o medo e as agressões sofridas por determinados grupos traduzem-se em pânicos ou revoltas. Entretanto, quando não ocorrem estes processos de exteriorização imediata,

¹⁷² DELUMEAU, *Op. Cit.*, P. 32

¹⁷³ Integrante da segunda geração dos *Annales*, Mandrou dedicou-se a história das sensibilidades, da cultura popular francesa nos séculos XVII e XVIII e também ao fenômeno da bruxaria europeia, especialmente no território francês, no qual focou sua tese de doutorado publicada em 1968. Escreveu junto com Georges Duby a obra *Uma História da Civilização Francesa* em 1958.

¹⁷⁴ DELUMEAU, *Op. Cit.*, P. 19

¹⁷⁵ Historiador francês, Jean Palou foi um proeminente pesquisador dos processos de caça às bruxas na França. Em 1958, publicou sua obra sobre o medo *La Peur et l'Histoire*.

podem ocorrer posteriormente explosões violentas ou perseguições de “bodes expiatórios”. Desta forma, Delumeau propõe duas averiguações distintas e complementares: o estudo de medos espontâneos, sentidos por grandes parcelas da população e os quais dividem-se em dois grupos, permanentes e quase cíclicos, e o estudo de medos refletidos, originários de uma interrogação sobre a infelicidade, geralmente conduzida por homens eclesiásticos, os conselheiros espirituais do coletivo.¹⁷⁶

O historiador situa a maior presença diabólica no século XIV e o subsequente fenômeno da perseguição à bruxaria na Europa Ocidental dentro de um amplo contexto, de uma grande crise que abalou as estruturas mentais e sociais. Para ele, este é um período de cerco à Igreja Católica, que ameaçada desejava insuflar a fé cristã por meio da ameaça do inferno. Nesse sentido, aponta para os diversos “ataques” sofridos que criaram um clima de insegurança na Igreja, os quais, para o historiador, são imprescindíveis para entendermos os sentimentos da época. A ameaça global de morte com a peste negra, a qual assolou a Europa a partir de 1348, é uma delas, segmentando-se em medos que poderiam ser nomeados e explicados. Isso foi acompanhado, em alguns territórios, por condições climáticas desfavoráveis e colheitas ruins, as quais acentuaram a miséria e a fome, além de guerras, revoltas rurais e urbanas e o aumento da violência. Houve assim a partir do século XIV uma sobreposição de medos, influenciados pela conjuntura política, econômica, social e religiosa. Não podemos esquecer os traumas da ameaça turca e do “escândalo dos escândalos”, o Grande Cisma (1378 – 1417), os quais foram acentuados pela Reforma Protestante e posteriormente, pela descoberta da América. Para Delumeau, a ruptura e disputa entre católicos e protestantes foi essencial para a compreensão da caça às bruxas, tendo em vista que aguçaram ansiedades e medos, principalmente em territórios católicos, evidenciando o sentimento de ameaça sentido pela Igreja.

Certamente, a situação demográfica e econômica da Europa se reergueu no final do século XV e ao longo do XVI. Mas, de um lado, pestes e penúrias continuaram a castigar periodicamente, mantendo a população em estado de alerta biológico; e, de outro lado, os turcos, até Lepanto (1571), acentuaram sua pressão, enquanto a fenda provisória do Grande Cisma, fechado no momento, abria-se novamente mais escancarada do que nunca com a Reforma protestante. O estilhaçamento da nebulosa cristã aumentou desde então, ao menos durante um certo tempo, a agressividade intra-europeia, isto é, o medo que os cristãos do Ocidente tiveram uns dos outros.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Delumeau aponta para a necessidade de combinar estas duas averiguações, que são distintas e complementares, chegando a um meio-termo. Cf. DELUMEAU, *Op. Cit.* P. 31 - 32

¹⁷⁷ DELUMEAU, *Op. Cit.* P. 31

Segundo o historiador, esses fatores contribuíram para um esfacelamento do poder da Igreja.¹⁷⁸ Sentindo-se ameaçada, a instituição propagava o sentimento de medo pela cristandade. Nomear, explicar e desmascarar o Diabo, seus agentes e lutar contra o pecado era uma forma de apaziguar essa ansiedade. Desta forma, Delumeau aponta que a Inquisição apresentou denúncias como uma forma de salvação, orientando as investigações para duas direções: para os “bodes expiatórios”, dos quais todos conheciam ao menos um nome, como hereges, bruxas, turcos, judeus e etc.¹⁷⁹, e para cada indivíduo cristão, avisando que se não fossem tomados os devidos cuidados, este poderia tornar-se agente do demônio. Para Delumeau, a Igreja realizou uma triagem de perigos e assinalou as ameaças essenciais, considerando sua formação religiosa e poder na sociedade. Além do mais, argumenta que a distância entre a cultura popular e a letrada estava cada vez maior e os processos de bruxaria, por exemplo, surgiram como uma forma de defesa das elites perante práticas coletivas populares. Dois fatos são essenciais para Delumeau: a intrusão maciça da teologia na vida cotidiana e como a cultura da Renascença sentia-se fragilizada.

O foco do historiador é a Igreja dos séculos XIV e XVII, a qual seria uma cidade sitiada. Sua união com um Estado nascente marca uma reação contra o que parecia à elite o cerco de uma civilização rural e pagã, qualificada como satânica.¹⁸⁰ Segundo ele, constituiu-se um “país do medo”, o qual foi povoado por fantasmas mórbidos, criando uma angústia que se fosse prolongada era capaz de levar à desagregação do tecido social.¹⁸¹ Tal angústia poderia ser fatal a um indivíduo submetido a estresses repetidos, provocando fenômenos de inadaptação, regressão do pensamento e afetividade, multiplicação de fobias e inclusive a introdução de uma demasiada dose de negatividade e desespero. Delumeau aponta a partir do século XIV, um majoritário sentimento de impotência perante um terrível inimigo, surgindo a necessidade de identificar os inimigos, os quais não estavam apenas nas fronteiras da cristandade, mas também no seu interior, na “praça da cidade”, de forma que era preciso ser mais vigilante do que nunca.¹⁸²

Os homens da Igreja elaboraram um vasto inventário dos males que o Diabo era capaz de provocar e uma lista de seus agentes terrenos, os quais assumiam diferentes faces de acordo com o contexto: idólatras e muçulmanos, judeus, e no início da Idade Moderna, as

¹⁷⁸ Para isso, ver análise de Michel de Certeau: CERTEAU, Michel de. **A Fábula Mística: Séculos XVI e XVII**. Volume I. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

¹⁷⁹ Segundo Nogueira, bruxas e judeus faziam parte de um “estereótipo do medo”, assumindo no imaginário coletivo da época uma unidade diabólica, de forma que suas características eram interpenetradas e amalgamadas, sendo vistos como participantes da realidade diabólica.

¹⁸⁰ DELUMEAU, *Op. Cit.* P. 33

¹⁸¹ *Ibid.* P. 32

¹⁸² *Ibid.* P. 393

mulheres.¹⁸³ Diferente de muitos historiadores que o antecederam, é interessante ressaltar que Delumeau problematizou como a presença ao longo dos tempos de uma tradição antifeminina e atitudes hostis perante as mulheres culminaram em sua codificação como bruxas, já que o medo da Mulher era algo antigo. Como exploraremos melhor a seguir, Delumeau ilustra bem como esse medo alcançou seu ápice no início da Idade Moderna.

Os males que assolavam as sociedades só poderiam ser explicados, segundo essa lógica, pela presença do Diabo, a vinda do Anticristo¹⁸⁴ e o temido Juízo Final, que trazia consigo a promessa de livrar a humanidade do Mal. Essa grande ameaça de morte foi segmentada, segundo Delumeau, em medos enunciados pela Igreja, tornando possível a designação de perigos e adversários contra os quais o combate era difícil, mas não impossível. Essa presença satânica mais constante reforçou, nas palavras de Robert Muchembled, o desenvolvimento de “uma ciência do demônio” no século XV, conhecida como demonologia.¹⁸⁵ Teólogos, clérigos, inquisidores e juizes procuravam definir o perfil desse grande inimigo e seus agentes, na tentativa de auxiliar a cristandade nesta perigosa batalha. Proliferou assim um grande interesse no Diabo e nos anjos caídos, sendo elaboradas complexas teses acerca da monarquia diabólica, sua hierarquia e os poderes de cada demônio.

O início da Idade Moderna foi marcado assim pelo crescente medo do Diabo, o qual atormentou e marcou a cultura europeia ocidental, principalmente a cultura dirigente. Essa é uma das interpretações mais contundentes e importantes de Delumeau. Foi a cultura dirigente e letrada que a partir do século XIV insistiu em uma “estética do Mal”, oriunda de um medo terreno e uma sensação de impotência em relação à vida material.¹⁸⁶ A elite estava mais preocupada do que a população geral, insistindo na ameaça do Diabo, da bruxaria e da danação, os quais eram medos genuínos que resultaram nas perseguições. A conclusão de Delumeau de que a cultura letrada era quem estava mais preocupada com as forças

¹⁸³ Sobre os dois primeiros, ver: DELUMEAU, *Op. Cit.* P. 260 - 309

¹⁸⁴ A ameaça cotidiana do Diabo trouxe o aparecimento de outro ser maligno: o Anticristo. Apesar de ser uma figura relativamente conhecida em nosso imaginário contemporâneo, principalmente devido aos filmes de horror, os autores cristãos não forjaram uma relação definida entre ele e o Diabo. Sua origem remonta à tradição hebraica, principalmente a seres humanos conhecidos por crueldades, o que os ligava a uma esfera sobrenatural maligna. O Livro de Daniel é o texto inaugural do tema, mas a palavra “anticristo” apareceu somente no Novo Testamento nas epístolas de João (1 Jo 2:18) utilizada para se referir a desvios doutrinários. O anticristo apareceu como um mentiroso e impostor que não reconhecia a encarnação de Jesus Cristo como Messias. Desta forma era mais recorrente a prática de designar como anticristo qualquer grupo encarado como adversário da cristandade, como os judeus e os povos bárbaros.

¹⁸⁵ Apesar de historiadores como Alain Boureau resgatarem antecedentes da demonologia entre 1280 e 1330, nesta tese iremos tratar da demonologia produzida entre os séculos XV e XVI, tendo em vista a simultaneidade temporal e espacial entre uma doutrina e perseguição às bruxas.

¹⁸⁶ NOGUEIRA, “Bruxaria e História...” *Op. Cit.* P. 294

demoníacas é também bastante pertinente no viés da bruxaria que abordamos no terceiro capítulo, já que os tratados de bruxaria foram escritos por homens da elite.

O Renascimento herdou muitos dos conceitos e imagens demoníacas desenvolvidas e multiplicadas ao longo da Idade Média, fornecendo a elas coerência, importância e difusão nunca antes alcançadas. A presença diabólica teve diversas faces e linguagens e, segundo Delumeau, temas de agressão, insegurança e abandono, assim como uma obsessão pela morte, estavam presentes nas imagens e palavras do início da Idade Moderna. Apareceram em obras literárias como *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, em danças macabras e nas pinturas extraordinárias de Hieronymus Bosch, as quais marcaram simbolicamente um momento de preocupação diabólica e interesse pelo confronto entre o Bem e o Mal. O teatro religioso também foi bastante importante para difundir entre as multidões uma ameaça do Diabo e a crença no Anticristo e no Juízo Final. Aqui é interessante ressaltar outra conclusão de Delumeau, que afirma que a cultura da Renascença se sentia muito fragilizada devido às agressões e crises acumuladas desde o século XIV. Desta forma, era comum um clima de desconforto e medo, povoado por fantasias mórbidas e demônios, o qual incentivou, por exemplo, o julgamento das bruxas.

Também é importante recordar que duas imagens de Satã ainda coexistiam com propósitos distintos, mesmo durante o período chamado “horror diabólico”, nas palavras de Nogueira.¹⁸⁷ Isso vai de encontro com as conclusões de Delumeau e Muchembled, que apontam que a figura do Diabo permaneceu, na cultura popular, conflitante e em alguns casos distante da propaganda oficialmente pela Igreja, o que é bastante significativo para compreendermos a heterogeneidade e complexidade do período, de forma que não podemos assumir uma “colonização homogênea” do imaginário coletivo. O Diabo popular não desapareceu completamente, aparecendo como um personagem familiar, facilmente ludibriado e muito menos terrível do que a Igreja defendia. Nogueira defende que esta representação era provavelmente um mecanismo de defesa da cultura popular perante a aterrorizante e muitas vezes incompreensível teologia da cultura erudita.¹⁸⁸ Com o objetivo de convencer a população da verdadeira identidade e ameaça do Maligno, a Igreja e a elite responderam com um Diabo assustador, o qual explicava calamidades e angústias e reforçava a imagem de um Deus severo.¹⁸⁹ Nesse sentido, sermões, teatros, imagens, obras

¹⁸⁷ NOGUEIRA, “O Diabo no Imaginário Cristão”, *Op. Cit.*, P. 66

¹⁸⁸ *Ibid.* P. 76

¹⁸⁹ MUCHEMBLE, *Op. Cit.* P. 196

demonológicas e processos de bruxaria forneciam uma nova e diferente percepção da ação diabólica, demonstrando o perigo que rondava a cristandade.

A partir do século XV, a demonologia cresceu pelo continente europeu, auxiliando tanto a difusão do medo coletivo de uma ameaça satânica, oriundo principalmente da elite letrada, quanto na identificação e punição dos agentes diabólicos, muitos dos quais estavam inseridos na comunidade cristã. É interessante como o Mal assumia diferentes formas e intensidades. O Diabo passou a ser sua maior e mais poderosa encarnação, contudo não era a única, já que o Mal estava diluído entre seus súditos humanos. Delumeau defende que isso demonstra como a longa série de violências e perseguições que varreram a Europa nos primeiros séculos da Idade Moderna estava intimamente relacionada ao medo que se tinha do Diabo e de seus agentes.¹⁹⁰

Ao final do Medievo, o Diabo tinha muitos partidários, amplificando a necessidade de expurgar esse Mal. Contudo, não podemos esquecer que esta desconfiança perante tais grupos não surgiu abruptamente e não foi uma novidade teológica da época, existindo há muito na doutrina cristã e recebendo contornos e associações inéditas com o Diabo. A partir de então, as subsequentes histórias e imagens do Diabo na Europa Ocidental confundiram-se com as perseguições àqueles grupos. No caso das mulheres, estas encarnaram uma potente representação humana do Mal: a bruxa, a qual uniu uma tradição antifeminina a acusações populares de malefício e conceitos letrados de demonolatria, tornando-se uma perigosa inimiga da cristandade.

Entretanto, antes de nos atermos ao Mal feminino e à figura da bruxa, é importante pontuar que apesar do “auge demoníaco” ser situado entre os séculos XIV e XVII, o Ocidente não expulsou completamente o Diabo do seu imaginário. Segundo Muchembled, posteriormente o mito demoníaco perdeu sua eficácia, deixando de pautar comportamentos, medos e perseguições coletivas, mas isso não significou que o Diabo desapareceu do imaginário e da cultura ocidental. O historiador aponta, por exemplo, que a evocação literária do Diabo foi extremamente intensa no século XVIII, marcando uma lenta e ambígua transição do domínio da crença para o da imaginação. Sua imagem aterrorizante foi conservada por muito tempo no campo religioso e moral, todavia perdeu força no imaginário literário, transfigurando-se em ilusões e medos sem grandes consequências sociais, instalando-se em um espaço artístico e literário que lentamente assumia aspectos mais lúdicos. Nos séculos XIX e XX, por exemplo, a imagem diabólica deixou de ser pautada exclusivamente por

¹⁹⁰ DELUMEAU, *Op. Cit.*, P. 32

dogmas religiosos para ligar-se também aos movimentos intelectuais, culturais e sociais da época.¹⁹¹ Claro que isso não significou que na contemporaneidade as sociedades e indivíduos cristãos perderam o medo do Diabo, basta lembrar das atividades de exorcistas católicos e sua presença em igrejas neopentecostais.¹⁹²

O que é importante pontuar é como ocorreu, em diferentes níveis, um consumo cada vez maior de uma cultura demoníaca lúdica, a qual é evidenciada, por exemplo, no cinema de horror do século XX. Muchembled afirma que algumas pessoas buscam diversão e relaxamento nestes produtos culturais, enquanto outras acreditam no que enxergam nas telas, o que chama de “vivência imaginária”.¹⁹³ O cinema, desde seus primórdios, é um potente canal de representações de fenômenos ligados, direta ou indiretamente, ao Diabo. Graças à uma inovação tecnológica, o audiovisual permite enxergar, materializar, transformar e movimentar o que antes era evocado pelas palavras de escritores sobre demônios, inferno, pecado, Bem e Mal. Dentre os vários gêneros cinematográficos que abordam estes temas e estabelecem uma relação com questões religiosas cristãs, o horror é, possivelmente, um dos que mais se destaca. Devido a nossas fontes audiovisuais, iremos nos voltar para ele agora.

1.3 O PROBLEMA DO MAL E AS REPRESENTAÇÕES DA RELIGIÃO CRISTÃ NO CINEMA DE HORROR

O século XX assistiu a uma multiplicação de religiões e uma individualização crescente da experiência religiosa. Desta forma, com uma autoridade enfraquecida, as instituições católicas e protestantes passaram a buscar uma diversificação de suas abordagens e atendimentos ao público. Desde o final século XIX, o mundo do entretenimento, do espetáculo e consumo tornaram-se grandes competidores da religião, o que se consolidou no século XX. Nesse contexto, é cada vez mais comum mídias, como o cinema, tomarem um “pedaço” da religião para fins que não são explicitamente religiosos ou não são voltados para as instituições religiosas das quais retiram suas referências. Isso vai ao encontro do que Gordon Matthews escreveu em *Cultura Global e Identidade Individual* sobre como as informações e imagens religiosas tornam-se mais disponíveis nas prateleiras de um

¹⁹¹ Para essa transformação da figura do Diabo em diferentes contextos, ver: MUCHEMBLE, *Op. Cit.* P. 191 - 286

¹⁹² Muchembled inicia seu livro com o fato de que em 1999, a Igreja Católica definiu um novo ritual de exorcismo e multiplicou a quantidade de sacerdotes encarregados disso, reafirmando, pela voz do papa João Paulo II, a realidade e perigo do Diabo. Na outra extremidade do campo social e cultural, o historiador aponta para a proliferação de seitas satanistas e do chamado “pânico satânico”, principalmente nos Estados Unidos. Desta forma, o Diabo nunca deixou realmente a cena da cultura ocidental, aparecendo tanto no âmbito religioso quanto no cultural, político e social.

¹⁹³ MUCHEMBLE, *Op. Cit.* P. 288

“supermercado cultural”, de forma que podem ser deslocadas de seus locais originais de produção, perdendo ou transformando uma parte simbólica.¹⁹⁴ Para Matthews isso não é algo necessariamente ruim e tal fenômeno não deve ser observado como um desvirtuamento da simbologia e dos discursos religiosos, mas sim como um fenômeno de circulação cultural onde ocorrem diferentes apropriações individuais e coletivas.

Especificamente sobre o audiovisual de horror, a socióloga Lynn Clark atenta que histórias e símbolos religiosos são praticamente a base do gênero, afirmando que estas histórias de Mal, demônios e batalhas apocalípticas atuam como o *lado sombrio do evangelicalismo*.¹⁹⁵ Segundo ela, tais narrativas, símbolos e imagens modificam-se ao entrar no mercado da mídia de massa, tomando um novo rumo e reconfigurando-se como referências para histórias que não visam resultados religiosos. Por conterem elementos que podem ser altamente dramáticos e divertidos, seu uso é estendido para além dos objetivos pedagógicos da conversão religiosa, não podendo mais ser controlados por aqueles que originalmente o criaram e divulgaram. Clark ainda atenta que a relação entre religião e cultura midiática é mútua, sendo que uma não modifica diretamente a outra, mas ambas imitam e emprestam elementos uma da outra, já que existem e são moldadas em um contexto altamente comercializado.¹⁹⁶ É preciso reconhecer programas de televisão e filmes – entre eles os de horror – como polissêmicos e abertos a vários níveis de interpretação: do literal ao metafórico.¹⁹⁷ Desta forma, Clark aponta como os filmes de horror uniram-se a uma série de outros produtos culturais, atuando como possíveis fontes tanto para uma análise sobre o recuo cultural da religião quanto sobre o aumento de interesse no oculto e em narrativas religiosas, como a luta entre o Bem e o Mal.

Sobre essa relação entre horror e religião, o que chama atenção à primeira vista é como o conteúdo, produção, distribuição e recepção do cinema de horror são fenômenos majoritariamente seculares, mas muitos filmes possuem raízes temáticas e representações religiosas, especificamente do cristianismo, evidenciando uma relação prolífica entre o horror e a religião. Segundo Clark, ocorre um empréstimo e reconfiguração contemporânea de elementos religiosos pelo cinema de horror. Isso não significa que o horror está incorporando totalmente as definições cristãs, mas sim que pode atuar como um debate público acerca

¹⁹⁴ Cf. MATTHEWS, Gordon. **Cultura Global e Identidade Individual: À Procura de um Lar no Supermercado Cultural**. Bauru: EDUSC, 2002.

¹⁹⁵ Em inglês: *dark side of evangelicalism*. No livro, Clark trabalha majoritariamente com a recepção de produtos midiáticos que abordam o sobrenatural e a imagens oriundas do cristianismo protestante perante um público jovem do final dos anos 1990 e início dos 2000. Cf. CLARK, Lynn Schofield. In: **From Angels to Aliens: Teenagers, the Media, and the Supernatural**. Nova York: Oxford University Press, 2003.

¹⁹⁶ *Ibid.* P. 44

¹⁹⁷ *Ibid.* P. 47

destas definições.¹⁹⁸ A presença da religião pode ser acidental ou não possuir objetivos explícitos, mas nunca é desprovida de significados.

À primeira vista, esse interesse do horror audiovisual por imagens e enredos religiosamente orientados é evidenciado em filmes com imagens e narrativas centradas ou na figura do Diabo ou em possessões diabólicas. Entretanto, esse diálogo vai muito além, estando presente no fato de que ambos lidam com questões relativas ao embate entre o Bem e o Mal e a fronteira entre a vida e a morte, enfrentando e negociando medos relacionados a temas religiosos. Para a apreciação de qualquer gênero cinematográfico é necessário a crença, mesmo que momentaneamente, em seu formato básico e elementos narrativos. No horror isso não é diferente e a crença religiosa e filosófica na existência do Mal, na possibilidade do Bem e em seu eterno combate é muito importante. Como em rituais religiosos, as repetições do horror muitas vezes funcionam como um mantra contra a morte e em prol da vitória de forças benevolentes, atuando como uma forma de controle dos medos.

Assim como a religião fornece um sistema de compreensão do mundo pautado não por detalhes científicos e interconexão de circunstâncias materiais, mas por um sistema oculto de relações invisíveis, o horror também inverte e evidencia o que geralmente se esconde atrás e abaixo da superfície do mundo “normal”.¹⁹⁹

Alguns filmes famosos de horror possuem conotações e motivos religiosos específicos e evidentes, como é o caso de *O Exorcista*, obra literária escrita por William Peter Blatty em 1971 e adaptada ao cinema em 1973. Blatty, católico devoto, concebeu a história como uma reafirmação do papel de Deus no mundo moderno secular, tendo o filme contado com a consultoria de diversos padres da Igreja Católica.²⁰⁰ As duas obras prometem uma solução, por meio da religião católica e de seus ritos, para a crise contemporânea da racionalidade, atuando como uma parábola narrada pelo prisma do horror da importância da fé num mundo decaído.²⁰¹ *O Exorcista* é um exemplo de como a religião pode unir-se *conscientemente* ao horror audiovisual para contar uma história de reafirmação da fé católica e do poder divino. É interessante apontar que mesmo produzido e ambientado em um país majoritariamente protestante como os Estados Unidos, o filme, assim como outros com temáticas semelhantes, se insere em uma tradição cristã que justifica a crença nos poderes das trevas e o sentimento popular de que os padres e sacramentos da Igreja Católica são os mais eficazes contra as manifestações diabólicas. Entretanto, as audiências não são receptáculos vazios e nem sempre “absorvem” a mensagem original, de forma que um contexto cultural muito mais amplo

¹⁹⁸ *Ibid.* P. 73

¹⁹⁹ BRAUDY, Leo. **Haunted: On Ghosts, Witches, Vampires, Zombies, and Other Monsters of the Natural and Supernatural Worlds.** New Haven: Yale University Press, 2016. P. 34 [Tradução nossa]

²⁰⁰ LEEDER, Murray. **Horror Film: A Critical Introduction.** Nova York: Bloomsbury, 2018. P. 58

²⁰¹ *Ibid.* P. 58 - 59

influencia sua recepção. No caso de *O Exorcista*, para muitos espectadores as cenas de possessão e exorcismo, principalmente a maquiagem e os efeitos especiais empregados, se sobressaíram perante as mensagens religiosas, de forma que o filme, um dos mais bem sucedidos e famosos do gênero, é mais lembrado pela imagética e temática da possessão demoníaca do que por sua “moral religiosa”.

É interessante ressaltar como em países protestantes como Estados Unidos e Inglaterra, houve uma grande exploração comercial destas imagens sombrias, do tema da possessão demoníaca e da subsequente prática do exorcismo. Na época de lançamento de *O Exorcista*, a representação de um ritual católico de exorcismo causou forte impressão entre o público. Contudo, em países católicos, como a França, espectadores ficaram decepcionados e a produção teve menos impacto. A receptividade a tais “clichês cinematográficos” foi mais propícia em países como Inglaterra e Estados Unidos devido a um substrato local marcado continuamente pela crença nos poderes malignos do Diabo, de forma que a presença protestante desempenhou um importante papel ao lado de sensibilidades religiosas.²⁰² Nestas culturas protestantes o catolicismo se insere enquanto o Outro, de forma que o cinema lhe confere autoridade e explora, por meio de rituais e objetos, sua materialidade, aspecto menos enfatizado no protestantismo.

A relação mais famosa entre o horror e a religião ocorre assim em filmes de possessão demoníaca ou narrativas em que o Diabo, ou seu filho, vem ao mundo anunciando o fim dos tempos. Os filmes de horror da década de 1970 são um bom exemplo disso, marcados por uma “onda satânica” desencadeada pelo sucesso de *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968)²⁰³, que na época de seu lançamento propiciou o aumento da preocupação em relação aos cultos satânicos e cerimoniais de bruxaria. Com um grupo satânico de bruxas, composto por vizinhos do apartamento ao lado que secretamente veneram o Diabo, o filme aproximou o perigo do espectador criando um ambiente paranoico onde as bruxas satanistas não eram personagens caricatas ou habitantes de um lugar distante. Os cenários tradicionais que envolviam a concepção e nascimento do anticristo saíram dos sermões, escritos da Igreja Católica e teorias da conspiração para o cinema, abrindo espaço para filmes que substituíram os cenários góticos e longínquos do passado por residências em cidades cosmopolitas como

²⁰² Cf. MUCHEMBLED, Robert. O Prazer ou o Terror: Demônios do Final do Segundo Milênio. **Uma História do Diabo**: séculos XII – XX. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001. P. 287 – 340

²⁰³ Baseado no romance homônimo de Ira Levin publicado em 1967, o filme segue a história de uma mulher cujo marido ambicioso faz um pacto para que ela carregue o filho do Diabo. Ambientado em Nova York, possui como pano de fundo um Estados Unidos secularizado, sendo um dos primeiros filmes de horror onde o Mal alcança uma vitória retumbante ao final.

Nova York. O medo do anticristo e principalmente do Diabo permaneceu vivo e encontrou novos canais de divulgação na contemporaneidade.

O Bebê de Rosemary desencadeou um ciclo de produções audiovisuais com temáticas de satanismo, que muitas vezes misturavam ocultismo, demonologia e bruxaria, mesmo que apenas em seus títulos ou em pequenos detalhes, além da presença feminina e um forte tom erótico.²⁰⁴ Simultaneamente, dentro desse ciclo houve uma onda de produções abordando crianças e jovens vetores privilegiados do Mal, como *O Exorcista*, *O Exorcista II* (John Boorman, 1977) e a trilogia *A Profecia* (1976, 1978 e 1981). Estes filmes evidenciam como o horror se apoia em aspectos assustadores do campo sobrenatural da religião, questionando e oferecendo respostas distintas para o persistente problema do Mal demoníaco em um mundo cada vez mais tecnológico e secularizado. Nestas obras cinematográficas é nítido como temas e imagens religiosos são reutilizados com o propósito de entretenimento. Contudo, se o imaginário coletivo é povoado por monstros, reais e imaginários, por que roteiristas, produtores e diretores de horror frequentemente confiam em elementos da religião cristã para contar uma história assustadora? Quais são os medos particulares que o horror revela e por que o cinema continuamente retorna para o religioso e o problema do Mal como fonte de inspiração? Seria o cinema de horror uma forma secular que utiliza elementos religiosos ou uma forma religiosa disfarçada por elementos da realidade secular?

A questão mais importante para esta tese, pensando nos filmes de bruxas demonolátricas e no Mal feminino, é: se tais imagens e narrativas são meras convenções estilísticas por que incluí-las nos filmes? Quais são os significados dos elementos religiosos presentes nestes roteiros?

De um secreto sacerdócio egípcio que utiliza seu poder oculto para garantir o retorno de *O Fantasma da Múmia* à devoção de Amanda Donahoe a um deus cobra pré-cristão em *A Maldição da Serpente* de Ken Russell; da combinação de cruz e água benta que derradeiramente derrota o vampiro Baron em *As Noivas do Vampiros* à ousada reinterpretação de Steve Beck do mito de Caronte em *Navio Fantasma*, a religião provou ser um componente do horror cinematográfico desde que Georges Méliès trouxe Mefistófeles para as telas em 1896 e a criação de Frankenstein apareceu pela primeira vez em frente ao cinetoscópio de Thomas Edison quase quinze anos depois.²⁰⁵

²⁰⁴ Cf. *Balada para Satã* (Paul Wendkos, 1971), *The Touch of Satan* (Don Henderson, 1971), *The Brotherhood of Satan* (Bernard McEveety, 1971), *Asylum of Satan* (William Girdler, 1972), *Daughters of Satan* (Hollingsworth Morse, 1972), *Satan's School for Girls* (David Lowell Rich, 1973) e *Uma Filha para o Diabo* (Peter Sykes, 1976).

²⁰⁵ COWAN, *Op. Cit.* P. 8 [Tradução nossa]

Segundo o sociólogo Douglas Cowan, o cinema de horror *orientado por referenciais religiosos*²⁰⁶ é um importante material de divulgação de medos culturais profundamente enraizados no sobrenatural, assim como da consolidada ambivalência acerca do lugar e poder da religião institucionalizada como uma das principais esferas de negociação destes medos.²⁰⁷ O horror fornece uma janela tanto para o estoque cultural de conhecimento do qual esses medos dependem quanto para os variados discursos culturais que estes sustentam. Desta forma, o que nos amedronta revela importantes aspectos de quem somos, tanto como indivíduos quanto como sociedade. De acordo com Cowan, a religião pode fundamentar a narrativa de um filme de horror em particular, moldar a crise narrativa e sua resolução ou simplesmente revestir o set no qual a história acontece. Em alguns filmes, como os de bruxaria ou possessão demoníaca, o contexto religioso é evidente, assim como a representação do Mal, fornecendo a principal força-motriz para a narrativa, enquanto em outros é mais sutil, dependendo de uma leitura mais aprofundada e culturalmente intertextual.

A *intertextualidade* implica um conjunto de convenções. Normas sociais, práticas religiosas, produtos artísticos e conhecimento popular são partes diferentes de informações tomadas como garantias e que formam um “corpo de receitas de conhecimento transmitido”, disponíveis para serem exploradas por cineastas como atalhos culturais que permitem pontos específicos em seus trabalhos.²⁰⁸ Nos gêneros cinematográficos, seja o horror ou a ficção científica, a habilidade do cineasta em contar com referências que sejam compreensíveis para sua audiência reduz a necessidade de especificar e soletrar o que acontece e aparece no filme. Isso é visível em nossas fontes, de forma que diretores e roteiristas não precisam especificar para o espectador quem é o Diabo ou porque as bruxas são malignas e associadas ao Mal, pois já contam com um repertório que é do conhecimento do público, embasado em uma longa reflexão filosófica e teológica.

Nesse sentido, Cowan afirma que muitos produtos culturais devem ser interpretados como textos mutuamente intermitentes em um relacionamento íntimo e inextricável. Crença e

²⁰⁶ O termo original em inglês utilizado por Cowan é *religiously-oriented* cuja tradução literal é *religiosamente orientado*. Para evitar a interpretação de que esses filmes são orientados em direção à uma determinada religião ou possuem algum propósito institucional explícito, utilizaremos ao longo desta tese a expressão “orientado por referenciais religiosos” ou “orientado pela religião”.

²⁰⁷ Por religião, Cowan toma a definição de William James em seus ensaios *The Varieties of Religious Experience* onde a “vida da religião” é definida como a crença na existência de uma ordem invisível e na ideia de que o Bem supremo reside no ajuste harmônico a ela. Segundo Cowan, essa definição mais ampla possui vantagens, não limitando religião às tradições baseadas na crença de um ser supremo e possibilitando entendimentos mais abrangentes das crenças e práticas religiosas, assim como evitando a falácia do bom, moral e decente, ou seja, de que a religião é sempre uma força para o bem da sociedade. Cf. COWAN, Douglas E. **Sacred Terror: Religion and Horror on the Silver Screen**. Texas: Baylor University Press, 2008.

²⁰⁸ COWAN, *Op. Cit.* P. 11

prática religiosa, reflexões teológicas e filosóficas antigas, sensibilidade cultural e cultura material, oportunidade e exploração econômica informam os esforços do cinema e por sua vez, são informadas por ele, tanto direta quanto indiretamente, formando um panorama interpretativo da sociedade que produz e recebe essas obras cinematográficas.²⁰⁹ Os filmes de horror *orientados por referenciais religiosos* dependem de um estoque e conhecimento cultural, os quais funcionam como uma tradição religiosa dominante, no caso a judaico-cristã,²¹⁰ ou estabelecem o perigo do Outro religioso.²¹¹ Tais produções revelam as bases culturais de medos específicos, orientados pela religião e socialmente reproduzidos.²¹² Estes temas religiosos não são desenhados em vácuos culturais, mas aproveitam um vasto e disponível reservatório:

O filme é, então, o vestígio celuloide, um artefato material de uma relação processual muito particular entre os cineastas e a cultura na qual e para a qual produzem seus filmes. Assim como artefatos materiais, que variam de vestígios de cerâmica a ruínas arquitetônicas, nos ajudam a entender melhor as culturas em que foram criados, uma apreciação mais completa do horror cinematográfico também pode aprofundar nossa compreensão das sensibilidades religiosas que muitos comentadores sugerem terem sido (ou deveriam ser) descartadas por essas mesmas culturas em que esses filmes são feitos.²¹³

A grande maioria dos filmes *orientado por referenciais religiosos* situa a crença e a descrença como pivôs do conflito narrativo. Em filmes como *Horror Hotel*, o conflito se situa na dicotomia entre a personagem Nan que acredita na existência das bruxas e seu irmão Richard, que afirma ceticamente que as bruxas não existem. Outra questão bastante recorrente nas produções cinematográficas sobre bruxas demonolátricas, a qual nos aprofundaremos no quinto capítulo, é o uso de símbolos e rituais cristãos, especialmente católicos, como *tecnologia da salvação*, principalmente a cruz que afasta e derrota seres demoníacos como as bruxas.²¹⁴ Em filmes como *A Maldição do Demônio*, a cruz pendurada no pescoço da heroína Katia afasta a ameaça imposta pela maligna bruxa Asa.

²⁰⁹ *Ibid.* P. 12 - 13

²¹⁰ A maioria dos filmes ocidentais *orientados por referenciais religiosos* dependem de narrativas e iconografias cristãs ou de uma ressonância cultural com essas. Contudo, existem algumas exceções, como o filme *Navio Fantasma* (Steve Beck, 2002) que utiliza outras narrativas do depósito cinematográfico. *Cf.* COWAN, *Op. Cit.* P. 30 – 35

²¹¹ É possível citar como exemplo a franquia clássica de *A Múmia*, assim como produções onde zumbis não são mortos-vivos, mas originário de magia vodu, como é o caso de *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943). É nítido o poder que produtos midiáticos possuem em reforçar medos e preconceitos culturais acerca de tradições religiosas “diferentes”. Além do mais, o medo relacionado ao Outro religioso também é frequentemente acoplado ao do fanatismo religioso e à preconceitos raciais.

²¹² COWAN, *Op. Cit.* P. 22

²¹³ *Ibid.* P. 14 [Tradução nossa]

²¹⁴ O uso da tecnologia cristã da salvação é recorrente nas histórias de vampiros, por exemplo. Segundo Cowan, o problema sobrenatural do vampiro é acoplado ao mistério e medo da morte e ao questionamento do que acontece após isso, explicando o porquê da religião ocupar um lugar central em tais histórias. Para Braudy, a história dos vampiros explicita como a religião em geral e o cristianismo em particular moldam a natureza do

O horror surge então como um importante artefato cultural que ressoa com preconceitos e medos da época em que foi produzido. Todavia não é possível esquecer que seus marcadores religiosos são praticamente uma constante, seja na obra cinematográfica ou literária. Enquanto não podemos ignorar seus aspectos comerciais e de entretenimento, é necessário indagar por que esses símbolos religiosos são escolhidos ou por que são tão efetivos em estabelecer a estrutura narrativa do horror. Nesse sentido, os filmes não podem ser reduzidos apenas a interpretações psicológicas, por mais importantes que estas sejam, pois, as obras cinematográficas possuem uma história social e cultural, muitas vezes ignoradas por estas interpretações. Inúmeros filmes, como *O Exorcista*, por exemplo, apresentam contextos explicitamente teológicos, sem os quais perderiam sua habilidade de horrorizar o espectador. Além do mais, diferentes audiências são atraídas por diferentes tipos de filmes, comprovando a importância dos componentes sociais e pessoais para a experiência.

Grande parte do efeito cinematográfico de um filme como *O Exorcista*, por exemplo, seria perdido se fosse retirado seu contexto católico ou se fosse exibido em uma cultura para a qual esse contexto não possuía significado. Por outro lado, o poder de filmes como *A Múmia* de Karl Freund (e seus muitos sucessores) reside na dialética entre um fascínio ocidental por todas as coisas relacionadas ao Egito, uma relativa ignorância do Ocidente acerca da antiga religião egípcia e um amor pelos elementos básicos do romance trágico, os quais sustentam a maioria dos filmes de múmias.²¹⁵

O horror *orientado por referenciais religiosos* não lida apenas com medo, mas também com o anseio. Junto à crença em fenômenos sobrenaturais, existe um fascínio e desejo em acreditar que estes são verdadeiros, por mais assustadores que possam ser.²¹⁶ Desta forma, os filmes atuam como artefatos sociofóbicos, ou seja, vestígios artísticos de uma gama de medos e preocupações que continuam assombrando o ser humano.²¹⁷ É interessante questionar por que tememos os mortos, por que a figura do Diabo continua nos assustando e por que temos a preocupação de que a instituição católica e seus lugares sagrados não sejam mais seguros e tão poderosos como se acreditava anteriormente. Por que os filmes de horror retornam continuamente para as bruxas e seus pactos com o Diabo? É possível indagar como o horror é uma forma cultural pela qual é confrontado o antigo problema teológico do Mal e no caso das bruxas, do Mal feminino, personificando em frente às telas seus principais agentes e

horror. Narrativas como *Drácula*, não apenas tocam no mito do vampiro, mas respondem à questões de um passado perdido, não apenas medieval, mas também pré-cristão. Tais histórias estão longe de serem alegorias cristãs, mas é inegável que o poder do cristianismo triunfa na grande maioria delas, tal qual nos filmes de bruxas. Cf. COWAN, *Op. Cit.* P. 39 – 40 e BRAUDY, *Op. Cit.* P. 217 - 223

²¹⁵ COWAN, *Op. Cit.* P. 13 [Tradução nossa]

²¹⁶ *Ibid.* P. 55

²¹⁷ Em inglês: *sociophobic*.

comunicando a construção social do medo.²¹⁸ Nossa cultura ensina de diversas formas o que devemos temer, sendo que os produtos culturais, como o cinema, dialogam, reforçam e escancaram estes medos aprendidos, que muitas vezes são antigos e embasados em reflexões teológicas e filosóficas milenares.²¹⁹ Segundo Lynn Clark, nossas preocupações mais profundas são frequentemente expressas e reformuladas por formas culturais populares, entre elas o horror audiovisual. De acordo com a socióloga, elas não fornecem respostas absolutas, mas proporcionam o conforto e a satisfação em resolver estes problemas em um nível simbólico, os quais não podem ser tão facilmente abordados na “vida real”.²²⁰

Diversos filmes de horror postulam os efeitos de ordens invisíveis alternativas, compostas por forças malignas e demoníacas que intimidam o mundo e revelam uma grande ameaça à ordem sagrada dominante e às instituições religiosas, especialmente a Igreja Católica. Para muito além do cinema de horror, vale lembrar que o medo de uma ameaça à cristandade e à Igreja Católica já teve diversas expressões ao longo da história, basta recordar o trabalho de Jean Delumeau e sua definição da Igreja Católica entre os séculos XIV e XVII como uma “cidade sitiada”.

No audiovisual de horror, isso ocorre a partir do deslocamento de taxonomias aceitas ou predominantes do sagrado, manifestado por três formas principais de narrativa: inversão, invasão e insignificância.²²¹ Tais produções são profundamente baseadas no binarismo e confronto entre o Bem e Mal, já que o demoníaco só possui sentido em oposição ao divino, de forma que as crises de narrativas destes filmes são predicadas em um universo orientado pela religião. Em muitos, a ausência prática e visível de uma divindade benevolente atua como chave para o sentimento de horror e insegurança, podendo ser interpretada como um comentário cinematográfico acerca do medo da secularização e de tentativas ambivalentes de conservar a crença em uma divindade onipotente e onibenevolente.

²¹⁸ O medo é aqui entendido tanto como um fenômeno social e cultural quanto estabelecido pela personalidade e por situações de perigo em que os indivíduos se encontram.

²¹⁹ Cowan levanta seis temas sociofóbicos básicos no cinema de horror: o medo da mudança da ordem sagrada; o medo de lugares sagrados; o medo da morte e de não permanecer morto; o medo do Mal, tanto exteriorizado quanto internalizado; o medo do fanatismo religioso e do poder da religião e por fim, o medo da carne e da falta de poder da religião.

²²⁰ CLARK, “From Angels to Aliens...”, *Op. Cit.* P. 25

²²¹ A *inversão* ocorre quando a ameaça à Igreja vem de dentro, quando funções de familiaridade são invertidas em filmes onde padres, freiras e até mesmo anjos procuram subverter a ordem dominante, como *Anjos Rebeldes* (Gregory Widen, 1995) e *Dominação* (Janusz Kamiński, 2000). A segunda, *invasão*, está enraizada em uma consciência histórica de satanismo, abordando os chamados “pânicos satânicos”: medos populares de movimentos satânicos organizados e subterrâneos à sociedade, como é o caso de *O Bebê de Rosemary* e *The Dunwich Horror* (Daniel Haller, 1970). Já a última, *insignificância*, é conectada ao medo coletivo de que nossos deuses se tornaram irrelevantes, onde uma divindade benevolente é praticamente ausente ou desprovida de poder como em *Hellraiser – Renascido do Inferno* (Clive Barker, 1986). COWAN, *Op. Cit.* P. 65 - 90

Desta maneira, partindo da ideia de que o horror audiovisual é um produto cultural cuidadosamente planejado, determinadas escolhas não podem ser encaradas como aleatórias, mas sim como possuidoras de significados tanto no contexto da narrativa quanto para os espectadores que as assistem. Em relação à escolha de determinados lugares sagrados como cenários da narrativa fílmica, dois aspectos sociofóbicos emergem: o medo do próprio lugar sagrado e de que este será destruído ou contaminado. Enquanto o primeiro é frequentemente uma representação de como o religioso é muitas vezes construído enquanto ameaçador, o segundo confronta ambiguidades acerca da segurança dos lugares sagrados.²²² Segundo Timothy Beal:

Monstros parecem ser particularmente afeiçoados por espaços e decorações religiosas, especialmente as que não foram modernizadas: cemitérios decrepitos com lápides em ruínas, catedrais empoeiradas à luz de velas e repletas de cruzeiros e cálices de comunhão. Por que esses mesmos espaços sagrados frequentemente nos dão arrepios?²²³

Construções deterioradas e abandonadas, previamente dedicadas ao sagrado, como santuários, cemitérios e igrejas, são cenários privilegiados em muitos filmes de bruxaria, como *A Maldição do Demônio*, *Horror Hotel* e *Bruxa: A Face do Demônio*. Não é insignificante, o fato do conflito entre o Bem e o Mal destes filmes, frequentemente ocorrer nestes locais sagrados. Diferentemente de outras produções, que representam os espaços identificados como sagrados como impotentes na luta contra o Bem e o Mal, em nossas fontes muitos se tornam o lugar de vitória perante as forças malignas, evocando a mensagem de que Deus reivindicou sua morada e destruiu seus inimigos com o auxílio de seus agentes humanos, como padres.²²⁴ Outro fator importante é que cemitérios, mausoléus, santuários e túmulos são onde os mortos e os dois mundos se encontram, sendo lugares privilegiados para rituais e orgias satânicas, adquirindo impacto tanto imagético quanto narrativo. Um bom exemplo é *Bruxa - A Face do Demônio* cujo clímax ocorre nos escombros de uma antiga Igreja onde a antagonista realiza um ritual satânico. O filme também se apoia no imaginário convencional da chamada missa satânica o qual data para os séculos XVI e XVII, frequentemente interpretada como uma inversão profana e sexualizada dos ensinamentos e

²²² Um exemplo desse segundo medo é como Igrejas são muito utilizadas como locais de refúgios em sequências iniciais de filmes apocalípticos, demonstrando como tais santuários não são mais seguros. Essa “ineficácia” dos lugares sagrados pode também ser explicada por representarem espaços identificados com a religião institucionalizada, surgindo assim como uma crítica. Vale lembrar que no século XX temos a emergência da categoria “sem-religião”, ou seja, pessoas que frequentemente são avessas a religiões institucionalizadas, as identificando como espaços de autoritarismo e repressão. Nesse caso, a religião institucionalizada é vista como retrógrada, deslocada e sem serventia para o mundo moderno.

²²³ BEAL, Timothy. **Religion and Its Monsters**. New York: Routledge, 2002. P. 89 [Tradução nossa]

²²⁴ COWAN, *Op. Cit.* P. 105

práticas cristãs. O cinema de horror recorrentemente justapõe a esses rituais a imagem do corpo feminino nu ou seminú como o altar onde tais ritos são realizados.

O cinema de horror é culturalmente intertextual, de forma que o espaço ficcional da tela simultaneamente aproveita e reforça crenças e tradições de fora das telas sobre o mundo satânico e da bruxaria.²²⁵ O final dos anos 1960 e a década de 1970 foram marcadas por uma “onda satânica” nos produtos audiovisuais, ao mesmo tempo em que a sociedade temia cada vez mais supostos grupos satânicos, demonstrando a crença na possessão e opressão demoníaca.²²⁶ Segundo Cowan, a regularidade com a qual esses “pânicos satânicos” e “medos de bruxaria” têm surgido nas últimas décadas indica o quão realmente perto da superfície permanecem. A crença de que o poder demoníaco está à espreita e pode invadir o mundo Ocidental diminui em determinados momentos da história, mas nunca deixa de circular ou desaparece inteiramente. A possessão demoníaca, o exorcismo e a bruxaria não são fenômenos relegados ao passado distante da Idade Média ou Moderna. São teologias complexas e sistematizadas, desenvolvidas ao longo do tempo para explicar e resolver a questão do Mal e do demonismo. O cinema de horror evidencia como esses discursos não são selados para fora da sociedade contemporânea e que, de certa forma, ainda possuem repercussão, potência e regularmente ressurgem em contextos culturais diferentes. De acordo com Gary Thompson, os produtos de entretenimento estão entre os dispositivos mais poderosos e populares para confirmar ideias e valores nas quais nossa cultura ou ideologia são baseadas.²²⁷

Um importante aspecto na construção de um medo social potente é a repetição de informações que não são seriamente questionadas ou que apelam para crenças básicas, como as religiosas, explorando preconceitos e medos já existentes do público.²²⁸ A repetição de tais informações pode ocorrer por meio de diferentes formas, mídias e vozes. Desde que a mensagem básica permaneça a mesma, o medo criado será reforçado. Como afirma Cowan:

²²⁵ COWAN, *Op. Cit.* P. 113

²²⁶ Principalmente nos Estados Unidos, esse período foi marcado pelo recrudescimento de um protestantismo fundamentalista aliado a medos relativos aos novos movimentos religiosos, aparição de grupos como a Igreja de Satã de Anton LaVey em 1966, alegações de satanismo em bandas de heavy metal e reivindicações públicas de abusos, assassinatos e rituais satânicos. O tema capturou a atenção pública, sendo bastante explorado pela imprensa e por líderes religiosos conservadores, se estendendo até os anos 1990 com casos sensacionalistas e bastante midiáticos de supostos abusos de crianças por parte de professores de pré-escola. Sobre essas ondas satânicas, ver: BILL, Ellis. **Raising the Devil: Satanism, New Religions, and the Media.** Lexington: University of Kentucky Press, 2000; BEST, Joel. **The Satanism Scare.** Nova York e Londres: Routledge, 1991; VICTOR, Jeffrey S. **Satanic Panic: The Creation of a Contemporary Legend.** Chicago: Open Court Publishing Company, 1993; NATHAN, Debbie, SNEDEKER, Michael. **Satan's Silence: Ritual Abuse and the Making of a Modern Witch Hunt.** Nova York: Basic Books, 1995.

²²⁷ THOMPSON, Gary. **Rhetoric Through Media.** Boston: Allyn & Bacon, 1997. P. 344

²²⁸ COWAN, *Op. Cit.* P. 114

“Nem todo mundo pode ser convencido de que há uma maldição do túmulo da múmia, mas o reforço, por diferentes meios, da sociofobia mantém a escuridão à vista, logo depois da luz da fogueira”.²²⁹ Podemos observar isso em nossas fontes, que sustentam a mensagem de que o feminino é intimamente ligado ao Mal. Não acredita-se necessariamente que as bruxas demonolátricas existem e estão soltas, mas tais filmes mantém viva a possibilidade de que as mulheres são mais atraídas pelo Mal.

Como discutimos neste capítulo, a religião cristã é intimamente conectada ao problema do Mal. De quase todas as sociofobias exploradas e representadas pelo cinema horror orientado *pela* religião, o medo do Mal e seu combate é uma das mais potentes. Nesse sentido, muitas sociofobias representadas nas telas estão no centro ou próximas de problemas formulados pela teologia cristã, pela crença popular e por práticas religiosas, tanto católicas quanto protestantes. A partir disso é possível questionar a relativa ausência de filmes com bruxas demoníacas em sociedades que não possuem um prisma ou tradição cristã, não demonstrando tanto interesse por tais histórias porque que estas sociofobias não ressoam com suas audiências.

Desta forma, nota-se uma diferença, por exemplo, de zumbis, múmias e vampiros, pertencentes a sociofobias de outros tempos e culturas, relacionados a ordens invisíveis que, na grande maioria, as sociedades ocidentais do século XXI não acreditam ou não participam mais. O medo que geram é mais relacionado à violação da fronteira entre a vida e a morte e ao pensamento de que possam existir, ao contrário da crença de que realmente existem.²³⁰ Já os temas diabólicos centrados no horror, tal qual a bruxaria e possessão, estão fortemente associados às narrativas e imagens cristãs, especialmente uma extensiva literatura demonológica, que assustam e continuam pertencendo aos dias de hoje.

A antiga demonologia cristã e o potente debate acerca do Mal têm sido reforçados e retroalimentados tanto por narrativas cinematográficas de possessão e bruxaria quanto por ondas intermitentes de “pânico satânico” e “medo de bruxaria” fora das telas. É notável como estes filmes estabelecem uma relação recíproca entre os espectadores: o que é visto nas telas é informado tanto pelo repertório que trazem quanto pelo o que diretores e roteiristas oferecem. Este fascínio ocidental com o demoníaco não indica falta de fé, mas uma ambivalência em relação a ela, de forma que milhões de pessoas, católicas ou protestantes, acreditam nesses fenômenos ocultos, não precisando suspender suas descrenças acerca de uma conspiração diabólica maligna, especialmente se esta for feminina.

²²⁹ *Id.* [Tradução nossa]

²³⁰ *Ibid.* P. 171

A potência de muitos filmes *orientados por referenciais religiosos* e seu poder em horrorizar reside em sua intertextualidade e poder de hibridização, ou seja, sua confiança em referências fora das telas para contar histórias complexas em narrativas culturais de fácil compreensão, assim como sua capacidade de hibridizar tradições religiosas e filosóficas, entregando-as em um “novo” formato. Os filmes com bruxas confiam profundamente na intertextualidade e no conhecimento que os espectadores carregam, não precisando explicar esmiuçadamente o que acontece nas telas, pois o público conhece as referências e os temas apresentados. Os enredos atuam como pontos de fobias intertextuais, apresentando aspectos que não estão tão distantes assim da realidade do público. Não precisam explicar que as bruxas são más ou que mulheres são intimamente conectadas ao Mal, pois o público *implicitamente* sabe disso, participando da tradição do Mal feminino. Segundo Cowan: “É apenas porque escritores, produtores e diretores do cinema de horror podem explorar essas ricas veias sociofóbicas que os filmes de horror possuem qualquer poder cultural”.²³¹

Esta exploração não elimina o objetivo de entretenimento e lucro do horror, já que o potencial econômico de tais medos não passa despercebido por criadores, produtores e publicitários, que escolhem temas que afetam o público. Segundo John Berger, a publicidade – e aqui é possível inserirmos o audiovisual – precisa utilizar vantajosamente a educação e os pressupostos tradicionais do comprador-espectador médio. O que ele/a aprendeu sobre história, mitologia, poesia, filosofia e religião pode e deve ser usado na fabricação do *glamour*.²³² No caso do cinema de horror, estes mesmos elementos são utilizados para fabricar o *medo*. É interessante questionar como cultura e classe social, assim como indivíduos marcados por recortes de gênero, raça e geração, têm registros intertextuais diferentes, ou seja, referências e respostas distintas aos quais esses “fabricadores de horror” devem apelar para garantir o sucesso de seus produtos. Nem todos participam do mesmo registro intertextual e tanto este quanto a audiência devem coincidir entre si para que um tipo particular de produto e medo seja bem recebido.²³³

Mesmo que o objetivo principal de um filme de horror seja assustar, divertir e alcançar retorno econômico, além de criar alegorias e metáforas, tais questões dificilmente diminuem seu potencial enquanto mediador artístico e cultural. Apesar dos medos serem reais e manifestados psicologicamente e fisicamente, ainda são social, histórica e culturalmente

²³¹ *Ibid.* P. 257 [Tradução nossa]

²³² BERGER, John. **Ways of Seeing**. Londres: Penguin Books, 1972. P. 140

²³³ COWAN, *Op. Cit.* P. 258

construídos.²³⁴ O que se encontra fora do enquadramento cinematográfico importa e interfere imensamente no que é mostrado nas telas:

Como os cineastas são bricoleiros, criando suas histórias a partir de uma variedade de fontes e respondendo a um conjunto de influências artísticas, econômicas e culturais - inclusive religiosas -, sua arte tanto reflete essas fontes quanto contribui para elas.²³⁵

Quando os filmes terminam e os créditos sobem nas telas, os medos, tradições e sociofobias que lhes deram respaldo continuam existindo e não são esquecidos apenas porque os filmes acabaram. Por mais que os enredos sejam fantasiosos, a grande maioria dos medos que lhes alimentam não o são, possibilitando que sejam trazidos à tona novamente em sequências, *remakes* e filmes com temáticas e narrativas similares. Essa “dinâmica da disponibilidade”, segundo Cowan, somente é bem-sucedida quando a sociofobia da qual o filme depende ainda é viável e ressoante, ou seja, o medo e a angústia permanecem, não importando quantos demônios foram exorcizados ou quantas bruxas foram queimadas.

O medo do Diabo e a ameaça invisível ao mundo já existiam e por muito tempo persistiram fora das telas no domínio da crença, imaginação e das tradições. É interessante notar que, no caso das bruxas, a sociofobia e a tradição do Mal feminino permanecem ressoantes até o século XXI, o que exploraremos melhor em nossa análise das fontes audiovisuais. Estes filmes evidenciam o sentimento perturbador de que o Mal, principalmente o feminino, nunca é realmente derrotado. Desta forma, antes de nos voltarmos para estas produções com bruxas malignas é primordial atentarmos para a tradição do Mal feminino e sua representação mais potente: a bruxa.

²³⁴ A própria palavra horror deriva do latim *horrore* e significa ficar com o cabelo em pé ou eriçar os pelos do corpo, indicando uma manifestação física do medo. Deriva também do francês antigo *orror*, que equivale a eriçar ou arrepiar. Cf. CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999. P. 41

²³⁵ COWAN, *Op. Cit.* P. 263 [Tradução nossa]

2. A CONSTRUÇÃO E PERSONIFICAÇÃO DO MAL FEMININO NA BRUXA

There's a place just South of Witches Valley. Where they say the wind don't blow. And they only speak in whispers of her name.

There's a lady they say who feed the darkness. It eats right from her hand. With a cry and shout, she'll search you out. And freeze you where you stand.

Lady Evil, Evil. She's a magical, mystical woman

Lady Evil, Evil in my mind. She's queen of the night

Lady Evil – Black Sabbath

A partir do final da Idade Média e início da Moderna, a bruxa demonolátrica se tornou um potente estereótipo feminino, impulsionado pelas inquietações sobre a origem e presença do Mal no mundo e a ameaça satânica que rondava a cristandade. A figura da mulher-bruxa que realizava pactos diabólicos, participava de reuniões noturnas e lançava malefícios, despontou ao final do século XIV, consolidando-se no XV e impulsionando as perseguições dos séculos XVI e XVII.

O discurso antifeminino que justificava a bruxaria não foi uma novidade da Idade Moderna, mas sim resultado de uma imagem de feminilidade construída por uma visão negativa e herdeira de tradições antigas, amplificadas pelos primeiros textos doutrinários do cristianismo e constantemente retomadas e ressignificadas. Desta forma, no primeiro tópico deste capítulo refletimos acerca desta tradição cultural que constrói o Mal como algo inerente da feminilidade, discutindo como as mulheres passaram das imperfeitas e débeis filhas de Eva para seres malignos que serviam ao Diabo. Procuramos compreender como esta complexa tradição, permeada por questões de gênero e sexualidade, se propagou de diversas formas em diferentes temporalidades, presente em autores antigos, medievais e modernos, além de ancorada em debates religiosos, jurídicos e naturalistas.

No segundo tópico analisamos com maior profundidade o estereótipo da bruxa demoníaca e como foi produto de uma forte crença na ameaça do Mal. Desta forma, discutimos como a magia da Antiguidade foi transformada em magia diabólica, ou seja, uma heresia, assim como as diferenças entre a bruxa presente nas reflexões eruditas de letrados, expressa em tratados de bruxaria, e a bruxa “real”, oriunda da crença popular em malefícios e encarnada em mulheres concretas. Apesar de parecerem opostos, ambos os estereótipos se influenciavam, demonstrando a complexidade da figura da bruxa. Por fim, no terceiro e último tópico, analisamos o fenômeno histórico da caça às bruxas, apontando principalmente para sua heterogeneidade e declínio a partir do final do século XVII.

Tanto o estereótipo da bruxa quanto as perseguições levantam variadas questões que podem ser analisadas a partir de diferentes teorias e metodologias. Os papéis da Igreja e do poder temporal na formação das sociedades modernas; a importância das crenças demonológicas para explicar guerras, tensões religiosas, desastres naturais e crises econômicas; a interação entre governantes, juizes, advogados e teólogos e estratos mais baixos da sociedade, assim como a subjetividade e agências destes últimos; a relação entre as populações urbanas e rurais e o modo como as sociedades do início da Idade Moderna enxergavam e tratavam as mulheres, todas estas questões são passíveis de serem inseridas no estudo da bruxaria. Desta forma, o fenômeno não se explica por apenas um fator, seja ele político, social, cultural ou econômico. Stuart Clark defende que é muito mais proveitoso *interpretarmos* tais eventos e não *explica-los*, compreendendo os fenômenos ao invés de procurar incessantemente por causas.

Logo, a misoginia não é a única chave interpretativa para a teorização e caça às bruxas, articulada de forma cooperativa com tensões locais, com a construção de um aparato estatal, teorias filosóficas e naturalistas, além de uma clara ansiedade teológica. Contudo, é visível para nós como os discursos e práticas estavam intimamente ligados aos esforços masculinos de status e poder, informados por ideais contemporâneos de masculinidade e feminilidade. Desta forma, as forças sociais e políticas que se destacaram quando as bruxas foram teorizadas, acusadas, julgadas e executadas estavam apoiadas em disputas de gênero em todos os seus níveis espaciais: a vila, o tribunal local e o Estado. A força e o impacto psicológico e social deste negativo estereótipo feminino foram, com certeza, enormes.

Considerando esses apontamentos e o objetivo desta tese, ao longo do capítulo nos apoiamos principalmente em teóricas feministas e no campo da história das mulheres e da história cultural, procurando desenvolver uma leitura feminista da bruxa e da bruxaria. Os estudos de gênero são essenciais para nossa análise, pois os lugares e as características das bruxas dependiam enormemente dos papéis atribuídos respectivamente aos homens e às mulheres e das relações entre eles estabelecidas nas sociedades modernas. Procuramos também nos afastar de uma abordagem que negligencia a questão de gênero e enxerga na bruxaria o lugar ideal para delimitar um Outro do passado, cujas crenças são marcadas pelo atraso do pré-Iluminismo e onde o historiador está no front de uma batalha contra o obscurantismo, formulando um pensamento e explicações “racionais” e “civilizadas” para aqueles eventos “bárbaros”. Segundo Diane Purkiss, os problemas gêmeos de transformar o passado em um espetáculo de estranhezas e o desaparecimento de eventos em formas de martirologia e memorialização, são particularmente visíveis na historiografia da bruxa e da

bruxaria.²³⁶ Muitas análises, ao tentarem encontrar uma explicação para o fenômeno somente na esfera pública e política do absolutismo, na doutrina da Igreja ou na provisão social, acabam omitindo a importância da especificidade e recorte de gênero. É fundamental refletirmos que enquanto o feminino era repetidamente associado ao Mal e encarnava a bruxa, a formulação e perpetuação desses discursos, sejam eles visuais ou verbais, assim como o engajamento no debate letrado sobre a punição do crime da bruxaria, eram prerrogativas essencialmente masculinas. Essa é uma dimensão de poder do gênero que não pode ser subestimada.

2.1 - A TRADIÇÃO DO MAL FEMININO

A misoginia possui um caráter claramente histórico de transformação e adaptação. O desprezo e a desconfiança do feminino são temas complexos, assentados em uma tradição fundamentada por correntes, argumentos e tendências sociais, políticas, filosóficas, científicas e religiosas. Ao longo dos séculos, diversos estereótipos femininos negativos foram elaborados e disseminados. Seja por meio da imagem da Mulher como ser imperfeito e débil, da virgem perfeita sem apetites sexuais ou da bruxa má, somos confrontados com representações que excluem a pluralidade, subjetividade e historicidade das mulheres. Estas representações fazem parte de uma grande tradição antifeminina construída e encabeçada majoritariamente por agentes masculinos, os quais detinham o conhecimento letrado da época.

A bruxa dos tratados demonológicos, personificação da maldade feminina, é uma poderosa faceta dessa tradição cultural, ganhando forças ao início da Idade Moderna, mas possuindo raízes mais antigas, incorporando a debates sobre magia, heresia e malefícios uma misoginia milenar. Com o aumento progressivo da ameaça do Diabo no final da Idade Média, diversos grupos sociais foram identificados como agentes perigosos que necessitavam ser controlados e punidos, entre eles, as mulheres. Contudo, o desprezo e a suspeita ao feminino não foram invenções da época, ou uma invenção “medieval”, no sentido mais pejorativo do termo, mas sim uma herança de complexas ideias ancestrais acerca da mácula da Mulher, bem como de sua intrínseca relação com o Mal.

Antes de entendermos a construção do estereótipo da mulher-bruxa e sua projeção em mulheres reais é necessário compreendermos a tradição cultural do Mal feminino, permeada por questões de gênero, sexualidade e ancorada em preocupações relativas ao Mal e suas

²³⁶ Para uma crítica feminista acerca da abordagem da bruxaria pela historiografia tradicional: PURKISS, Diane. The witch in the hands of historians: A tale of prejudice and fear. **The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations**. London and New York: Routledge, 2005. P. 59 – 88

manifestações no mundo. É necessário apreender como a bruxa demoníaca se sustenta num complexo e amplo debate a respeito do perigo inerentemente maléfico da feminilidade. Ao longo do tempo a atitude masculina em relação às mulheres se mostrou extremamente contraditória, oscilando entre atração e repulsa, admiração e hostilidade. No cristianismo, no qual o relato do pecado original e da Queda, assim como suas sistemáticas interpretações, ocupam lugar central e dogmático, um dos melhores exemplos dessa contradição ocorre com a exaltação da imagem de Maria, instrumento de toda a graça, bondade e mãe sofredora, em contraposição com a contínua culpabilização de Eva, mulher desobediente que utilizou sua sensualidade para enganar Adão, levando a humanidade para o sofrimento. A associação do feminino com a origem do Mal não é uma invenção do cristianismo, apesar de central em sua doutrina a partir das interpretações do Gênesis elaboradas por pensadores como Paulo, Jerônimo, Agostinho e Tomás de Aquino. A doutrina cristã integrou e potencializou em seu discurso poderosos argumentos antifemininos presentes na Antiguidade, de forma que a negatividade da figura feminina remonta há muitos séculos antes da bruxa e do próprio cristianismo.

A construção da Mulher como entidade maligna encontrou fundamentos sólidos nas inquietações masculinas acerca da diferença corporal, que associavam o corpo feminino à uma falta e inferioridade, visto a ausência de qualidades masculinas. Na Antiguidade, um dos pontos de vista predominantes do conhecimento era a noção aristotélica de que a alma do feto masculino ocorria após quarenta dias da concepção, enquanto o feto feminino a adquiria somente noventa dias depois. Uta Ranke-Heinemann interpreta que a diferença temporal na gênese da alma não era apenas uma questão cronológica, implicando também uma de qualidade humana, já que pertencia primeiro ao homem e depois à mulher.²³⁷

A teoria da geração de Aristóteles foi extremamente eficaz para justificar a inferioridade feminina no pensamento ocidental, utilizada no século XIII por teólogos escolásticos como Alberto Magno e Tomás de Aquino. Os preceitos aristotélicos recorriam a uma diferença qualitativa situando o homem e a mulher em posições hierárquicas de superioridade e inferioridade. O masculino seria o princípio ativo, enquanto o feminino o passivo. Durante o ato da procriação, o homem era o encarregado de gerar enquanto a mulher funcionava como um receptáculo, fornecendo a matéria e o ambiente nutritivo. Acreditava-se que era o sêmen que carregava a alma e o potencial para o feto se tornar plenamente humano, atuando assim

²³⁷ Ideia semelhante subjaz no Antigo Testamento, em Levítico 12:1-5, onde é afirmado que a mulher permanece impura durante quarenta dias após o nascimento de um filho e oitenta dias após o nascimento de uma filha. É possível notar como a negatividade dos noventa dias de Aristóteles e dos oitenta dias de impureza do Antigo Testamento se fundiram posteriormente na tradição antifeminina cristã. RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 87

como o único princípio ativo na procriação.²³⁸ A energia do sêmen possuía por objetivo produzir algo igualmente perfeito, que atingisse todo o potencial humano, ou seja, outro homem. Caso ocorressem circunstâncias desfavoráveis, como o excesso de fluídos femininos, era produzida uma mulher, encarada como um homem imperfeito ou mutilado.

Ranke-Heinemann aponta que a inferioridade feminina foi fundamentada na premissa de que sua própria existência seria um erro, um deslize no processo de geração.²³⁹ Podemos notar como a diferença física entre os sexos foi elevada a uma categoria central e incontornável da Natureza, fundamentando a desigualdade. Com o tempo, a suposta inferioridade física da Mulher foi extrapolada para o âmbito da inferioridade moral, de forma que os espaços e funções eram divididos e sustentados por estas explicações naturalistas. Ao homem foi destinada a vida comum e ação política, enquanto à mulher era designada a esfera da família e dos cuidados domésticos. A fisiologia feminina, principalmente a capacidade de gestar e dar à luz, contribuiu para a elaboração discursiva da Mulher como um ser misterioso e perigoso. Desde muito cedo, a maternidade e a menstruação foram encaradas como demarcadoras da diferença. Abordando essa questão por meio do campo da psicanálise feminista, Karen Horney defende que o medo inspirado pelo corpo feminino está muito ligado à maternidade como um mistério profundo, fonte de tabus, ritos e horrores que relegam as mulheres ao estatuto de “grande obra da natureza”, afastando-as das esferas culturais e políticas.²⁴⁰

Em diversas culturas o sangue menstrual era visto como impuro e venenoso, acarretando em múltiplas interdições para as mulheres. O cristianismo incorporou um tabu da Antiguidade que proibia relações sexuais com mulheres menstruadas, encontrando justificativas no Antigo Testamento.²⁴¹ Clemente de Alexandria e Orígenes, ambos pensadores do século III que tiveram suas ideias conhecidas por meio de Jerônimo no século V, interpretaram estas passagens afirmando que crianças concebidas durante a menstruação

²³⁸ O óvulo só seria descoberto no século XIX, em 1827, pelo cientista alemão Karl Ernst von Baer, provando assim que as mulheres contribuíam no processo da concepção.

²³⁹ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 199 - 201

²⁴⁰ Horney é conhecida por seu questionamento aos preceitos tradicionais freudianos e considerada uma das fundadoras da psicologia e psicanálise feminista em resposta à teoria de inveja do pênis. *Cf.* HORNEY, Karen. **Feminine Psychology**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1993.

²⁴¹ *Cf.* Levítico 20:18 e 15:19-24: “Se um homem tiver relações com uma mulher durante a menstruação, os dois deverão ser expulsos do meio do povo. Os dois ficaram impuros, pois quebraram as leis da pureza a respeito da menstruação” e “Quando uma mulher tiver a sua menstruação, ficará impura sete dias. Quem tocar nela durante esse tempo ficará impuro até o pôr do sol. Qualquer cama em que ela se deitar e qualquer coisa em que se sentar ficarão impuras. Quem tocar na cama em que ela se deitou ou naquilo em que ela se sentou deverá lavar a roupa que estiver vestindo e tomar um banho; e ficará impuro até o pôr do sol. E o homem que tiver relações com a mulher durante a menstruação ficará impuro sete dias; e qualquer cama em que ele se deitar ficará impura. Bíblia Sagrada Nova Tradução na Linguagem de Hoje (2000).

nasciam com deficiência físicas.²⁴² No início da Idade Média, Isidoro de Sevilha (560 – 636 d.C.), em sua obra *Etimologias*, afirmou que o contato com o sangue menstrual fazia frutos não amadurecerem, flores murcharem, ferro enferrujar e cães contraírem raiva. Durante o Medievo, por exemplo, são encontrados exemplos de como as mulheres menstruadas eram proibidas ou incentivadas a não comungarem. Os lóquios, fluxo vaginal sanguinolento e seroso oriundo do parto, eram encarados com ainda mais negatividade, sendo tão perigosos e impuros quanto o sangue menstrual. Isso explica o costume de afastar as parturientes e puérperas do contato cotidiano e também a ideia presente na Igreja Católica medieval de que deveriam se reconciliar com a Igreja por meio de uma cerimônia de purificação.²⁴³ Essa desconfiança perante a gravidez e o parto ainda é visível na Idade Moderna, como apontam os estudos de Diane Purkiss. Analisando os depoimentos femininos em julgamentos de bruxaria realizados na Inglaterra, especialmente as acusações, Purkiss levanta como o parto e o pós-parto eram épocas de ansiedade e incertezas para as mulheres, sendo o corpo materno encarado como uma fonte de poluição. Em um contexto carregado por conexões femininas e isolamento do mundo exterior, já que tanto o nascimento quanto a recuperação da parturiente eram eventos limitados geograficamente e corporalmente, não era atípico que algumas mulheres acreditassem que outras poderiam estar causando abortamentos, natimortos e invadindo suas casas.²⁴⁴

Considerando a quantidade de mulheres que morriam ao dar à luz ou de natimortos não é surpreendente que se criou uma ambiguidade, sentida ao longo dos séculos, em torno da maternidade: a mulher que fornece a vida pode, também, anunciar a morte. No século XX, por exemplo, essa imagem feminina ambígua da Mulher foi incorporada de diferentes formas pelo cinema de horror e ficção científica, estando presente em filmes famosos como os da franquia *Alien* (1979 – 1997), *O Bebê de Rosemary* (1968) e *A Mão que Balança o Berço* (1992).²⁴⁵ Essa associação entre o feminino e a morte não é uma novidade do cinema, existindo em muitas civilizações nas quais os cuidados dos mortos e os rituais funerários cabiam essencialmente às mulheres, mais conectadas ao ciclo de vida e morte. Desta forma, é possível compreender a existência de deusas da morte e as lendas de monstros femininos,

²⁴² Segundo Jerônimo, hansenianos e hidrocefálicos eram filhos nascidos de relações sexuais com mulheres menstruadas. O sangue corrompido causava também tamanhos desproporcionais aos corpos das crianças, ora muito grandes, ora muito pequenos.

²⁴³ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 37

²⁴⁴ Cf. PURKISS, Diane. The house, the body, the child. **The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations**. London and New York: Routledge, 2005. P. 91 – 101

²⁴⁵ Para uma análise de *Alien* ver: MARTINS, Ana Paula Vosne. O martírio da tenente Ripley: a mulher e o Mal no cinema de ficção científica. In: ADELMAN, Miriam. [et al]. (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenários**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

como a Medusa, a Lâmia e as sereias. A partir dessas considerações é possível enxergarmos a criação e fundamentação de uma hierarquia de gênero. Segundo Jean Delumeau:

Porque mais próxima da natureza e mais informada de seus segredos, a mulher sempre foi creditada, nas civilizações tradicionais, do poder não só de profetizar, mas também de curar ou de prejudicar por meio de misteriosas receitas. Em contrapartida, e de alguma maneira para valorizar-se, o homem definiu-se como apolíneo e racional por oposição à mulher dionisiaca e instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho.²⁴⁶

A mácula e malignidade feminina, portanto, não são originárias dos tratados de bruxaria produzidos entre os séculos XV e XVII. Estes alicerçaram-se em uma longa tradição que associava a Mulher ao Mal, ao pecado, aos dilemas da carne e à interferência na relação com o sagrado. Questionando essa transformação da Mulher em um agente perigoso no começo da Idade Moderna, Delumeau operou um importante retorno para questões mais antigas, visando compreender a transformação, pela cultura dirigente, de um medo espontâneo em um medo refletido, que poderia ser nomeado e explicado.

Já na Antiguidade, o feminino aparece como inferior de um ponto de vista físico e moral, basta lembrar da teoria da geração de Aristóteles, mas também como mais próximo da natureza, devido à sua fisiologia, relacionado a conceitos como oculto, maligno e mágico. Diversos documentos da Antiguidade Clássica, por exemplo, atestavam a crença no poder mágico de determinadas mulheres de se transformarem em animais, fabricarem venenos e serem intermediárias em casos amorosos. Desde muito cedo, o Mal contava com as divindades protetoras associadas à Lua, como Diana, Hécate e Selene e suas ministras, situadas em tempos heroicos, como Medeia e Circe.²⁴⁷ Estas duas personagens se tornaram a essência do sistema da magia maléfica, tornando-se arquétipos para diversas personagens fictícias tanto no cinema quanto na literatura: o feminino encarnando um poderoso e frustrado erotismo que tramava o Mal, vassalo de uma divindade feminina noturna. Há muito tempo, portanto, assuntos como magia e superstição eram concebidos como vícios particularmente femininos.

É visível a autoridade que foi atribuída aos autores antigos por muitos teólogos do Medievo, que retomaram a estas histórias e personagens para exemplificar o caráter desviante

²⁴⁶ DELUMEAU, *Op. Cit.*, P. 311

²⁴⁷ Medeia é a personagem principal na tragédia do poeta grego Eurípides. Era descrita como mestra em poder e sedução, uma mulher iniciada nos sortilégios, conhecedora de plantas e exímia envenenadora, capaz de assassinar os próprios filhos para se vingar de seu amado Jasão que a abandonou. Medeia representava o trágico feminino na sua máxima potência, mostrando os perigos de um erotismo frustrado que levava à vingança. Já Circe era uma feiticeira com grande poder de sedução que apareceu principalmente na *Odisseia* de Homero. Uma temível força feminina, ela faz dos homens o que bem entende e os reduz a uma condição animalesca. Tanto Circe quanto Medeia foram utilizadas ao longo dos séculos para demonstrar o ardil e perigo feminino, tornando-se temas e personagens de peças de teatro, romances, poemas, pinturas e até mesmo do audiovisual contemporâneo.

das mulheres, de forma que estes mesmos elementos se mostraram recorrentes nos tratados e acusações produzidos posteriormente. Além de Circe e Medeia, são diversas as personagens femininas utilizadas para justificar a inferioridade das mulheres, assim como sua má índole, perfídia e responsabilidade pelas mazelas que recaem sobre a humanidade.²⁴⁸ Como veremos adiante, o *Malleus Maleficarum* em sua Questão VI, cita como exemplo diversas personagens femininas para reforçar a ligação das mulheres com a bruxaria e o Diabo.

Contudo, não eram apenas personagens mitológicas relacionadas à magia e feitiçaria que figuravam como exemplos do perigo emanado pelo feminino. Podemos tomar como exemplo uma personagem histórica, Cleópatra (69 – 30 a.C.) que os romanos utilizavam como prova dos males causados por permitir que mulheres tivessem influência em questões do poder político. Ao lado de Helena de Tróia, personagem da *Iliada*, ela é provavelmente um dos nomes femininos mais reconhecíveis do mundo antigo até os dias de hoje. Tanto Cleópatra quanto Helena de Tróia, ao lado de Jezebel e sua filha Atália, são lembradas pelos autores do *Malleus Maleficarum* como exemplos de mulheres que causaram a ruína de poderosos reinos.²⁴⁹

O que essa retrospectiva mostra é como em diversas culturas e épocas, a Mulher foi associada ao Mal, à fatalidade e perfídia, impedindo o homem de realizar completamente seu destino e espiritualidade. É notável como construiu-se um sistema contínuo de representações do feminino que reforçava de diferentes formas seu caráter negativo, entrelaçando-o com as indagações acerca do surgimento do Mal e afastando as mulheres dos instrumentos de controle social. A partir disso, é possível notar como a cultura judaico-cristã não inventou a desconfiança perante as mulheres, mas a transformou em sua doutrina, de forma que a bruxa da Idade Moderna foi uma entre as várias facetas adotadas por esse Mal feminino.

Como o discurso e as representações religiosas são fundamentais para a sustentação da figura da bruxa maligna, é importante nos voltarmos para os homens da Igreja, que justificavam a inferioridade feminina principalmente pelas Epístolas de Paulo, por passagens bíblicas e pela sistemática interpretação do Gênesis. Como vimos anteriormente, a associação

²⁴⁸ A feiticeira Canídia, personagem presente nas *Sátiras* do poeta romano Horácio (65 – 8 a.C.), revelava a verdadeira natureza fraca das mulheres que recorriam à magia para alcançar seus objetivos amorosos. Já Erichtho, presente na obra *Guerra Civil* do romano Lucano (39 – 65 d.C.) era uma lendária bruxa da Tessália conhecida por seu aspecto horrível, maneiras ímpias e a capacidade de realizar rituais necromantes Cf. HULTS, *Op.Cit.* P. 37 - 39

²⁴⁹ Outro bom exemplo de personagem que ganha conotações negativas ao longo da história é Messalina, esposa do imperador romano Cláudio, cujo nome se tornou sinônimo de excessos sexuais. É interessante observar como muitas dessas personagens femininas chega até a contemporaneidade por meio de representações cinematográficas que contribuem para sua fama. Sem dúvida, a Cleópatra de Elizabeth Taylor do filme homônimo de 1968 é um dos exemplos mais famosos.

de Eva com a Queda humana foi resultado de uma extensiva interpretação masculina, o que contribuiu para atribuir ao feminino o papel de causador do sofrimento humano. É interessante questionarmos como essa associação entre a Mulher e a expulsão do paraíso adquiriu um lugar praticamente cativo e naturalizado no imaginário cristão, perdurando até os dias atuais e não sendo problematizada como uma contínua interpretação do Gênesis por teólogos e padres da Igreja. A conexão entre Eva e o Mal se mostrou tão resiliente ao longo do tempo que Minois aponta que alguns pensadores do Medievo, seguidores de uma corrente originária do gnosticismo, acreditavam que os primeiros filhos de Eva teriam uma paternidade duvidosa, podendo ser filhos do Diabo.²⁵⁰ Vemos como a responsabilidade pelo sofrimento da humanidade passar a ser recorrentemente atribuída a Eva, de forma que muitos pensadores, como Anselmo de Cantuária, afirmaram que o pecado original não deveria ser atribuído a Adão, cujo papel era o de vítima.²⁵¹

A historiografia aponta que a desconfiança e o desprezo pela Mulher se intensificaram com a ascensão do cristianismo e o gradual fortalecimento da Igreja Católica. Dos judeus, os primeiros cristãos herdaram a narrativa da Queda, assim como noções de pecado e um senso de vergonha. Dos gregos, emprestaram aspectos da filosofia dualista de Platão e o naturalismo aristotélico que serviam para justificar a inerente inferioridade feminina. A esse potente caldo, o cristianismo contribuiu com seu princípio central: Deus interviu na humanidade por meio da figura de Jesus Cristo, na tentativa de salvá-la da morte e do pecado.²⁵² Passando da tradição judaica para a cristã, com influências do gnosticismo, a vergonha, considerada uma das primeiras consequências da transgressão de Eva, se uniu fortemente à sexualidade humana, fornecendo a uma tradição antifeminina misógina uma nova e destrutiva dimensão.

Ranke-Heinemann argumenta que o pessimismo e a ambiguidade do cristianismo em relação ao feminino se basearam principalmente nos textos de Paulo, os preferidos dos sacerdotes celibatários que enxergavam as mulheres como inferiores e perigosas tentações.²⁵³ Muitos desses escritos, assim como outros trechos bíblicos, que discorriam sobre as relações

²⁵⁰ Isso concederia ao Mal a tutela de parte da humanidade e condenaria eternamente Eva por carregar a semente do Diabo. MINOIS, *Op. Cit.*, P. 126

²⁵¹ MINOIS, *Op. Cit.* P. 125

²⁵² HOLLAND, Jack. **A Brief History of Misogyny: The World's Oldest Prejudice**. Reino Unido: Robinson, 2006P. 67

²⁵³ João Crisóstomo, por exemplo, defendia que as mulheres precisavam de mais cuidados devido à sua inclinação ao pecado, invocando um suposto regulamento de Paulo, presente em 1 Coríntios 11: 4-16, ordenando que as mulheres se velassem constantemente, não apenas nas orações. Esse é um bom exemplo de como passagens bíblicas eram interpretadas segundo interesses da época. De acordo com Ranke-Heinemann, Paulo se referia aos cabelos das mulheres e a um tipo de penteado conveniente, não especificamente ao velamento. No sentido explicado, o apóstolo exigia que as mulheres cobrissem a cabeça durante orações e pregações públicas. Cf. RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 141 - 142

entre homens, mulheres e a Igreja, foram interpretados e empregados para reforçar uma dominação e superioridade masculinas, ao mesmo tempo que foram utilizados para reiterar o caráter inferior e subordinado do feminino.²⁵⁴

Contudo, a teóloga aponta que devemos ter cautela ao abordar estes trechos para não cair em uma perspectiva unilateral e simplista, atentando para as diversas traduções da Bíblia ao longo dos tempos e ao fato de que muitos autores e eclesiásticos utilizavam, e muitas vezes manipulavam, tais passagens para defender seus ideais de castidade e superioridade masculina.²⁵⁵ Do século II d.C. em diante, por exemplo, nota-se um processo pessimista de reinterpretção e uma tendência de inserção de conotações antinaturalistas e antissexuais em passagens do Novo Testamento.²⁵⁶ É importante nesse sentido, recordar como as mulheres participaram ativamente do processo de expansão do cristianismo e muitas foram cruciais para a propagação da nova fé. Por mais que a salvação estivesse a cargo de uma figura masculina, Jesus Cristo, nos evangelhos este não adota uma postura antifeminina e misógina. A igualdade preconizada pelos Evangelhos e a própria atitude positiva de Cristo perante as mulheres cedeu diante de obstáculos reais, nascidos do contexto cultural no qual o cristianismo se difundiu, assim como de tentativas institucionais e eclesiásticas de afastar as mulheres da esfera de poder e sagrado.

Na raiz da difamação e marginalização do feminino no cristianismo, reside a antiga noção aristotélica de que são incompletas e conseqüentemente, impuras, seres humanos de segunda classe que se opõem ao que é santo.²⁵⁷ Analisando os primórdios do cristianismo e sua noção de renúncia sexual, a qual difere muito do catolicismo Medieval e do cristianismo da Idade Moderna, Peter Brown aponta os escritos de Tertuliano como a primeira afirmação coerente sobre a continência sexual no século III d.C., a qual desfrutaria de uma longa popularidade no mundo latino. Por meio disso, é possível enxergamos a lógica teológica que pregava a renúncia sexual e culminava no perigo da Mulher. Para Tertuliano, a abstinência sexual era a forma mais eficaz para alcançar a lucidez da alma, de forma que os impulsos sexuais se mostravam uma ameaça à alma humana. O perigo da Mulher era revelado por sua conhecida e poderosa capacidade de sedução, característica decorrente de uma interpretação

²⁵⁴ Um bom exemplo é 1 Coríntios 11:3, onde dispõe-se que assim como Cristo era a cabeça da Igreja, o marido era a cabeça do casal. Isso foi interpretado para reforçar a autoridade do marido sobre a esposa. Uma das passagens mais utilizadas é 1 Coríntios 14: 34-35, na qual Paulo aborda o silêncio das mulheres nas Igrejas. Ver também: Ef 5: 22-24.

²⁵⁵ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 138 - 139

²⁵⁶ Ranke-Heinemann cita como exemplo o comentário de Jesus Cristo sobre o celibato, presente em Mateus 19:12, onde renuncia ao adultério e não faz uma defesa ao celibato, como muitos argumentaram posteriormente. Cf. RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 44 - 50

²⁵⁷ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 140 - 141

do Gênesis, onde estava ciente de seus próprios sentimentos sexuais e era capaz de inspirar isso em outros, um estado que começavam inelutavelmente na puberdade.

A exaltação da virgindade, castidade e a interpretação masculina do relato da Queda fomentaram uma tradição antifeminina que ganhou cada vez mais espaço institucional. Agostinho, baseado nos escritos de Paulo, afirmava que a mulher era inferior e deveria ser submissa ao homem. Todo ser humano possuiria uma alma assexuada, permeada de razão e refletida no homem, e um corpo sexuado, cujo império seria o da mulher. Além do homem estar mais perto de Deus, o corpo feminino constituiria um obstáculo permanente ao exercício da razão. Para ele, nada afastava mais o espírito masculino das alturas do que os carinhos de uma mulher e os “movimentos do corpo” sem os quais um homem não podia possuir sua esposa.²⁵⁸ A dominação masculina encontrou assim outra justificativa: a de que fazia parte das disposições formuladas por Deus.

Com a teoria do pecado original e sua atitude negativa perante o ato sexual e as mulheres, Agostinho teve um papel decisivo na relação entre homens eclesiásticos e o feminino. A ideia de que a sexualidade era um pecado por excelência começou a pesar fortemente na doutrina cristã e a Igreja reforçou as virtudes da virgindade e do celibato. Quanto mais a liderança masculina insistia no celibato, mais as mulheres eram vistas como um grande perigo moral.²⁵⁹

Sobre o celibato na Igreja, Ranke-Heinemann aponta que a inicial abertura do cristianismo às mulheres foi sublimada por uma peculiar mistura de medo reprimido, desconfiança e arrogância. A teóloga argumenta que os celibatários da Igreja nunca conseguiram lidar abertamente com a feminilidade. Seus *status* e estilos de vida foram baseados na diferenciação e oposição ao casamento e às mulheres, o que tornava muito difícil não as encararem como uma ameaça à existência celibatária.²⁶⁰ Desta forma, as mulheres frequentemente as atingiam como a personificação das armadilhas do demônio, querendo desvirtuá-los. O perigo adquiria assim feições cada vez mais femininas e as mulheres foram afastadas da esfera da Igreja e do sagrado.²⁶¹

Intensas discussões se fizeram em torno da sexualidade feminina, resultando no acirramento das formulações misóginas da Igreja Medieval. Mesmo exaltando a virgindade e

²⁵⁸ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 99

²⁵⁹ *Ibid.* P. 135

²⁶⁰ Diversos Sínodos questionaram a presença de mulheres na casa e até no mesmo em ambientes nos quais estavam os clérigos. A Mulher foi assumindo um papel de sedutora, como é possível notar na disposição do Sínodo de Paris, realizado em 846, que proibia qualquer mulher de entrar no lugar onde estivesse um padre.

²⁶¹ Sobre a transformação e implementação do celibato na Igreja, ver: RANKE-HEINEMANN, Uta. *A Evolução do Celibato. Eunucos pelo Reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica*. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996. P. 111 - 132

a castidade feminina, por meio de figuras como Maria, a teologia cristã não deixou de fomentar a misoginia. Como foi discutido no capítulo anterior, entre os séculos X e XII ocorreram importantes deslocamentos que foram fundamentais para tornar as mulheres servas do Diabo. É notável como o discurso religioso e o filosófico frequentemente entrelaçavam-se para reforçar a negatividade feminina. Desta forma, a Idade Média cristã ampliou e racionalizou uma misoginia de tradição milenar da qual era herdeira, dando impulso a uma nova etapa do antifeminismo clerical.

Durante o Medievo, foi desenvolvida uma ampla literatura misógina, que inspiraria a escrita dos tratados de bruxaria. Podemos tomar como exemplo a obra *De Contemptu Feminae*, escrita no século XII por Bernard de Morlas, que continha argumentos que foram posteriormente repetidos pelos teóricos de bruxaria. Figuras na obra questões como o descrédito lançado contra as mulheres; queixas contra a perfídia, a violência feminina e sua luxúria desenfreada; sua arte de se maquiar e os instintos criminosos que levavam a abortos e infanticídios. É possível notarmos uma gradual diabolização da Mulher, que deixa de ser apenas o “sexo fraco” e é associada cada vez mais à crimes hediondos de caráter diabólico.

No século XIII, Alberto Magno e seu discípulo Tomás de Aquino, grandes representantes da teologia escolástica, foram importantes figuras no processo de desvalorização do feminino, principalmente por sua incorporação do naturalismo aristotélico à dogmática da Igreja, reafirmando a ideia de que a mulher fora criada de forma imperfeita, devendo obedecer ao homem, o único que desempenhava um papel positivo na geração da vida. Alberto Magno (1200 – 1280) enxergava a Mulher como um homem vil e bastardo, apresentando uma natureza imperfeita. Em sua obra *Quaestiones super de animalibus*, afirmou que era mais maliciosa e insegura, utilizava mentiras diabólicas para conseguir o que almejava e que os homens deveriam sempre estar atentos, como se fosse uma cobra venenosa ou um demônio com chifres.²⁶² Além de ter legado para as mulheres as dificuldades da gestação e as dores do parto, Eva também teria deixado o infortúnio da tentação à concupiscência, da depravação do ato sexual e do desejo excessivo na concepção.²⁶³

É interessante refletirmos como na contemporaneidade o cinema de horror apresenta personagens que vocalizam, em um contexto completamente diferente, essa retórica do “legado de Eva”. Um bom exemplo é o filme estadunidense *Carrie, a Estranha* (Brian de Palma, 1976), baseado no romance homônimo de Stephen King, onde a personagem principal, Carrie White, possui poderes telecinéticos ampliados pela menarca. Ao longo do filme, sua

²⁶² RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.* P. 191 - 192

²⁶³ *Ibid.* P. 195

mãe, Margareth, reforça diversas vezes a ideia de que a sexualidade feminina é uma herança maligna, responsável pela perda da felicidade, afirmando que as mulheres precisavam pedir perdão por “suas almas fracas, perversas e pecadoras”. Em uma cena, ela afirma que devido à fraqueza de Eva todas as mulheres foram punidas pela “maldição do sangue”, pela “maldição da gravidez” e posteriormente pelas dores do parto.²⁶⁴

Reforçados pelas ideias de Aristóteles, tanto Alberto Magno quanto Tomás de Aquino, aproximaram-se bastante das ideias de Agostinho e tornaram-se importantes figuras na tradição antifeminina cristã. Aquino desenvolveu argumentos de que as mulheres tinham maior dificuldade em resistir ao prazer sexual pois tinham menor força mental, não correspondendo à primeira intenção da natureza, ou seja, foram criadas por Deus apenas para auxiliarem na procriação. Assimilando muitas ideias agostinianas, defendia que o feminino era um empecilho para a vida intelectual e espiritual masculina; a castidade era uma das mais belas virtudes e o prazer sexual um castigo resultante da Queda humana.

Aquino foi uma importante referência no *Malleus Maleficarum*, sendo citado repetidamente pelo tratado. Seu argumento de que as mulheres eram mais inclinadas à incontinência sexual foi utilizado por Kramer e Sprenger para justificar o maior número de bruxas do que bruxos. Outra grande contribuição sua para os tratados de bruxaria foi a alteração nas formas pelas quais o Diabo e os demônios eram percebidos, sendo que emergiram mais poderosos, independentes e presentes no cotidiano. A demonologia escolástica, encabeçada principalmente por Aquino, foi marcada pela sistematização e hierarquização dos demônios, além da crença de que podiam prejudicar os seres humanos, impedir relações sexuais ou mantê-las na forma de incubos e súcubos.²⁶⁵

Não podemos esquecer que ao longo do Medievo, a cultura letrada era, em grande parte, monopólio de clérigos celibatários que exaltavam a virgindade. A renúncia sexual, que se afirmou como um fundamento da dominação masculina na Igreja por meio de calúnias às mulheres, vistas como atrativos luxuriosos extremamente perigosos, também criou uma antítese poderosa: a exaltação da Virgem Maria.²⁶⁶ É interessante pensar como dois processos

²⁶⁴ Em minha dissertação de mestrado analisei o livro e o filme *Carrie*, assim como a personagem da Sra. White pelo prisma da “anormalidade feminina”. Cf. LAROCCA, “O Corpo Feminino no Cinema de Horror...”, *Op. Cit.* P. 120 - 143

²⁶⁵ De acordo com Hans Peter Broedel, a grande realização de Aquino nesse campo foi a criação de um quadro teórico no qual os demônios de Agostinho e de outros teólogos da Igreja primitiva puderam residir ao lado de seus parentes contemporâneos. Cf. BROEDEL, Hans Peter. **The *Malleus Maleficarum* and the Construction of Witchcraft: Theology and Popular Belief.** Manchester & Nova York: Manchester University Press, 2003. P. 43 - 44

²⁶⁶ A imagem de Maria sempre foi tema de debate no cristianismo, especialmente na Igreja Católica, com questões acerca de sua concepção e virgindade durante e após o parto. Tal debate se estendeu ao longo dos séculos. O dogma da Imaculada Conceição, por exemplo, promulgado em 1854 pelo Papa Pio IX, resolveu uma

que aparentam ser contraditórios, a promoção da feminilidade santa de Maria e a demonização de mulheres de carne e osso, por meio da figura da bruxa, são, na verdade, respostas a uma repulsa ao corpo e à sexualidade feminina.²⁶⁷ De acordo com a interpretação de Ranke-Heinemann, os celibatários eclesiásticos desejavam propagar uma imagem de Maria que nada tivesse em comum com as outras mulheres.²⁶⁸ Nesse sentido, a mulher mais venerada do mundo cristão o era justamente sob a premissa de que não compartilhava com mulheres reais e terrenas algo fundamental para sua natureza. Como modelo feminino, a imagem da Virgem Maria estabeleceu padrões contraditórios e praticamente impossíveis de serem alcançados, representando a apoteose simultânea da passividade, obediência, maternidade e virgindade.

A ideia de Maria como *mater inviolata*, ou seja, mãe inviolada, tornou todas as outras mulheres reais, *matres violatae*: violentadas, conspurcadas, envergonhadas e profanadas pela maternidade. Ranke-Heinemann sustenta que isso acabou criando uma espécie de antimariologia. A exaltação de uma grandeza inalcançável de uma Virgem idealizada esmagou a dignidade feminina terrena, em particular da própria Maria que teve sua condição de pessoa e mulher verdadeira anulada, e no geral, de todas as mulheres. É importante lembrar que durante a Idade Média desenvolveu-se também o amor cortês, com uma profunda idealização do feminino, colocando a dama num pedestal que simultaneamente desvalorizava sua sexualidade. O amor cortês não tinha relação com mulheres reais, sendo uma válvula de escape da masculinidade dominante.²⁶⁹ A ideia da mulher como algo temido e da sexualidade como meio de perdição continuava presente, já que operava como uma homenagem impessoal e idealizada que nunca se concretizava.²⁷⁰ A pureza do amor era definida pela negação física de seu próprio objetivo. Nesse sentido, é interessante questionar como tanto a exaltação lírica feminina quanto seu oposto, a demonização, desumanizavam e negavam às mulheres sua

questão de quase 500 anos, afirmando que Maria teria sido concebida sem o pecado original, o que a poupava dessa mácula. Como aponta Ranke-Heinemann é importante lembrarmos que estas proposições não foram desenvolvidas por mulheres, mas por celibatários eclesiásticos. Cf. RANKE-HEINEMANN, Uta. Notas sobre Mariologia. **Eunucos pelo Reino de Deus**: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica. Tradução de Paulo Frões. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996. P. 360 – 368 e WARNER, Marina. **Alone of All Her Sex**: The Myth and the cult of the Virgin Mary. Nova York: Vintage Books, 1983.

²⁶⁷ Isso pode ser explicitado na figura de James Sprenger, que além de supostamente escrever o *Malleus Maleficarum*, era um ardente devoto da Virgem Maria, estabelecendo em 1475 a Confraternidade do Rosário a fim de disseminar a devoção ao rosário pelas terras germânicas.

²⁶⁸ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.*, P. 364

²⁶⁹ NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **O Nascimento da Bruxaria**: da Identificação do Inimigo à Diabolização de seus Agentes. São Paulo: Editora Imaginário, 1995. P. 79 - 80

²⁷⁰ Um bom exemplo da lírica trovadoresca foi Francisco Petrarca (1304 – 1374), amante e devoto ardoroso de Laura, angélica e irreal, mas que no cotidiano expunha uma profunda aversão ao feminino.

humanidade, pluralidade e subjetividade. A lírica trovadoresca não exaltava mulheres, mas realizava a projeção de um desejo masculino irrealizado.

Com toda essa potente tradição antifeminina e antisexual, não é coincidência que no Medievo o ato sexual passou a ser muitas vezes vinculado ao Diabo, figura cada vez mais influente e presente na vida humana. No período tardo-medieval, a literatura de aversão ao feminino deixou o âmbito recluso dos monastérios e passou aos canonistas, moralistas e demonólogos. A tradição misógina e a diabolização do feminino atingiram total dramaticidade, assim como meios práticos de observação e funcionamento, com os tratados e perseguições às bruxas, culminando no paradigma da bruxa satânica, a expressão máxima de um longo processo de implantação nas consciências e no imaginário da vocação natural da Mulher para o Mal. Segundo Nogueira:

Desenvolvida pela cultura dirigente ao longo de todo o período medieval, a teoria da malignidade “natural” da fêmea amplifica-se ao sabor de uma pedagogia do medo, que, ao insistir *ad nauseam* na extraordinária expansão do poder diabólico, acentua a predestinação da mulher a ele.²⁷¹

A misoginia com base teológica, presente em sermões e litânias, foi essencial para construir o Mal feminino como um dos responsáveis pelas calamidades que assolaram o século XIV. A ideia de que a Mulher era predestinada ao Mal imperava nos discursos, que afirmavam que as precauções tomadas contra ela nunca seriam suficientes. Com uma longa lista de pecados, o feminino foi representado como infiel, vaidoso, vicioso e curioso, sendo o instrumento que Satã utilizaria para atrair o homem ao pecado. Aqui é enxergada novamente a imagem, presente no Gênesis e em outras personagens bíblicas, da Mulher que utiliza de seus poderes de sedução para levar o homem à desgraça.²⁷²

A narrativa da Queda e do pecado original ganhou cada vez mais contornos e interpretações antifemininas, de forma que a responsabilidade passou a ser unicamente de Eva, enquanto Adão era sua vítima. Isso mostra como tal narrativa podia facilmente se tornar um instrumento ideológico, como afirmou Georges Minois. No século XIII, o pregador e comentarista francês Nicolas Gorran, atacou Eva, acusando-a de sucumbir ao orgulho e provocar a queda. Além da ambição, estupidez e vaidade, o que causou sua perda foi também sua tagarelice imoderada. O defeito feminino da tagarelice foi recorrente em diversos outros autores e os tratados de bruxaria utilizaram desse argumento para afirmar que a bruxaria era mais presente entre as mulheres porque estas não conseguiam ficar caladas, passando adiante

²⁷¹ NOGUEIRA, “O Nascimento da Bruxaria...”, *Op. Cit.* P. 80

²⁷² Além de Eva, outra personagem bíblica do Antigo Testamento conhecida por levar o homem à sua ruína é Dalila, que seduziu e traiu Sansão contando para seus inimigos que sua força advinha dos cabelos. Depois disso, Dalila some e nunca mais é mencionada no texto bíblico. *Cf.* Jz 16: 4 – 22.

o conhecimento diabólico. Os teólogos medievais, com sua exploração misógina do pecado original, tornaram Eva e suas descendentes a encarnação de todos os perigos.

Os sermões, meios eficazes de cristianização a partir do século XIII, difundiram nas mentalidades coletivas o medo da Mulher.²⁷³ Expressavam de muitas maneiras a ansiedade que clérigos celibatários possuíam das mulheres, que as declaravam como perigosas e diabólicas. Os sermões também foram importantes para a divulgação e popularização de uma cultura erudita, antes confinada a uma elite restrita. Delumeau reforça sua importância para a popularização desse discurso antifeminino e da ameaça representada pelo Diabo:

O que na alta Idade Média era discurso monástico tornou-se em seguida, pela ampliação progressiva das audiências, advertência inquieta para uso de toda a Igreja discente que foi convidada a confundir vida dos clérigos e vida dos leigos, sexualidade e pecado, Eva e Satã.²⁷⁴

Desta forma, uma visão acerca do feminino foi insistentemente construída por clérigos e introjetada nas estruturas sociais e mentais do Medievo. Apesar da cultura letrada ser, em grande parte, monopólio do corpo eclesiástico, esta imagem negativa disseminou-se entre as camadas populares, por meio de representações imagéticas, sancionadas pela Igreja, e pela cultura oral. Os pregadores, com o recurso da oratória, exploravam e distribuíam uma doutrina estabelecida há muito tempo. Além do mais, diversas obras e tratados, como o próprio *Malleus Maleficarum* e *A Demonomania das Feiticeiras*, adquiriram prestígio e ampliaram sua influência graças à invenção da imprensa que contribuiu para reforçar o temor do fim do mundo e o medo da Mulher e do Judeu.²⁷⁵

Outra forma cultural que auxiliou a disseminação dessa visão foi o teatro religioso que explorava a história do pecado original, solidamente ancorado nas mentalidades medievais. Segundo Minois, Adão e Eva eram personagens recorrentes em peças populares que recriavam a cena do Éden, sendo o papel de vilão atribuído a Eva.²⁷⁶ O imaginário acerca do Mal feminino foi sendo cada vez mais aperfeiçoado e incentivado por uma cultura letrada e dirigente. Contudo, não ficou circunscrito aos círculos letrados e ao âmbito clerical. Por mais que fosse predominante em círculos eruditos, ao ser semeado na coletividade, em peças teatrais, imagens e panfletos, encontrou eco na cultura e no imaginário popular. Como

²⁷³ Os sermões, com suas histórias de santos e monges, auxiliaram a disseminar uma imagem poderosa e fisicamente concreta de um Diabo operando com a mínima supervisão divina. Os demônios passaram a ter maior alcance, em alguns casos inclusive se fundindo com os espíritos destrutivos das tradições populares, enfatizando a responsabilidade diabólica por infortúnios. Cf. BROEDEL, *Op. Cit.* P. 71

²⁷⁴ DELUMEAU, *Op. Cit.*, P. 322

²⁷⁵ Cf. BRIGGS, Asa, BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia: De Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

²⁷⁶ Em *Le Jeu d'Adam*, por exemplo, peça que data do século XII, Adão é representado como um homem forte e voluntarioso, que repele as tentações do Diabo, enquanto Eva é fraca, vaidosa e néscia, atraída pelos elogios feitos pela serpente. MINOIS, *Op. Cit.*, P. 126 - 127

veremos melhor na segunda parte deste capítulo, o medo da Mulher, personificado na bruxa demoníaca, mostrou-se o resultado da união entre o pensamento letrado, principalmente eclesiástico, e a imaginação e as tradições populares sobre malefícios e magia. A misoginia cristã foi assim amalgamada às tradições populares e ao medo desencadeado pela presença do Diabo, que por fim levaram à culpabilização da Mulher como um agente do Mal.

Diversos escritos propunham combater os vícios das “filhas de Eva”, as quais poderiam diminuir sua culpa por meio da castidade ou moderação da conduta sexual, restringindo-a aos propósitos de reprodução no casamento. Mesmo quando era oferecida a salvação por meio da maternidade, o feminino permanecia simultaneamente objeto de devoção e medo, um corpo onde se conjurava passividade e luxúria, idealização e marginalização. Entre os séculos XIV e XVI, manuais foram redigidos com o propósito de alertar sobre a natureza maligna das mulheres. Entre eles podemos citar *De planctu ecclesiae*, redigido por volta de 1330 pelo franciscano Alvaro Pelayo, a pedido do papa João XXII, impresso pela primeira vez apenas em 1474. A obra elenca os diversos vícios e más ações femininas, considerada um dos documentos clericais mais hostis às mulheres, assemelhando-se muito em estrutura e intenção ao *Fortalitium Fidei* de Alfonso Spina, escrito por volta de 1460, dirigido contra hereges, judeus, muçulmanos e os ataques de demônios.²⁷⁷ Recorrendo à autoridade dos Eclesiásticos, Paulo e aos doutores da Igreja para embasar seus argumentos, *De planctu ecclesiae* foi uma das principais fontes de inspiração para o *Malleus Maleficarum*.

Pelayo traz argumentos bastante conhecidos na tradição antifeminina, demonstrando como estes eram recorrentemente utilizados: Eva era a “mãe do pecado” e a Mulher uma fonte de perdição que atraía os homens para o abismo da sensualidade, abandonando o verdadeiro Deus.²⁷⁸ Eram inúmeros os seus defeitos: eram orgulhosas, inconstantes, ignorantes, impuras e invejosas.²⁷⁹ É possível notar como todas essas acusações possuem raízes antigas, remetendo a uma literatura e tradição misógina anterior. Pelayo é um bom exemplo de como o discurso misógino foi ganhando maior terreno e extrapolando os limites monásticos, já que não apenas aconselha monges, mas também se dirige a fieis, ao clero secular e aos leigos. Se este discurso era antes praticamente exclusivo ao mundo religioso e monástico, passava a ser cada vez mais retocado, agravado e popularizado.

²⁷⁷ DELUMEAU, *Op. Cit.*, P. 322

²⁷⁸ *Ibid.* P. 323 - 325

²⁷⁹ Eram também adivinhas, lançavam mau-olhado e produziam poções mágicas. Algumas utilizavam malefícios para impedir a procriação e provocar a esterilidade. Pelayo concluiu que as mulheres, sob uma aparência de humildade, escondiam um temperamento orgulhoso e incorrigível, assemelhando-se aos judeus, sendo que os maridos deviam sempre desconfiar de suas esposas. DELUMEAU, *Op. Cit.*, P. 325

É notável como esta tradição antifeminina e antissexual, em constante transformação desde a Antiguidade, mostrou-se ancorada em discursos teológicos, naturalistas e filosóficos oriundos de matrizes culturais distintas. A malignidade, construída como algo inerente ao feminino, colocou as mulheres como agentes do Diabo. A diabolização feminina, acoplada à ideia de uma sexualidade desonrada, foi o dramático e traumático resultado a que chegaram tantas reflexões clericais e leigas sobre o perigo representado pelo feminino.

Tratados de bruxaria como o *Malleus* e a *Demonomania* mobilizaram assim tanto uma literatura sacra quanto contribuições vindas da Antiguidade para denunciar a inferioridade e a malícia das mulheres. As perseguições às bruxas na Europa coincidiram com uma época de calamidades que não conseguiam ser explicadas, assim como a luta da Igreja em manter tanto sua dominância política e religiosa quanto os valores de castidade dentro do corpo sacerdotal. A Mulher, que já era vista como inferior há muito tempo, se tornou objeto de uma renovada agressividade.

O *Malleus Maleficarum* produziu a imagem completa da bruxa, junto com descrições sobre sua origem, hábitos e poderes, além de questões práticas de como julgar e condenar essas mulheres malignas. A ação antifeminina do *Malleus Maleficarum* foi reforçada durante o período pelo discurso eclesiástico, que difundiu ao nível mais amplo o medo do feminino, assim como sua fundamental inferioridade. Junto à autoridade religiosa, o desprezo ao feminino recebeu validade das três grandes ciências da época: a teologia, a medicina e o direito.

O discurso médico foi muito importante para a justificativa da inferioridade das mulheres. Herança da Antiguidade, desde o século XIII, a medicina equilibrava o aristotelismo, que defendia que a mulher era um homem incompleto, e o galenismo, que a confinava à especificidade do útero, como um inverso do masculino.²⁸⁰ Tanto o discurso médico quanto as afirmações populares construíam a imagem de um corpo feminino inacabado ou defeituoso. O pressuposto galênico permitia explicar não apenas a anatomia feminina, como o útero, *locus* da inferioridade e perversão feminina, mas também as particularidades de sua fisiologia, como o fluxo menstrual, sintoma significativo de sua disfuncionalidade.²⁸¹ A medicina comprovava simultaneamente o estatuto de inferioridade física e moral feminina. Seguindo uma tradição aristotélica, acreditava-se que a mulher,

²⁸⁰ BERRIOT-SALVADORE, Évelyne. O Discurso da Medicina e da Ciência. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 3: Do Renascimento à Idade Moderna. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995. P. 409

²⁸¹ WALTER, Brenda G. Corrupt Air, Poisonous Places, and the Toxic Breath of Witches in Late Medieval Medicine and Theology. In: FLEMING, James Rodger; JOHNSON, Ann (Eds.) **Toxic Airs: Body, Place, Planet in Historical Perspective**. Filadélfia: University of Pittsburgh Press, 2014. P. 3

devido ao corpo frio e úmido, era mais fraca, irracional e suscetível aos demônios, diferente do homem, que com o corpo quente e seco era sinônimo de perfeição física e moral.²⁸² A esterilidade, por exemplo, era interpretada como proveniente da falta de calor, sendo por definição uma doença e culpa feminina.²⁸³

A terceira grande autoridade da época era a dos juristas, como Jean Bodin na França seiscentista, que com citações extraídas de Aristóteles, Platão, Plínio e outras autoridades antigas e teológicas, afirmavam a categórica e estrutural inferioridade feminina. É entre esses “demonólogos leigos”, aparentados ideologicamente dos inquisidores, que encontramos fora do espaço eclesiástico o juízo mais pessimista sobre as mulheres.²⁸⁴ Delumeau aponta que outra forma de entender o discurso antifeminino na Idade Moderna, interligado ao discurso sobre as bruxas, é por meio das coletâneas de provérbios, que circulavam entre diferentes camadas sociais e aumentavam a suspeita e violência contra as mulheres.²⁸⁵ Eram muito comuns os provérbios que tratavam dos defeitos femininos, retomando argumentos presentes no discurso dos celibatários e afirmando que as mulheres eram enganadoras e malignas.

Um ponto interessante para entender como a figura da mulher-bruxa foi difundida socialmente são as estampas e ilustrações que circulavam a partir do século XVI. Delumeau toma como exemplo a França e sua representação imagética ambivalente do feminino. Quando valorizadas, as mulheres eram representadas como donas de casa, mães e companheiras afetuosas dos maridos, submissas à autoridade masculina. O feminino também era utilizado para personificar abstrações, como a Castidade, a Natureza e a Caridade. Apesar desta visão “positiva”, a grande maioria das alegorias, como Minerva, as Amazonas e até mesmo a Virgem Maria, funcionavam como uma espécie de anti-Eva, representadas como acima ou libertas de seu sexo.²⁸⁶ Enquanto a mulher virtuosa era repelida para fora do cotidiano e do real, a mulher má era nele introduzida plenamente.²⁸⁷ Uma novidade literária e iconográfica que surgiu com força nesse período, com conexão intrínseca às bruxas, foi o

²⁸² BERRIOT-SALVADORE, *Op. Cit.* P. 416

²⁸³ É interessante perceber como a retórica e a imagética do corpo feminino, especialmente o útero e a menstruação, associado à negatividade, perversão, inferioridade e até mesmo ao sobrenatural foram apropriadas, retrabalhadas e potencializadas pelo cinema de horror no século XX. São vários os enredos e representações de úteros demoníacos, mulheres cujos poderes advêm da menstruação e monstrosidades originadas da diferença corporal feminina.

²⁸⁴ DELUMEAU, *Op. Cit.*, P. 334 - 335

²⁸⁵ *Ibid.* P. 342

²⁸⁶ *Ibid.* P. 345

²⁸⁷ Um bom exemplo é como o feminino passou a personificar imagneticamente os pecados capitais, principalmente o orgulho, a luxúria e preguiça. As ilustrações também representavam recorrentemente o tema conhecido da mulher que conduzia o homem à perdição, com personagens famosas do mundo antigo como Medeia e Circe.

tema da mulher envelhecida, apresentada como feia, maligna, sinônimo de morte e aliada privilegiada do Diabo.

Com toda a versatilidade e potência da tradição antifeminina e das representações misóginas permeando e influenciando a cultura ocidental por séculos, não é espantoso que a conexão entre mulheres e bruxas foi tão difundida e resiliente na Idade Moderna, encontrando espaço na cultura letrada e na popular. Em um período de longa duração, a inferioridade e malignidade das mulheres foram lentamente introjetadas nas estruturas políticas, culturais e sociais, além de no imaginário coletivo. Isso acabou “comprovando” que sua propensão para a bruxaria era nada mais do que o resultado lógico da indelével natureza feminina. A argumentação de que as mulheres eram menos confiáveis ou inferiores desembocava em uma discussão ampla acerca da natureza da Mulher a qual possuía uma lógica milenar e era fruto de inquietações masculinas. Entretanto, por diversos motivos, esta se tornou mais violenta no início da Idade Moderna, colocando as mulheres não apenas em uma condição inferior, mas também no papel de vilãs, encontrando um meio prático de funcionamento e explicação na mulher-bruxa e em sua perseguição.

2.2 - FILHAS DE EVA, SERVAS DE SATÃ: A BRUXARIA PELA PERSPECTIVA DO GÊNERO

Em 1324, o Condado de Kilkenny, na Irlanda, foi local de um dos primeiros e mais influentes julgamentos de bruxaria já conhecidos, o da dama Alice Kyteler, proveniente de uma rica e influente família da região.²⁸⁸ Em parte politicamente motivada, a acusação inicial era de que ela teria causado a morte de seus maridos.²⁸⁹ Uma vez que o caso recebeu maior atenção, Kyteler foi acusada de liderar uma seita feminina que sacrificava animais em homenagem a um demônio, utilizando pós e unguentos para cometer assassinatos, assim

²⁸⁸ É necessário estabelecer uma breve distinção entre feitiçaria e bruxaria, já que ambos os termos frequentemente se entrelaçam e confundem nos tratados. A feitiçaria europeia se encontrava ligada à magia amatória ou erótica, desenvolvida principalmente a partir da Grécia e vinculada aos desejos e paixões amorosas. A formação arquetípica da feiticeira no imaginário europeu vem de referências às mulheres da Tessália, praticantes de magia e relacionadas às divindades ctônicas e à Lua, como as filhas de Hécate, Circe e Medeia. A partir do Medievo, tais atividades foram deslocadas ao domínio do Mal. Apesar disso, seu ofício continuou muito solicitado, surgindo da necessidade de um “intermediário” para necessidades e desejos. A feitiçaria aparece como uma prática individual e predominantemente urbana. Já a bruxaria possuía um caráter coletivo e rural, assumindo junto ao imaginário coletivo uma situação passiva, ou seja, a opinião pública era sempre mais importante na comprovação de sua existência do que a ideia de que sua protagonista tinha de si mesma. A bruxaria envolvia essencialmente um pacto demoníaco coletivo, representando o grande Mal. Longe de ser apenas uma prática herética, repudiava a religião e servia ao Diabo, o que resultava no crime de apostasia. Apesar de estarem interligadas, a bruxaria se diferenciava da feitiçaria porque se encontrava em rebelião contra a ortodoxia. Cf. NOGUEIRA, “O Nascimento da Bruxaria...”, P. 23 - 67

²⁸⁹ Por motivos de viuvez, teve quatro maridos. As circunstâncias em torno das mortes são controversas, gerando inúmeras hipóteses de que ela os teria envenenado. Cf. DAVIDSON, L.S.; WARD, J. O. (Eds.). **The Sorcery Trial of Alice Kyteler**. Nova York, Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1993.

como persuadir homens jovens, a quem ela enfeitiçara por meios mágicos, a entregarem seus bens. Sob tortura, sua criada Petronilla confessou que atuava como intermediária para o encontro de sua patroa com o Diabo. No final das contas, Kyteler foi acusada de liderar uma seita anticristã, acoplando a temática de magia, sexo demoníaco e heresia. Ela escapou para a Inglaterra, evitando a punição, enquanto Petronilla foi queimada viva na fogueira.

O julgamento de Alice Kyteler por um tribunal eclesiástico é um dos marcos no desenvolvimento do estereótipo moderno da mulher-bruxa. Apesar de seus principais elementos estarem alinhados aos presentes em julgamentos de magos ritualistas acusados de realizarem malefícios no século XIV²⁹⁰, como a acusação de danos a outras pessoas e de relações com um demônio incubo, o caso tem um número significativo de elementos inovadores que não eram encontrados usualmente nesses julgamentos, antecipando muitas das acusações feitas contra as bruxas nos próximos séculos. Sobre o julgamento Brian Levack aponta que:

A natureza coletiva do crime, as reuniões noturnas da dama Alice e seus associados e sua completa rejeição à fé cristã foram todas retiradas da reserva invectiva de escritores monásticos que escreveram contra hereges no continente europeu durante os dois séculos anteriores. O oficial que indiciou estas feiticeiras integrou com sucesso as alegações feitas contra hereges com as tradicionais acusações realizadas contra mágicos rituais, nos fornecendo um vislumbre inicial da bruxa do século XV. O fato dessas feiticeiras serem mulheres, diferentemente da grande maioria os mágicos rituais, torna a antecipação das acusações contra bruxas ainda mais impressionante. A narrativa do caso, a qual foi escrita por Richard Ledrede, bispo de Ossory, que processou a dama Alice, deixa claro que esses malfeitores “praticavam todos os tipos de feitiçaria”, além de serem “bem versados em todos os tipos de heresias”.²⁹¹

Apesar de ter ocorrido na primeira metade do século XIV, mais de um século antes da publicação do *Malleus Maleficarum*, o julgamento estabeleceu precedentes importantes para a caça às bruxas dos séculos XVI e XVII na Europa, assim como para a cristalização do estereótipo da bruxa demonolátrica: a associação de mulheres à cópula com demônios; a acusação de que causavam danos aos homens e machucavam crianças; a ideia de que esposas “hostis” aos maridos eram bruxas; a ligação entre bruxaria e heresia e o fato de mulheres pobres serem punidas mais facilmente que mulheres ricas e influentes.²⁹² Existem, é claro, inúmeras diferenças entre esses primeiros julgamentos e o posterior fenômeno de perseguição,

²⁹⁰ O mago ritualista, cujo exemplo literário mais famoso era Merlin, era um estereótipo popular no imaginário medieval. Diferentemente da mulher-bruxa, um homem ser mago não caracterizava um crime hediondo ou heresia. O que era condenável e passível de punição era o malefício, ou seja, prejudicar alguém utilizando meios mágicos, algo bastante difundido no imaginário da época. Vemos assim uma grande diferenciação na forma de se utilizar a magia baseada em questões de gênero.

²⁹¹ LEVACK, Brian P. (Ed). **The Witchcraft Sourcebook**. EUA e Canadá: Routledge, 2004. P. 39. [Tradução nossa]

²⁹² BARSTOW, Anne Llewellyn. **Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts**. Nova York: HarperOne, 1995. P. 77 - 78

começando pelo deslocamento da ideia de um indivíduo que realizava malefícios para a de um grupo secreto que tramava uma conspiração contra a cristandade. Desta forma, o julgamento de Alice Kyteler é como uma “porta de entrada” para entendermos o estereótipo da bruxa e sua intensa difusão no imaginário da Idade Moderna. Mas, o que era uma bruxa para os homens e mulheres da época? E como essa figura foi interpretada posteriormente pela historiografia?

O estereótipo da mulher-bruxa²⁹³, tal qual uma agente do Diabo, despontou por volta do século XV e manteve-se, pelo menos no âmbito jurídico, até o final do século XVII. Todavia, como vimos anteriormente, o laço privilegiado entre a Mulher, o Mal e poderes ocultos, possuía raízes muito mais profundas e complexas. Os tratados de bruxaria refinaram e cristalizaram esse estereótipo, fortalecendo as perseguições, as quais simultaneamente retroalimentavam estas obras por meio das experiências de juízes, demonólogos e clérigos.

Inicialmente, é importante atentar que a magia e a relação do ser humano com ela, principalmente das mulheres, existia desde muito antes da Idade Moderna e das bruxas, ganhando uma nova interpretação com o triunfo do cristianismo. Segundo Nogueira, a recuperação do conceito de magia a partir de raízes europeias modernas remete à Antiguidade Clássica, época em que a magia se ajustava a uma determinada concepção de mundo e a relações especiais e concretas.²⁹⁴ Nesse sentido, as fronteiras entre realidade, mundo imaginário e mítico não eram tão nítidas e bem determinadas, fato que se estendeu até a Idade Moderna, por exemplo.

Existiam, assim, duas tendências mágicas fundamentais: a busca de ajuda sobrenatural para lograr proteção, entendida como uma magia social e construtiva, e a que impedia a liberdade de ação, proibindo a manifestação do instinto humano, encarada como forma de evasão antissocial e contra a ordem estabelecida, cujo melhor exemplo é a história de Medeia.²⁹⁵ Dentro desta visão, dois mundos contrários e complementares, o do Bem e do Mal, faziam parte do domínio da religiosidade, onde a magia era dividida entre a lícita/benéfica e a ilícita/maligna. Oposta à magia benéfica, a bruxaria já existia, encarada como negativa e inimiga do bem público, de forma que a bruxa e seus serviços eram suspeitos e encarados com segundos interesses. São nos escritos de poetas e escritores não épicos que as bruxas da

²⁹³ As bruxas apareceram em circunstâncias históricas distintas, países e estruturas sociais diferentes. Desta forma, ressaltamos que neste capítulo ao utilizamos o termo “mulher-bruxa” estamos nos referindo essencialmente ao estereótipo criado por tratados de bruxaria e não a mulheres reais cujas acusações e perfis variavam cronológica e regionalmente.

²⁹⁴ No mundo clássico, a magia era compreendida a partir da intenção de quem a ela recorria e do setor social em que a pessoa se situava.

²⁹⁵ NOGUEIRA, “Bruxaria e História...”, *Op. Cit.* P. 26 - 27

Antiguidade Clássica encontraram seus melhores retratistas, como Teócrito, Horácio e Ovídio, e mais tarde em romancistas e prosadores satíricos, como Petrônio, Luciano e Apuleio, estes cada vez mais atraídos por suas ações. As grandes bruxas nas tragédias gregas estavam presas à paixão selvagem, caracterizando a magia maléfica como o desejo descontrolado, retratadas frequentemente como vivendo de seu ofício, como profissionais que mediavam e recorriam a processos misteriosos. A bruxa clássica possuía um saber empírico que a tornava ao mesmo tempo envenenadora e perfumista, atividades que permaneceriam intimamente ligadas até o Renascimento.²⁹⁶ Desta forma, na Antiguidade Clássica, o erotismo, a maldade, o medo, assim como todas as paixões e vícios humanos se submetiam à magia sob a égide constante de uma divindade que não era necessariamente maléfica.²⁹⁷

O triunfo do cristianismo foi acompanhado de uma nova interpretação de crenças que já existiam. Com sua ascensão como religião dominante na Europa Ocidental as sociedades baniram de seus sistemas legais e códigos jurídicos esse sentido mágico de existência, expurgando a noção de magia e bruxaria como crimes.²⁹⁸ Apesar da legislação cristã do Império Romano já condenar o culto “idolátrico” e quase todas as práticas de magia, sua associação ao Demônio e a ideia de uma conspiração coletiva vieram muito mais tarde, quando o cristianismo triunfou ocasionando uma mudança de atitude do corpo eclesiástico. Apesar de transformado numa potência na Europa, o cristianismo não extinguiu completamente as crenças, tradições, religiões e costumes locais. Como abordado pela historiografia no que diz respeito à figura do Diabo, as heranças pagãs persistiram no continente europeu e em alguns casos, foram assimiladas no interior do cristianismo. Por algum tempo, a nova Igreja demonstrou certa política de tolerância com os velhos costumes. Esta política evangelizadora possibilitou a permanência de antigos costumes, os quais foram gradualmente perdendo contato com seus antigos sistemas de crenças e constituindo superstições, as quais a Igreja ainda não possuía meios apropriados para erradicar.²⁹⁹ Desta forma, foi elaborado uma oposição entre um sistema religioso cristão e um pagão. A Igreja pregava que de um lado, no paganismo, situavam-se os vícios, crenças e atitudes reprováveis, mais próximas da esfera do Mal, enquanto no cristianismo estavam as virtudes do Bem.³⁰⁰

A partir da Baixa Idade Média nota-se uma transformação, quando conceitos antigos,

²⁹⁶ Essa atividade seria melhor representada na Idade Média e Moderna pela figura da feiticeira e da imagem do laboratório onde realizava operações mágicas a partir da preparação de substâncias creditadas como depositárias de propriedades mágicas, como perfumes e venenos.

²⁹⁷ BAROJA, Julio Caro. **As Bruxas e o Seu Mundo**. Tradução de Joaquim Silva Pereira. Lisboa: Editorial Vega, 1983. P. 65

²⁹⁸ *Ibid.* P. 38

²⁹⁹ NOGUEIRA, “Bruxaria e História...”, *Op. Cit.* P. 28

³⁰⁰ *Ibid.* P. 29

como magia, preternatural e sobrenatural passaram a ser caracterizados por ideias e concepções bastante diferentes.³⁰¹ Uma mudança drástica ocorreu quando a autoridade eclesiástica passou a dispor de maior poder e influência. Nogueira aponta que a antiga divisão horizontal e funcional entre as crenças se tornou vertical e hierarquicamente qualitativa.³⁰² Procurando diferenciar o cristianismo, muitos teólogos distinguiram o campo de ação e os efeitos da magia como opostos ao da religião e pura manifestação do Mal, o qual contava com a intervenção de uma entidade, o Diabo, que passou a ser retratado como o senhor da noite, tal como as divindades pagãs protetoras das bruxas e feiticeiras na Antiguidade.³⁰³

A distinção entre magia benéfica e maligna, a crença nos poderes místicos de feiticeiras e curandeiras e o caráter misterioso e perigoso do feminino se acoplaram ao cristianismo, que aprimorou tais ideias junto à noção de bruxaria de raiz demoníaca esboçada na Bíblia, as aguçando por meio da misoginia presente nos preceitos aristotélicos apropriados por teólogos.³⁰⁴ Questionar e entender a presença da bruxaria e das relações mágicas no passado greco-romano evidencia como a Idade Moderna herdou e ressignificou crenças e costumes que não eram mais compreendidas em seu contexto histórico e mental de origem, mas sim no interior do cristianismo.³⁰⁵ Jean Bodin, em sua *Demonomania das Feiticeiras*, disse que as bruxas não eram um mal novo, já existindo durante a Guerra de Tróia, nas necromantes tessalônicas e nas figuras de Medeia e Circe, estas abordadas como verdadeiras figuras históricas e não personagens mitológicas ou literárias. Desta forma, estas personagens antigas foram unidas ao estereotipo da mulher má, que no cristianismo era encabeçado por Eva.

A partir do século XIII houve na Europa a rápida formação de um corpo de doutrina teológica em que a bruxa não era mais um ser possuído por fantasias e ilusões perversas ou

³⁰¹ Vale aqui uma breve distinção do que entendemos pelos termos sobrenatural e preternatural. Ambos supõem e partem do conceito de Natural e Natureza, mas diferem em seus significados, os quais variam bastante ao longo da história. Sobrenatural é algo que não pertence à integridade da Natureza e se situa fora dela, para além do âmbito do Natural. Já o Preternatural atua como um intermediário entre o Natural e o Sobrenatural, se estendendo a Natureza, mas não saindo dela.

³⁰² NOGUEIRA, “Bruxaria e História...”, *Op. Cit.* P. 30 - 31

³⁰³ BAROJA, *Op. Cit.* P. 108

³⁰⁴ A figura da mulher de Endor representa o único exemplo concreto de bruxaria na Bíblia e foi utilizada exaustivamente por teólogos, juízes e autoridades políticas para sancionar suas campanhas contra as bruxas na Europa. Presente na passagem 1Sm 28: 1-25, a narrativa conta que diante do ataque iminente dos filisteus, o rei Saul recorreu à uma necromante, que invocou diante dele o espírito de Samuel, que revelou seu trágico futuro. Segundo Charles Zika, a personagem auxiliou a definir a natureza fundamental da bruxaria, assim como sua necessidade de eliminação. A partir do século XVI, teólogos e escritores, como Martinho Lutero, reinterpretaram a história afirmando que a bruxa não teria invocado o espírito de Samuel, mas sim com um ardiloso demônio. Cf. ZIKA, Charles. *The Witch of Endor: Transformations of a Biblical Necromancer in Early Modern Europe*. In: KENT, F.W.; ZIKA, Charles (Eds). **Rituals, Images, and Words: Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern Europe**. Bélgica: Brepols, 2005. P. 235 – 259

³⁰⁵ LEVACK, “The Witchcraft Sourcebook...”, *Op. Cit.* P. 5 - 30

adepta aos velhos cultos idolátricos, mas uma fiel serva do Diabo.³⁰⁶ Essa associação entre a bruxaria e o Diabo começou a causar preocupação não apenas em eclesiásticos, imperadores e reis, mas também em camponeses, humanistas, letrados e homens da ciência. Estava estabelecido um terreno fértil onde a bruxa não era mais o produto da imaginação de antigos, mas sim uma real e perigosa ameaça.

Considerando a tradição antifeminina, o elo entre mulheres e bruxaria não foi surpreendente. Stuart Clark aponta que a bruxaria possuía uma existência objetiva e concreta. Nesse sentido, o termo *conhecer bruxas* é muito mais potente do que *acreditar em bruxas*, pois os indivíduos da época sabiam que elas existiam, assim como sabiam da existência de Deus, Diabo e demônios.³⁰⁷ O verbo *conhecer* facilita metodologicamente o entendimento de como o imaginário coletivo foi povoado por uma ameaça feminina concreta e palpável. O fenômeno histórico da bruxaria estava inserido em um sistema mental particular de emoções e crenças, sendo completamente plausível para a sociedade e o contexto em que se encontrava.

O trabalho de Clark, especialmente *Pensando com Demônios*, publicado originalmente em 1997, insere-se na chamada história cultural da bruxaria. Promovendo o foco na linguagem utilizada por muitas obras demonológicas, Clark demonstra como as ideias de bruxaria e magia inseriam-se em um universo racional, dialogando com outros conceitos e esferas intelectuais, como as de natureza, política, religião e história. Em 1998, Clark promoveu a chamada “virada linguística” em uma conferência em Swansea, defendendo que os historiadores/as deveriam prestar mais atenção na forma como as narrativas culturais da bruxaria eram construídas, imaginadas e representadas, enfatizando a linguagem, os aspectos textuais e a referencialidade desses textos, considerando os aspectos textuais e narrativos da documentação.³⁰⁸ Anteriormente, na década de 1980, Clark já tinha apontado a importância da ferramenta da linguagem, em especial as semânticas de inversão para a criação do sabá, a reunião noturna das bruxas, evidenciando não apenas as dinâmicas culturais dessa narrativa, mas a enxergando como um sistema simbólico e uma mistura entre conceitos letrados e

³⁰⁶ Anteriormente os padres da Igreja, influenciados pelo pensamento de Agostinho, interpretavam os atos das bruxas narrados por autores da Antiguidade como não sendo completamente reais, numa tentativa de combater o paganismo no campo do “real” e provar que as crenças pagãs não eram verdadeiras. Entre os séculos VIII e IX a lei civil já punia os culpados de bruxaria, porém os processos eram marcados por uma atitude dúbia e pragmática das autoridades eclesiásticas. A ambiguidade chegou ao fim com Tomás de Aquino substituindo a autoridade de Agostinho no quesito e afirmando a presença de demônios no mundo real. BAROJA, *Op. Cit.* PP. 71 – 88.

³⁰⁷ Cf. CLARK, Stuart. **Pensando com Demônios: A Ideia de Bruxaria no Princípio da Europa Moderna.** Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: EDUSP, 2006.

³⁰⁸ Cf. CLARK, Stuart (Ed). **Languages of Witchcraft: Narrative, Ideology and Meaning in Early Modern Culture.** Londres: Palgrave Macmillan, 2000.

populares, entre cristãos e pagãos.³⁰⁹ As análises de Clark são bastante pertinentes por não enxergarem na bruxaria e nos tratados uma irracionalidade ou histeria do passado. Entretanto, ainda deixam a questão de gênero e a implicação das mulheres em segundo plano.

Muitos historiadores/as apontam que o século XIV surgiu como uma nova fase na questão da bruxaria devido à bula papal *Super illius specula* (1326), redigida pelo Papa João XXII, a qual incriminava essencialmente práticas mágicas, como a fabricação de imagens e o uso de utensílios, as quais derivavam diretamente da adoração aos demônios e eram qualificadas como heresias. A bula rompeu com a antiga tradição da Igreja, delimitada principalmente pelo cânone *Episcopi* do século X, que tratava sortilégios e efeitos de bruxaria e magia como ilusões diabólicas.³¹⁰ Essa construção processual da noção de “feito herético” e a qualificação da invocação de demônios foram essenciais para a subsequente construção da demonologia e do sabá. João XXII lançou uma revolução doutrinal que consistiu em tratar estes atos como heréticos, diferentemente da antiga tradição que apresentava a heresia como opinião. Desta forma, a partir do século XIV, a magia, bruxaria, feitiçaria e os malefícios foram assimilados à categoria de heresia diabólica, concedendo aos inquisidores a permissão para perseguir seus/suas praticantes.

Ao final do século XIV, em 1398, a faculdade de Teologia da Universidade de Paris condenou a prática da magia ritualista, acusando magos letrados de blasfêmia e heresia. Essa condenação concedeu autoridade e suporte às perseguições às bruxas, sendo inclusive utilizada como documento de autoridade por Jean Bodin em sua *Demonomania* no século XVI. É claro que estas primeiras reprimendas, que levaram à condenação e perseguição de certos indivíduos, como o caso de Alice Kyteler, não são iguais ao fenômeno que se manifestou a partir do século XVI. Uma das principais diferenças é que a partir daqui a ameaça individual se deslocou para um grupo secreto e conspiratório.

Um ponto importante para entender essa transformação de atitude, que alcançou seu ápice nas perseguições dos séculos XVI e XVII, foi a luta contra as heresias. Quando a batalha contra a heresia valdense se insuflou, a instrução judiciária foi direcionada para outros

³⁰⁹ CLARK, Stuart. Inversion, Misrule, and the Meaning of Witchcraft. In: **Past and Present**, n. 87, 1980, P. 98 - 127

³¹⁰ Para o cânone *Episcopi*, a ação do Diabo era privativa e ilusória, produzindo ilusões noturnas que faziam com que mulheres acreditassem que estavam participando de cavalgadas em companhia da deusa Diana, deixando seus lares e viajando grandes distâncias em pouco tempo. Apesar de negar a realidade dessas processões femininas, que forneceria o arquétipo do sabá, o cânone conectava a fraqueza feminina com o sobrenatural, delimitando uma diferenciação entre hereges, que realizavam seus crimes acordados e mulheres que sonhavam durante a noite. A Igreja desaprovava esses relatos afirmando que estavam associados ao paganismo e idolatria. Prevalcia um acordo entre os clérigos de que as mulheres eram as que mais sustentavam as crenças condenadas no cânone *Episcopi*, pois eram mais crédulas, emotivas e suscetíveis à ilusões e fantasmas.

alvos, sofrendo influência das discussões iniciais sobre o sabá.³¹¹ Os instrumentos mentais e práticos de perseguição aos “hereges” foram essenciais para o desenrolar da caça às bruxas, principalmente a ideia de uma conspiração religiosa contra Deus, que encontrou no feminino o elemento que faltava para ser traduzida e reproduzida entre as diversas comunidades da Europa Ocidental.³¹²

O sabá já tinha sido sugerido em documentos no século XIII, designando reuniões noturnas de um organizado culto herético e secreto.³¹³ Contudo, apareceu com maior destaque a partir de 1428/1430, influenciado duplamente pela onda inicial de processos e a floração de uma literatura por eles inspirada. A historiografia por muito tempo se debruçou em suas origens, de forma que o tema é interessante para entendermos a pluralidade de interpretações sobre bruxaria e questionarmos como o recorte de gênero e sexualidade, assim como a participação das mulheres neste processo histórico, foi por muito tempo secundária. No século XIX, historiadores românticos como Michelet, defendiam efetivamente a existência dessas reuniões das bruxas enquanto lugares onde os servos se vingavam e libertavam de uma ordem religiosa e social opressiva. Michelet, segundo Laura de Mello e Souza, insere-se em uma linhagem de outros historiadores, pertencentes principalmente à historiografia alemã, que acreditavam na realidade dos atos mágicos e nas sociedades das bruxas, as quais de alguma forma foram identificadas com o passar do tempo como bruxaria demonolátrica.³¹⁴ Essa ideia de uma sobrevivência total de cultos pagãos no seio da cristandade encontrou grandes representantes como Margareth Murray, a qual abordaremos ao longo deste capítulo.

Nas décadas de 1960 e 1970, os chamados historiadores racionalistas, nas palavras de Mello e Souza, encaravam a bruxaria como uma construção mental e abstrata. Esta vertente foi enormemente influenciada pelos *Annales*, especialmente pela história das mentalidades e das sensibilidades coletivas de Marc Bloch e Lucien Febvre. Em 1946, em seu artigo *Witchcraft: nonsense or a mental revolution*, Febvre abordou como os historiadores não deveriam se assustar com o fato de que nos séculos XVI e XVII determinados eventos fossem

³¹¹ A noção de heresia se modificou muito entre os séculos X e XIV, já que durante este longo período ocorreram as grandes dissidências dos séculos XI e XII com os valdenses, os cátaros e o beguismo, levando à constituição da heresia como crime maior relacionado, desde o papa Inocêncio III e sua bula *Vergentis*, ao crime de lesa-majestade, perseguido segundo os procedimentos de exceção e punido de forma rigorosa. Cf. MANDROU, Robert. **Magistrados e feiticeiros na França do século XVII: uma análise de psicologia histórica**. Tradução de Nicolau Sevcenko e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979. P. 103

³¹² Claro que isso seria impossível sem as interrogações sobre a existência do Diabo e uma conjuntura social, política e cultural favorável.

³¹³ A etimologia da palavra sabá ou *sabat* aponta para a aproximação entre a perseguição dos judeus e das bruxas, já que a palavra provavelmente tem sua origem no sábado hebraico, remetendo a ideia de que os ritos e crenças dos judeus eram perversos. Em alguns documentos, era inclusive chamado de “sinagoga”. Sendo assim, nomear qualquer ato de “sabá” era condená-lo e assimilá-lo ao pior.

³¹⁴ SOUZA, Laura de Mello e. **A Feitiçaria na Europa Moderna**. São Paulo: Editora Ática, 1987. P. 39

explicados como originários de fenômenos mágicos e encantamentos, de forma que muitas sociedades concordaram coletivamente em agir contra as bruxas. Sendo assim, apontou que o historiador deveria levar em consideração como as concepções de provas e evidências, assim como as noções de realidade, eram diferentes nesta época.³¹⁵ Essas indagações de Febvre abriram caminho para novas abordagens na história da bruxaria na década de 1970.

Historiadores como Norman Cohn, em *Os Demônios Familiares da Europa* publicado em 1975, enxergavam os sabás e as bruxas como existentes apenas imaginação coletiva, sendo projeções mentais de medos e frustrações internas. Segundo Cohn, o sabá e a imagem de uma seita de adoradores do Diabo eram uma fantasia.³¹⁶ Dentro dessa vertente historiográfica encontram-se nomes como Robert Mandrou, que explica a bruxaria e sua perseguição na França pela vertente de uma ruptura no século XVII na mentalidade dos franceses. Discípulo de Febvre, Mandrou examinou um tipo de história seriada dos debates públicos e panfletos políticos, religiosos e médicos relacionados aos julgamentos das bruxas na França do início do século XVII, tecendo um paralelo com os casos de possessão das freiras de Loudun e Louviers.³¹⁷ Segundo Klaniczay, Mandrou foi um dos primeiros historiadores a questionar como ocorreu uma mudança nas mentalidades da época e como uma parte da elite posteriormente perdeu sua fé na realidade de atividades mágicas.³¹⁸

Hugh Trevor-Roper, como seus predecessores da história das mentalidades, enxergava a bruxaria como produto do imaginário coletivo e sua repressão como guiada pelo interesse das elites e do clero, sendo causada por inconsistências e falhas no sistema jurídico. Na análise de Trevor-Roper persiste uma dicotomia muito problemática que enxerga a bruxaria como pertencente à irracionalidade, de forma que o Iluminismo surge como inviabilizando as perseguições. Um dos grandes problemas, apontados posteriormente por historiadores culturais, é a insistência na análise de confissões em uma tentativa de tornar coerente e “racional” as revelações que muitas acusadas faziam sobre os sabás e pactos demoníacos, o que acabava complementado por uma análise unidimensional que focava apenas em obras de bruxaria escritas pela elite. Outra grande questão que podemos levantar é como essas análises não problematizavam a fundo o fato destes escritos, escritos por homens, incitarem a

³¹⁵ Cf. FEBVRE, Lucien. *Witchcraft: Nonsense or a Mental Revolution*. Tradução de K. Folca. In: BURKE, Peter. (Ed.) **A New Kind of History From the Writings of Febvre**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973. P. 185 - 192

³¹⁶ Cf. COHN, Norman. *The Myth of Satan and his Human Servants*. In: DOUGLAS, Mary (Ed.) **Witchcraft Confessions and Accusations**. Londres e Nova York: Routledge, 2004. P. 3 – 16 e COHN, Norman. **Europe's Inner Demons: The Demonization of Christians in Medieval Christendom**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

³¹⁷ Cf. MANDROU, *Op. Cit.*

³¹⁸ KLANICZAY, “A Cultural History of Witchcraft...”, *Op. Cit.* P. 196

repressão às mulheres. Na década de 1960, Trevor-Roper questionou a presença das mulheres nesse fenômeno histórico, comparando com a dinâmica das perseguições medievais à grupos hereges e aos judeus, apontando que a bruxaria era uma perseguição de grupo “inassimiláveis”. Contudo, sua análise não enxergava as mulheres como um grupo, mas sim como indivíduos históricos e sexualmente instáveis.³¹⁹

Entre 1960 e 1970, historiadores como Carlo Ginzburg, Keith Thomas e Alan MacFarlane começaram a estudar a bruxaria de acordo com tendências contemporâneas na historiografia, principalmente da história da cultura popular e da microhistória, focando em testemunhos “populares” e surgindo com análises baseadas nos problemas e medos da população, as chamadas “perseguições vistas de baixo”.³²⁰ Tal metodologia aplicava o uso da antropologia ao estudo da bruxaria, procurando entender a perseguição e os estereótipos formados a partir de ambientes populares e camponeses. Para historiadores como MacFarlane e Thomas, os quais se dedicaram ao fenômeno da bruxaria na Inglaterra, as perseguições não partiram unicamente das elites, mas também dos camponeses e de seus medos de malefícios.³²¹ Macfarlane defende que as tensões internas das aldeias eram extremamente importantes, talvez até mais do que as ações de juizes e demonólogos, de forma que a bruxaria estava associada à transformações sociais e culturais do mundo rural. Já Thomas aponta para como a Reforma amplificou angústias e ansiedades coletivas, aumentando a distância entre magia e religião. De tal forma, em tais análises, surge a urgência de compreender melhor as estruturas e sociabilidades das aldeias para entender o fenômeno da bruxaria.

A renovação do debate sobre as origens do sabá despontou ao final da década de 1980, influenciada pelos novos enfoque da história cultural, surgindo como um dos campos de estudo onde formou-se um novo paradigma da pesquisa sobre bruxaria, o qual utiliza tanto as categorias de cultura letrada quanto cultura popular.³²² A história cultural forneceu ferramentas críticas que permitiram um maior equilíbrio entre a cultura popular, crenças

³¹⁹ Cf. TREVOR-ROPER, Hugh. **The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays**. Canada: Penguin Books Canada, 1991.

³²⁰ KLANICZAY, *Op. Cit.* P. 191

³²¹ Cf. MACFARLANE, Alan. **Witchcraft in Tudor and Stuart England, a Regional and Comparative Study**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1970 e THOMAS, Keith. **Religião e declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII**. Tradução de Denise Bottmann e Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

³²² Um bom exemplo disso é Carlo Ginzburg e os seus *benandanti*. Em 1966, em *Os Andarilhos do Bem*, o historiador italiano contrastou os conceitos populares e xamanísticos com os dogmas demonológicos da Inquisição. Analisando o processo histórico pelo qual a perseguição aos *benandanti* no século XVII distorceu e transformou um sistema de crenças popular e arcaico, o autor aponta como a elite letrada assimilou tal sistema em seu conceito de sabá demoníaco. Cf. GINZBURG, Carlo. **Os Andarilhos do Bem: Feitiçaria e Cultos agrários nos séculos XVI e XVII**. Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

xamanísticas e arcaicas, e a história religiosa-intelectual-institucional da bruxaria.³²³ Ginzburg encabeçou esse movimento com sua obra *História Noturna*, onde identificou um substrato xamanístico nas crenças europeias sobre a bruxaria, utilizando uma metodologia inspirada por antropólogos como Claude Lévi-Strauss.³²⁴ Outra tentativa de reconstruir e compreender uma camada arcaica das crenças europeias ocorreu no trabalho da folclorista húngara Éva Pocs, que analisou comparativamente as bruxas da Europa Central e do Sudeste Europeu com as chamadas *cunning people*³²⁵ e os seres da mitologia do folclore, como as fadas.³²⁶ Nesse sentido, por meio das análises do sabá percebemos a quantidade de divergências e metodologias empregadas pela historiografia da bruxaria ao longo dos anos, sendo impossível pensarmos em uma única explicação ou campo de estudo unificado.

Durante o final do Medievo, no campo do conhecimento letrado da elite, a formulação da teoria satânica e do sabá ficou ainda mais objetiva no tratado *Formicarius* redigido pelo dominicano Johannes Nider no século XV, entre 1435/1437, o qual seria uma das grandes inspirações para o *Malleus Maleficarum*.³²⁷ Nider estava inserido no contexto do Concílio da Basileia, discutindo questões de reforma, unidade da Igreja e heresia, onde circulavam narrativas de uma nova seita de bruxas, situada na região entre Berna e Laussane, que realizava ritos noturnos de adoração demoníaca, assassinando recém-nascidos e lançando malefícios.³²⁸ Este ambiente intelectual produziu uma visão mais satânica da bruxaria e do feminino, envolvendo juízes, clérigos e inquisidores locais. A bruxaria passou a conglomerar uma nova percepção da ação do Diabo no mundo, com a transferência do medo dos hereges “reais” para o arquétipo imaginário da bruxa demonolátrica em tratados dos séculos XV e XVI.³²⁹

³²³ KLANICZAY, *Op. Cit.* P. 206

³²⁴ Cf. GINZBURG, Carlo. *História Noturna*: Decifrando o Sabá. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

³²⁵ Uma tradução pertinente para o termo seria “curandeiros”, ou literalmente, “pessoas astutas” ou “pessoas com jogo de cintura”.

³²⁶ Cf. PÓCS, Eva. **Between the Living and Dead**: A Perspective on Seers and Witches in Early Modern Age. Budapest, Nova York: Central European University Press, 1998.

³²⁷ Nider foi um teólogo e religioso dominicano conhecido por seu engajamento ativo em questões reformistas do início do século XV. Escreveu alguns dos mais extensivos e influentes relatos iniciais de bruxaria. Seu trabalho mais famoso sobre o assunto, o *Formicarius*, foi publicado em sete edições separadas entre 1475 e 1692. Cf. BAILEY, Michael D. Johannes Nider. In: GOLDEN, Richard M. (Ed). **Encyclopedia of Witchcraft**: The Western Tradition. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2004. P. 825 - 828

³²⁸ Estas narrativas foram compartilhadas entre os participantes do Concílio, que as levaram para seus respectivos territórios. Um fator que afetou a severidade das perseguições em alguns territórios foi este impulso inicial, fornecido pelas narrativas de reuniões diabólicas presentes nas terras germânicas superiores e na Suíça. HULTS, *Op Cit.* P. 59

³²⁹ Escritos como o *Formicarius* e o *Errores Gazarioirum* (autoria anônima, publicado em 1437) promulgaram uma nova união entre magia e heresia, fazendo a transição da perseguição medieval de hereges para bruxas.

O *Formicarius* permaneceu como uma das grandes fontes sobre a bruxaria no século XV. Foi dividido em cinco livros, sendo o último dedicado aos truques das bruxas.³³⁰ Apesar da fama adquirida e sua subsequente inspiração para o *Malleus*, Nider não o escreveu como um guia de caça às bruxas.³³¹ O *Formicarius* foi escrito quando os primeiros tribunais interessados nas reuniões de bruxas começaram a se multiplicar na Europa, sendo que muitos elementos que integrariam o conceito do sabá já estavam na obra, como o canibalismo; a renúncia da fé cristã; profanação da cruz; o uso de unguentos mágicos; a aparição e veneração do Diabo em diferentes formas, assim como ensino e instrução na arte dos malefícios.³³² Graças ao “refinamento” dessas reuniões noturnas, as bruxas passaram a ser descritas sem nenhuma alusão às divindades femininas da Antiguidade e como adoradoras do Diabo, o qual se transmutava frequentemente em bode, animal ligado aos ritos dionisíacos de caráter sexual.³³³ No decorrer dos séculos XIV e XV, os inquisidores encontraram mais casos de bruxaria e os juristas partiam das informações contidas nos processos para construir um sistema fomentado por novos detalhes das orgias sabáticas, que mais tarde se tornariam estereótipos recorrentes nas confissões de determinadas regiões.³³⁴

Com a publicação do *Malleus Maleficarum*, a bruxaria passou a ser recorrentemente ligada às mulheres. A inovação dos autores não foi a insistência de que eram naturalmente propensas ao Mal, já que isso integrava uma longa tradição antifeminina, mas sim a reivindicação de que a magia maligna pertencia exclusivamente às mulheres. As bruxas passaram a personificar um tipo negativo de poder peculiarmente feminino: o de causar problemas. O malefício era ao nível local uma manifestação concreta de tensões e conflitos

³³⁰ Ao longo da obra encontram-se questões acerca de santos e hereges; visões e revelações; possessões e simulações, virtudes e pecados mortais; mágicos e por fim, feiticeiras e bruxas. Cf. KLANICZAY, Gábor. *The Process of Trance: Heavenly and Diabolic Apparitions in Johannes Nider's Formicarius?*. In: DEUSEN, Nancy Van (Ed). **Procession, Performance, Liturgy, and Ritual: Essays in Honor of Bryan R. Gillingham**. Canada: The Institute of Mediaeval Music, 2007. P. 203 – 258

³³¹ tinha mais interesse por questões reformistas, contestadas por demônios que trabalhavam por meio de bruxas subservientes. Desta forma, apresentava a reforma e aderência adequada aos ritos dominicanos como o combate eficaz à bruxaria. Cf. BAILEY, Michael David. **Battling Demons: Witchcraft, Heresy, and Reform in the late Middle Ages**. Pensilvânia: Pennsylvania University State Press, 2003.

³³² Cf. LEVACK, “The Witchcraft Sourcebook...”, *Op. Cit.* P. 52 – 53

³³³ Aqui é interessante uma digressão de como essa representação animalisca do Diabo continuou presente no imaginário coletivo, se estendendo até no século XXI em filmes de horror, como é o caso de *A Bruxa* onde este aparece como o bode *Black Phillip*.

³³⁴ A intensidade das perseguições e o conteúdo das confissões variou sensivelmente a partir de aspectos geográficos e cronológicos, influenciadas também por questões como confessionalização, clima e suprimento de comida. Nos casos da Inglaterra, por exemplo, temos uma ausência quase completa nas fontes de referências explícitas ao sabá ou ao voo das bruxas. Cf. ROWLAND, Robert. *Malefício e Representações Coletivas: ou seja, por que na Inglaterra as feiticeiras não voavam*. **Revista USP**. São Paulo, n. 31, setembro/novembro 1996. P. 16 – 29

centrados nesse “poder feminino”. Enquanto ao nível local a bruxa exercia essa função, ao nível teórico desempenhava o papel de Outro da Igreja e do masculino.

Entretanto, Diane Purkiss sugere que as mulheres da época, que também figuravam como acusadoras, podiam representar a bruxa como o seu Outro, de forma que ansiedades, medos e a automodelação femininas ajudaram a criar e disseminar a noção de bruxa no nível popular. As definições de gênero e identidade feminina, tanto de acusadoras quanto acusadas, influenciavam a forma como as bruxas e as figurações de bruxaria eram pensadas. Ambas as partes estavam inseridas em uma rede de significados, de forma que a bruxa se mostrava uma figura concreta entendida em contraponto à própria identidade social da acusadora enquanto dona de casa e mãe. O malefício estava frequentemente inserido em questões “femininas” de âmbito doméstico, alimentação, gravidez, abortamento e cuidado dos filhos.³³⁵

Outro ponto importante é que o malefício não era uma categoria homogênea, mas sim uma amálgama de condições prejudiciais unidas às práticas particulares de superstição, a partir da perspectiva de um observador “culto”, e aos eventos significantes ou motivados por indivíduos, da perspectiva da vítima.³³⁶ Nesse sentido, toma-se como exemplo a magia do amor, reconhecida como especificamente feminina, atuando para aumentar ou diminuir a paixão sexual e afetos maritais, assim como causar disfunção sexual, esterilidade ou abortamentos. Foi com a perspectiva letrada que esta se tornou um malefício, quando a partir do século XIII teólogos começaram a insistir que era diabólica, sendo que no século XV passou a ser vista como resultado de um pacto explícito com o Diabo. Como problemas de impotência, perda de afeto marital, abortamento e infertilidade eram relativamente comuns, não é surpresa que relatos e acusações desse tipo de magia adentraram regularmente nos tribunais.

É possível notar uma mudança no perfil do usuário de magia, claramente influenciado por questões de gênero. Ao longo da Idade Média, determinados tipos de magia eram associados ao masculino, nas quais alfabetização e um extenso conhecimento literário eram pré-requisitos. De um lado do espectro, encontramos a *scientia magica* de Marsílio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola, enquadrada numa complexa e intelectualmente difícil tentativa de entender Deus e sua criação por meio de rituais e meditações. De outro, os praticantes de magia e receitas encontradas em livros de necromancia e compilações de feitiçaria variada. Entre esses dois extremos encontrava-se um extenso meio termo que englobava alquimia, astrologia, práticas de adivinhação, fabricação de talismãs, amuletos

³³⁵Cf. PURKISS, *Op. Cit.*, P. 91 – 118

³³⁶BROEDEL, *Op. Cit.* P. 173

mágicos e uso de ervas e outros materiais. Essa relação entre homens e uma magia letrada, considerada “superior”, se estendeu nos séculos seguintes, influenciando a construção da ciência moderna por homens como Francis Bacon, que possuía fortes relações com esses estudos. Em diversos momentos, até mesmo essas práticas masculinas foram encaradas como superstições e condenadas em diferentes níveis de severidade pela Igreja. Um bom exemplo é o caso de Giordano Bruno, filósofo e alquimista, morto pela Inquisição no século XVI sob acusação de heresia. Contudo, nunca foram da forma intensa ou consistente quanto as práticas mágicas femininas. O mágico masculino não foi associado tão intensamente ao Diabo quanto o feminino, não obteve o mesmo ímpeto de perseguição e não figurou nas construções de bruxaria do final da Idade Média e início da Moderna.

A partir do final da Idade Média, teólogos e escritores como Nider, passaram a ser mais cuidadosos ao distinguir a magia das bruxas e a dos magos. No *Malleus*, por exemplo, o campo da magia masculina era limitado e marginalizado. A magia não era mais abordada como um conjunto de práticas, as quais algumas eram masculinas e outras femininas. O que importava aos autores eram os seus efeitos, sendo que a magia danosa, caracterizada como bruxaria, pertencia unicamente às mulheres. Enquanto a magia masculina era recorrentemente vista como refinada, não possuindo afiliação com o Diabo, a feminina passou a ser estereotipadamente associada às mulheres malignas e inferiores que se reuniam para subverter a ordem natural. No século XVI, essas distinções de gênero e estrato social eram ainda mais importantes, quando praticantes da magia aprendida e “natural” de tradição neoplatônica se mostravam céticos em relação às bruxas, argumentando que a bruxaria era uma ilusão de mulheres ignorantes e velhas.³³⁷ Existia uma hierarquização e divisão entre a magia masculina “superior” e a feminina “inferior”.

Mesmo com a potência do estereótipo da mulher-bruxa e a predominância de mulheres acusadas e sentenciadas, não podemos negligenciar a existência de bruxos.³³⁸ De acordo com o *Malleus*, a relação entre mulheres e bruxaria não era fundamentada apenas em estereótipos femininos tradicionais, mas principalmente em um elo conceitual entre o feminino e a fraqueza intelectual. Era defendido que as mulheres procuravam o Diabo ou eram seduzidas por ele, tornando-se por vontade própria suas servas. Nesse sentido, tanto homens quanto

³³⁷ Cornelius Agrippa, conhecido por seus estudos naturalistas e do oculto, defendeu uma acusada de bruxaria em 1519 com base na ideia de que o ato era uma ilusão influenciada por uma libido exaltada.

³³⁸ A média europeia é de que 80% dos acusados e 85% dos mortos eram mulheres. O fato de que 20% dos acusados era do sexo masculino é menos uma evidência de que eram associados à bruxaria do que aparenta ser. Muitos eram maridos, filhos e parentes de acusadas, não sendo encarados como autores diretos desses atos. Os poucos que não possuíam relações detinham registros criminais de roubo, assassinato, heresia ou crimes sexuais, de forma que a bruxaria não era uma acusação original. Mesmo quando levados ao tribunal, os homens eram frequentemente liberados com sentenças mais leves do que as mulheres. BARSTOW, *Op. Cit.* P. 23 - 25

mulheres poderiam ser alistados pelo Diabo, mas como essa fraqueza era observada desde muito tempo como algo feminino, a bruxaria foi cada vez mais associada a ele. Outro fator que “inocentava” os homens aos olhos de teólogos, juizes e demonólogos era que por serem menos carnaís que as mulheres, raramente eram bruxos.³³⁹

Apesar da existência de homens bruxos, a bruxaria era percebida como um crime primordialmente feminino.³⁴⁰ Defendendo a ideia de uma perseguição por gênero, Anne Llewellyn Barstow afirma que a categoria sozinha não explica todo o fenômeno, já que argumentos legais, religiosos, políticos e sociais-funcionais também são importantes. Entretanto, sem o destaque para o gênero não é possível reconhecer que enquanto a grande maioria das acusadas eram mulheres, o aparato jurídico, estatal e religioso que as acusava era composto por homens.³⁴¹ Segundo a historiadora: “[...] possuir um corpo feminino era a causa mais provável em tornar alguém vulnerável a ser chamada de bruxa. As conotações sexuais e a violência sexual explícita em muitas das evidências deixam esse fato claro.”³⁴²

Nesse sentido, é interessante pontuarmos como o fenômeno histórico da bruxaria foi por muito tempo interpretado por historiadores como um campo onde o gênero e as mulheres não eram centrais. Diversas interpretações para as perseguições foram levantadas, como perturbações religiosas; o desenvolvimento do Estado-nação e o isolamento das populações rurais e das montanhas. Por mais plurais que fossem essas abordagens, todas deixavam de lado as relações entre homens e mulheres, o que as mulheres estavam fazendo e como eram percebidas. Segundo Barstow, apesar das evidências, os historiadores por muito tempo não lidaram com as perseguições como ataques às mulheres enquanto uma categoria,

³³⁹ Sobre a associação entre homens e bruxaria, ver: APPS, Lara; GOW, Andrew. **Male Witches in Early Modern Europe**. Manchester: Manchester University Press, 2003; SCHULTE, Rolf. **Man as Witch: Male Witches in Central Europe**. Londres: Palgrave Macmillan, 2009; GASKILL, Malcom. *The Devil in the Shape of a Man: Witchcraft, Conflict and Belief in Jacobean England*. In: **Historical Research**, N. 91, 1998, PP. 142-178 e ROWLANDS, Allison (Ed.) **Witchcraft and Masculinities in Early Modern Europe**. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

³⁴⁰ Apesar das mulheres serem menos julgadas na época, o principal estereótipo criminal do período foi o da bruxa. A perseguição alterou o status legal feminino. Até o século XVI mulheres formavam um pequeno número de réus, acusadoras e testemunhas, porque os tribunais as consideravam como menores e tuteladas. Contudo, por volta de 1560, quando os tribunais seculares começaram a se deparar com mais crimes sexuais e de bruxaria, que frequentemente se sobrepujam numa combinação de pecados sexuais e demoníacos, as mulheres passaram a aparecer nos tribunais em maior quantidade. O conteúdo sexualizado das perseguições ocorreu em paralelo com a ascensão bem documentada de leis controlando condutas sexuais, como adultério, gravidez ilegítima, aborto, incesto e infanticídio. Foi depois da metade do século XVI, que o infanticídio, crime frequentemente ligado ao feminino, passou a ser processado mais seriamente, sendo que as mulheres eram comumente criminalizadas como bruxas e/ou infanticidas. No processo de trazer esses crimes para sua jurisdição, os tribunais admitiram um novo status legal para suas infratoras, que não podiam ser mais vistas como dependentes, mas sim responsáveis por suas ações. Desta forma, foi com a bruxaria que as mulheres europeias emergiram pela primeira vez na maioridade legal, com um status de “independência legal”, apenas para serem processadas por bruxaria. Cf. BARSTOW, *Op. Cit.* P. 40 - 41

³⁴¹ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 9

³⁴² *Ibid.* P. 16 [Tradução nossa]

diferentemente do que foi utilizado para entender as perseguições aos hereges e judeus.³⁴³ Apesar da história das mulheres e os estudos de gênero surgirem posteriormente, Barstow critica que não existia nem mesmo uma tentativa de direcionar o foco às mulheres, apesar do grande número de perseguidas e dos diversos documentos que explicitavam uma misoginia.

Por muito tempo, diversos historiadores adotavam um tom depreciativo e condescendente ao falar de mulheres enquanto bruxas, interpretando como “natural” que fossem mais acusadas, perpetuando estereótipos presentes nos tratados que estudavam, como o *Malleus Maleficarum*. Julio Caro Baroja, por exemplo, contribuiu com uma interessante análise da bruxaria, concentrando-se nas concepções de mundo que tornaram a crença nas bruxas possíveis. Contudo, em sua pesquisa sobre bruxaria basca identificou as mulheres acusadas como velhas, doentes, ligeiramente estranhas e loucas, enxergando-as como seres infelizes, frustrados, doentes e excluídos da sociedade, sentenciados à morte porque suas neuroses não eram entendidas. Essa interpretação historiográfica predominou também na análise de Trevor-Roper, que explicava a bruxa como uma mulher sexualmente privada.

Mesmo com as renovações historiográficas das décadas de 1960 e 1970, Barstow aponta que ainda existia um padrão de negação. Historiadores ignoravam a misoginia e as relações entre homens e mulheres como categorias válidas e importantes para o estudo da bruxaria, recusando-se a tratar as mulheres como um grupo histórico reconhecível.³⁴⁴ Mesmo em trabalhos que priorizavam a cultura popular e a “perseguição vista de baixo”, como os de Macfarlane e Thomas, ainda nota-se pouca ênfase no papel das mulheres. No caso de estudos como os de Erik Midelfort, que na década de 1970 analisou pânicos massivos de bruxaria no sudoeste da Alemanha, os quais denominou como *witchcraze*, é sugerido que as mulheres provocavam uma misoginia intensa em determinadas épocas. Desta forma, para Midelfort seria o trabalho do historiador analisar por que um grupo, no caso as mulheres, *atraiu para si mesmo* o mecanismo do bode expiatório.³⁴⁵

Sem a menção e aprofundamento na história das mulheres, em uma tradição antifeminina e nas relações desiguais entre homens e mulheres, o fenômeno da bruxaria parece raso ou fruto de uma loucura coletiva. Sem esse aparato teórico-metodológico, é fácil cair em armadilhas que enxergam que as mulheres seriam atacadas devido a suas “naturezas”. Mesmo quando historiadores notavam que a maioria das acusadas eram mulheres ou que os

³⁴³ BARSTOW, Anne Llewellyn. On Studying Witchcraft as Women’s History: A Historiography of the European Witch Persecutions. *Journal of Feminist Studies in Religion*. Vol. 4, n. 2, outono 1988. P. 10

³⁴⁴ *Ibid.* P. 13

³⁴⁵ Cf. MIDELFORT, H. C. Erik. *Witch Hunting in Southwestern Germany, 1562 – 1684: The Social and Intellectual Foundations*. Stanford: Stanford University Press, 1972.

tratados de bruxaria reforçavam a culpabilização feminina, passavam rapidamente por esses fatos, concluindo que as bruxas eram bodes expiatórios para hostilidades e tensões onde o gênero e a sexualidade desempenhavam um papel muito pequeno.

Ao trabalhar com casos de bruxaria ao norte da França, Robert Muchembled já tinha atribuído parcialmente a preponderância de mulheres acusadas à uma misoginia clerical, teológica e literária, unindo a isso uma repressão sexual pós-reforma.³⁴⁶ Contudo, a grande mudança na análise da história da bruxaria enquanto um fenômeno de gênero e sexualidade ocorreu ao final da década de 1970, com teóricas feministas e o campo da história das mulheres. Esses estudos passaram a relacionar crenças, estereótipos e disputas de bruxaria à imagens e relações específicas das mulheres na cura, na esfera doméstica, no campo da fertilidade e suas posições na família, sociedade e cultura.³⁴⁷ Não apenas as privilegiavam nas análises, mas também inseriam-nas como agentes históricos. Ocorreu assim uma conscientização de como a bruxaria poderia ser um *locus* privilegiado para a compreensão de estereótipos femininos, do espaço das mulheres na sociedade, suas sociabilidades e subjetividades, além da violência sistemática contra elas. Segundo Carol Karlsen, é apenas entendendo que a história da bruxaria é principalmente a história das mulheres que conseguiremos confrontar sentimentos enraizados sobre o feminino no passado, assim como os padrões de interesse subjacentes a eles.³⁴⁸

Marianne Hester, por exemplo, reavaliou os dados e análise de Macfarlane sobre os julgamentos de Essex, nos quais o historiador confirmou que 92% das acusadas eram mulheres, ao mesmo tempo que defendeu que não existiam evidências acerca de uma hostilidade contra a figura feminina. Hester analisou esses eventos a partir de uma perspectiva de gênero e de mecanismos de poder patriarcais, partindo do entendimento da desigualdade entre homens e mulheres como extremamente relevante para a análise do fenômeno histórico da caça às bruxas no início da Idade Moderna. Para a autora, o estereótipo feminino da bruxa estava ligado à uma subordinação das mulheres no período, a uma construção particular da sexualidade feminina e uma ideologia de gênero dominante, fomentada especialmente pela Igreja Católica e sua sistemática interpretação do Gênesis. Hester argumenta que no centro desses eventos estava a noção de superioridade masculina e inferioridade feminina, de forma que a bruxaria foi uma forma de controle social e produto do contexto sócio histórico da época. Sendo assim, defende que devemos considerar homens e mulheres enquanto grupos

³⁴⁶ Cf. MUCHEMBLED, Robert. **La Sorcière au village**. Paris: Juillard-Gallimard, 1979

³⁴⁷ KLANICZAY, "A Cultural History of..", *Op. Cit.* P. 208

³⁴⁸ KARLSEN, *Op. Cit.* P. XIII

distintos com vivências separadas no período, já que a “natureza sexual” das mulheres as tornavam distintamente diferentes dos homens.³⁴⁹

Duas autoras cruciais para esta tese inserem-se neste momento historiográfico. Anne Llewellyn Barstow analisou os problemas de vitimização e a extrema violência direcionada ao corpo feminino, defendendo uma perseguição por gênero, enquanto Diane Purkiss atentou para a agência e automodelação das próprias “bruxas”.³⁵⁰ A partir desses estudos, percebemos que existem grandes diferenças entre o estereótipo da mulher-bruxa, difundido principalmente em um nível abstrato e letrado por autores masculinos, e as bruxas “reais”, mulheres acusadas de praticarem malefícios em seu cotidiano. Esta abordagem insere-se no campo da história cultural que “equilibra” a noção popular e cotidiana de bruxaria com a imagem institucional-religiosa-letrada da bruxa. Acreditamos ser possível dividir a bruxaria em dois grandes estereótipos interligados de crimes e motivos. Por um lado, o “grande crime” das bruxas é o pacto demoníaco, abordado exaustivamente por tratados, obras e descrições da elite, onde juram fidelidade ao Diabo em troca de favores e poderes. Existe aqui uma oposição baseada no gênero: as bruxas não adquiriam sozinhas seus poderes e obedeciam a uma autoridade masculina. Elas poderiam ser malignas e perigosas, mas o poderoso Mal ainda era uma potência masculina.

O pacto surgia como a completa inversão de valores, tornando a bruxaria uma grande representação do Mal, já que não era apenas prática herética, mas sim um repúdio à religião cristã.³⁵¹ A bruxa trocava a reta ortodoxia pela adoração do Mal, resultando no crime de apostasia, considerado a maior abominação possível. Nesse sentido, seus poderes eram originários do pacto deliberado com o Diabo, o que delimitava seu caráter central na mente de teóricos da bruxaria: o mais importante não era o dano que causava às outras pessoas, mas o culto diabólico, que a transformava em pecadora e inimiga.

Simultaneamente ao pacto e ao medo de que as bruxas eram servas do Diabo, havia os “crimes reais”, mais concretos e palpáveis no cotidiano. Karlsen afirmou que ao nível das

³⁴⁹ HESTER, Marianne. **Lewd Women and Wicked Witches: A Study of the Dynamics of Male Domination.** Londres e Nova York: Routledge, 1992.

³⁵⁰ Purkiss baseou sua análise na de Tanya Luhrmann sobre as experiências religiosas de adeptos aos movimentos contemporâneos de bruxaria. Cf. LUHRMANN, Tanya. **Persuasions of the Witch's Craft: Ritual Magic in Contemporary England.** Cambridge: Mass, 1989.

³⁵¹ O mundo do início da Idade Moderna estava sujeito a essas ideias de inversão. As manifestações demoníacas eram diretamente ligadas à ordenação e legitimidade de seus opostos na vida normal, por aquilo que Clark chama de lógica do espelho. É compreensível assim a ideia de que no sabá ocorriam ritos invertendo e parodiando a missa católica e a comunhão, assim como de que as bruxas poderiam virar o mundo de cabeça para baixo. Desta forma, essas “rebeldes” possuíam lugares privilegiados no imaginário de uma sociedade que acreditava na importância e hierarquização da obediência e do comando como fundamentais para sua sobrevivência. Cf. CLARK, Pensando com Demônios..., *Op. Cit.* P. 134 - 135

peças comuns, a bruxa era um ser humano com habilidade de causar mal a partir de meios sobrenaturais, motivada principalmente pela malícia. Suas vítimas eram frequentemente vizinhos ou pessoas conhecidas. Desta forma, não eram monstros anônimos, mas vizinhas, amantes e familiares. Tais acusações recorrentemente emergiam do contexto de disputas pessoais, nas quais um dos lados atribuía alguma adversidade pessoal à malevolência do outro.³⁵² As bruxas eram suspeitas de causarem doenças e mortes, principalmente aos maridos, recém-nascidos ou crianças, assim como ferimentos menores ou acidentes, junto com cegueira temporária ou perda de memória. Eram responsáveis por tempestades, incêndios, danos nas colheitas e acusadas de obstruírem processos reprodutivos, impedindo a concepção e causando abortos, fatalidades no nascimento ou crianças “monstruosas”.³⁵³ Também era acreditado que tinham o poder de adentrar nos aposentos masculinos, impedindo os homens de dormir e os machucando.³⁵⁴ Procedimentos e tarefas domésticas eram alvos de seus atos nefastos: estragavam a cerveja e a manteiga, faziam com que as vacas parassem de fornecer leite e as galinhas de botarem ovos.³⁵⁵ Tais acusações, presentes em tratados como o *Malleus Maleficarum*, evidenciavam o que as pessoas comuns já sabiam: viviam em um mundo de recursos limitados em que o sucesso de um significava o fracasso do outro. Quando as colheitas de certas mulheres prosperavam e suas batedeiras de manteiga estavam cheias ou quando inexplicavelmente uma produção ou plantação estragava a resposta era inevitavelmente a presença de bruxaria.

Karlsen aponta que os poderes das bruxas eram frequentemente exercidos em conexão aos malefícios, mas que a evidência de danos físicos aos indivíduos ou propriedades não era necessária para que algumas mulheres fossem vistas com suspeitas. Muitas eram encaradas como possuidoras de um conhecimento preternatural ou aptas a realizarem tarefas

³⁵² KARLSEN, *Op. Cit.* P. 5 - 6

³⁵³ *Ibid.* P. 7

³⁵⁴ Outras acusações comuns eram de que causavam malefícios pelo olhar ou toque, além de transformarem a si mesmas ou outras pessoas em animais e/ou recrutar animais de verdade para as auxiliarem. Também se acreditava que poderiam causar males com a ajuda de bonecos ou outros veículos mágicos, como amuletos e pequenos objetos.

³⁵⁵ Questões relacionadas à comida eram recorrentes em acusações femininas, sendo comum histórias que abordavam o encontro com outra mulher envolvendo uma troca, troca fracassada ou discussão sobre alimentação. No auge das perseguições, isso deve ser entendido no contexto da crise na economia rural, de forma que a pressão da escassez repousavam sobre as donas de casa, que criaram ansiedades agudas ao redor da interrupção de leite, fornecimento de alimentos ou degradação da comida. Essas responsabilidades domésticas eram investidas de significados simbólicos e de gênero, já que a autoridade feminina no lar envolvia a habilidade de transformar itens “naturais” em culturais. Sendo assim, eram responsáveis por preservar as fronteiras da vida social e cultural. Quando esse processo era interrompido pela bruxaria, a autoridade e identidade da dona de casa era colocada em questão, já que não conseguia mais controlar os processos de transformação necessários e manter os limites entre natureza e cultura, interior e exterior, poluição e pureza. A bruxa surgia nesse quesito como uma antidona de casa. Cf. PURKISS, *Op. Cit.* P. 91 – 118

consideradas humanamente impossíveis.³⁵⁶ Resultados considerados inesperados eram atribuídos ao conhecimento ou habilidades resultantes de agências ocultas fornecidas pelo Diabo. Nesse sentido, as bruxas não eram apenas ameaças à fé cristã, mas também inimigas da sociedade em que estavam inseridas.

Em lugares como Inglaterra e a colônia da Nova Inglaterra eram comuns relatos de que possuíam diabinhos familiares, seres sobrenaturais que as auxiliavam em suas empreitadas e com os quais possuíam relações físicas íntimas, com possíveis conotações sexuais. Estes se tornaram personagens recorrentes no cinema e na televisão, representados de forma menos sexualizada, frequentemente como o gato preto, fiel companheiro da bruxa. Paralelamente, onde essa crença era forte acreditava-se na existência de “tetos e mamilos” da bruxa ou “marcas do Diabo”, que podiam ser encontradas em seus corpos, inclusive na genitália, sendo utilizadas pelos diabinhos familiares como fonte de alimentação e facilitando sua identificação. De acordo com Barstow, este conceito era baseado na própria função feminina e materna de fornecer leite, representando a inversão de uma “tarefa naturalmente feminina”.³⁵⁷ Nesse sentido, o corpo feminino facilitava a perseguição e acusação de bruxas. Partes externas e distintas do corpo, como os seios e grandes lábios vaginais, eram modelos recorrentes para a “marca do Diabo” e a amamentação a base para o mito dos diabinhos familiares, que ao se alimentarem das bruxas borravam os limites entre humanos e animais. Desta forma, grande parte da principal imagética da tradição da bruxaria foi desenvolvida a partir da anatomia feminina.³⁵⁸

O poder da bruxa reproduzia e refletia uma fantasia muito específica acerca do corpo feminino no geral e do materno em particular, tanto para homens quanto para mulheres.³⁵⁹ A bruxa era definida por um corpo feminino sem limites, o que a permitia tanto mudar de forma quanto invadir residências, ocasionando um forte sentimento de ameaça entre as mulheres, responsáveis por esses ambientes, que acreditavam que outras poderiam entrar em seus lares e usurpar sua autoridade. No século XX, o corpo sem limites da bruxa é bastante abordado pelo

³⁵⁶ Podiam ser acusadas de ler a sorte das pessoas, prever o futuro, conjurar ou invocar espíritos malignos, possuir conhecimento de questões privadas, voar pelos ares, completar tarefas domésticas em um período de tempo excepcional e se tornarem invisíveis. KARLSEN, *Op. Cit.* P. 8 - 9

³⁵⁷ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 129 - 130

³⁵⁸ *Ibid.* P. 141

³⁵⁹ Purkiss atenta para a importância da teoria humoral nesse contexto. A teoria médica emprestou da medicina clássica esse entendimento de que os corpos femininos eram mais úmidos, frios, poluídos e com mais fluidos, sendo que a insaciabilidade sexual feminina era resultado dessa frieza. Esse entendimento das mulheres era reforçado por fatores sociais, como sua associação com cuidados infantis; a manutenção da ordem doméstica e dispersão de sujeira e poluição, ou seja, noções culturais sobre limites, os quais sugeriam uma repugnância com o feminino sem limites. O corpo materno, em especial, era motivo de grandes ansiedades. PURKISS, *Op. Cit.* P. 119 – 121

cinema de horror enquanto uma estratégia narrativa. Muitas bruxas cinematográficas não possuem corpos físicos ou visíveis ao olhar da câmera, podendo causar o Mal para além dos limites corporais e físicos, como *Suspiria* (Dario Argento, 1977); *Inferno* (Dario Argento, 1980) e *A Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduard Sánchez, 1999).

Questões de gênero, agência, violência e corpo estavam reunidas na figura da bruxa, especialmente em sua maternidade problemática e na amamentação do diabinho familiar, a qual era uma construção colaborativa entre elite e população, acusada e acusador, homens e mulheres. A elite letrada esperava da bruxaria o pacto demoníaco, enquanto a concepção popular da bruxa enxergava seu poder como emanção de um corpo quase materno.³⁶⁰ O diabinho familiar é um bom exemplo dessa união, tornando a bruxa um tipo perverso e inverso de mãe.³⁶¹ Assim a “marca do Diabo” não foi apenas um conduto entre seu corpo e os diabinhos, mas também uma ponte entre as explicações letradas e demonológicas e os entendimentos rurais e populares da bruxa como detentora de um estranho poder.

Desta forma, a bruxa poderia significar tanto o Outro masculino quanto o Outro feminino, encarnando preocupações e ansiedades acerca do corpo, maternidade, gênero e sexualidade. Poderia representar medos masculinos e femininos, assim como medos da elite e de camponeses. Por um viés principalmente abstrato e letrado, representava o Mal em uma forma nefasta e perigosa, ameaçando a cristandade, fosse ela católica ou protestante. Nessa tradição, mulheres, sexo e o Diabo estavam constantemente misturados. Foi provavelmente a partir das fantasias e medos sexuais de inquisidores e juízes seculares que surgiu uma das projeções mais danosas e mortais para as mulheres.³⁶² No campo da fantasia e do medo eclesiástico, judicial e letrado, as bruxas eram acusadas de voar até encontros noturnos em vassouras fállicas; serem seduzidas por amantes demoníacos e participarem de danças escandalosas, nefastos banquetes e orgias, além de beijarem o traseiro do Diabo, ridicularizarem os ritos cristãos e copularem indiscriminadamente com homens, mulheres, diabinhos familiares, demônios e com o próprio Satã.³⁶³ De um ponto de vista masculino, acreditava-se que eram capazes desses atos por três qualidades: tinham um desejo sexual

³⁶⁰ PURKISS, *Op. Cit.* P. 129 - 130

³⁶¹ Médicos do início da Idade Moderna acreditavam que o leite materno era sangue, que teria nutrido o feto no útero e depois foi transportado para os seios e purificado por uma grande veia. Qualquer perturbação corrompia essa purificação. Como mastites e abscessos eram comuns, existia um elo entre lactação, dor e poluição. A bruxa, com seu corpo impuro, não era capaz de purificar o sangue, alimentando seus diabinhos familiares com um leite untuoso e impuro, que saía de suas “partes privadas”, representando a inversão nefasta da maternidade. *Cf.* PURKISS, *Op. Cit.* P. 130 - 134

³⁶² BARSTOW, *Op. Cit.* P. 135

³⁶³ *Id.*

insaciável, eram fracas de vontade e dadas à melancolia, ou seja, o Diabo poderia seduzi-las quando se encontravam excitadas, melancólicas ou simplesmente porque lhes faltava caráter.

Em um âmbito mais cotidiano e “popular”, o malefício era imprescindível e originário de relações sociais concretas. Nesse caso, a acusação florescia diretamente da bruxa como indivíduo e de suas motivações particulares: inveja, ódios, amores e medos, sendo que o malefício tomava a forma mais apropriada segundo as circunstâncias. Solteironas impediam que noivas consumassem seus casamentos; mulheres velhas e estéreis causavam abortos e impediam a concepção, enquanto pobres e pedintes arruinavam ricos ou outros em melhores situações de vida.³⁶⁴

A mulher-bruxa podia também encarnar medos especialmente femininos relacionados à maternidade e ao controle do ambiente doméstico, demonstrando o terror que certas mulheres sentiam de serem expostas ao poder maligno e invisível de outras. Para Lyndal Roper, que utilizou a psicanálise e conceitos antropológicos para explorar os conflitos da bruxaria dentro dos cuidados maternos e domésticos, mulheres que acusavam outras eram motivadas por ansiedades e um profundo antagonismo feminino em torno do parto, amamentação, vulnerabilidade infantil e alimentação.³⁶⁵ A bruxa aparecia como um Outro sombrio da mãe e dona de casa. Contudo, por outro lado, poderia representar medos masculinos em relação à sexualidade feminina, à subversão das mulheres, principalmente esposas e filhas, e suas funções corporais, como a menstruação.

Apesar de existirem diferenças entre a “bruxa teórica” e a “bruxa real” estas se influenciavam e compartilhavam muitas características, evidenciando a circulação de conhecimento e potência do imaginário coletivo. Ambas eram fundamentadas essencialmente em uma dinâmica tradição antifeminina que ligava as mulheres ao Mal e se revelava disseminada nos mais variados estratos e grupos sociais, aparecendo tanto nos costumes e tradições populares quanto na literatura erudita. A bruxa e a bruxaria, seja na elaboração abstrata de homens letrados ou no cotidiano das sociedades, surgiram historicamente como fenômenos marcados pelo gênero e pela sexualidade, permeados por uma violência predominantemente masculina. Tal violência poderia ser simbólica e retórica, expressa em tratados de bruxaria, ou física, evidenciada em interrogatórios e execuções públicas. Como veremos na sequência, o fenômeno europeu conhecido por caça às bruxas foi extremamente

³⁶⁴ BROEDEL, *Op. Cit.* P. 141

³⁶⁵ Roper realiza um estudo psicanalítico e histórico de como as realidades das mulheres e suas fantasias podiam ser expressas por meio das confissões e acusações de bruxaria. Desta forma, equilibra as subjetividades femininas e suas experiências corporais com o discurso demonológico. Cf. ROPER, Lyndal. **Oedipus and the Devil: Witchcraft, sexuality and religion in early modern Europe.** Londres e Nova York: Routledge, 2003.

heterogêneo e complexo, tal qual a historiografia que o aborda, contando com significativas diferenças cronológicas, temporais e geográficas. Apesar dessa multiplicidade, as mulheres foram de longe o maior contingente de vítimas, sendo que as perseguições dramatizaram ao extremo sua propensão ao Mal, expurgando-as publicamente da sociedade.

Todavia, antes de adentrarmos na estrutura da caça às bruxas, vale atentar para a reflexão proposta por pesquisadoras feministas, como Barstow, Karlsen e Purkiss, de que não podemos restringir as mulheres unicamente ao papel de vítimas, pois isto retira sua subjetividade e capacidade de agência, excluindo quando acusavam outras mulheres e se automodelavam como bruxas. O mais importante é reconhecer o desequilíbrio de poder no fenômeno da caça às bruxas e as desigualdades de gênero presentes nestes eventos. Desta forma, é possível entendermos como a partir das perseguições, um poder essencialmente masculino se tornou mais violento, público e organizado. Sem essa compreensão não é possível visualizar que a grande maioria das acusadas eram mulheres, enquanto as figuras de autoridade, tanto do sistema judiciário quanto religioso, eram exclusivamente homens.³⁶⁶

2.3 – CASTIGUEM A BRUXA! A ESTRUTURA DA CAÇA ÀS BRUXAS E O DECLÍNIO DE PERSEGUIÇÃO

Alimentada pelos tratados de bruxaria, que ressaltavam o perigo das maléficas e incitavam a repressão, assim como pelas crescentes acusações locais de práticas de malefícios, a Europa do século XVI e da primeira metade do XVII foi marcada por processos e execuções que se multiplicaram em diferentes regiões, atingindo seu ápice entre 1560 e 1630. O fenômeno conhecido como caça às bruxas foi analisado por diferentes vertentes da historiografia ao longo do tempo, encontrando espaço na história política, social e na cultural, assim como na história das mentalidades e das religiosidades. Nesse sentido, é importante lembrarmos que as análises, assim como as teorias, metodologias e fontes empregadas, variam de acordo com o tipo de historiografia que a elas se dedica. Vale recordar a reflexão de Peter Burke: “Uma história cultural das calças, por exemplo, é diferente de uma história econômica sobre o mesmo tema, assim como uma história cultural do Parlamento seria diversa de uma história política da mesma instituição”.³⁶⁷

É importante ressaltar também que existiam diversos significados possíveis para a vida das mulheres no início da Idade Moderna. Novamente, é necessário distinguir entre mulheres como vítimas e como agentes de seus próprios destinos, algo difícil com os materiais

³⁶⁶ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 142 - 143

³⁶⁷ BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. P. 10

disponíveis sobre bruxaria. A agência das “bruxas” em modelar suas vidas, reputações e confissões é frequentemente apagada, mas não devemos menosprezar sua energia e habilidade, mesmo que a versão final de suas histórias seja escrita por outros. Purkiss defende que as confissões femininas de bruxaria poderiam mostrar mulheres modelando suas próprias histórias.³⁶⁸ Todavia, devido a uma “natureza feminina maligna”, passaram a representar recorrentemente o Mal por meio da bruxa. A identificação entre o feminino e o Mal evidenciava como algumas mulheres desempenhavam a importante função de símbolos daquilo que a sociedade rejeitava e principalmente do que outras mulheres não deveriam ser.³⁶⁹

As perseguições às bruxas não foram um fenômeno homogêneo.³⁷⁰ Não ocorreram em todo o continente europeu, possuíram diferentes padrões regionais e refletiram não apenas estruturas legais, políticas e religiosas contrastantes, mas também atitudes diversas perante as mulheres. Para Barstow, o fato de a grande maioria das regiões envolvidas ter perseguido mais mulheres que homens revela a prevalência não apenas de uma tradição antifeminina, mas também de atitudes, leis e teologias misóginas.³⁷¹ Longe de ter sido uma loucura arrebatadora, resultado de uma doença mental coletiva, as perseguições frequentemente eram baseadas em fundamentos filosóficos, jurídicos e religiosos. O fenômeno histórico da bruxaria e sua perseguição surgem assim não como uma questão de credulidade dos camponeses, maldade dos homens letrados ou histeria feminina, mas como um problema intelectual e religioso sério, vinculado à visão de mundo do início da Idade Moderna. A preocupação com as bruxas expressava combinações de ceticismo e credulidade, sendo algo eminentemente racional. A crença e a descrença não eram polaridades fixas, sendo muito mais útil para nós, historiadores/as, pensar em variações entre esses termos dentro das abrangentes premissas da visão demonológica da natureza.³⁷² Além da crença cotidiana na magia danosa, primordial para que as perseguições ocorressem com maior ímpeto, era necessário que as estruturas de poder religiosas e civis, tanto em níveis locais quanto mais amplos, acreditassem que as bruxas eram verdadeiras ameaças. Os processos não teriam sido possíveis sem a incitação

³⁶⁸ Cf. PURKISS, *Op. Cit.* P. 145 – 176

³⁶⁹ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 11

³⁷⁰ Para análises historiográficas fora dos “centros europeus”, ver: ANKARLOO, Bengt; HENNINGSEN, Gustav (Eds.) **Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries**. Oxford: Oxford University Press, 1993 e SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz: Feitiçaria e Religiosidade Popular no Brasil Colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

³⁷¹ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 57

³⁷² Isso será abordado no próximo capítulo, principalmente por meio da *Demonomania* de Bodin, que por muito tempo foi vista equivocadamente como uma anomalia no conjunto de obras e pensamento do autor, mas que se insere muito bem em sua trajetória e no contexto em que estava inserido.

repetida das autoridades civis e religiosas, como ocorre na bula *Summis Desiderantes* de Inocêncio VIII (1484), a qual reconhecia a existência de bruxas e concedia autoridade aos inquisidores para se livrarem delas.

É importante distinguir assim como em territórios onde o uso da tortura e outros procedimentos inquisitoriais eram conhecidos e permitidos, grandes julgamentos de bruxas aconteceram. Já sem eles nenhuma perseguição em massa foi alcançada.³⁷³ Isso não significa que a Inquisição foi a principal instituição que julgou e condenou bruxas, mas sim que a partir do século XV cortes seculares adotaram antigos procedimentos inquisitoriais, utilizados principalmente para o julgamento de hereges. No século XVI, tornou-se comum que tanto tribunais municipais quanto reais recorressem aos procedimentos inquisitoriais, especialmente em casos de bruxaria, crimes sexuais e traição. Mesmo não sendo seu principal fomentador, o aparato inquisitorial forneceu um importante e potente pano de fundo para as caças às bruxas.³⁷⁴

A compreensão das perseguições dos séculos XVI e XVII nas regiões centrais da Europa perpassa também a questão do crescente poder do Estado, já que o poder civil apoiou imensamente as Igrejas na luta contra hereges e bruxas.³⁷⁵ Para Delumeau, isso permitiu ao absolutismo fortalecer-se, de forma que a consolidação do Estado na Idade Moderna forneceu uma nova dimensão à caça às bruxas, em uma tendência crescente onde os governos anexavam ou controlavam os processos religiosos.³⁷⁶ O poder temporal e o religioso se mesclavam, sendo que o primeiro acabava beneficiado, já que a Igreja, especialmente a católica, enfraquecida, não se opunha.³⁷⁷ O próprio vocabulário utilizado deslizava constantemente entre o jurídico e o religioso, não sendo uma coincidência os tratados de bruxaria frequentemente abordarem o tema tanto pelo viés da lei, voltado para juízes e governantes, quanto da religião, para eclesiásticos e homens de fé.

³⁷³ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 32

³⁷⁴ É importante ressaltar as mudanças de longa duração nos costumes legais europeus. Na Europa Medieval predominava a justiça restitutiva ou de reparação cujo objetivo era a restauração da paz comunal. Um processo era geralmente considerado assunto privado, necessitando de acusações face a face e de julgamento por um júri de vizinhos e conhecidos. A partir do século XII começou a imperar lentamente um sistema baseado no Direito Romano, que reforçava uma justiça punitiva e impessoal, sendo que os processos passaram a ser vistos como conflitos entre a sociedade e o indivíduo, enfatizando multas e punições. BARSTOW, *Op. Cit.* P. 32

³⁷⁵ Um bom exemplo é o reinado de Jaime I da Inglaterra (ou Jaime VI da Escócia) que reinou na Escócia desde 1567 e na Inglaterra a partir de 1603. No início de seu reinado nas terras inglesas, foi promulgada uma rígida lei de Bruxaria, incluindo os conceitos de pacto diabólico, antes inexistentes na tradição inglesa. Seu interesse em bruxaria se manifestou em 1597 no tratado *Daemonologie*.

³⁷⁶ DELUMEAU, *Op. Cit.* P. 356

³⁷⁷ Para Delumeau, a criação da Inquisição Espanhola em 1478 é um dos vários exemplos desse fenômeno de fagocitose entre a Igreja e o Estado na luta contra as heresias.

Historiadores também apontaram como gatilho para as perseguições as pressões colocadas por um governo cada vez mais centralizado e fortalecido, assim como pelas igrejas reformadas. No contexto francês, Muchembled documentou a invasão do Estado na vida rural, trazendo fantasias da elite sobre as bruxas e um nova forma de justiça mais burocrática e impessoal, que perturbou os relacionamentos e as sociabilidades tradicionais das vilas.³⁷⁸ Junto a Muchembled, Joseph Klaitz, em sua obra *Servants of Satan*, publicada em 1985, foi um dos poucos historiadores a analisar o impulso sádico da caça às bruxas. Contudo, Klaitz enxerga a reforma protestante e a católica como o principal fator das perseguições, apontando para a agitação religiosa e o reformismo antissexual do período.³⁷⁹ Como as mulheres não eram os principais atores do drama da reforma, estas acabaram perdendo destaque na análise de Klaitz, que segundo Barstow, retira o foco das vítimas.³⁸⁰

Tanto a centralização do Estado quanto as duas reformas iluminam alguns aspectos interessantes no fenômeno histórico da caça às bruxas. Delumeau, por exemplo, estabeleceu uma correlação cronológica global entre as guerras religiosas na Europa (1560 – 1648) e o período em que bruxas foram mais perseguidas. Todavia, o próprio historiador aponta nuances em relação às afirmações esquematicamente instituídas entre as guerras religiosas e a repressão de bruxaria. Se no plano global isso era verdade, no plano local verificava-se uma relação inversa entre operações militares e acusações.³⁸¹

Já o fortalecimento do Estado e sua união a repressão à bruxaria resultou na transformação dos procedimentos criminais. Os governos reais e os ducados da Europa ficaram mais centralizados e capazes de controlar aspectos da vida cotidiana e íntima de seus súditos. Segundo Laura de Mello e Souza, o fortalecimento do Estado capacitou aparelhos tentaculares de poder, dissolvendo os laços comunitários e as antigas formas coletivas de sociabilidade.³⁸² Os tribunais seculares assumiram o controle de processos de crimes sexuais, por exemplo, antes reservados às esferas da Igreja e vizinhança. O Estado tomava a responsabilidade e as despesas dessa jurisdição porque tais julgamentos morais auxiliavam a definir a extensão de seu poder.³⁸³ Apesar da Igreja, com seu viés religioso, ter sido majoritariamente responsável pelo desenvolvimento das teorias demoníacas da bruxaria, pela perpetuação de uma tradição antifeminina e criação de processos legais que possibilitaram as

³⁷⁸ MUCHEMBLEDE, “La Sorcière au village”, *Op. Cit.*

³⁷⁹ Cf. KLAITS, Joseph. *Servants of Satan: The Age of the Witch Hunts*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

³⁸⁰ BARSTOW, “On Studying Witchcraft as...”, *Op. Cit.* P. 15

³⁸¹ DELUMEAU, *Op. Cit.* P. 360 - 362

³⁸² SOUZA, “A Feitiçaria na Europa Moderna”, *Op. Cit.* P. 54

³⁸³ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 39

grandes perseguições, estas não foram lideradas por tribunais religiosos, mas sim por autoridades temporais, que enxergavam a bruxaria como um crime de traição, ameaçando a existência da ordem e do bem estar coletivo. Apesar da importância dessas análises, é interessante atentar que nenhum desses fatores explica sozinho as perseguições que aconteceram na Europa, além de frequentemente deixarem o gênero como categoria explicativa secundária.

As perseguições não foram um problema com apenas um tópico ou resposta. Na década de 1970, historiadores como Richard Dunn encontraram pistas na história econômica, apontando como a partir de 1560, a Europa passou por saturação populacional, escassez de comida e crescente inflação, de forma que os governantes necessitavam de culpados que amenizassem o impacto de desastres que não possuíam solução imediata, como pobreza, doenças, fome, altos índices de criminalidade, pragas, guerras e revoltas.³⁸⁴ Um dos problemas dessa análise é que ela aborda o fenômeno da bruxaria com uma situação de “causa e efeito”, onde a elite decide culpar determinados grupos sociais pelos problemas que estavam ocorrendo, deixando de lado toda uma elaboração mental e cultural.

É necessário evitar explicações generalizantes sobre este fenômeno, que foi cronológica, geográfica e sociologicamente diverso. Barstow defende que devemos parar de procurar uma explicação central e unificadora para algo tão complexo, encarando a bruxaria como um tópico para entender a transição entre a Idade Média e a Moderna.³⁸⁵ Diversos são os fatores levantados para entender a caça às bruxas, todos influenciados por determinados momentos historiográficos: as reformas, tensões comunitárias, um sistema econômico baseado em uma agricultura proto-capitalista, formas abstratas de justiça, mudanças demográficas e no modelo familiar, calamidades naturais, peste e diversos outros.³⁸⁶ O que chama a atenção é que essas chaves explicativas frequentemente acarretam análises unilaterais do fenômeno, deixando de lado o conceito de gênero e a presença das mulheres. Contudo, isso não impediu novas abordagens. Desde a década de 1980, historiadores culturais procuram compreender as crenças na bruxaria a partir de sua função de explicar e lidar com infortúnios, doenças e calamidades, situando-as em um esquema religioso, cultural e de gênero mais amplo. Gábor Klaniczay, por exemplo, compara estruturalmente duas crenças

³⁸⁴ Cf. DUNN, Richard. **The Age of the Religious Wars, 1559 – 1715**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1979.

³⁸⁵ BARSTOW, “On Studying Witchcraft as...”, *Op. Cit.* P. 18

³⁸⁶ O texto de Jean-Michel Sallmann enumera esses fatores explicativos e elucida como não podemos reduzir a caça às bruxas a eles. Cf. SALLMANN, Jean-Michel. Feiticeira. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 3: Do Renascimento à Idade Moderna. Porto: Afrontamento, 1995. P. 517 – 533.

dentro do cristianismo, santos e bruxas, onde a capacidade e agência sobrenatural é atribuída a seres humanos.³⁸⁷

Segundo Peter Burke, a importância da variação regional e do contexto local é algo que chama a atenção dos historiadores desde a década de 1960, quando as visões convencionais da história foram abaladas pelo movimento da história “vista por baixo”. Reconhecendo que a caça às bruxas estava longe de ser um fenômeno monolítico, a tendência foi abordar as bruxas sem utilizar palavras como “loucura”, “credulidade”, “histeria” ou sugerir que as acusações possuíam funções sociais. Os resultados apareceram em duas vertentes historiográficas.³⁸⁸ A primeira, encabeçada por Thomas e Macfarlane, abordava as acusações de bruxaria como regulares, abrangentes e endêmicas, ou seja, perseguições anuais sem espetáculos, focando em camponeses comuns e casos menores. Estudando a Inglaterra do início da Idade Moderna, os historiadores notaram que as acusações seguiam querelas centradas na caridade entre vizinhos.³⁸⁹ A segunda, representada por Midelfort, focava nas grandes perseguições no sudoeste da Alemanha. Para ele, o fim dos julgamentos no século XVII não foram provocados pelo surgimento de uma nova ciência, mas sim por uma crise de confiança, gerada a partir de uma reação contra as acusações, as quais se tornaram indiscriminadas. Nesse quesito, Christina Lerner, combinando sociologia, história e religião, trabalhou com as perseguições na Escócia a partir do que chamou de um “pânico moral” e “ataque ao desvio”, explicando-os por meio da necessidade de legitimidade do governo e controle de mulheres independentes.³⁹⁰

Na década de 1980, Lerner foi uma das primeiras pesquisadoras a apontar como as mulheres, enquanto grupo, foram criminalizadas pela primeira vez durante as perseguições, afirmando que a caça às bruxas foi uma caça às mulheres. Entretanto, posteriormente modificou suas afirmações e recomendou que fossem perguntadas questões mais amplas, como o uso do cristianismo enquanto ideologia política e crises na lei e ordem. Lerner afastou-se da teoria de perseguição por gênero, a qual auxiliou a validar, indo em direção a questões políticas tradicionais, o que lhe rendeu críticas por parte de historiadoras feministas. Barstow, por exemplo, critica Lerner por não explicar porque devemos priorizar questões políticas em detrimento das questões de gênero, apontando que as mulheres serem mais acusadas e condenadas era justamente uma questão política - e aqui também podemos inserir, uma questão social e cultural. Barstow argumenta que o material que relaciona a bruxaria com

³⁸⁷ KLANICZAY, *Op. Cit.* P. 209 - 211

³⁸⁸ BURKE, Peter. The Comparative Approach to European Witchcraft. In: ANKARLOO, Bengt; HENNINGSEN, Gustav (Eds.) **Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries**. Oxford: Oxford University Press, 1993. P. 435 – 441

³⁸⁹ Um dos pontos fracos da análise é que justamente ficou muito confinada ao território inglês.

³⁹⁰ LARNER, Christina. **Enemies of God: The Witch-Hunt in Scotland**. Londres: Chatto and Windus, 1981.

as mulheres não é limitado nem apolítico.³⁹¹ Tomando Lerner como exemplo, notamos um padrão em muitos historiadores/as e sociólogos/as que evidenciam o problema de gênero e a implicação das mulheres no fenômeno da bruxaria, mas simultaneamente relativizam sua importância ou não as aprofundam. É possível argumentar que persiste até hoje um certo receio em afirmar o gênero e a misoginia como fatores explicativos cruciais para entendermos o fenômeno das perseguições e a teorização da bruxaria.

Um dos poucos consensos na historiografia da caça às bruxas é que o maior número de mortes e perseguições ocorreu em terras germânicas e em seus vizinhos imediatos, como a Polônia, onde foram vivenciados padrões de grandes perseguições. De acordo com Barstow, quase $\frac{3}{4}$ de todas as execuções por bruxaria ocorreram em territórios do Sacro Império Romano Germânico, especialmente na atual Alemanha. No território germânico, as diferenças religiosas acentuadas pela reforma adicionaram outro ponto de instabilidade a um conturbado século. É preciso lembrar que tanto as comunidades católicas quanto protestantes, com seus respectivos teólogos, acreditavam e moviam processos contra as bruxas.³⁹² Católicas ou protestantes, as mulheres encontravam-se ameaçadas por essas ideologias dominantes.

Não é possível, desta forma, ignorar os conflitos religiosos como um importante fator de perseguição nas terras do Sacro Império. A ruptura da unidade cristã não levou apenas à uma variedade de crenças e formações religiosas, dentro do protestantismo e do catolicismo, mas também a ansiedades e suspeitas dentro das comunidades. Nem todas essas suspeitas e ansiedades foram direcionadas para a outra fé, sendo que parte foi canalizada para a caça às bruxas.³⁹³ As grandes perseguições foram acentuadas pela existência de uma teoria de que por meio de um exército de bruxas, o Diabo intencionava destruir a civilização cristã. Aliado a isso estava a ideia de que a bruxaria era um crime que justificava o uso da tortura.³⁹⁴

A região do Sacro Império possuía também uma herança de perseguições violentas contra grupos considerados desviantes, sendo que antes das bruxas existiram repressões sistemáticas contra hereges e judeus. Por muito tempo, bruxas e judeus foram perseguidos de forma intercambiável. A partir do século XVI, as mulheres passaram a ser mais vulneráveis aos ataques, tanto por uma tradição antifeminina, que alimentava um medo particular de sua

³⁹¹ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 7 - 8

³⁹² Teólogos e pastores luteranos enfatizavam uma demonologia diferente da católica, rejeitando a associação entre bruxaria e sexualidade feminina. Lutero, por exemplo, identificava a bruxa como uma esposa desobediente, inserindo a mulher no âmbito da família governada pelo homem, enquanto o catolicismo insistia na natureza perigosa das mulheres.

³⁹³ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 60

³⁹⁴ Isso foi reforçado pela promulgação da *Constitutio Criminalis Carolina* em 1532 pelo imperador Carlos V em que a bruxaria foi definida como crime hediondo, podendo ser determinada por meio da tortura judicial e devendo ser punida pela morte na fogueira.

sexualidade e natureza, expressa no *Malleus Maleficarum*, quanto por mudanças econômicas e políticas, como maior intervenção estatal nas vilas, novas burocracias, guerras e impostos exorbitantes.³⁹⁵ Outro fator que influenciou a violência das perseguições foi a condição política fragmentada do Sacro Império, o que ocasionava maior liberdade para as autoridades locais. Isto evidencia como um único fator não consegue explicar todo o fenômeno, corroborando a necessidade de aliarmos a uma análise política, religiosa e social, categorias culturais e de gênero.

Regiões como Espanha e Itália, por exemplo, foram relativamente pouco atingidas, tendo em vista que se voltavam para a perseguição de outros grupos.³⁹⁶ Na Itália, após uma preocupação inicial com os protestantes, a grande maioria dos casos inquisitoriais foi direcionado à curandeiros/as populares e adivinhos. Já na Espanha, controlada por uma forte monarquia, a Inquisição não instigou uma grande perseguição às bruxas, pois tinha anteriormente direcionado seu aparato aos judeus e muçulmanos.

Na França e em terras francófonas, a bruxaria foi acompanhada por crenças em possessões demoníacas, prolongando-se de certa forma por meio desses fenômenos históricos ao longo do século XVII.³⁹⁷ A segunda maior concentração de julgamentos ocorreu justamente em territórios franceses.³⁹⁸ A estratégia da reforma católica de controlar a sexualidade dos fieis recaiu pesadamente sobre as mulheres, com a promulgação de duras penalidades para nascimentos ilegítimos e casamentos irregulares, assim como pena de morte para abortos e infanticídios.³⁹⁹ Junto a isso foi adicionado o desprezo tradicional da sociedade em relação às mulheres e casos de prolongadas perturbações na vida cotidiana, como guerras,

³⁹⁵ Os julgamentos no ducado de Lorraine, entre 1580 e 1630, exemplificam como costumes germânicos e uma tradição antifeminina foram combinados a mudanças econômicas, potencializando as perseguições. Os julgamentos foram marcados pelo interesse no sabá e em crimes sexuais, com destaque para a figura do juiz chefe, Nicholas Remy, que se vangloriou de ter sentenciado à morte mais de 800 pessoas. Cf. BARSTOW, *Op. Cit.* P. 65

³⁹⁶ Apesar da prática de magia ser disseminada na Itália e Península Ibérica, diversos fatores convergiram para diminuir o número de execuções nestas regiões. O controle centralizado das Inquisições Romana e Espanhola implicou restrições mais fortes ao uso de tortura e dos testemunhos aceitos. Apesar do grande estereótipo do pacto demoníaco ter surgido nos escritos dominicanos com endosso papal, este não predominou na Itália ou na Península Ibérica. Cf. HULTS, *Op. Cit.* P. 184

³⁹⁷ Sobre possessões na França, ver: CERTEAU, “The Possession at Loudun”, *Op. Cit.* e FERBER, Sarah. **Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France**. Londres e Nova York: Routledge, 2004.

³⁹⁸ Muitos tratados de bruxaria são originários da atual região da França. Além da *Demonomania: o Daemonolatry libri três* (1595) do magistrado Nicholas Remy, *Discours exécration des Sorciers* (1602) do jurista Henry Boguet e o *Tableau de l'Inconstance des Mauvais Anges et Démons* (1612) do magistrado Pierre de Lancre.

³⁹⁹ Em 1976 a análise de E. William Monter sobre a bruxaria nas fronteiras entre Suíça e a França foi um dos primeiros a sugerir o viés da perseguição por gênero. Monster apontou para a misoginia no âmbito familiar e teológico e a conectou às tentativas legais de controlar os corpos femininos, observando como as perseguições aumentaram junto com um endurecimento perante os crimes sexuais de infanticídio e sodomia. Cf. MONTER, E. William. **Witchcraft in France and Switzerland: The Boderlands During the Reformation**. Nova York: Cornell University Press, 1976.

pragas e uma crescente pobreza. A cultura e a sociedade francesa demonstravam tanta misoginia quanto as terras germânicas, mas a repressão não se igualou a esta devido a um governo mais centralizado, um sistema legal diferenciado e um maior ceticismo dos tribunais perante as acusações de bruxaria, especialmente uma relutância do Parlamento de Paris em aprovar as condenações após apelações. Como veremos no terceiro capítulo, essa moderação em aprovar condenações e todo o contexto de instabilidade francesa influenciaram Bodin a escrever *A Demonomania das Feiticeiras*.

As ilhas britânicas devem ser consideradas separadamente, existindo perseguições na Escócia e Inglaterra, mas poucos casos na Irlanda, apesar do território ter sido palco do julgamento de Alice Kyteler em 1324. Diferentemente da Europa continental, a Inglaterra não tinha a experiência histórica da Inquisição, de forma que os tribunais religiosos e seculares não adotaram procedimentos inquisitoriais, assim como possuía um sistema legal distinto, a *common law*, e uma fraca tradição de heresia. Tais diferenças foram instrumentais na produção de uma perseguição diferente. Os processos ingleses enfatizavam muito mais os poderes das bruxas em causar doenças, danos em animais e nas plantações, do que reuniões noturnas com demônios.⁴⁰⁰ Apesar do pacto com o Diabo ser às vezes mencionado, eram poucas as referências de mulheres engajadas em relações sexuais hediondas, praticando canibalismo e infanticídio ou engajando-se no restante da tradição diabólica. Isso suavizou a imagem da bruxaria enquanto uma conspiração contra a cristandade.

As perseguições se baseavam em atitudes e atividades muito específicas, principalmente de camponeses e pessoas comuns, cujo impulso inicial era o medo do malefício. As bruxas inglesas não voavam, não praticavam perversões sexuais e raramente firmavam pactos com o Diabo. As culpadas não eram queimadas, mas sim enforcadas, pois não eram julgadas pelo prisma da heresia, mas como criminosas. Um ponto importante que diferenciou os casos ingleses foi uma certa ausência de tortura, devido à inexistência dos tribunais inquisitoriais. A tortura se intensificou no continente como resposta a uma nova noção jurídica, que exigia que a verdade e a prova fossem manifestadas na linguagem. No caso da bruxaria, as condenações frequentemente repousavam nos depoimentos das acusadas, de forma que a tortura garantia essa confissão baseada em novas ideias de verdade e prova.⁴⁰¹ Na Inglaterra este método não era utilizado, o que não necessariamente significava um melhor tratamento das acusadas. Purkiss critica a frequente nota autocongratatória de historiadores ingleses em relação a

⁴⁰⁰ RUSSELL, Jeffrey B.; BROOKS, Alexander. **História da Bruxaria**. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. São Paulo: Editora Aleph, 2008. P. 96

⁴⁰¹ PURKIS, *Op. Cit.* P. 238

esses casos, pois segundo a autora, muitos constroem o território inglês como um caso à parte do restante europeu, subentendendo que não utilizava tortura porque os ingleses eram mais justos e humanos que os demais.⁴⁰²

A existência de buscas por “marcas do Diabo” e a simultânea ausência de tortura nos casos ingleses não é uma coincidência. O discurso epistemológico da verdade e prova desencadeou a prática da tortura, mas também levou à medicalização da bruxaria, contribuindo para que o ceticismo acompanhasse a chegada destas considerações empíricas nos tribunais ingleses. A “marca do Diabo” foi concebida nos tribunais como o lugar de verdade científica em um momento em que a ciência empírica procurava criar uma retórica de autoridade para si mesma, partindo de uma junção entre a medicina antiga e a retórica jurídica.⁴⁰³ Contudo, não foi apenas uma criação empírica, sendo também fruto de uma ansiedade popular em relação aos limites entre humanos/animais e pureza/impureza, traduzida na elaborada figura da bruxa e seu diabinho familiar. Ao trazer para os tribunais essas questões, a ciência permitiu que muitas mulheres fossem examinadas e consideradas culpadas por marcas, sinais e cicatrizes encontradas em seus corpos.

Na Nova Inglaterra, colônia americana, a bruxaria se tornou um problema mais tardiamente, a partir de 1647, com raízes nas vilas e cidades da Inglaterra. Segundo Karlsen, os conceitos de malefício e pacto satânico convergiram na Nova Inglaterra, onde as bruxas eram vistas como recrutadoras ativas de outras mulheres. Enquanto instrumentos do Diabo, usavam tanto da sedução quanto da tortura para aliciar e coagir outras a efetuarem o pacto demoníaco. Aquelas que se tornavam vítimas dessa particular forma de aflição demoníaca eram chamadas de “possuídas”, cujo melhor exemplo são as mulheres de Salém. A possessão neste caso se caracterizava como uma batalha entre a bruxa e o possuído que lutava por sua alma.⁴⁰⁴ As possuídas foram importantes fontes para a identificação de bruxas, fornecendo um apoio visível aos argumentos religiosos puritanos de que o maior perigo da bruxaria se encontrava em seu poder de alistar outros na causa do Diabo.

Apesar do caso de Salém (1692-93) ser o mais conhecido da Nova Inglaterra, ele não foi o único, existindo outros em Massachusetts, Connecticut, New Haven e Plymouth. Os julgamentos de Salém tiveram uma extensão sem precedentes e uma de suas características mais marcantes foi a coerência de crenças entre os líderes puritanos e os colonos, ambos fervorosamente determinados a destruir as bruxas. O que distinguiu Salém foi o número de

⁴⁰² *Ibid* P. 238 - 240

⁴⁰³ A “marca da bruxa” é produto de concepções de verdade jurídicas e médicas. Nos corpos das bruxas era travada uma luta entre a verdade científica e a verdade “supersticiosa”.

⁴⁰⁴ KARLSEN, *Op. Cit.* P. 10 - 11

peessoas que falavam de bruxaria utilizando a linguagem dos líderes religiosos.⁴⁰⁵ O caso é um bom exemplo de como muitas percepções populares sobre a bruxaria foram moldadas e influenciadas por relatos de ficção, atestando o fascínio que a bruxa exerce no imaginário coletivo. Os eventos históricos de 1692 ficaram ainda mais famosos por meio da peça literária *The Crucible*, em português *As Bruxas de Salém*, do dramaturgo estadunidense Arthur Miller, publicada em 1953.⁴⁰⁶ Em 1996, o enredo foi levado às telas de cinema em uma produção homônima dirigida por Nicholas Hytner.⁴⁰⁷ É interessante como a cidade de Salém incorporou os julgamentos em sua identidade cultural, organizando-se em torno do evento e recebendo grande turismo por conta disso.⁴⁰⁸

No geral, as perseguições declinaram ao final do século XVII. Apesar disso, lugares como Polônia e Hungria ainda julgaram e condenaram bruxas no século XVIII. As variações regionais e cronológicas revelam muito sobre as estruturas políticas e eclesiásticas desses territórios, mas também destacam as relações entre homens e mulheres e como a tradição antifeminina era dinâmica e disseminada, aparecendo nos costumes populares, na literatura erudita, nas relações sociais e estruturas de poder. A comparação entre regiões revela importantes condições prévias para as perseguições, como o fato de tribunais seculares terem obtido a jurisdição da Igreja sobre os casos de bruxaria, adotando os procedimentos inquisitoriais, e como a existência de um governo enfraquecido ou descentralizado possibilitava que autoridades locais conduzissem perseguições sem grandes restrições. Por último, a crença por parte de juízes e teólogos na habilidade do Diabo em praticar o Mal por meio de seres humanos, especialmente mulheres, foi fundamental para que se desenvolvesse uma teoria da conspiração.⁴⁰⁹ É significativo que em territórios onde a bruxaria era concebida

⁴⁰⁵ Cerca de 200 pessoas foram acusadas, sendo que das 185 identificadas por nome, mais de $\frac{3}{4}$ eram mulheres e dos homens, quase metade eram maridos, filhos e familiares de mulheres acusadas. Antes do governador William Phips interromper os procedimentos em outubro de 1692, 14 mulheres e 6 homens já tinham sido executados e diversas mulheres pereceram na prisão enquanto aguardavam julgamento. Para detalhes sobre o caso de Salem e para uma análise mais aprofundada da bruxaria no território da Nova Inglaterra, ver: KARLSEN, *Op. Cit.*

⁴⁰⁶ Miller é um bom exemplo de como a o fenômeno da caça às bruxas é recorrentemente utilizado para explicar o presente. Miller utilizou os processos de bruxaria como alusão aos tribunais políticos e à perseguição de comunistas durante a década de 1950 no período do Macarthismo nos Estados Unidos. Muitos historiadores criticam que o autor deu forma artística às afirmações que enxergam a bruxaria como um imenso erro judiciário nascido dos abusos de poder, sem levar em conta o contexto histórico, as mentalidades e questões religiosas e de gênero, por exemplo. Cf. MILLER, Arthur. **The Crucible**. Nova York: Penguin Books, 2003.

⁴⁰⁷ Diferentemente de nossas fontes cinematográficas, ambas as obras mostram as acusadas como vítimas e não culpadas pelo crime. Todavia, ainda reforçam o feminino como vilão por meio das possuídas, que são retratadas como manipuladoras, mentirosas e más, principalmente Abigail Williams. Sobre as possuídas, ver: KARLSEN, *Op. Cit.* P. 261 - 264

⁴⁰⁸ Salém se autointitula a cidade da bruxa e recebe muitos turistas o ano inteiro por conta disso, principalmente na época do Halloween. A cidade conta com um memorial em homenagem às vítimas, além de inúmeros museus, casas, lojas e restaurantes centrados na temática da bruxaria.

⁴⁰⁹ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 93

como apenas um malefício, as grandes perseguições não encontraram um campo fértil para se desenvolverem.

Trabalhar com estatísticas de bruxaria é muito difícil, principalmente pela quantidade de evidência dispersa ou perdida, além das muitas acusações e execuções que não foram registradas. Os números são essenciais para a investigação, porque evidenciam o preconceito de gênero das perseguições. Segundo Barstow, uma das razões urgentes para se atentar aos números é a quantidade de estimativas irreais que circularam por muitos anos. Alguns grupos feministas radicais afirmaram erroneamente que o número de vítimas femininas chegou a 10 milhões na Europa. É importante assim atentar para a crítica ao chamado “mito do *burning times*”, fruto do trabalho de feministas radicais, em que a noção de perseguição das bruxas mistura-se com a de patriarcado, esquecendo as especificidades e complexidades do período. Purkiss aponta que acaba sendo tecida uma narrativa ahistórica de conspiração patriarcal que empresta irrefletidamente discursos de testemunho e lembranças do Holocausto. É por isto que as bruxas do feminismo radical sempre queimavam e nunca eram enforcadas.⁴¹⁰ A associação com o Holocausto é duplamente danosa, pois omite tanto sua especificidade quanto a da perseguição das bruxas. Linda Hults argumenta que a incorporação de termos “genocídio” e “holocausto de mulheres” para descrever o início do período moderno sustenta a ideia de uma opressão atual e contínua das mulheres, o que novamente cria uma narrativa ahistórica.⁴¹¹ O “mito do *burning times*” não é politicamente útil pois representa as mulheres como eternas e indefesas vítimas de estruturas patriarcais, apagando resistências e subjetividades. Esse uso do passado pelo presente é extremamente problemático pois ignora evidências históricas. Nesse sentido, o estereótipo da “eterna vítima” pode ser tão danoso para mulheres quanto o da “mulher má”.

Uma das estimativas mais cuidadosas e aceitas é a de Brian Levack, que avaliou o número de julgamentos em cerca de 110 mil e a contagem de mortes de acusados em 60 mil.⁴¹² Uma das críticas feitas à análise de Levack é que este afirma que a bruxaria era relacionada ao sexo, mas não aprofunda-se nisso e raramente menciona o fato ao longo de seu livro. Barstow sugere dobrarmos a estimativa de Levack para cerca de 200 mil acusadas, apontando que as estimativas de mulheres executadas são ainda mais difíceis de serem encontradas. Entretanto, é preciso lembrar que as condenadas à morte não eram as únicas prejudicadas, já que as acusadas que eram liberadas raramente retornavam às suas vidas

⁴¹⁰ PURKISS, *Op. Cit.* P. 17

⁴¹¹ HULTS, *Op. Cit.* P. 1

⁴¹² Cf. LEVACK, Brian P. **A Caça às Bruxas na Europa Moderna**. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1988.

normais. A acusação frequentemente lançava uma longa suspeita, que junto a ideia de que a bruxaria era transmitida nas famílias de mãe para filha, tornava muito difícil para as mulheres superarem o rótulo de bruxa, de forma que muitas eram acusadas novamente. Para além das execuções, também é importante que os historiadores considerem os efeitos causados na coletividade pela quantidade de perseguições e execuções públicas, assim como nas subjetividades e sociabilidades, especialmente das mulheres.

Apesar dos estereótipos que circulavam, os registros revelam que não existia um único perfil de acusadas. No entanto, as caricaturas e descrições capturavam a verdade sobre a maioria delas, revelando um padrão: mulheres mais velhas, solteiras ou viúvas, impopulares perante sua comunidade e frequentemente mais pobres.⁴¹³ Isto pode ser explicado tendo em vista que mulheres mais velhas e solteiras tornavam-se especialmente vulneráveis em crises econômicas, além de serem encaradas com desconfiança pela comunidade. Mulheres impopulares entre seus pares, má afamadas como rabugentas, insolentes e desbocadas também se tornavam alvos. O estereótipo da mulher rabugenta e o da bruxa eram encarnados por mulheres mais velhas, ambas criminalizadas durante o mesmo período. O fato de serem temidas por suas maldições e xingamentos era uma prova de que as palavras carregavam grande poder na época.

É necessário encarar com desconfiança análises como as de Jules Michelet e Margareth Murray. Em *A Feiticeira*, publicada em 1862, Michelet foca mais em uma crítica à Igreja Católica e ao clero do que em uma análise da bruxaria.⁴¹⁴ Para o historiador francês, a bruxa representaria a tendência de reinserir na natureza práticas e conhecimentos desestruturados pelo triunfo do cristianismo. Delumeau, por exemplo, é bastante crítico à tese de Michelet, afirmando que este defendia um ponto de vista onde a bruxaria era uma “conspiração”, sendo impossível enxergamos nela mulheres impelidas a uma recusa da Igreja e da sociedade, desamparadas pela miséria e desespero da época.⁴¹⁵ Já Purkiss argumenta que o pensamento proposto por Michelet enxerga vagamente a bruxaria como uma forma de libertação da opressão do mundo moderno e retorno para um passado mais “seguro” e “natural”. Não é à toa que na mesma época, poetas românticos, por exemplo, transformaram a bruxa em uma musa e objeto de busca poética repleta de perigos e desejos.⁴¹⁶ É impossível aderir a uma “romantização simplista” da bruxaria, pois apesar das acusadas serem sobretudo mulheres mais pobres, isso não era uma regra. Nem todas eram pobres, marginais ou discordantes, logo

⁴¹³ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 16

⁴¹⁴ Cf. MICHELET, Jules. *A Feiticeira*. São Paulo: Editora Aquariana, 2003

⁴¹⁵ DELUMEAU, *Op. Cit.* P. 364

⁴¹⁶ PURKISS, *Op. Cit.* P. 36

não é possível identificar a bruxaria como uma “revolta” social. No século XIX e início do XX, diversos pesquisadores aderiram às ideias de Michelet de que as bruxas formavam grupos estruturados e coerentes cujos antigos ritos voltavam à superfície.⁴¹⁷

A tese de sobrevivência de cultos pagãos, especialmente rituais de fertilidade, no seio da cristandade encontrou repercussão na arqueóloga Margareth Murray.⁴¹⁸ Murray, assim como seus seguidores, defendia que as bruxas eram mulheres de um movimento pagão matriarcal, o qual o cristianismo tentava aniquilar, de forma que seus cultos à fertilidade, danças eróticas e banquetes se transformaram em sabás na mente da elite cristã.⁴¹⁹ A principal obra de Murray, escrita em 1921, de que a bruxaria era a sobrevivência de cultos de fertilidade e a manutenção de um paganismo consciente de si mesmo é extremamente criticada porque perpetua a ideia de uma sobrevivência ahistórica, uma transmissão intacta e a recuperação de verdades descontextualizadas. A cristianização incompleta, a sobrevivência de um politeísmo e fragmentos de religiões antigas não significavam necessariamente a sobrevivência de organizações clandestinas conscientemente anticristãs. O que é possível defender é a existência de um sincretismo religioso, especialmente nos campos, que por muito tempo sobrepôs crenças cristãs a um fundo mais antigo, além da permanência de uma mentalidade mágica e a crença no poder excepcional de determinadas pessoas.⁴²⁰

Estas narrativas, que funcionam como contos inspiradores de mártires e resistências, relegam as mulheres à natureza e à um lugar excluído do curso da história ocidental, comprometendo severamente seu potencial empoderador. Nesta mesma linha, Purkiss critica a ideia de muitas feministas de que a bruxaria, por meio da adoração de uma divindade feminina, seria a alternativa para uma religião patriarcal, atuando como reminiscência de um matriarcado original. O mito da Deusa e sua insistência numa identidade baseada no corpo materno possui origens em fantasias masculinas, sendo que tal figura foi originalmente descoberta (ou inventada) por homens que possuíam uma agenda muito diferente e distante do feminismo que dele se apropria. O mito de um matriarcado original, recuperado de um

⁴¹⁷ Um exemplo mais recente de retomada e complementação das ideias de Michelet está no livro *Witchcraft in the Middle Ages* lançado por Jeffrey B. Russell em 1972. O historiador analisa a bruxaria como uma religião anticristã, originada de uma heresia. A repressão teria sido a grande responsável por sua expansão, de forma que a violência cristã deturpou ritos de fertilidade e transformou-os no sabá. Cf. RUSSELL, Jeffrey B. **Witchcraft in the Middle Ages**. Cornell: Cornell University Press, 1984.

⁴¹⁸ Cf. MURRAY, Margareth. **The Witch-Cult in Western Europe: A Study in Anthropology**. Carolina do Sul: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.

⁴¹⁹ A análise de Ginzburg sobre o sabá e os *benandanti* por muito tempo lhe rendeu acusações errôneas de ser discípulo de Murray. Ginzburg não enxerga o sabá como uma continuidade ou inversão total de ritos de fertilidade ou como unicamente um ensinamento inquisitorial, apontando como conceitos e práticas populares existentes foram mescladas, transformadas e diabolizadas.

⁴²⁰ DELUMEAU, *Op. Cit.* P. 373 - 374

passado perdido, atua como forma para justificar a subordinação feminina em uma narrativa na qual os homens obtêm o controle porque as mulheres são opressivas e incompetentes, reificando a associação entre feminino, primitivo e incivilizado. Relegar o poder feminino na política, saúde ou religião a um passado e associá-lo à ausência de civilização, tecnologia e modernidade é reificar a exclusão feminina da esfera pública.⁴²¹ Tanto o trabalho de Michelet quanto o de Murray, por exemplo, ilustram como a centralidade da figura feminina não necessariamente significa que as mulheres são verdadeiramente representadas em suas subjetividades, desejos e medos, já que a dicotomia artificial entre mulher/natureza e homem/cultura continua reconstruída.

Isso é ainda mais evidente na questão das parteiras. Por muito tempo foi amplamente aceito que as acusadas e condenadas por bruxaria eram majoritariamente parteiras ou curandeiras, o que não é sustentado por evidências existentes. O mito de que as bruxas eram parteiras, curandeiras ou mulheres sexualmente livres foi muito importante não por sua autenticidade, mas por seu significado mítico e político de que o feminino era uma eterna vítima em um ciclo contínuo de violência patriarcal.⁴²² O estereótipo da parteira-curandeira, uma mulher inocente acusada de bruxaria por possuir autonomia sexual ou conhecimento desejado pela Igreja e medicina, está novamente ligado ao mito de um matriarcado original e possui suas origens no influente panfleto de Barbara Ehrenreich e Deirdre English.⁴²³

É preciso cautela frente a este estereótipo, pois sua potência advém não de evidências ou trabalho histórico, mas sim de um senso de verossimilhança que deriva das lutas feministas do século XX.⁴²⁴ A bruxa-parteira, além de possuir dívidas com as noções românticas do século XIX de vida simples, é principalmente uma fantasia com raízes na contemporaneidade. O panfleto de Ehrenreich e English foi publicado na década de 1970, época em que temas como direitos reprodutivos e liberdade sexual se tornaram essenciais para o movimento feminista. Soma-se a isso a influência do *Malleus* e uma leitura acrítica do tratado. A característica subversiva da bruxa-parteira é baseada na crença contemporânea de que existe algo automaticamente radical em uma mulher que controla e conhece os corpos de outras mulheres, já que tal controle é igualado a conhecimento sexual e autonomia.⁴²⁵ O estereótipo

⁴²¹ Cf. PURKISS, *Op. Cit.* P. 33 - 43

⁴²² *Ibid.* P. 8

⁴²³ Cf. EHERENREICH, Barbara; ENGLISH, Deidre. **Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers.** Nova York: The Feminist Press, 1973.

⁴²⁴ PURKISS, *Op. Cit.* P. 18 - 21

⁴²⁵ De acordo com Stephen Greenblatt, é preciso cautela com a tendência de enxergar como subversivo qualquer assunto no passado que atualmente é considerado normativo, assim como compreender a ortodoxia do início da Idade Moderna como algo aberrante no mundo contemporâneo. Cf. GREENBLATT, Stephen. *Psychoanalysis and Renaissance Culture.* In: PARKER, Patricia, QUINT, David (Eds). **Literary Theory/ Renaissance Texts.**

da bruxa-parteira, além de não corresponder ao perfil majoritário das acusadas, também apresenta muitas dessas qualidades “femininas” como inatas ou herdadas de forma matrilinear, ou seja, essencialmente naturais e não aprendidas. A arte de curar e cuidar são representadas ahistoricamente como inerentemente femininas, reforçando a associação entre feminino e natureza.

A teoria da bruxaria expressa no *Malleus* e na *Demonomania*, as perseguições e depoimentos de mulheres reais e as crenças privadas e individuais são três variáveis que interagem entre si e entre os diversos níveis da sociedade moderna. Apesar disso, não devem ser confundidas, já que são fontes distintas e nem sempre estiveram completamente conectadas, um bom exemplo sendo o da bruxa-parteira. O principal interesse desta tese é na primeira variável, o estereótipo da mulher-bruxa formulado por letrados, o qual gira em torno do pacto diabólico e das liturgias demoníacas. Sem a aceitação e promoção da imagem da bruxa demonolátrica por parte de autoridades religiosas e seculares esta teria permanecido, para a maioria da população, majoritariamente uma questão de discretos atos de malefícios.

Isso é revelador de que havia uma interação entre a cultura letrada e a popular, expressa principalmente nos depoimentos. Segundo Ginzburg, nestes processos e declarações ocorria um encontro, em diferentes níveis, entre teólogos, juízes e bruxas como participantes de uma visão comum da realidade.⁴²⁶ Depoentes e acusados recorriam a materiais da “elite” e do “popular” para criar suas histórias sobre bruxas, refletindo suas preocupações, agendas e conflitos. Teóricos da bruxaria, juízes e eclesiásticos utilizavam recorrentemente desses depoimentos e julgamentos para alimentar seus escritos, de forma que materiais e tradições populares que não eram associados instantaneamente à bruxaria pela elite, podiam ser após despertarem polêmicas. Isso evidencia as diversas formas pelas quais estes diferentes conhecimentos circulavam e interagem. A própria confissão era uma série de negociações entre o acusador e a acusada, entre a concepção demonológica de bruxaria e a popular, resultando num entendimento acerca dos parâmetros da “verdade” e demonstrando como deponentes não eram repositórios passivos da demonologia.⁴²⁷

Londres e Baltimore: John Hopkins University Press, 1986. P. 210–224.

⁴²⁶ GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais:** morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 30

⁴²⁷ Não eram meros exemplos de “ventriloquia demonológica”, já que tanto os depoimentos femininos quanto masculinos possuíam sentido dentro do mundo em que estavam inseridos, utilizando tanto materiais antigos, como histórias da cultura oral camponesa, quanto estereótipos demonológicos presentes na imprensa. Depoimentos e confissões reutilizavam as crenças católicas em feitiços e encantos, as crenças de fadas e contos populares, folclore e lendas. Cf. PURKISS, *Op. Cit.* P. 153 - 165

Estas questões demonstram a complexidade das perseguições e como a história da bruxaria pode ser analisada por diferentes teorias, metodologias e fontes. De acordo com Barstow, as evidências são oriundas principalmente de quatro tipos de fontes: os registros de tribunais; os relatos e acusações de testemunhas; os tratados e as polêmicas envolvendo crentes e céticos. Sobre esta última, desde muito cedo existiam escritores que duvidavam da bruxaria, o que não significava que defendiam as mulheres nem que estavam fora da tradição demonológica, sendo que muitos acreditavam no poder do Diabo.⁴²⁸ O médico holandês Johann Weyer, grande adversário de Jean Bodin, argumentou em seus tratados *De praestigiis daemonum et Incantationibus ac Venificiis (On the Illusions of the Demons and on Spells and Poisons, 1563)* e *De lamiis (On Witches, 1577)* que as acusadas eram velhas mulheres enganadas pelo Diabo ou que sofriam de melancolia, merecendo compaixão, ajuda médica e espiritual.⁴²⁹ Para Weyer, o Diabo enganava as mulheres levando-as a acreditar que tinham o seu poder. A tradição antifeminina estava presente nestes escritos, sendo defendido que as vítimas da ação diabólica eram predominantemente mulheres, naturalmente mais crédulas e propensas à melancolia e malícia. Apesar dos argumentos de Weyer ameaçarem a crença na bruxaria e incomodarem Bodin, eles não amenizaram a hostilidade perante as mulheres.

Outro escritor cético em relação à realidade da bruxaria foi o inglês Reginald Scott que em *The Discoverie of Witchcraft (1584)* amplificou os argumentos de Weyer. Scott testemunhou pessoalmente a execução de bruxas em St. Osyth em 1528 e aplicou seu ceticismo, pragmatismo e protestantismo em questões levantadas pelo *Malleus* e por Bodin. O inglês acreditava na existência do Diabo, contudo o via como um espírito que não podia presidir o sabá ou ter relações sexuais. Seu ponto central era de que o poder de Deus era onipotente e não o do Diabo. Adotando um tom anticatólico e satírico, suas referências às crueldades dos inquisidores perante as “ignorantes vítimas” eram enraizadas em Weyer, que recorrera a uma ampla gama de fontes antigas para defender um tratamento misericordioso às mulheres, baseado em sua inferioridade.⁴³⁰ Ambos enfatizavam a melancolia e a inferioridade natural das mulheres, fornecendo descrições condescendentes e perpetuando imagens negativas, como a da velha bruxa do vilarejo.

⁴²⁸ Estes céticos, católicos ou protestantes, não eram uma “antecipação” do declínio da crença da bruxaria, muito menos “homens à frente do seu tempo”. Suas ideias estavam em consonância com a época, enraizadas em teorias de causalidade sobrenatural. Purkiss critica como muitos acadêmicos contemporâneos privilegiam essas figuras como seus antecessores racionais, construindo suas identidades de historiadores a partir da identificação com tais figuras masculinas. Cf. PURKISS, *Op. Cit.* P. 63 - 64

⁴²⁹ HULTS, *Op. Cit.* P. 155

⁴³⁰ Enquanto escritores católicos, seguindo a lógica da inversão presente na demonologia, utilizavam o sabá e os relatos da missa diabólica como prova da divindade do sacramento, protestantes céticos como Scott e Weyer criticavam os sacramentos católicos como formas de magia, impossíveis de serem profanados pelas bruxas.

A abordagem científica e cética da bruxaria ainda mantinha a hierarquia de gênero presente na demonologia. A bruxa ocupava o lugar mais baixo na hierarquia dos “possuidores de conhecimento”, com o cientista destronando o mago da elite.⁴³¹ Em ambas as perspectivas, ela não possuía nem agência oculta real nem identidade própria, sendo que no ceticismo a piedade era articulada ao desprezo. De diferentes formas, demonólogos e céticos negavam um possível poder feminino. No caso dos primeiros, o poder da bruxa advinha de demônios masculinos ou do Diabo, sendo ela nada mais do que sua serva. Já no caso dos céticos, era uma mulher doente e completamente sem poder. Tanto o ceticismo de Scott e Weyer quanto a teoria do pacto demoníaco de Bodin, por exemplo, eram diferentes respostas misóginas à ideia de que as mulheres poderiam ser autônomas e agentes do sobrenatural. Seja de um ponto de vista demonológico ou cético, o interesse da elite na bruxaria descrevia um triângulo entre homens letrados, mulheres e a crença no Diabo.⁴³² Até mesmo uma ostensiva e “solidária” preocupação com as acusadas diminuía as mulheres, especialmente as de estratos sociais mais baixos. A misoginia funcionava perfeitamente ao lado do ceticismo. Segundo Hester, os que acusavam as bruxas apresentavam-nas como ativas, enquanto aqueles que as “defendiam” as apresentavam como passivas, ambos apoiados em pressupostos antifemininos de credulidade e fraqueza.⁴³³

O fim da caça às bruxas não significou a “redenção” imediata do feminino. Com os céticos, por exemplo, foi iniciado um lento processo de transformação do poder sobrenatural feminino em casos de histeria e loucura, já que a melancolia era frequentemente apresentada como causa patológica em casos de mulheres que acreditavam ser bruxas. A bruxa e a Mulher deslizaram lentamente do domínio da heresia para o da patologia, tornando-se vítimas de sua imaginação histórica, cujos contornos se aperfeiçoaram no século XVIII.⁴³⁴ As mulheres continuaram a ser vistas como melancólicas e desequilibradas, agora transformadas em seres com responsabilidade pessoal limitada.⁴³⁵

É recorrente o argumento de que a “Revolução Científica” e a ênfase na razão no Iluminismo desempenharam papel fundamental no declínio da perseguição, principalmente pelo fato de que lentamente a elite letrada passou a negar a crença na bruxaria.⁴³⁶ Entretanto, o principal motivo não foi o desenvolvimento de um pensamento “científico” ou “racional”,

⁴³¹ Cf. ZACK, Naomi. **Bachelors of Science: Seventeenth-Century Identity, Then and Now.** Philadelphia: Temple University Press, 1996. P. 182 - 192

⁴³² HULTS, *Op. Cit.* P. 171

⁴³³ HESTER *Op. Cit.* P. 157

⁴³⁴ SALLMANN, *Op. Cit.* P. 533.

⁴³⁵ *Ibid.* P. 533

⁴³⁶ Apesar da crença nas bruxas ter diminuído e cessado entre a elite, pessoas da área rural nunca pararam de contar histórias sobre elas. A principal mudança foi que os tribunais deixaram de escutá-las.

mas sim a construção de uma nova ideologia de gênero, assim como um “desencantamento do mundo”, ou seja, uma transmutação do religioso e da percepção de realidade à medida que passou-se do século XVII para o XVIII, com a ciência separando-se cada vez mais da teologia.

No âmbito da religião, o cristianismo conservou seu aspecto popular na Europa ao longo dos séculos XVIII e XIX, mas não detinha mais a mesma posição de poder institucional de anteriormente. O sobrenatural e o natural passaram ser conceitos separados e temas privilegiados das ciências empíricas. Mesmo quando reincorporados e reunidos sob o viés da religiosidade, como é o caso do espiritismo, ainda se situavam no território da ciência positivista. A crença nas bruxas e no sobrenatural tornou-se cada vez mais complicada, não pelo triunfo da “razão”, mas por uma mudança mental, material e cultural. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, a Igreja Católica perdeu sua supremacia no campo do saber e poder, assim como o cristianismo, a partir da ruptura entre católicos e protestantes, perdeu uma hegemonia cultural na explicação dos fenômenos e no funcionamento do mundo. A religião transmutou-se e a sustentação mental e material na crença das bruxas foi lentamente desfeita. De acordo com Michael de Certeau, a reforma protestante foi crucial para o enfraquecimento da religião cristã como o único sistema explicativo dentro da sociedade europeia ocidental, já que estabeleceu uma concorrência religiosa com a Igreja Católica, reverberando nas guerras religiosas do século XVII e depois no surgimento de novas práticas e correntes religiosas.⁴³⁷

No que diz respeito ao gênero e às mulheres, uma nova Mulher sexualmente passiva e domesticada foi surgindo como alternativa para as acusações e controle social das mulheres. O declínio das perseguições foi, assim, também parte do estabelecimento de uma nova ordem social e de gênero ao longo do século XVIII. Sobre a Nova Inglaterra, por exemplo, Karlsen aponta que os julgamentos não foram completamente bem-sucedidos na criação de um modelo total de submissão feminina, de forma que um ideal mais reservado, de autosacrifício e naturalmente mais secular obteve maior sucesso.⁴³⁸

O declínio ocorreu também como resultado de mudanças na ideologia dominante de gênero, que passou a enxergar as mulheres como “passivas”. Essa visão transformou

⁴³⁷ Cf. CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

⁴³⁸ Sobre a Nova Inglaterra, Karlsen aponta que ao final do século XVII o puritanismo perdeu sua hegemonia e como a influência da bruxaria estava unida a ele, seu declínio simultâneo é compreensível. As imagens de Eva gradualmente desapareceram dos sermões ministeriais e as mulheres começaram a ser representadas como passivas e castas. Uma literatura secular, escrita para os estratos médios e altos, narrava para as mulheres que sua natureza era desprovida de paixão. Simultaneamente, a bruxa adquiriu uma forma menos intimidadora, de forma que a mulher virtuosa e a mulher bruxa foram dessexualizadas e domesticadas. Cf. KARLSEN, *Op. Cit.* P. 255 - 256

paulatinamente as mulheres de perigosas servas do Diabo para vasos passivos de procriação, instáveis e sem meios próprios para raciocinar. A ideologia dominante continuou baseada em uma tradição antifeminina e em definições naturais e biológicas, porém revestida por outro conteúdo. Porém, é necessário também relativizar esta passividade e encará-la mais como uma imagem e discurso ideal de Mulher do que um reflexo da vida e das atitudes de mulheres que viveram na época. As mulheres das colônias estadunidenses no século XVIII, por exemplo, nada tiveram de passivas, exercendo importante papel social junto às igrejas e em ações filantrópicas, assim como posteriormente na defesa dos ideais independentistas.

A partir do século XVIII, ocorreu então uma transformação aos olhos da ideologia dominante: de malignas e sexualmente insaciáveis as mulheres passaram a ser retratadas como passivas, histéricas e frágeis. Essa patologização foi sustentada pelo discurso médico, que encarava o feminino e sua alteridade corporal com fascínio e desconfiança. O discurso médico justificou o papel das mulheres na família e sociedade, validando sua inferioridade e a necessidade do controle masculino. Essa autoridade passou a intervir diretamente na moral privada e pública e nos domínios dos costumes, elaborando uma estratégia que envolvia sensivelmente o papel das mulheres no âmbito familiar, argumentando que uma ética privada garantiria a ordem social.⁴³⁹ Desde o século XVI, por exemplo, baseada na teoria dos humores, a medicina insistia no mito da mulher-útero, o qual era utilizado para definir um modelo de feminilidade. O órgão que fornecia identidade ao feminino também explicava uma fisiologia e psicologia vulneráveis, considerado a grande causa das doenças femininas, como a histeria, encarada no discurso médico como símbolo da feminilidade frágil que beirava ao descontrole.⁴⁴⁰

A gravidez é outro bom exemplo dessa mudança de atitude e um interesse maior no processo de procriação ocasionou a valorização do papel feminino, reforçando o estereótipo da mãe e dona de casa passiva e doadora.⁴⁴¹ Como afirma Berriot-Salvadore: “Em nome de um determinismo natural, o pensamento médico confina então a feminilidade ideal na esfera estreita que a ordem social lhe destina: a mulher, sã e feliz, é a mãe de família, guardiã das

⁴³⁹ BERRIOT-SALVADORE, *Op. Cit.* P. 434

⁴⁴⁰ A patologização do feminino foi ainda mais intensificada ao final do século XIX e início do XX com o surgimento da psicanálise.

⁴⁴¹ Apesar disso, a medicina ainda encarava a gravidez com desconfiança, como um estado que perturbava o sistema humoral e desequilibrava o psicológico das mulheres. A vigilância médica era legitimada, já que acreditava-se que doenças hereditárias eram transmitidas pelas mães durante a gestação, interferindo no devir psicológico da criança. Cada período da vida da mulher surgia como uma perigosa etapa que deveria ser cuidadosamente monitorada. Com o surgimento da medicina da mulher entre os séculos XVIII e XIX, a obstetrícia e ginecologia se tornaram detentoras de um saber sobre o corpo feminino, estabelecendo a maternidade como função e finalidade natural. Cf. MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

virtudes e dos valores eternos”.⁴⁴² O discurso cristão uniu-se ao discurso médico da maternidade ideal, reforçando, do lado católico, a figura virginal de Maria – e posteriormente o dogma da Imaculada Conceição – junto as santas que abençoavam diversas congregações e multiplicavam-se pela Europa e pelo mundo, e do lado protestante, a mãe Maria com a influência da mãe cristã no lar por meio da educação e uma psicologia influenciada pela moralidade cristã.⁴⁴³

Isso assinalou um ponto crucial na transformação de controles externos, exemplificados na perseguição de bruxas, para controles internos do comportamento feminino e sexual. No início do século XIX uma nova formulação de Mulher estava em voga, expressando medos e objetivos de uma sociedade industrial emergente baseada numa ideologia da domesticidade, onde as mulheres personificavam uma pureza moral que as distinguiam dos homens.⁴⁴⁴ Em acordo com as necessidades de uma nova classe média e burguesa, essa ideologia ganhou aceitação com a ideia de que as mulheres compartilhavam uma mesma natureza, ao mesmo tempo que excluía da “feminilidade” aquelas que não almejavam ou se enquadravam nesse ideal.⁴⁴⁵ Desta forma, “ser mulher” era evitar todas as características uma vez identificadas às bruxas, utilizando de sua recente celebrada “influência” em defesa da domesticidade e maternidade. A aceitação dessa nova ideologia garantia às mulheres brancas das classes médias e altas a certeza de que o Mal não se encontrava nelas.

A tradição antifeminina e o persistente medo das mulheres, de seu corpo e sexualidade não desapareceram com o fim da caça às bruxas. A crescente ênfase na suposta ausência de sexualidade das mulheres e em sua docilidade doméstica foram estratégias discursivas de controle, criando outro estereótipo que também negava a subjetividade e diversidade das mulheres, inseridas numa reconstrução da feminilidade dos séculos XVIII e XIX. Com o fim da caça às bruxas não houve uma grande reabilitação moral ou intelectual das mulheres, apenas uma mudança no modelo de Mulher que era mais amplamente aceito.

É importante também levantarmos como foi pouco questionada pela historiografia a herança deixada pela perseguição. O que isso significou para as mulheres nos próximos

⁴⁴² BERRIOT-SALVADORE, *Op. Cit.* P. 454. Sobre a construção do amor materno, ver: BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

⁴⁴³ Esse é o caso de países como os Estado Unidos. *Cf.* MORGAN, David. **Protestants and Pictures: Religion, Visual Culture, and the Age of American Mass Production.** Nova York, Oxford: Oxford University Press, 1999.

⁴⁴⁴ KARLSEN, *Op. Cit.* P. 256

⁴⁴⁵ A mulher-má tomou duas formas, uma influenciada por raça e outra por classe. No século XIX, mulheres negras e mulheres brancas pobres eram personificadas na Inglaterra com muitas das características que eram anteriormente atribuídas às bruxas, representadas como sedutoras, sexualmente inconstruíveis e ameaças à ordem social. KARLSEN, *Op. Cit.* P. 256 - 257

séculos? Como suas vidas e antigos papéis foram questionados e transformados? Como elas resistiram? O estigma da mulher má e da bruxa desapareceu? Como esses estereótipos e narrativas da bruxaria ainda são empregados e reformulados com novos objetivos? Vale aqui lembrar quando o pastor televangelista estadunidense Pat Robertson, na década de 1990 apropriou-se da imagem da bruxa para opor-se à Emenda dos Direitos Iguais afirmando que as mulheres feministas desejavam matar crianças e praticar bruxaria.⁴⁴⁶ Caso semelhante de reapropriação da bruxa aconteceu quando a filósofa Judith Butler veio ao Brasil em 2017 e foi alvo de violentas manifestações que expunham crucifixos e gritavam “queimem a bruxa!”.⁴⁴⁷ Não podemos esquecer também dos diferentes produtos culturais, como o cinema de horror, que trazem bruxas más que almejam destruir a civilização. Todos esses exemplos combinam, reproduzem e recriam antigos estereótipos hostis às mulheres.

Vemos desta forma como o estereótipo da mulher-bruxa deixou de causar pânico coletivo e fomentar perseguições, mas não desapareceu do imaginário coletivo, permanecendo vivo por meio de peças de teatro, pinturas, romances e filmes. Uma das formas narrativas que mais cristalizou e potencializou esse estereótipo foram os tratados de bruxaria, os quais se mantiveram preservados e acessíveis até o século XXI, ganhando diversas edições, republicações e comentários, como veremos no capítulo a seguir.

⁴⁴⁶ ROBERTSON Letter Attacks Feminists. **NY TIMES**. Nova York, 26 de agosto de 1992. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1992/08/26/us/robertson-letter-attacks-feminists.html>. Acesso em: 15 de abril de 2021.

⁴⁴⁷ GONÇALVES, Juliana. “Queimem A Bruxa!” Visita De Judith Butler Provoca Manifestações Nas Ruas De São Paulo. **The Intercept Brasil**. 7 de novembro de 2017. Disponível em: <https://theintercept.com/2017/11/07/judith-butler-bruxa-manifestacoes-sao-paulo-ideologia-genero/>. Acesso em: 15 de abril de 2021

3. AMEAÇAS FEMININAS, AUTORES MASCULINOS: AS BRUXAS E OS HOMENS LETRADOS

What does it have to do with sex?
 Why does it attract women?
 What does it do to the unsuspecting?
 Why won't they talk about it?
 What do the witches do after dark?

Pôster promocional de *Bruxa – A Face do Demônio*

Oriundos de uma elite letrada formada por teólogos, magistrados e homens eruditos, os tratados demonológicos são uma importante fonte para entender a construção da bruxaria e a ameaça da mulher-bruxa. Estes escritos construíram um discurso bastante específico sobre a bruxaria, cristalizando o estereótipo da bruxa demonolátrica e fomentando ideias sobre a bruxaria, ainda presentes no imaginário do século XXI, como pactos demoníacos e o sabá. Muito importantes para as perseguições dos séculos XVI e XVII, eles propagaram o perigo da bruxa e a questão do Mal feminino. A bruxaria aparece assim como uma noção complexa e meticulosamente elaborada por livros especializados e tratados técnicos. Segundo Walter Stephens, entender estes tratados, principalmente a importância das temáticas sexuais e corporais presentes neles, é crucial para a compreensão do que significava a bruxaria em períodos onde identificar bruxas era um convincente problema social.⁴⁴⁸

Este capítulo é dedicado a dois importantes tratados de bruxaria da Idade Moderna, o *Malleus Maleficarum* e a *Demonomania das Feiticeiras*, procurando entender como a figura da bruxa não é uma excentricidade sem fundamentos e nem fruto de uma loucura coletiva, mas algo muito bem elaborado e teorizado, onde os motivos de seus defensores eram compreensíveis, familiares e racionais. Devemos ter o cuidado para não reduzir os autores destes escritos a estereótipos bidimensionais ou “demonizados”, o que os tornam seres tão fantásticos e malignos como o estereótipo da bruxa que ajudaram a construir.⁴⁴⁹

Desta forma, algumas considerações iniciais são importantes. Seguindo as reflexões propostas por Walter Stephens, nos referimos aos autores destes tratados como *teóricos da bruxaria*⁴⁵⁰, para reforçar a ideia de um grupo, composto por juizes, inquisidores e teólogos, que possuía preocupações comuns e reconhecíveis. Stephens emprega a palavra *teóricos* no mesmo sentido e conceito que esta adquiriu na contemporaneidade, como *teóricos da*

⁴⁴⁸ STEPHENS, Walter. **Demons Lovers: Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief**. Londres e Chicado: The University of Chicago Press, 2002. P. 8

⁴⁴⁹ *Ibid.* P. 9

⁴⁵⁰ Em inglês: *witchcraft theorists*.

conspiração. O interesse destes homens por demônios e bruxas era inseparável de suas preocupações teológicas e políticas, não sendo um interesse secundário excêntrico. As bruxas eram imaginadas como sabotadoras ou agentes secretos, utilizadas para explicar porque os ideais do cristianismo não eram alcançados ou permaneciam em perigo.⁴⁵¹ Sua identificação e repressão era uma defesa fundamental dos princípios cristãos. Desta forma, a teoria da bruxaria não foi uma anomalia na história do cristianismo ocidental, mas uma expressão de sua lógica mais profunda e verdadeira, abordando problemas relativos ao Mal, aos demônios e anjos, à alma humana, autenticidade da Bíblia e evidência da presença de Deus no mundo.⁴⁵²

É crucial atentar também para a importância da linguagem nestes escritos e suas relações com a produção de verdades, como apontado por Stuart Clark. Paralelamente às ideias populares e folclóricas sobre magia e bruxaria, a elite masculina e letrada também estava preocupada com estas questões e incomodada com a ideia do Mal, de forma que a bruxaria se tornou uma chave para entender o demoníaco e sua presença no mundo. Segundo Clark, a elite letrada procurou se afastar das crenças populares, vistas como superstições centradas na habilidade da bruxa de causar mal por meios ocultos, estabelecendo um discurso rotulado como verdadeiro, superior e científico. Desta forma, é necessário prestarmos atenção aos temas, estratégias retóricas, emprego da lógica e de silêncios estratégicos nestes escritos.

Os teóricos da bruxaria formulavam suas ideias em torno de discussões sobre a natureza, os processos históricos, as questões religiosas, a natureza da autoridade e da ordem política.⁴⁵³ Esta subcultura, como defende Stephens, criou as justificativas iniciais para a perseguição, de forma que se mostrava intensamente preocupada e empenhada em resolver contradições e problemas, que para eles, ameaçavam a credibilidade da bruxaria, demonologia e do próprio cristianismo. Considerando tudo isso, é necessário lembrar também a heterogeneidade de ideias e teorias sobre a bruxaria, sendo que os tratados, apesar de possuírem preocupações e temáticas em comum, variavam significativamente de acordo com o contexto, crenças, práticas e histórias de seus autores.

Ambos os tratados escolhidos para este capítulo são extensos e abordam complexos temas religiosos, políticos e filosóficos. O foco deste capítulo e seu recorte temático é a análise das *feminilidades*, de *gênero* e *sexualidade* que foram abordadas por estas obras, tendo em vista que o objetivo desta tese é compreender a mulher-bruxa e o Mal feminino. O

⁴⁵¹ STEPHENS, *Op. Cit.* P. 9

⁴⁵² *Ibid.* P. 30

⁴⁵³ ROSA, Daniel Aidar da. **A Demonomania Harmônica**: Jean Bodin, a Bruxaria e a República. 186 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.P. 63

primeiro tópico é dedicado ao *Malleus Maleficarum*, em português *O Martelo das Feiticeiras*, obra de cunho religioso e escrita por dois frades inquisidores dominicanos. O *Malleus* é provavelmente um dos textos mais famosos e conhecidos sobre o assunto, se tornando sinônimo de caça às bruxas. *A Demonomania das Feiticeiras*, livro escrito pelo magistrado francês Jean Bodin, uma obra jurídica, é abordada no segundo tópico. Foi buscado um equilíbrio na análise por meio de um tratado de origem eclesiástica e de terras germânicas, que aborda especialmente questões de ordem religiosa e sexual da bruxaria, e outro de origem jurídica e francesa, com enfoque em seu aspecto político e processual. Ambas as obras foram extremamente influentes e continuam sendo até os dias atuais, escritas em territórios onde as perseguições às bruxas foram intensas, contribuindo com visões distintas, mas complementares, da bruxaria.

Outro ponto importante que levou à escolha de outra fonte além do *Malleus Maleficarum*, priorizado por muitos estudos, foi a crítica levantada por Diane Purkiss acerca do protagonismo da obra como se esta fosse o único texto moderno a discutir o assunto. Purkiss levanta que muitas análises, principalmente oriundas do feminismo radical, utilizam a habilidade do *Malleus* em despertar fortes sentimentos no leitor contemporâneo e sua explícita misoginia, não analisando-o a partir de seu contexto e das crenças de bruxaria que aborda, mas sim por suas qualidades narrativas marcantes.⁴⁵⁴ Para evitar essa armadilha e levando em conta a heterogeneidade do fenômeno da bruxaria e dos escritos sobre ela, optou-se por analisar a *Demonomania das Feiticeiras*, oferecendo uma visão mais ampla e complexa do estereótipo da bruxa demonolátrica, ao mesmo tempo demonstrando como os tratados são coerentes enquanto uma grande *teoria da bruxaria*.

Por fim, procurando estabelecer uma ponte entre os tratados e a contemporaneidade, especificamente o cinema de horror, no terceiro tópico é discutida a obra *The History of Witchcraft and Demonology* do autor inglês Montague Summers, publicada em 1926, que reafirma e expõe no século XX o conhecimento sobre bruxaria e demônios conforme havia sido discutido por teóricos modernos, tendo uma grande circulação entre leitores não acadêmicos até os dias atuais, o que demonstra como o conceito de bruxaria demonolátrica ainda suscita muita curiosidade.

⁴⁵⁴ A crítica de Purkiss é direcionada especialmente a Mary Daly, Andrea Dworkin e suas discípulas. Cf. DWORKIN, Andrea. **Woman-Hating**. Nova York: Dutton, 1974 e DALY, Mary. **Gyn/Ecology**. Londres: Women's Press, 1979.

3.1 - O MARTELO DAS FEITICEIRAS: O *MALLEUS MALEFICARUM*

Por muito tempo, a bruxaria permaneceu na periferia da doutrina cristã. Apesar de considerada um grave pecado, nunca fora percebida como causa de grande alarme, nem objeto de extensas reflexões teológicas. Essa posição mais cautelosa foi alterada com a publicação do *Malleus Maleficarum* em 1487 quando foi elevada à posição central na luta entre o homem e o Diabo, ganhando um novo protagonismo na discussão sobre a presença do Mal no mundo, cujo principal agente era Mulher.⁴⁵⁵ A principal inovação do *Malleus* foi sintetizar, perante o tribunal, a bruxa construída pelos teólogos, a bruxa da tradição popular e a mulher idosa, as misturando num único ser feminino e maligno que precisava ser contido.

Antes do século XV, a coletividade não possuía uma única e homogênea categoria de bruxa. Falava-se muito mais em hereges, procissões noturnas de mulheres e espíritos femininos monstruosos, como as *lamiae*, demônios femininos que invadiam as casas para devorar crianças e sugar sangue.⁴⁵⁶ De acordo com Stephens, a teoria da bruxaria foi uma consequência direta da angeologia e demonologia do século XIII, representando uma atitude típica do início da Idade Moderna, situada em um espaço desconfortável entre a crença e o ceticismo. Entre 1400 e 1700 a teoria da bruxaria foi a fase mais visível e perturbadora de uma resistência ao ceticismo, utilizando como principal fonte a doutrina tomista.⁴⁵⁷

A partir da metade do século XVI, os chamados *teóricos da bruxaria* passaram a concordar acerca das principais definições de bruxa e bruxaria, sendo que o *Malleus* desempenhou um importante papel na transformação e refinamento desses termos. A teoria da bruxaria se tornou mais uniforme, com a cristalização de estereótipos e lugares comuns. Isso aconteceu não apenas porque os teóricos liam uns aos outros ou porque liam teólogos e

⁴⁵⁵ Para esta análise foi utilizada a edição em português do *Malleus Maleficarum*. Cf. KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras**. Tradução de Paulo Froés. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2014.

⁴⁵⁶ Tais seres possuíam antecedentes literários na clássica figura romana da *strix* (estirge) e em monstros femininos malignos com semblantes de pássaro dos escritos de Ovídio e Apuleio. Os autores medievais frequentemente associavam as *lamiae* às tropas de *bonae res*, que na tradição se referiam à mulheres espectrais, lideradas por uma mestra específica, que visitavam residências em determinadas épocas do ano e traziam boa sorte ou azar dependendo da recepção. Tais espectros femininos poderiam ser conhecidos por diversos nomes: destinos, “fadas”, boas mulheres, boas irmãs ou *bonae res*, “coisas boas”. A partir do século XV ficou mais difícil diferenciar os tipos de narrativas sobre mulheres e monstros noturnos, sendo que comentadores eruditos construíram um único modelo com elementos retirados dessas tradições. Estes foram imprescindíveis para a construção ameaçadora da bruxa, como a habilidade de viajar à uma velocidade preternatural para reuniões noturnas e as características infanticidas das *lamiae*. Essa assimilação resultou em bruxas demoníacas cujos poderes destrutivos necessitavam de violentas medidas de combate. Sobre as procissões de mulheres espectrais, ver: BROEDEL, *Op. Cit.* P. 101 - 115

⁴⁵⁷ STEPHENS, *Op. Cit.* P. 26 - 27

autores antigos, mas também porque compartilhavam uma lógica sistemática de “conceito cumulativo”, exibindo ansiedades coletivas em seus escritos.⁴⁵⁸

Um dos principais objetivos do *Malleus Maleficarum* era demonstrar enfaticamente a existência e ameaça da bruxaria, fornecendo uma variedade de ações remediadoras, legais e espirituais, atuando como um guia tanto para autoridades eclesiásticas quanto civis. Justapondo uma duradoura imagem negativa de feminilidade com acusações de malefício⁴⁵⁹ e demonolatria, a obra consolidou o estereótipo da mulher-bruxa. Esta é intimamente identificada com o Diabo, ao passo que a sexualidade feminina “desviante” é quase que totalmente indistinguível do poder demoníaco. Em um prazo de cinquenta anos de sua publicação, a definição de bruxaria foi estabilizada e a categoria construída pelo tratado amplamente aceita em diversos territórios europeus.

As três seções do tratado lidam com dois problemas centrais: o que é a bruxaria e quem é a bruxa. A disseminação desse mal é explicada pelo aumento de mulheres luxuriosas e ambiciosas que se associavam ao Diabo, de forma que o fato de as bruxas serem mais comumente mulheres era amplamente aceito pelos autores. O tratado não inventa nem adiciona muitas novidades à tradição antifeminina, reunindo uma vasta coleção de autoridades bíblicas, antigas e medievais para demonstrar que as mulheres eram mais crédulas, supersticiosas, impulsivas e propensas a extremos emocionais, facilmente ludibriadas pelo Diabo devido a suas mentes e corpos fracos.

Seguindo uma tradição cristã que afirmava que o poder do Diabo era maior onde a sexualidade humana estava envolvida e as mulheres eram naturalmente mais sexuais e carnis que os homens, a bruxaria se tornou para o *Malleus* um ato predominantemente feminino. O tratado retoma as ideias de Tomás de Aquino acerca dos amores diabólicos com incubos e súcubos, assim como as de que o reino do sexo é principalmente o reino do Diabo devido ao papel desempenhado na transmissão do pecado original.⁴⁶⁰ O desejo carnal foi estabelecido como a principal mola da bruxaria: a luxúria feminina levava à cópula com o Diabo e ao uso de magia maligna para a conquista de novos amantes, para a vingança de antigos companheiros e todos os outros pecados possíveis. Dependente da ligação entre a mulher e o demônio, a bruxaria era um fenômeno explicitamente sexual e de gênero. Desta forma, o *Malleus* explorou uma tradição e lógica misógina para reforçar uma demonologia e teologia cristã, assim como legitimar o inquérito do comportamento sexual feminino.

⁴⁵⁸ *Ibid.* P. 30

⁴⁵⁹ O termo original em latim, *maleficium* é definido pelo tratado como praticar o mal e blasfemar contra a fé verdadeira: “*Maleficae dictae a Maleficieno, seu a male de fide sentiendo*”.

⁴⁶⁰ RANKE-HEINEMANN, *Op. Cit.* P. 246

Para construir essa categoria de bruxa, a obra precisou estabelecer um acordo com uma visão de mundo aprendida e teologicamente informada, além de transformar temas de tradições populares em verdades substanciais sobre bruxaria, afirmando que tudo o que o cânone *Episcopi* afirmava serem ilusões, era verdade. Nesse sentido, é importante entender que seus autores, assim como a grande maioria dos teóricos de bruxaria, adotaram um Mal bifurcado, representado, por um lado, por um ser maligno, transcendente e poderoso, e por outro, por uma criatura comum de aparência trivial. A disjunção entre um impressionante poder diabólico e uma presença mínima necessitava de uma mediadora que canalizasse e direcionasse essas forças malignas: a bruxa.⁴⁶¹ Simultaneamente, ela funcionava como uma eficaz prova da realidade e presença demoníaca, atestando a existência de demônios por meio de suas experiências sexuais com incubos e pelos malefícios. Vale ressaltar que a existência demoníaca era um princípio central da fé cristã e perturbava muitos teóricos, necessitando de uma demonstração empírica para ser convincente.⁴⁶²

Uma das grandes estratégias narrativas do *Malleus* foi adotar um conceito de bruxaria simultaneamente concreto e diabólico, combinando tradições como as dos espíritos femininos monstruosos, as procissões noturnas, a transformação animal, a heresia demonológica e os malefícios, com a evidência disponível e a visão de mundo que o cercava. Seu sucesso não ocorreu por inovações ou sofisticação teológica, mas por um aguçado alinhamento a uma determinada visão e representação de mundo de seus leitores e informantes.⁴⁶³ Segundo Hans Peter Broedel, a grande potência da categoria bruxa no *Malleus* era que os paradigmas narrativos das construções feitas em níveis locais e cotidianos sobre as bruxas informavam sua própria edificação. Os autores não demonizaram crenças e tradições populares, mas as reconstruíram e inseriram em sua empreitada. Tal imagem de bruxaria foi bem-sucedida porque correspondia às ideias populares, forjada em parte como uma interação entre seres humanos e poderes sobre e preternaturais, além de alinhada à realidade percebida e vivida pela coletividade. Como praticamente todos os teóricos de bruxaria do final da Idade Média e início da Moderna, seus autores trabalharam com regras, evidências, categorias e símbolos já existentes e conhecidos.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ BROEDEL, *Op. Cit.* P. 4

⁴⁶² Isso vai de encontro com o que Stephens argumenta acerca dos teóricos da bruxaria possuírem uma necessidade em acreditar sobre o que escreviam e comprovar empiricamente a existência de demônios por meio de relações materiais, especialmente sexuais, com as bruxas. A prova de que os demônios eram reais e não imaginários residia nas confissões das bruxas que afirmavam ter copulado com eles. *Cf.* STEPHENS, *Op. Cit.* P. 32 - 57

⁴⁶³ BROEDEL, *Op. Cit.* P. 100

⁴⁶⁴ Aceitavam um conjunto de suposições sobre o mundo e seu criador com os quais qualquer construção de bruxaria deveria ser coerente; possuíam evidências, principalmente narrativas, de indivíduos cujo

Escrito por Heinrich Kramer e James Sprenger, o *Malleus* foi formulado no período em que ambos encontravam resistências em seus esforços para julgar bruxas nas áreas superiores da Alemanha e Renânia. Desta forma, antes de adentrar propriamente na imagem da bruxa e conseqüentemente da Mulher defendida pela obra, é necessário entender brevemente o prelúdio de sua escrita e a vida de seus autores. Afinal, o *Malleus* é, como afirma Broedel, um texto idiossincrático, reflexivo das experiências e preocupações particulares de seus autores, expressando uma visão de mundo clerical, resultado do encontro dos dominicanos com tradições eruditas e populares, determinado em parte pelas demandas do ofício inquisitorial e pelos requerimentos de uma pregação efetiva e cuidado pastoral.⁴⁶⁵ Apesar de sua subsequente popularidade em diversas localidades na Europa, não podemos esquecer que é um tratado escrito por e sobre pessoas vivendo no sul da Alemanha e Alpes, dialogando, portanto, com essa tradição cultural.

3.1.1 - O PRELÚDIO PARA A ESCRITA EM TERRAS GERMÂNICAS: HEINRICH KRAMER E JAMES SPRENGER

O *Malleus* foi principalmente o trabalho de Heinrich Kramer, teólogo e inquisidor dominicano conhecido por seu sobrenome em latim, Institoris. Kramer não era uma figura exatamente respeitada por seus pares a ponto de que suas ideias fossem aceitas sem questionamento. Nascido em Schlettstadt por volta de 1430, ainda jovem se juntou à Ordem Dominicana. Em 1474, em uma indicação incomum, se tornou inquisidor. Ao invés de ser designado para uma província em particular, foi autorizado a desempenhar o ofício onde desejasse, recebendo rapidamente uma promoção adicional por sua perseguição bem-sucedida a bruxas e hereges. Seu agressivo zelo pela fé combinado a uma ambição pessoal lhe asseguraram um rápido progresso na Ordem, travando uma batalha contra os “inimigos da cristandade”.⁴⁶⁶ Em 1478, o papa Sisto IV o designou inquisidor nas terras germânicas superiores, posição para qual seria renomeado em 1482 junto a Sprenger. Por volta de 1485, era o inquisidor mais experiente da região, muito estimado pelas altas autoridades da Igreja.

Contudo, era amplamente impopular em outros contextos devido à sua beligerância, senso próprio de justiça e intransigência, que fora do ambiente inquisitorial lhe causavam

comportamento antissocial ou transgressor eram associados e definidos em relação à categoria de malefício e tinham disponível um conjunto de símbolos, crenças e narrativas associadas à magia e seres sobrenaturais que poderiam ser reordenados em novas construções categóricas dando sentido às evidências. BROEDEL, *Op. Cit.* P. 101

⁴⁶⁵ BROEDEL, *Op. Cit.* P. 10

⁴⁶⁶ *Ibid.* P. 10 - 11.

querelas e inimizades.⁴⁶⁷ Esteve envolvido em diversos escândalos que perseguiram sua carreira, mas que nunca foram mencionados em seus escritos, o que parece ter contribuído para a hostilidade com a qual recebia críticas e a construção de uma autoimagem de homem injustamente perseguido por seus inimigos. Kramer manteve sua posição de inquisidor até falecer, provavelmente em 1505. Um importante fato em sua vida é que esteve bastante envolvido na luta contra a heresia, mas foi por volta de 1480 que se preocupou mais com os perigos da bruxaria. Infelizmente a dimensão precisa de sua campanha inquisitorial não é clara, pois apesar de no *Malleus* e em correspondências pessoais ter reivindicado uma vasta experiência, há uma quase completa falta de evidência corroborativa.

Dois eventos foram prelúdios significativos para a escrita do *Malleus*. Em outono de 1484, Kramer chegou em Ravensburg, onde pregou contra a bruxaria e condenou oito mulheres a fogueira, apoiado por oficiais civis. Entretanto, não caiu nas graças das autoridades locais, encontrando oposição de oficiais seculares e eclesiásticos. Como resposta, no inverno deste mesmo ano, Kramer foi a Roma pedindo total autoridade papal para perseguir a bruxaria. No início de dezembro recebeu a resposta em forma da famosa bula *Summis Desiderantes* de Inocêncio VIII, que reconhecia a existência das bruxas e concedia autoridade para os inquisidores se livrarem delas. A bula é até hoje anexada nas edições do *Malleus Maleficarum* concedendo um tom de autoridade ao escrito. O papa aponta a bruxaria como uma depravação herética e a necessidade de extingui-la do território, afirmando que muitos estavam negligenciando a salvação, renunciando de forma blasfema a fé católica e se entregando aos demônios. Clérigos e outras autoridades seculares são recriminadas por não acreditarem ou não apoiarem as punições definidas pelos inquisidores:

E não obstante Nossos queridos filhos Henry Kramer e James Sprenger, Professores de Teologia, da Ordem dos Monges Dominicanos, tenham sido por Cartas Apostólicas delegados como Inquisidores de tais depravações heréticas, e ainda sejam Inquisidores, o primeiro nas regiões da Alemanha do Norte, onde se incluem as mencionadas aldeias, os distritos, as dioceses e outras localidades especificadas, e o segundo em certos territórios que ficam às margens do Reno, não poucos clérigos e leigos das regiões citadas, procurando curiosamente saber mais do que lhes compete [...] não se acanham em afirmar, na mais despudorada desfaçatez, que tais monstruosidades não são praticadas naquelas regiões, e que, conseqüentemente, os supracitados Inquisidores não tem o direito legal de exercerem os poderes da Inquisição [...] Por conseguinte [...] as abominações e atrocidades em questão permanecem sem punição, e não sem grave perigo para as almas e muitos e não sem o perigo da danação eterna.⁴⁶⁸

Inocêncio VIII concedeu plenos e irrestritos poderes de atuação aos Inquisidores, pedindo inclusive auxílio ao Bispo de Strasburg para que este anunciasse os termos contidos

⁴⁶⁷ *Ibid.* P. 12 - 13

⁴⁶⁸ Cf. KRAMER, Heinrick; SPRENGER, James. A Bula de Inocêncio VIII. **O Martelo das Feiticeiras**. Tradução de Paulo Froés. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2014. P. 44

na bula e intervisse pelos inquisidores. Enquanto isso, Kramer agiu nas terras germânicas, parando em Innsbruck, uma pequena e próspera cidade ao sul, notável por sua proximidade da Itália e pela presença de um poderoso arquiduque. Como recomendou posteriormente no *Malleus*, o inquisidor colocou anúncios pela cidade convidando qualquer um que tivesse conhecimento sobre bruxaria a testemunhar. Conhecedor de seu público, Kramer não enfatizou a questão diabólica, dos pactos ou relações sexuais, mas sim os malefícios e rumores de poderes malignos, ou seja, o aspecto popular e cotidiano da bruxaria. Simultaneamente, iniciou uma empreitada para educar a população sobre o mal da bruxaria sendo imediatamente bem-sucedido e indiciando cerca de cinquenta mulheres. Todavia, os procedimentos foram adiados e impedidos por ordem do arquiduque, que ordenou que Kramer consultasse o pastor, nomeado comissário pelo bispo, de uma cidade próxima, o que consequentemente diminuiu sua autoridade.

Em Innsbruck, Kramer teve dificuldades para realizar investigações, o que o instigou a escrever o *Malleus*. Em outubro de 1485, autoridades e dignitários da cidade se reuniram na prefeitura para testemunhar o interrogatório de Helena Scheuberin, que junto com outras treze mulheres, era suspeita de bruxaria. A mulher era conhecida na cidade por não ter receio de falar o que pensava, característica que lhe rendeu sérios problemas com Kramer.⁴⁶⁹ Foi acusada de manter companhia com suspeitos de heresia e utilizar magia para causar danos e mortes, como uma doença em outra mulher com o objetivo de “roubar” seu marido. Tais acusações não eram novidade para aqueles que presenciaram seu interrogatório, os quais provavelmente esperavam um testemunho diretamente ligado aos crimes. Entretanto, Kramer teceu apenas referências indiretas aos malefícios, muito mais preocupado com a relação entre bruxaria e imoralidade sexual. Para ele, Scheuberin era culpada de bruxaria, pacto e relações sexuais com o Diabo.⁴⁷⁰ O interrogatório centrou mais nas questões sexuais do que nos danos concretos dos malefícios, o que era o esperado na época. Consequentemente, após a investigação e atuação da defesa, para o desgosto do inquisidor, o processo foi anulado e as suspeitas liberadas.⁴⁷¹

Isso não ocorreu porque os homens presentes no julgamento não acreditavam em bruxaria ou tinham algum apreço por aquelas mulheres, mas sim porque discordavam do que era uma bruxa. Os malefícios e danos realizados eram muito mais importantes do que os

⁴⁶⁹ Segundo as fontes do período, Scheuberin não demonstrava apreço pelo clérigo e se mantinha afastada de seus sermões, inclusive encorajando outros a fazer o mesmo. Uma das acusações revela que afirmou que Kramer era um homem maligno associado ao Diabo.

⁴⁷⁰ Scheuberin era, para Kramer, o exemplo ideal de bruxa: uma mulher de morais questionáveis com rumores de ser sexualmente ativa e promíscua, além da reputação de possuir poderes maléficis.

⁴⁷¹ BROEDEL, *Op. Cit.* P. 2 - 3

supostos pactos demoníacos e relações sexuais que Kramer enfatizava. O inquisidor se tornou um incômodo para a cidade e logo autoridades locais redigiram cartas pedindo para que fosse embora. Inspirado por essa “humilhação” ele se retirou para Colônia onde iniciou a escrita de uma extensiva e detalhada defesa de suas crenças, destinada principalmente aos seus críticos e céticos. O que era para ser um curto manual de questões técnicas se transformou em um ambicioso e meticuloso tratado, diferente de tudo que Kramer tinha escrito antes.

De acordo com Broedel, a escolha de James Sprenger, também conhecido como Jacob Sprenger, enquanto colaborador foi política, tendo em vista que era uma figura menos controversa que Kramer, com uma carreira exemplar na ordem dominicana e na universidade. Nascido entre 1436/1438 em Rheinfelden, na Áustria, Sprenger era um renomado teólogo e inquisidor. Em 1480 foi eleito reitor da faculdade de teologia da Universidade de Colônia. Era também conhecido fora do ambiente erudito como um “apóstolo do rosário” e devoto à Virgem Maria, estabelecendo em 1475 a Confraternidade do Rosário. Sprenger faleceu em Strasbourg em 1495 e suas realizações intelectuais e espirituais eram tão estimadas entre seus pares que muito foi questionado acerca de sua verdadeira contribuição para o *Malleus*. É defendido que apesar de emprestar seu prestigioso nome à publicação, sua contribuição provavelmente foi mínima.⁴⁷²

Em 1487, no ano em que o *Malleus* foi publicado, Kramer procurou obter apoio formal da faculdade de Teologia da Universidade de Colônia. O tratado foi assim publicado com uma coleção impressionante de credenciais, não apenas prefaciado pela bula de Inocêncio VIII e seguido por duas aprovações da Faculdade de Teologia, como também por cartas escritas em 1486 por Maximiliano I na quais colocava os inquisidores sob sua proteção.⁴⁷³ Como visto anteriormente, o *Malleus* não foi o primeiro tratado a abordar o tema da bruxaria, existindo outros como o *Formicarius*. Contudo, as publicações medievais tiveram circulação limitada, evitando pronunciamentos doutrinários. Já o *Malleus* estava facilmente disponível em edições impressas e abordava difíceis problemas doutrinários. O escrito não inventou o tema, mas

⁴⁷² *Ibid.* P. 18 - 19

⁴⁷³ A primeira aprovação, assinada por quatro membros da faculdade, atestava que as duas primeiras partes do texto possuíam um conteúdo alinhado à filosofia e fé católica e ratificava a terceira como modelo para perseguições de bruxaria. A segunda, com o dobro de assinaturas, era mais geral e não mencionava o tratado, elogiando o zelo da Inquisição, reconhecendo a existência de bruxas e encorajando os cristãos a lutarem contra esse mal. Foi sugerido por alguns historiadores que a segunda aprovação fora forjada por Kramer. Atualmente o consenso é que ambas são verdadeiras: a primeira assinada por membros que tiveram tempo de ler o tratado inteiro, enquanto a segunda endossada por simpatizantes da causa que não revisaram o escrito. De qualquer forma, o resultado obtido foi o mesmo. Um dos certificados de aprovação se encontra presente na edição brasileira: Cf. KRAMER, Heinrick; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras*. Tradução de Paulo Froés. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2014. P. 518 - 524

encarou de forma inovadora um persistente problema. Compilando uma vasta quantidade de materiais e autoridades, uniu experiência e respaldo, sendo que a presença de um tratado inteligível, acessível e com autoridade criou uma relativa unidade no debate subsequente sobre bruxaria nos séculos XVI e XVII.

3.1.2 - MULHERES, O DIABO E A PERMISSÃO DIVINA

O *Malleus Maleficarum* é dividido em três partes. A primeira, intitulada *Das Três Condições Necessárias para a Bruxaria: o Diabo, a Bruxa e a Permissão do Deus Todo-Poderoso*, é dividida em 18 questões onde a bruxaria é examinada em termos teóricos e abstratos com argumentações da teologia, escolástica e filosofia natural, recorrendo constantemente à autoridade das Escrituras e de autores antigos e medievais. Como abordado no primeiro capítulo, os teólogos escolásticos, como Aquino, foram muito importantes, pois alteraram as formas de percepção do Diabo e suas atividades. A demonologia escolástica sistematizou os demônios que passaram a ser mais poderosos e presentes no cotidiano.

A Bíblia é a autoridade mais citada no *Malleus*, seguida por autores do cânon e da lei civil, como o *Decreto de Graciano*, os *Decretos de Gregório IX*, o *Decretalium Liber Sextus* de Bonifácio VIII, o código civil de Justiniano e seus inúmeros comentadores. São invocadas também autoridades antigas como Isidoro de Sevilha, Gregório I, São Dionísio, Alberto Magno, Aquino e a *Glossa Ordinaria*, além de autores relacionados ao contexto histórico e educacional dos dominicanos, como Raimundo de Penaforte e Johannes Nider. Por fim, muita autoridade é conferida ao testemunho pessoal dos autores, acompanhado de relatos narrativos. O texto é formatado como uma discussão escolástica, especificamente tomista, onde cada questão é iniciada com questionamentos, seguida por argumentos, contra-argumentos e citações de autoridades aparentemente contrárias, sendo que ao fim é oferecida uma resposta ou solução para a questão inicial e objeções específicas.⁴⁷⁴

As questões iniciais perguntam se a crença na bruxaria é um princípio essencial à fé católica ou resultado de processos ocultos, ilusões diabólicas ou da imaginação humana. Nesse sentido, junto à temática da bruxaria o *Malleus* também discursa sobre tópicos como imaginação, justiça divina, sacramentos e a existência de demônios. Os autores reforçam a realidade da bruxaria e refutam aqueles que defendem o contrário, já que a descrença possuía “sabor de heresia”. Recorrendo às leis divinas e eclesiásticas, afirmam que a bruxaria é uma alta traição à majestade divina, sendo que as acusadas, independentemente de posição ou

⁴⁷⁴ Os autores recorrentemente abandonam o método escolhido de argumentação e embarcam em digressões sobre tópicos relacionados, não estritamente relevantes para a discussão.

condição social, deveriam ser torturadas para confessar e se culpadas, punidas na proporção de suas ofensas. Logo nas primeiras páginas já é estabelecido que a grande maioria das bruxas são mulheres: “Antigamente esses criminosos sofriam dupla punição e eram muitas vezes atirados às feras para serem devorados. Hoje, são queimados vivos na fogueira, provavelmente porque na sua maioria são mulheres”.⁴⁷⁵

Era inútil argumentar que as bruxas não eram imaginárias e o efeito da bruxaria irreal, sendo que esta não ocorria sem o auxílio dos poderes do Diabo mediante um pacto expreso e concreto. Nesse sentido, a bruxa é a serva de Satã, cooperando de corpo e alma e submetendo sua vontade ao Mal, afligindo outras pessoas pelos malefícios: “[...] se os malefícios são infligidos por mau-olhado, por fórmulas mágicas ou por algum outro encantamento, tudo se faz através do diabo [...]”.⁴⁷⁶ Partindo de uma argumentação lógica, a concepção de bruxaria do tratado é bem delimitada e refinada, de forma que o malefício não é apenas um dano mágico, mas sim um mal causado pela cooperação contratual entre a bruxa e o Diabo. A ligação entre mundo natural e sobrenatural era fornecida pelo pacto e a bruxa era a extensão humana no mundo diabólico, assumindo propriedades, motivos e comportamentos dos demônios, ao mesmo tempo em que conservava suas características e motivações femininas. A mediação humana no campo diabólico do sobrenatural era fornecida por ela, com o Diabo sendo a fonte de toda a sua magia.

Esta fidelidade determinava o comportamento da bruxa, de forma que seus atos eram mais associados à heresia do que à infligência de injúrias. Os autores recorrem a Agostinho para lembrar que a abominação da bruxaria surgiu da ligação hedionda entre a humanidade e o Diabo, diferindo das demais heresias pois ocorria a partir de um pacto que ultrajava Deus.⁴⁷⁷ De todas as superstições e artes maléficas esta era a mais horrível, sendo que as bruxas eram apóstatas e não simples hereges.

Em sua análise do *Malleus Maleficarum*, Broedel atenta que o tratado utiliza as categorias de “bruxa” e “bruxaria” reciprocamente, ou seja, a presença de uma determinava a existência da outra. Onde existem bruxas, categoria definida social e culturalmente, deveria existir bruxaria e onde existem malefícios devem existir bruxas. Essa ligação entre o comportamento moral e o dano ambíguo, entre a malícia humana e o infortúnio malicioso, permitiu aos autores ampliar sua concepção de bruxaria a um número praticamente ilimitado de situações, tornando plausível a ideia de que as bruxas eram uma séria ameaça à

⁴⁷⁵ KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 55

⁴⁷⁶ *Ibid.* P. 57

⁴⁷⁷ *Ibid.* P. 77

crístandade.⁴⁷⁸ Em relação à origem das maléficas, o *Malleus* afirma que estas sempre existiram, contudo nos últimos anos teriam se multiplicado a partir de três elementos essenciais: a participação ativa do Diabo, a existência de mulheres prontas a ocuparem o papel de suas servas e a permissão de Deus. Os autores elencam assim quatro elementos necessários para a prática desse mal abominável:

Em primeiro lugar, é necessário, do modo mais profano, renunciar à Fé Católica, ou negar de qualquer maneira certos dogmas da fé; em segundo lugar, é preciso dedicar-se de corpo e alma à prática do mal; em terceiro lugar, há de ofertar-se crianças não-batizadas a Satã; em quarto, é necessário entregar-se a toda sorte de atos carnis com Íncubos e Súcubos e a toda sorte de prazeres obscenos.⁴⁷⁹

O tratado discute se crianças podiam ser geradas por íncubos e súcubos⁴⁸⁰ e quais demônios praticavam tais atos⁴⁸¹, defendendo, com menções a trechos bíblicos, que estes procuravam subverter e perturbar a humanidade. Permeado por uma tradição antissexual, o *Malleus* argumenta que seus poderes eram confinados às partes íntimas e ao útero: “É através da lascívia da carne que exercem seu poder sobre os homens: e nos homens a fonte de lascívia se localiza nas partes íntimas, já que é dali que sai o sêmen, assim como nas mulheres sai do útero”.⁴⁸² Na questão “Sobre as bruxas que copulam com demônios. Por que principalmente as mulheres se entregam às superstições diabólicas” é explicado por que a bruxaria era um resultado lógico da natureza feminina. Esse é provavelmente um dos capítulos que mais chamou a atenção de historiadoras/es ao longo do tempo, principalmente por sua retórica e lógica misógina, assim como pela enumeração de diversos males femininos.

Em uma crítica historiográfica, Stuart Clark atenta que uma ênfase excessiva nessa única questão muitas vezes obscureceu a natureza quase mecânica de seus argumentos e citações, assim como a existência de uma misoginia clerical em outros escritos dos séculos

⁴⁷⁸ BROEDEL, *Op. Cit.* P. 23 - 24

⁴⁷⁹ KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 77

⁴⁸⁰ As crianças geradas dessas relações sexuais não eram consideradas filhas dos demônios, já que o gerador da criança era o sêmen humano. Os autores explicam, a partir de Aquino, que demônios alternavam entre a forma masculina e a feminina, sendo que o esperma não provinha do íncubo, mas sim do homem com quem teve relações na forma de súcubo, sendo capazes assim de transmitir o sêmen. A questão é encerrada afirmando que os atos venéreos mais obscenos são praticados por demônios para a perdição das almas e corpos, sendo que as mulheres podiam de fato engravidar a partir de tais relações sexuais, mas a concepção não advinha do poder demoníaco e sim do ser humano. *Cf.* KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 79 - 89

⁴⁸¹ Tanto nesta questão como na próxima é abordada a hierarquia dos demônios, seus poderes e naturezas, discutindo a influência de corpos celestes como agentes de atos de malefício e no aumento da bruxaria. É concluído que os corpos celestes afetam somente o corpo, enquanto anjos e demônios afetam o intelecto e Deus influencia a vontade. Nesse sentido, as estrelas podiam fornecer ao indivíduo apetites carnis ou predileções físicas que o tornavam mais propenso à bruxaria, mas os pecados deste ato se situavam nas tentações do Diabo e a causa da depravação humana em na sua própria vontade, ou seja, em seu livre-arbítrio. *Cf.* KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 89 - 111

⁴⁸² KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 82

XIV e XV, como se o *Malleus* fosse o único a empregar tais ideias antifemininas.⁴⁸³ Em uma análise linguística e estrutural do tratado, Stephens apontou que o capítulo foi adicionado posteriormente, após os autores decidirem focar na copulação demoníaca como central para a bruxaria, necessitando demonstrar que as mulheres eram inerentemente predispostas à essa associação. Stephens sugere que as evidências textuais mostram inúmeras alterações no texto, como revisões, reposicionamentos e cortes, de forma que o capítulo substituiu uma discussão, reposicionada mais a frente do texto, puramente técnica sobre a copulação entre mulheres e demônios. Durante a escrita, os autores teriam sentido a necessidade de discutir as ramificações teológicas das relações sexuais entre mulheres e demônios, especialmente as pré-condições morais, antes de discutir como ocorriam, demonstrando como as mulheres eram moralmente predispostas e possuíam características que as faziam procurar a bruxaria e o sexo com íncubos.⁴⁸⁴

Apesar das análises de Clark e Stephens relativizarem o impacto desse capítulo e consequentemente diminuírem a importância da questão de gênero dentro do *Malleus*, acreditamos que ele ainda é importantíssimo para compreender a ênfase que o tratado deposita nas mulheres e em sua malignidade. Isso reforça não apenas a variedade de argumentos misóginos que o *Malleus* reuniu, mas também como utilizou uma tradição e lógica antifeminina para diferentes propósitos, entre eles: comprovar a ameaça da bruxaria para a cristandade, a predisposição das mulheres a essa prática nefasta e a prova de que os demônios eram reais e não imaginários.

Buscando respaldo em trechos da Bíblia, personagens históricos, autores antigos e medievais, padres e santos da Igreja, os autores não “inventam” argumentos, apenas reproduzem o fato comumente aceito de que as mulheres eram mais inclinadas ao Mal e facilmente ludibriadas pelo Diabo. Acadêmicos como Stephens, argumentam que a questão mais importante não era a misoginia presente no tratado, mas sim seu uso ideológico, no sentido de que os autores estariam interessados em encontrar provas da existência demoníaca por meio de relações sexuais com humanos. Esta linha de análise do *Malleus* defende que a misoginia seria puramente técnica, surgindo da necessidade de explicar como tais relações seriam possíveis. Stephens defende que o tratado não é sobre odiar mulheres ou tentar punir sua sexualidade, mas sim focar na sexualidade feminina para descobrir uma prova concreta da existência de demônios. Como a sexualidade feminina era encarada como passiva, os demônios provavam sua realidade penetrando e inseminando sexualmente as mulheres,

⁴⁸³ CLARK, “Pensando com Demônios...”, *Op. Cit.*

⁴⁸⁴ STEPHENS, *Op. Cit.* P. 37 - 40

impondo assim sua materialidade.⁴⁸⁵ Apesar da validade desse tipo de análise, não podemos deixar de lado nem menosprezar a potência da tradição misógina que existia à disposição dos autores, mesmo que esta tenha sido empregada de forma técnica. Na tentativa de mostrar que as mulheres eram moral e fisicamente capazes da cópula demoníaca, o *Malleus* empregou uma longa tradição antifeminina e atingiu mulheres reais. Mesmo que Kramer e Sprenger tenham reunido todas as opiniões desfavoráveis sobre mulheres que encontraram, as quais estavam facilmente acessíveis para eles, é importante recordarmos que não foi difícil provar para seus leitores isso, já que as mulheres eram vistas como moralmente inferiores na tradição judaico-cristã.

É esta tradição que os autores utilizam para defender que quando governadas por espíritos bons, as mulheres atingiam o ápice da virtude, porém quando guiadas por espíritos malignos, caíam nos piores vícios. Sobre a perversidade feminina recorrem a versículos bíblicos⁴⁸⁶ e ao comentário de João Crisóstomo acerca da passagem de Mateus 19:10.⁴⁸⁷

Que há de ser a mulher se não uma adversária da amizade, um castigo inevitável, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade desejável, um perigo doméstico, um deleite nocivo, um mal da natureza, pintado de lindas cores. Portanto, sendo pecado dela divorciar-se, conviver com ela passa a ser tortura necessária: ou cometemos o adultério, repudiando-a, ou somos obrigados a suportar as brigas diárias.⁴⁸⁸

Uma breve menção é feita às mulheres de boa índole, exemplos de beatitude que salvam nações e cidades, como as personagens do Antigo Testamento: Judite, Débora e Ester. São citadas também as virgens e santas que converteram reinos e nações idólatras, apontadas “as maravilhas a respeito da conversão dos húngaros por Gisela, a Cristã devota, e dos francos por Clotilde, a esposa de Clóvis”.⁴⁸⁹ Apesar disso, vários são os motivos para serem mais inclinadas à bruxaria: são mais crédulas, impressionáveis, propensas a receberem a influência de espíritos descorporificados e possuidoras de línguas traiçoeiras. As Escrituras, principalmente o Antigo Testamento, tem muito a dizer sobre sua maldade, devido a Eva, a primeira mulher sedutora e suas inúmeras imitadoras. Aqui os autores fazem um breve reconhecimento às glórias da Virgem Maria, que redimiou o pecado feminino de Eva, admitindo que assim como as mulheres más superam em maldade e perfídia, as boas são

⁴⁸⁵ Segundo Stephens, esta prova residiria no testemunho das bruxas. Os demônios deveriam ser reais porque elas testemunhavam que eram penetradas por uma força masculina e demoníaca.

⁴⁸⁶ Como “Não há veneno pior que o das serpentes; não há cólera que vença a da mulher. É melhor viver com um leão e um dragão que morar um mulher maldosa” e “Toda malícia é leve comparada com a malícia de uma mulher”. Ec 25:22-23 - Bíblia Ave Maria.

⁴⁸⁷ “Os discípulos de Jesus disseram: Se é esta a situação entre o homem e a sua esposa, então é melhor não casar.” Bíblia Sagrada Nova Tradução na Linguagem de Hoje (2000).

⁴⁸⁸ KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 114

⁴⁸⁹ *Ibid.* P. 115

exemplos de justiça e benevolência.⁴⁹⁰ Após isso, é iniciada uma longa argumentação acerca da razão de se entregarem com maior facilidade aos atos de bruxaria, algo que não é encarado com surpresa, já que são mais fracas física e mentalmente. A figura de Eva é utilizada recorrentemente para justificar a inferioridade feminina. Em virtude de uma deficiência original em sua inteligência e do legado de Eva, o feminino era mais propenso à abjuração da fé:

E tal é o que indica a etimologia da palavra que lhe designa o sexo, pois *Femina* vem de *Fe* e *Minus*, por ser a mulher sempre mais fraca em manter e em preservar a sua fé. E isso decorre de sua própria natureza; embora a graça e a fé natural nunca tenham faltado à Virgem Santíssima, mesmo por ocasião da Paixão de Cristo, quando carecia a todos os homens.⁴⁹¹

Segundo a tradição narrativa adotada pelo *Malleus*, como Eva foi tentada pelo Diabo e trouxe a morte para a humanidade, a mulher era mais amarga que a morte, porque esta “[...] é natural e destrói somente o corpo; mas o pecado que veio da mulher destrói a alma por privá-la da graça, e entrega o corpo à punição pelo pecado”.⁴⁹² Por meio das palavras de Cato: “Quando uma mulher chora, está a urdir uma cilada”, os autores dão como exemplo a história bíblica de Sansão e Dalila. Argumentam também que as mulheres são naturalmente perversas e propensas a hesitarem de sua fé, fenômeno que se encontra na raiz da bruxaria, fazendo-as cooperar com os demônios para ferir pessoas inocentes. A disseminação desse mal residia no aumento de mulheres lascivas que se entregavam a Satã, sendo que uma das causas era a rivalidade entre casadas e solteiras. Era afirmado que sempre existiu ciúmes e inveja na mulher perversa e que se o sexo feminino assim se comportava entre si, muito pior seria com o sexo masculino.⁴⁹³

Com afetos e paixões desordenadas, as mulheres infligiam vinganças por meio da bruxaria. Recorrendo às palavras de Sêneca sobre Medeia, os autores fornecem provas de que não conseguiam se controlar, seguindo seus impulsos até a própria destruição. Por meio de personagens reais, é sugerido que quase todos os reinos do mundo foram derrubados por mulheres: Tróia destruída por Helena; o reino dos judeus por Jezebel e sua filha Atália, rainha de Judá, que causou a morte dos netos para que pudesse reinar e o Império Romano nas mãos de Cleópatra, a pior de todas as mulheres: “[...] portanto, não admira que hoje o mundo

⁴⁹⁰ KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 116

⁴⁹¹ *Ibid.* P. 117

⁴⁹² *Ibid.* P. 120 - 121

⁴⁹³ Diversos exemplos bíblicos são aqui citados: a impaciência e inveja de Sara quando Ágar concebeu um filho (Gn 21); como enciumada Raquel ficou de Leia porque não tivera filhos (Gn 30); a inveja de Ana, que era estéril, da fértil Fenena (I Reis 1); Miriam que falou mal de Moises e contraiu lepra (Nm 12) e Marta que tinha ciúmes de Maria Madalena (Lc 10).

padeça em sofrimentos pela malícia das mulheres”.⁴⁹⁴ O feminino, embora belo aos olhos, era fatal ao convívio masculino. As mulheres eram mentirosas por natureza: “pelo que sua voz é como o canto das Sereias, que com sua doce melodia seduzem os que se lhes aproximam e os matam. E os matam esvaziando as suas bolsas, consumindo as suas forças e fazendo-os renunciarem a Deus” e vaidosas: “não há homem no mundo que tanto se dedique aos seus estudos para agradar a Deus quanto uma mulher se dedica a suas vaidades para agradar aos homens”.⁴⁹⁵ Criaturas enganosas, seus corações eram redes de malícias e verdadeiras armadilhas de demônios. Logo, não era uma surpresa o grande número de mulheres contaminadas pela bruxaria.

Na lógica seguida pelo tratado, os homens estariam “preservados” deste crime hediondo devido à figura masculina de Jesus Cristo. A partir disso, os autores implicitamente argumentam que como Deus escolheu que seu filho viesse à terra em uma forma masculina, isso concedeu aos homens certa imunidade: “E abençoado seja o Altíssimo, Que até agora tem preservado o sexo masculino de crime tão hediondo: como Ele veio ao mundo e sofreu por nós, deu-nos, a nós homens, esse privilégio”.⁴⁹⁶ Isso talvez explique a ausência do pecado de sodomia no *Malleus*, já que este era um crime frequentemente associados aos homens, enquanto a bruxaria era essencialmente feminina e a relação com os demônios primorosamente heterossexual.

São apontados três vícios com domínio especial sobre as mulheres perversas: infidelidade, ambição e luxúria, de forma que as mais corrompidas pela bruxaria eram adúlteras, fornicadoras e concubinas de poderosos. A bruxaria surgiu como um fenômeno explicitamente sexual e de gênero, enraizada e definida por pecados femininos. Ao decorrer dessa primeira parte, os autores apontam que os malefícios das bruxas eram especialmente direcionados a prejudicar o curso de relações sexuais, obstruir a procriação e causar abortamentos, impotência e outras formas de disfunção sexual.⁴⁹⁷ Segundo a análise de Broedel acerca do *Malleus*, a sexualidade perversa da bruxa era ecoada justamente em sua magia.⁴⁹⁸

Acerca da possibilidade das bruxas “roubarem” o pênis, a questão IX decreta que isso não passa de uma ilusão do Diabo, o que não desmerece o sofrimento e a malignidade do

⁴⁹⁴ KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 119

⁴⁹⁵ *Ibid.* P. 120

⁴⁹⁶ *Ibid.* P. 121

⁴⁹⁷ Nas questões VII e VIII é discutido se as bruxas são capazes de desviar a mente masculina para o amor ou ódio e capazes de obstruir as forças generativas ou impedir o ato venéreo. Sobre esta última questão, é apontado que podem afrontar mulheres casadas induzindo seus maridos ao adultério por não conseguirem copular com as esposas. Cf. KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 124 - 140

⁴⁹⁸ BROEDEL, *Op. Cit.* P. 177

ato.⁴⁹⁹ As chamadas “bruxas parteiras” eram as mais abomináveis, conhecidas por matar infantes dentro do útero ou durante o nascimento, oferecendo-os ao Diabo em um ritual blasfemo, invadindo residências durante a noite para beber o sangue de crianças.⁵⁰⁰ A culpabilidade das bruxas ultrapassava todos os outros pecados, sendo que depois do pecado de Lúcifer, excediam em hediondez.

Por fim, é enfrentada a difícil questão de por que Deus permitia a bruxaria. É importante atentar que por mais que as bruxas utilizassem dos poderes do Diabo, faziam isso por razões pessoais, sendo um pecado inteiramente humano.⁵⁰¹ Kramer e Sprenger defendem que não se pode igualar Deus ao Diabo, sendo o primeiro sempre mais forte, permitindo que o segundo atuasse no mundo. Desta forma, é possível notar como a bruxaria estava inserida na questão acerca da existência do Mal. Deus permitia que ela existisse pelas mesmas razões que permitia outros pecados: a possibilidade de extrair um bem maior. As obras das bruxas podiam surgir como purgação e provação da fé dos verdadeiros cristãos. Além do mais, existia o respeito ao livre-arbítrio, sendo impossível que os homens recebessem imunidade ao pecado sem perderem sua liberdade de ação.⁵⁰² É argumentado que quando Deus era ofendido ao extremo permitia que os demônios exercessem seus poderes ao máximo. Ao longo da primeira parte do livro são estabelecidas relações entre o natural e o sobrenatural; mulheres e demônios; superstição e pecado; bruxaria e pecado sexual; Deus e o Mal. A bruxaria é localizada no interior de uma série de arcos descritos por dois eixos: um de mulheres e do Diabo e outro de magia e pecado, personificando um tipo particular de poder negativo essencialmente feminino.⁵⁰³

A segunda parte do tratado, *Dos Métodos Pelos Quais se Infligem os Malefícios e de que Modo Podem ser Curados*, é marcada por uma mudança de estilo narrativo e argumentativo. Dividida em duas questões, respectivamente 16 e 8 capítulos, é abandonado o

⁴⁹⁹ A mesma conclusão é defendida na próxima questão, se as bruxas eram capazes de transformar os homens em animais. Cf. KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 141 – 154

⁵⁰⁰ Acusações de rituais infanticidas e canibais integravam os estereótipos depreciativos que demonizavam grupos “subversivos”. Estas acusações, símbolos de bruxaria, demonstravam a depravação espiritual das bruxas e suas responsabilidades no dano social concreto: a morte de crianças. É interessante lembrar a ideia de inversão de Clark, já que por meio do canibalismo é evidente como a bruxa era um estereótipo invertido da “normalidade”. Na Europa medieval tardia, o canibalismo também era um sinal de relação efetiva com o sobrenatural.

⁵⁰¹ Ao explicarem porque um Deus justo permitia que as bruxas causassem mal, é apresentada uma visão do poder divino e diabólica simultaneamente mecanicista e antropocêntrica. O poder benéfico de Deus e o maligno do Diabo funcionavam mecanicamente. Apesar do poder da bruxa ter origem diabólica, ele era implantado pela vontade e propósitos humanos. Logo, para destruir a bruxaria era necessário destruir as bruxas. BROEDEL, *Op. Cit.* P. 4

⁵⁰² Ver as questões XII e XIII. Cf. KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 156 - 168

⁵⁰³ BROEDEL, *Op. Cit.* P. 28

método escolástico em favor do trabalho com exemplos e evidências descritivas.⁵⁰⁴ É operado um deslocamento do nível abstrato das questões teológicas e morais para questões concretas sobre o comportamento das bruxas, seus malefícios e remédios para combatê-los. O objetivo era demonstrar como a construção teológica da bruxaria era comprovada por experiências reais, portanto, passível de ser perseguida. Logo no início, é afirmado que existem apenas três classes de homens abençoados por Deus a quem as bruxas não podiam injuriar: homens da justiça pública (oficiais e juizes); aqueles que faziam uso lícito dos poderes e virtudes que a Igreja concedia, como os rituais tradicionais de exorcismo e os que eram abençoados pelos anjos de Deus.⁵⁰⁵

As bruxas possuíam três estratégias para recrutar inocentes e aumentar a perfídia: por meio da fadiga e grandes perdas materiais; por desejos sexuais e prazeres da carne, explorando os imoderados apetites físicos femininos e por fim, através da tristeza e pobreza, neste caso principalmente as mulheres abandonadas por seus amantes. Após isso chegava a hora do juramento sacrílego ao Diabo, o qual poderia ocorrer tanto em uma cerimônia solene quanto em qualquer horário. No caso da primeira, realizada em conclave com hora marcada, o Diabo aparecia em forma humana exigindo fidelidade, mediante o pacto, em troca de prosperidade mundana e longevidade, além de habilidades mágicas e atenções regulares de um amante demoníaco. A “noviça” repudiava a fé, renunciando a religião cristã e se entregando de corpo e alma.⁵⁰⁶

Apesar das descrições sobre o sabá estarem presentes nos *Malleus*, a obra não se deteve muito nesta reunião das bruxas, diferentemente de outros tratados. Para o *Malleus* o sabá é um anexo não muito importante à bruxaria, muito mais centrada na bruxa em si. Muitos historiadores/as ponderaram que os autores não estavam familiarizados com os relatos que circulavam pela Europa, diferente dos teóricos franceses, por exemplo, onde tal reunião ocupava lugar de destaque. Contudo, isso parece infundado pois tanto Kramer quanto

⁵⁰⁴ Evidenciada nesta segunda parte, o *Malleus* é permeado pelas percepções pessoais dos autores, experiências oculares e depoimento de testemunhas. Isso evidencia como a experiência concreta ditava as formas e rumos tomados pelas evidências. Foi criado um modelo de bruxaria no formato escolástico, mas que repousava suas interpretações em exemplos narrativos, utilizados como provas suficientes. A opinião e rumores coletivos eram tão importantes quanto relatos de testemunhas oculares, suficientes para garantir uma investigação, como é defendido na terceira parte. Possuir uma reputação ruim era quase um requerimento para bruxas, fornecendo um importante elo entre delinquência moral e magia maligna. BROEDEL, *Op. Cit.* P. 97 - 99

⁵⁰⁵ Sobre esta última categoria, são narrados casos de abades e santos abençoados no que tange ao “instinto genital”, como Tomás de Aquino. *Cf.* KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 198 - 205

⁵⁰⁶ São citados diversos casos de mulheres que se entregavam ao Diabo. Vale mencionar a história de um casal de bruxos aprisionados em que o homem confessou e morreu no mais pungente estado de contrição, enquanto a mulher não confessou nem sob tortura, sendo que quando levada à fogueira, insultou o carcereiro com as mais terríveis palavras. Eis aqui uma dicotomia frequente: o homem que se redime dos pecados e sofre para expiá-los e a mulher má que morre sem arrependimento. *Cf.* KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 216 – 218

Sprenger demonstravam conhecimento das construções alternativas de bruxaria, participando de uma rede de sociabilidades e experiências. Uma alternativa levantada por Broedel é que suas reservas em relação ao sabá são uma tentativa de afastamento das noções do *Formicarius* sobre as reuniões de veneração do Diabo, com as quais tinham bastante contato.

Desta forma, as bruxas são divididas em três grupos: as que injuriam e não curam; as que curam, mas não causam danos e as que injuriam e curam. As primeiras, personificadas pelas parteiras, o grande arquétipo de bruxa para os autores, são as mais poderosas e compostas por aquelas que possuem o hábito de matar e devorar crianças. Como vimos no segundo capítulo, essa figura da bruxa-parteira ganhou bastante destaque em uma parte das análises feministas do século XX, a partir do panfleto de Ehrenreich e English. Essa insistência do *Malleus* em relacionar parteiras e curandeiras com bruxaria foi por muito tempo amplamente aceito como um fato nas perseguições e no perfil das acusadas, o que não condiz com as evidências que chegaram até nós.

A partir disso são discutidas as habilidades e os malefícios, utilizando exemplos e casos reais. É oferecido ao leitor um amplo catálogo dos poderes das bruxas: como são transportadas de um lugar para o outro (na imaginação ou corporalmente); como copulam com incubos, contaminadas por uma lascívia diabólica e se entregando à mais abjeta servidão⁵⁰⁷ e como criam obstáculos à função procriadora, privando ilusoriamente os homens de seus membros viris. Stephens apontam que as histórias dos roubos de pênis eram oferecidas como exemplos da realidade das ilusões demoníacas, chamadas *praestigia*.⁵⁰⁸ Contudo, acreditamos que não é possível ignorar a questão de gênero e sexualidade presente nestes exemplos. Por meio das histórias de homens que tinham seus pênis roubados, é visto um medo masculino de inversões da ordem sexual e social, características proeminentes das bruxas.⁵⁰⁹

Eis aqui a potente figura da mulher-má, vingativa e invejosa que causa abortamentos, priva os homens da virilidade e limita relações amorosas. São narradas histórias de mulheres seduzidas e rejeitadas, trocadas por outras “honestas”, de forma que decidem atormentar não

⁵⁰⁷ Os incubos tentam todas as mulheres, mas apenas as malignas e fracas sucumbem a eles.

⁵⁰⁸ Segundo Aquino, *praestigium* era o termo técnico para a ilusão demoníaca que ocorria dentro da imaginação ou realidade externa.

⁵⁰⁹ Uma das histórias mais famosas do *Malleus* é a do homem que teve seu pênis roubado e deixado vivo em um ninho de pássaros. Quando foi recuperá-lo, a bruxa o aconselhou a colocar o maior de volta porque aquele que escolheu não lhe pertencia, mas sim a um padre secular. Por mais absurdo que possa parecer tal enredo, o tom do tratado continua sério, demonstrando que as bruxas literalmente emasculavam os homens. Todavia, é apontado que os autores reproduziram, sem perceber, uma piada anticlerical padrão. Segundo Stephens, Kramer e Sprenger utilizam piadas como se estas fossem transcrições de processos judiciais. Cf. STEPHENS, *Op. Cit.* P. 303

aqueles que as abandonaram, mas sim suas esposas, na esperança de que, morrendo estas, retornassem aos seus braços. Os autores mencionam também mulheres enraivecidas que ao serem recusadas por homens, se vingam causando doenças e mortes. É interessante refletir como estas imagens negativas não são estranhas a nós, sendo possível elencar personagens cinematográficas que representam o que os autores escreveram. Na década de 1960, o cinema de horror incorporou tais estereótipos femininos em suas personagens bruxas, como é o caso de Stephanie em *Bruxa – A Face do Demônio*. A personagem é vingativa e poderosa, atormentando outras mulheres e retirando a autoridade tradicional de personagens masculinos. Ela castra metaforicamente o próprio irmão, retirando sua autonomia e liderança, transformando-o em seu servo incapaz de tomar qualquer atitude ou se manifestar contra ela.

O *Malleus* discorre ainda como as bruxas causavam inúmeras enfermidades, sendo também apresentadas questões mais cotidianas, aproximando a construção teórica da bruxaria com as realidades dos leitores, como as formas pelas quais infligiam males aos animais; provocavam tormentas e raios; criavam convincentes ilusões; estragavam plantações e azedavam o leite.

Durante esta parte, é possível reparar como os autores entendiam teoricamente o malefício como oriundo do poder demoníaco, mas o concebiam na prática como um processo que operava nos limites comuns. O dano mágico era inseparável das relações pessoais e da figura da bruxa. Isso explica a potência da elaboração da bruxaria pelo *Malleus*, permitindo que a identificação das bruxas fosse feita também em níveis locais dentro de contextos narrativos de disputas, palavras ameaçadoras, toques suspeitos, aparições em sonhos e reputações malignas de vizinhas.⁵¹⁰ Desta forma, foram transportados mecanismos explanatórios “comuns” para o nível do discurso letrado, integrando-os a uma concepção teológica do mundo. O tratado mesclava a “bruxa teórica” com a “bruxa real”, utilizando reciprocamente as duas categorias para preencher o conjunto de concepções e definições uma da outra. Isso possibilitou a perseguição efetiva das mulheres.

A segunda parte é finalizada com uma longa lista de possíveis remédios para os malefícios, com respostas preventivas e curativas. Preocupados em delimitar uma distinção entre a superstição ilegal e a contramagia cristã permitida, os autores liberam a utilização de substâncias sacramentais e encantamentos cristãos como a melhor medida preventiva. São recomendadas respostas graduais e hierárquicas: iniciando com um regime de devotas orações e o uso em abundância do sinal da cruz, confissões sinceras dos pecados, peregrinações a

⁵¹⁰ Isso possibilitava que eventos “inexplicáveis” como doenças ou súbitos infortúnios levantassem o espectro do malefício e a identificação da bruxa com a vizinha ou qualquer outra mulher “suspeita”.

lugares sagrados e por fim, exorcismos mediante palavras solenes. Se estas falhassem, os afligidos poderiam recorrer a remédios populares, como ervas, de preferência consagrados, mas nunca esquecendo que os demônios não eram expulsos graças aos poderes destes elementos, mas sim pela virtude de Deus. Entretanto, existia apenas uma maneira definitiva de combater a bruxaria. Encerrando com a passagem bíblica de Êxodo 22:18: “A feiticeira não deixarás viver”, os autores partem para a última seção do tratado, destinada ao extermínio das bruxas, o recurso final de uma Igreja amalgamada pela Determinação Divina.⁵¹¹

Ao longo das duas primeiras partes do *Malleus*, o fato das mulheres serem mais propensas ao malefício e à bruxaria não era uma conclusão surpreendente, mas sim o resultado de uma tradição antifeminina e antisexual enraizada na mentalidade coletiva. As mulheres eram bruxas, pois eram naturalmente mais passionais, maliciosas, infiéis, ambiciosas, mentirosas e vaidosas, defeitos que as tornavam ludibriadas ou escravas voluntárias do Diabo. É interessante notar como virgens castas não são acusadas de bruxaria, já que a atividade sexual surge como um demarcador de diferença. Quando é discutido o encantamento de humanos e as relações sexuais com demônios são distinguidos três casos, claramente marcados pelo gênero: o caso das bruxas, mulheres que voluntariamente se entregavam aos incubos; o caso de homens que mantinham relações com súcubos, “embora não pareça que os homens fornicem assim diabolicamente com o mesmo grau de culpabilidade, porque sendo intelectualmente mais fortes que as mulheres, são mais capazes de abominar tais atos”⁵¹² e por fim, aqueles que se envolviam contra a sua vontade, especialmente as virgens molestadas por incubos.⁵¹³

As bruxas não eram apenas mulheres, mas mulheres adúlteras, parteiras assassinas, mães malignas e mulheres desviantes da norma com apetites físicos imoderados. A bruxa do *Malleus* é uma criatura sexual insaciável e maligna, na qual o excesso de sexualidade corresponde à maldade e destruição da vida e sexualidade em outros. O cinema de horror reproduz essa dicotomia entre a mulher boa, modelo ideal de feminilidade, e a mulher má, cujo corpo e alma estão corrompidos.⁵¹⁴ O horror apresenta bruxas que miram em outras

⁵¹¹ KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 371 - 373

⁵¹² *Ibid.* P. 322

⁵¹³ Os incubos (e súcubos também) agiam frequentemente a mando das bruxas, seguindo ordens humanas para atormentar outras pessoas, especialmente mulheres.

⁵¹⁴ É interessante ressaltar que no capítulo XVI, é discutida brevemente a bruxaria praticada por homens, os “bruxos arqueiros”. Contudo, tais personagens não praticam os malefícios convencionais, não têm relações sexuais demoníacas e não realizam nenhuma das outras atividades associadas à bruxaria. São conhecidos por comportamentos sacrílegos, como lançar flechas sobre crucifixos, mas seus papéis sociais continuam masculinos e normativos, ou seja, apesar dos pecados cometidos não eram seres desviantes. Desta forma, aqui a bruxaria não corresponde a um estilo de vida e comportamentos identificáveis ao masculino. Aos “bruxos arqueiros” não é

mulheres com o objetivo de destruir suas vidas e roubar suas belezas. Seu excesso de sexualidade, raiva e desejo de vingança corresponde à destruição da sexualidade, saúde e beleza de outras personagens femininas. Asa em *A Maldição do Demônio* é um bom exemplo disso. A bruxa possui uma sexualidade tão “desenfreada” que na primeira versão do filme tem o próprio irmão como amante. Após ressuscitar dos mortos, seu principal alvo é roubar a juventude de uma de suas descendentes, a virginal Katia. Também não é raro encontramos no horror audiovisual exemplos de bruxas que para completar sua magia e atingir seus objetivos, precisam sacrificar o corpo virginal de uma mulher, como acontece em *Bruxa – A Face do Demônio*.

A terceira e última parte do *Malleus* é um detalhado guia para juízes eclesiásticos e civis conduzirem julgamentos.⁵¹⁵ Diferentemente das anteriores, esta é bastante técnica, sustentada por documentos, modelos de processos e conselhos de como rejeitar apelações “problemáticas”. Os atos das bruxas não envolvem necessariamente um erro herético, ou seja, por maiores que sejam seus pecados, não estão sujeitas ao tribunal da inquisição e devem ser entregues aos próprios juízes. Por mais estranho que isso pareça, a argumentação dos autores advém de duas ideias. Primeiramente, as bruxas não eram hereges, mas sim apóstatas, pois negavam a fé que conheciam, sendo que apenas hereges eram submetidos ao tribunal inquisitorial. Em segundo lugar, a bruxaria era um problema de todos. Desta forma, sua punição é da competência tanto do tribunal civil quanto do eclesiástico, pois o crime de bruxaria é em parte secular e em parte religioso, perpetrando crimes temporais, demonstrados nos malefícios, e violando a fé, cabendo aos juízes de ambas as cortes julgar, sentenciar e punir.

Os autores discorrem sobre como instaurar um processo, o número de testemunhas necessárias, quais poderiam ser aceitas e como deveriam ser realizados os interrogatórios, inclusive quando as acusadas negavam as acusações ou se recusavam a falar, um problema causado pelo silêncio das bruxas. Neste quesito, a respeito dos sinais pelos quais os juízes poderiam identificá-las, deveriam reparar se eram capazes de derramar lágrimas, já que uma bruxa não poderia chorar, apenas imitar um aspecto choroso, pois a graça das lágrimas era concedida apenas aos penitentes. Também é aconselhado a não tocarem fisicamente nelas, denotando o caráter impuro e contaminador de seus corpos femininos; as conduzirem de

dada muita atenção nem perigo, servindo para estabelecer os limites e feições da bruxaria feminina “normal”. KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 300 - 309

⁵¹⁵ Cf. KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 377 - 517

costas à presença do juiz e seus assessores, uma referência ao olhar poderoso e maligno da bruxa e raspem seus pelos e cabelos.⁵¹⁶

O tratado é transformado em um minucioso roteiro para juízes e homens da lei, não sendo uma surpresa ter se tornado o livro de cabeceira destes, exemplificando como reunir acusações, a questão da tortura, determinação de culpa, pronúncia da sentença e as diversas designações de pena, que no caso máximo era a morte na fogueira.⁵¹⁷

As três partes do tratado são bastante distintas entre si, definidas por tipos particulares de discurso, regras de argumentação, evidências e categorias lógicas, mas que possuem uma ligação explícita e o mesmo objetivo: iluminar a bruxa em todos os seus aspectos, denunciando sua periculosidade. O texto é iniciado de forma bastante abstrata, passando por questões mais cotidianas e práticas e encerrado com os procedimentos legais dos tribunais. Esta última parte não teria coerência nem significado se não dialogasse e recorresse ao conceito de bruxa estabelecido anteriormente. Segundo Broedel, um julgamento de bruxaria baseado no modelo do *Malleus* só era possível se fossem aceitos, desde o primeiro momento, os conceitos de bruxa e bruxaria construídos pelo tratado.

Com argumentação baseada em pressupostos sobre a natureza da criação, da relação humana com Deus e o Diabo, com a bruxaria e bruxas, o *Malleus* foi uma grande compilação de materiais extraídos de fontes e pensadores competentes, destacando-se pela reunião e justaposição inédita de experiência e autoridade. Uma de suas mais importantes realizações foi a identificação abstrata das bruxas com mulheres de verdade, de forma que foi possível localizar a responsabilidade por infortúnios reais no Mal concreto, moral e socialmente construído da bruxaria. Essa construção foi bem-sucedida porque conciliou ideias sobre superstição, malefício e Mal feminino presentes na cultura popular com ideias de inquisidores, juízes e homens religiosos. Com sua teoria da bruxaria, o *Malleus* reforçou a ideia de que as mulheres poderiam voluntariamente se aliar ao poder demoníaco, o que antes do século XV era algo novo e estranho. As mulheres eram vistas com desconfiança e como

⁵¹⁶ “A razão para isso é a mesma porque se deve tirar-lhes as roupas, que já mencionamos; pois para conservarem o poder do silêncio têm o hábito de esconder objetos supersticiosos nas roupas e nos cabelos, até mesmo nas partes mais secretas do corpo, cujo nome não nos atrevemos a mencionar”. KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 437

⁵¹⁷ São quatro os meios para condenar uma bruxa: pelo depoimento de testemunhas; por evidências dos fatos; por condenações prévias e por fim, por graves suspeitas, onde é defendido que a execução da sentença não deveria ser protelada, afinal a bruxaria era um crime urgente. A execução poderia ser postergada apenas quando a culpada estava grávida ou quando confessava o crime e depois tornava a negá-lo KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 450

inferiores, mas o acesso ao poder demoníaco foi uma grande transformação, já que anteriormente imperava a narrativa de serem molestadas por incubos contra a sua vontade.⁵¹⁸

A bruxa foi concebida como o exemplo supremo da mulher má, onde bruxaria, feminilidade e pecado sexual formavam um conjunto de ideias interrelacionadas.⁵¹⁹ Segundo a lógica dos autores, a sexualidade feminina desenfreada levava à bruxaria, expressa tipicamente em disfunções sexuais, reprodutivas ou maritais, sendo que o ato definidor da bruxa era sua relação sexual com o Diabo ou demônios.⁵²⁰ Os homens que cometiam adultério e cujas luxúrias eram tão desenfreadas quanto as das mulheres eram vulneráveis aos feitiços das maléficas. Esse vício feminino originava uma segunda inversão da ordem natural, já que tais homens permitiam serem dominados por mulheres malignas. O entrelaçamento entre adultério e dominação feminina criava uma imagem coerente de conspiração oculta contra a sociedade. Os autores acreditavam que tais mulheres más estavam se insinuando nas altas hierarquias da sociedade, procurando subverter a ordem “natural”.⁵²¹

Esse medo masculino em relação a subversão feminina e inversão das hierarquias tradicionais de gênero não desapareceu completamente, sendo contemplado pelo cinema de horror justamente numa época marcada pelo despertar da segunda onda feminista e o aumento da independência feminina. Enxergamos isso, por exemplo, em *Bruxa – A Face do Demônio* em que a antagonista é uma mulher influente e inteligente. Ela concretiza o medo de Kramer e Sprenger, estando inserida na alta hierarquia da sociedade do filme e fazendo parte de uma elite que controla o vilarejo de Heddaby, dispondo de recursos financeiros para alcançar seu objetivo de inverter a ordem da natureza e prolongar sua vida até o século XXI.

Outro importante feito do *Malleus* foi consolidar em um corpo feminino corrompido as ameaças e ansiedades representadas pela sexualidade humana. Categorizar as bruxas como personificações de uma sexualidade feminina pecaminosa e incontrolável forneceu meios concretos de controle da sexualidade de mulheres “desviantes”. Sua construção da bruxaria possibilitou a localização do Mal em corpos de mulheres reais: corpos que podiam ser descobertos e punidos. O pecado da bruxaria era hediondo e incitava uma punição horrível,

⁵¹⁸ Antes do século XV e da consolidação da teoria da bruxaria, a invocação deliberada de demônios era um privilégio exclusivo de homens letrados.

⁵¹⁹ Para se referir à sexualidade perversa das bruxas foram utilizadas tanto as histórias de hereges quanto de mulheres que viajavam à noite, ambas ligadas na imaginação masculina às tradições de sexualidade desviante. As orgias indiscriminadas eram bem conhecidas nas descrições clericais dos cultos heréticos. BROEDEL, *Op. Cit.* P. 178

⁵²⁰ A associação das bruxas com incubos era essencial para a definição de bruxaria. É interessante questionar como tais relatos advinham das acusadas depois de torturas, de forma que eram permeados por percepções “populares” de encontros sobrenaturais e demoníacos, que por vez alimentavam a concepção de inquisidores e teólogos sobre as relações entre bruxas com demônios.

⁵²¹ BROEDEL, *Op. Cit.* P. 177 - 178

mas era banal o suficiente para existir em qualquer lugar. Como a grande maioria das mulheres eram analfabetas na época, não possuindo acesso ao conhecimento letrado dos necromantes ou magos da Idade Média, a sexualidade feminina, já encarada com desconfiança, despontou como a característica que as aproximava e permitia o contato com os demônios.

No tratado, a bruxaria é uma categoria lógica e racional, centrada na relação da Mulher com o Mal. Os autores identificavam a sexualidade desordenada ao Diabo; papéis invertidos de gênero e sexualidade com bruxaria, assim como hierarquia sociais, econômicas e políticas defeituosas com as mulheres e seus pecados. Estabelecendo uma relação recíproca entre bruxaria e mulheres reais que poderiam se tornar suspeitas, foi criada uma imagem detalhada do arquétipo da bruxa, que não era apenas uma feiticeira, mas também a personificação do Mal e da sexualidade feminina perversa.

O vínculo estabelecido entre sexualidade feminina e danos físicos de todos os tipos forneceu à concepção de bruxaria de Institoris e Sprenger um poder explicativo que outras concepções rivais não possuíam. A bruxaria forneceu um sistema coerente através do qual toda uma constelação de forças socialmente desordenadas poderia ser entendida; criou um campo conceitual no qual ansiedades acerca da ordem social e do bem-estar material poderiam ser dispostas, compreendidas e potencialmente resolvidas.⁵²²

O tratado foi inicialmente bem-sucedido em sua empreitada, contando com 15 edições entre 1487 e 1520, além de 19 outras entre 1569 e 1669.⁵²³ Originalmente publicado em latim, foi traduzido para o alemão, francês e italiano, intensivamente citado em outros manuais e influenciando a lei civil. Suas várias edições indicam um desejo em conhecer mais o fenômeno da bruxaria, influenciando católicos e protestantes. Apesar de inicialmente direcionado às autoridades eclesiásticas e seculares, a obra abraçou uma audiência mais ampla e receptiva à sua mensagem.⁵²⁴ É interessante apontar que entre 1520 e 1560, o *Malleus* “saiu de moda”, experimentando uma segunda onda de popularidade a partir de 1569, quando passou a ser considerado um ponto de partida para o debate sobre bruxaria.⁵²⁵

[...] embora seja verdade que a grande perseguição só começou setenta anos após a publicação do *Malleus* (c. 1560), o fato da witchcraze atacar mulheres, especialmente sua sexualidade, aponta para o *Malleus* como um importante fator de contribuição. Os manuais subsequentes e a literatura polêmica o citaram extensivamente.⁵²⁶

⁵²² *Ibid.* P. 183 – 184 [Tradução nossa]

⁵²³ LEVACK, “The Witchcraft Sourcebook...”, *Op. Cit.* P. 57

⁵²⁴ É preciso cuidado para não criar uma ideia de causa e efeito instantâneo entre sua publicação e as perseguições, já que a natureza esporádica dos julgamentos e execuções nos territórios logo após seu surgimento mostra um cuidado inicial acerca dessas “novas ideias”. HULTS, *Op. Cit.* P. 60 - 66

⁵²⁵ Muitos historiadores/as afirmam que tal declínio ocorreu por problemas mais urgentes na cristandade, como a reforma protestante e como modificações no maquinário judicial das perseguições.

⁵²⁶ BARSTOW, *Op. Cit.* P. 172 [Tradução nossa]

O impacto exercido pelo *Malleus* foi duradouro e influenciou a escrita de outros tratados em diferentes localidades.⁵²⁷ O existente interesse na bruxaria, aumentou consideravelmente, assim como a dimensão de sua ameaça e a consolidação da imagem da mulher-bruxa. A partir da segunda metade do século XVI, os autores letrados aceitavam os termos básicos das categorias bruxa e bruxaria, concentrados na defesa de sua existência e incitação da repressão, vista como medida necessária em épocas de turbulências políticas e religiosas. Esse é o caso do juiz francês Jean Bodin e sua *Demonomania das Feiticeiras*.

3.2 - DEMONOMANIA DAS FEITICEIRAS OU MAGAMANIA DOS TEÓRICOS?

A caracterização da bruxaria como uma associação hedionda das mulheres com o Diabo e ameaça ao cristianismo amadureceu durante o auge das perseguições, período que coincidiu também com a escrita de novos tratados de bruxaria. Resgatando o conceito de Stephens, dos *teóricos da bruxaria*, no sentido contemporâneo de *teóricos da conspiração*, é possível afirmar que aqueles homens letrados cultivaram uma verdadeira mania pelas bruxas. Como veremos a seguir, Jean Bodin utiliza o termo *demonomania* para explicar a relação profana e de êxtase entre as bruxas e os demônios, defendendo a repressão judicial, de governantes e eclesiásticos.⁵²⁸

Após a análise do *Malleus* e levando em consideração as outras obras que o sucederam, todas interessadas em um perigo real das bruxas e de autoria de homens letrados, acreditamos que a expressão *caça às bruxas* não define de forma adequada esse específico conhecimento masculino. Esta expressão, a qual se refere principalmente à perseguição e aos julgamentos, acabou adquirindo na contemporaneidade um sentido bastante diferente, tornando-se quase sinônimo de perseguição política. Não é a toa que a expressão é atualmente muito empregada para sinalizar a perseguição sistemática de um grupo ou de adversários políticos por parte de um governo, partido ou grupo dominante, uma conotação muito diferente da caça às bruxas da Época Moderna. Basta lembrar como o dramaturgo estadunidense Arthur Miller, na peça *The*

⁵²⁷ Também influenciou representações artísticas, cujas estratégias visuais ecoavam a retórica misógina do tratado, centradas, por exemplo, na nudez da bruxa. Desta forma, a imprensa não foi o único meio de difusão do estereótipo da mulher-bruxa, sendo que este foi codificado tanto em palavras quanto imagens. Na época de seu primeiro sucesso, o *Malleus* inspirou pintores germânicos como Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien, que utilizavam a imagem da bruxa para sua automodelação e sucesso. Apesar de não ser possível afirmar com exatidão até que ponto os artistas estavam realmente preocupados com a bruxaria, certamente as imagens criadas serviram para a difusão do perigoso estereótipo. Sobre as representações artísticas de bruxas por artistas germânicos, ver: HULTS, Linda C. *Inventing the Witch in the European Heartland: Dürer and Baldung. The Witch as a Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Filadélfia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005. P. 57 – 108

⁵²⁸ Demonomania é a união dos termos gregos *daemon* (espírito, aqui utilizado com uma conotação cristã de entidade satânica) e *mania* (loucura).

Crucible (1953), recorreu aos julgamentos de Salém, como uma alusão à cruzada anticomunista nos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria.

Levando em consideração a especificidade das fontes que analisamos nesta tese, antes de tratarmos com maior detalhamento do tratado escrito por Jean Bodin, realizamos um exercício semântico propondo o emprego de um novo conceito, a *magamania*⁵²⁹ moderna, para distinguir bem do sentido contemporâneo de perseguição política e caracterizar o interesse quase obsessivo do início da Idade Moderna, presente tanto no *Malleus* quanto na *Demonomania das Feiticeiras*, de uma elite europeia e masculina em um sujeito marcadamente feminino, enraizado em uma tradição misógina, que renunciou a fé cristã e associou-se às forças diabólicas para causar o Mal de diferentes formas. Acreditamos que *magamania* seja um conceito interessante e útil para entendermos não apenas a construção teórica e mental da bruxa e a subsequente necessidade de eliminá-la, mas também o interesse dos eruditos – clérigos e laicos - e o contexto histórico dessa construção.

O conceito *magamania* também auxilia a distinguir entre uma análise do fenômeno da bruxaria baseada em fontes primárias de julgamentos e depoimentos, como feito por historiadores/as como Carlo Ginzburg e Carol Karlsen, de uma análise da construção letrada da bruxa, presente nos tratados, como uma serva do Diabo e representante do Mal feminino, como fazemos nesta tese. A ideia de *magamania* moderna delimita com maior precisão uma caracterização da bruxaria cujo foco semântico e hermenêutico é a imagem da mulher-bruxa, um ser feminino maligno e demonolátrico, que representava uma ameaça à cristandade e foi repetidamente imaginado durante a Primeira Modernidade, enquanto uma *construção teórica*, originária da mente de homens da elite, munidos de argumentos sofisticados por meio de formulações teológicas, filosóficas e políticas. Estes homens acreditavam no poder da magia e na existência do sobrenatural, temendo imensamente o poder do Diabo e suas consequências para a vida humana e ordem social. Nesse sentido, presumiam que as mulheres, com sua natureza traiçoeira e mentes fracas, fossem mais vulneráveis ao poder demoníaco, sendo suas agentes. Com o conceito de *magamania* não apenas visualizamos melhor essa obsessão masculina e erudita por bruxas, mas também como expressão de um fenômeno de gênero: a construção incessante de uma figura *feminina* má por mentes *masculinas*.

Entre as obras representantes da *magamania* moderna, escritas por teóricos da bruxaria que acreditavam piamente no poder do Diabo e na existência de mulheres maléficas, citamos,

⁵²⁹ *Magamania* é uma união, proposta por nós, entre as palavras de etimologia grega *mágissa* (feiticeira ou bruxa) e *mania* (loucura, neste caso empregada no sentido de obsessão). Desta forma, fazemos um trocadilho com o jogo de palavras proposto por Bodin, *daemon* e *mania*, as substituindo por *mágissa* e *mania*.

para além do *Malleus Maleficarum: o Daemonolatreiae libri três* (1595) do magistrado Nicholas Remy; o *Disquisitiones Magicae* (1599) do jesuíta Martin del Rio; o *Discours exécration des Sorciers* (1602) do jurista Henry Boguet; o *Compendium Maleficarum* (1608) do padre Francesco Maria Guazzo; o *Tableau de l'Inconstance des Mauvais Anges et Démons* (1612) do magistrado Pierre de Lancre e o *The Discovery of Witches* (1647) do inquisidor Matthew Hopkins. Além destes, em 1580 foi publicado um livro que se destacou na formulação teórica moderna sobre a bruxaria, de autoria do jurista francês Jean Bodin: *De la démonomanie des sorciers, a Demonomania das Feiticeiras*.⁵³⁰ Fortemente influenciado pelo legado do *Malleus*, a importância deste tratado está no fato de que Bodin o escreveu para que pudesse ser utilizado em tribunais seculares, recorrendo não apenas às conhecidas fontes sobre bruxaria, mas também às evidências acumuladas por autoridades do início da Idade Moderna e ao consenso a respeito das confissões obtidas em diferentes lugares da Europa.

Apesar da pouca experiência com julgamentos desse tipo, Bodin escreveu uma importante obra sobre a ameaça das bruxas para a civilização cristã, apontando como lidar com esse problema, já que eram também as inimigas máximas dos magistrados, os quais por sua vez eram representantes do poder monárquico. Bodin foi um defensor intransigente da autoridade do Estado, de forma que um território infestado por bruxas era indício de mau governo, já que a harmonia, conceito chave para suas ideias de justiça e de soberania, subjacente aos mundos divino, natural e humano, estaria perturbada. Um Estado harmonioso era livre das bruxas, logo a necessidade de erradicá-las efetivamente. Seu objetivo era refutar a ideia de que a mania/loucura das bruxas era um desequilíbrio mental, como defendido por autores cétricos como Johann Weyer, provando que era fruto do êxtase que experimentavam ao servir o Diabo.

A *Demonomania* obteve grande sucesso com pelo menos 23 edições, sendo traduzida na época de seu lançamento para o alemão, italiano e latim, um dos trabalhos mais conhecidos e editados sobre demônios e bruxas na Época Moderna. Com ampla distribuição, foi responsável por fundamentar e orientar julgamentos durante quatro ou cinco décadas, considerado por gerações de historiadores/as como um livro extremamente influente. Parte de sua autoridade e do interesse que despertou em acadêmicos nos séculos seguintes se deu por seu autor ser um dos mais importantes escritores jurídicos da segunda metade do século XVI. Nascido em 1530, em Angers, ao oeste da França, Jean Bodin era filho de um rico

⁵³⁰ Para esta análise foi utilizada a tradução para o inglês realizada a partir da primeira edição de 1580. Cf. BODIN, Jean. **On the Demon-Mania of Witches**. Tradução de Randy A. Scott. Canadá: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2001.

comerciante. Começou a praticar Direito por volta de 1562, ano em que as guerras civis religiosas iniciaram na França.⁵³¹ Para ele, a falta de união em torno de um poder legítimo e coeso, assim como a violência motivada pelo facciosismo religioso ameaçavam perigosamente a unidade do reino, de forma que a única solução seria uma monarquia forte. Em 1576, no contexto das guerras de religião, escreveu seu mais célebre tratado político *Os Seis Livros da República*.

É importante questionar como a contemporaneidade é familiarizada com uma noção otimista e racionalista da Renascença, principalmente na arte e arquitetura, sendo que pouco é conhecido sobre as correntes oriundas da magia e do ocultismo, importantes componentes da cultura humanista do Renascimento, as quais são expressas nos tratados de bruxaria, por exemplo. Por muito tempo foi apontado um contraste entre o Bodin de *Os Seis Livros da República*, um autor “moderno”, “racional” e “tolerante”, e o Bodin “supersticioso”, “intolerante” e “inflexível” da *Demonomania das Feiticeiras*. Essa dicotomia, levou muitos historiadores a tratar a obra como uma anomalia na trajetória de um humanista respeitável e moderado. Contudo, como aponta Daniel Aidar da Rosa, a *Demonomania* compartilha muitos pontos de vista e questionamentos com outras obras de Bodin, de forma que seu conceito de bruxa só adquire sentido se inserido no conjunto de seus outros escritos, assim como no horizonte do desenvolvimento de linguagens e significações religiosas e sociais da Europa Moderna.⁵³² Longe de ser um aspecto contraditório em seu pensamento, o livro é um complemento à sua visão do Estado monárquico absoluto. É necessário compreender que a “inconsistência” no pensamento de Bodin foi, na verdade, resultado do emprego de categorias mentais dos séculos XIX e XX na análise de um autor inserido em um universo mental onde as distinções entre natural e sobrenatural não eram tão delimitadas. Enfatizando a importância de atentarmos para a mentalidade da época, de que Bodin era “um homem do seu tempo”, Muchembled argumenta que:

Espantar-nos de ver o humanista Jean Bodin polir as armas de um magote de juízes perseguidores seria cometer o pior pecado em que pode cair um historiador: o do anacronismo. O autor de *A República* estava neste ponto em perfeita sintonia com os homens práticos que erigiam impiedosamente as fogueiras. Estes, por sua vez, fundamentavam-se em uma ciência que afirmava a presença diabólica e registrava suas múltiplas manifestações. No século XX, nós perdemos a ideia de que a ciência, a cultura, a teologia e todo o resto do saber humano produzem um quadro único de interpretação do universo. Nossos conhecimentos fragmentados, nossas especializações, por vezes ciumentamente fechadas em si, impedem-nos de perceber que Bodin falava a mesma língua em todas as suas obras, fossem elas dedicadas à

⁵³¹ Sobre a vida de Bodin, ver: TURCHETTI, Mario. Jean Bodin. ZALTA, Edward N. (Ed). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Edição do Inverno de 2012. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/bodin/>. (Acesso em 28 de fevereiro de 2020).

⁵³² ROSA, *Op. Cit.* P. 2 - 3

economia, à teoria política, à religião ou à caça às feitiçeras. O mesmo acontecia com seus contemporâneos mais ilustres. Nenhuma barreira separava a medicina da religião, a ciência da crença.⁵³³

Em seus principais trabalhos, Bodin procurou defender a glória e a ordem divina. Acreditava que anjos e demônios serviam como intermediários entre a humanidade e Deus, sendo que as pessoas possuíam livre arbítrio para escolher entre o Bem e o Mal. Desta forma, estava preocupado com a questão da harmonia em uma época extremamente desordenada. Para ele, desafiar o monarca era uma traição imperdoável e merecedora da morte, mas desafiar Deus era infinitamente pior. A *Demonomania* não é apenas uma representante da *magamania* moderna, ligada ao contexto de perseguição das bruxas na Europa, mas também à própria trajetória individual de seu autor e ao contexto político francês, marcado por guerras religiosas e instabilidade monárquica. É imprescindível entender esses temas para analisar o tratado e seu objetivo de elaborar uma legislação real, totalmente inexistente na época, para o excepcional e gravíssimo crime de bruxaria.

3.2.1 - JEAN BODIN, A FRANÇA E A REPÚBLICA

Entre 1562 e 1598, a França esteve dividida por uma guerra civil originada de questões religiosas entrelaçadas a políticas regionais, sociais e pessoais. Enquanto as fases militares do conflito foram esporádicas, a propaganda religiosa e o conflito interno político foram contínuos, onde cada grupo acusava seus inimigos de associação com o Diabo e de crimes contra o Estado, Deus e a verdadeira Igreja.⁵³⁴ A política francesa encontrava-se fracionada entre grupos religiosos e casas nobiliárquicas, marcada por divergências dogmáticas, fissura presente na Europa desde a reforma protestante, que teve aumentou as tensões sociais e confrontos.⁵³⁵

No caso francês, a reforma se sobrepôs a uma rivalidade entre casas nobiliárquicas, principalmente entre os Bourbon, Guise e Montmorency.⁵³⁶ Esta disputa reverberou nas guerras religiosas, cujo ápice, o Massacre da Noite de São Bartolomeu em 24 de agosto de

⁵³³ MUCHEMBLED, *Op. Cit.* P. 91

⁵³⁴ PEARL, Jonathan L. Introduction. In: BODIN, Jean. **On the Demon-Mania of Witches**. Tradução de Randy A. Scott. Canadá: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2001. P. 12 - 13

⁵³⁵ Ao abalar a ordem social tradicional, a reforma agravou querelas sociais e políticas, potencializando duelos e violências. A disputa por fiéis transformou o pecado em uma questão de guerra ferozmente combatida. Cf. KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e Crise: Uma Contribuição à patogênese do mundo burguês**. Tradução de Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

⁵³⁶ As rivalidades existentes, considerando a nova dinastia Valois-Angoulême, foram reforçadas por questões religiosas. Um bom exemplo disso foi o Édito de Saint-Germain assinado pela rainha regente, Catarina de Médici, em 1562 concedendo certa tolerância ao protestantismo. A Liga Católica, liderada pela casa Guise, era intransigente em relação à liberdade dos protestantes, culminando no Massacre de Vassy no mesmo ano, quando fiéis huguenotes foram assassinados pelas tropas do Duque de Guise, iniciando a primeira guerra religiosa.

1572, foi marcado pela repressão do protestantismo huguenote pelos reis franceses católicos. Houve uma profunda interação entre fatores políticos e religiosos, já que a coroa francesa, mesmo enfraquecida, ainda demonstrava obrigação religiosa com o catolicismo tanto na esfera pública quanto no direito penal.

A falta de unidade religiosa preocupava não apenas por suas consequências sócio-políticas, mas também por ser interpretada como desencadeadora da fúria divina. As crises sociais, políticas e econômicas que ocorreram no rastro da reforma eram entendidas por um prisma espiritual. As tensões teológicas foram alçadas a uma guerra civil, tanto pela necessidade dos católicos de recriar uma unidade quanto pelo desejo dos protestantes em criar uma nova igreja.⁵³⁷ A violência que se seguiu era entendida como um instrumento necessário para atuar em nome de Deus, já que os hereges ameaçavam o bem-estar coletivo. Natalie Zemon Davis aponta que os rituais de violência do século XVI objetivavam livrar a comunidade de uma contaminação, que no caso francês era associada aos protestantes e à bruxaria.⁵³⁸

A fraqueza e instabilidade da coroa francesa, a fragilidade da coesão social, a intolerância religiosa, a ruptura da unidade católica e a violência marcaram profundamente a obra de Bodin. Unindo uma experiência jurídica com uma formação acadêmica humanista, o autor pensava o Direito a partir da História e da política. Buscando em documentos e fontes os ensinamentos que poderiam livrar a França da crise, Bodin desenvolveu sua teoria sobre a soberania e escreveu a *Demonomania das Feiticeiras*. O conjunto de sua obra, apesar do abrangente escopo temático, exemplifica como Bodin era um jurista e intelectual coerente e em sintonia com seu próprio tempo. Por meio de seus escritos, é possível notar como o humanismo, o Renascimento e a revolução científica não se opunham à demonologia. Não eram áreas opostas e excludentes de conhecimento, mas sim caminhavam paralelamente e às vezes se entrecruzavam nos escritos de um mesmo autor.⁵³⁹

Após publicar *O Método para fácil compreensão da História* (1566), ganhou notoriedade entre membros da Corte e se aproximou do Rei Carlos IX, do qual recebeu uma série de encargos administrativos e políticos. Foi nesse contexto que escreveu *O Seis Livros da República* (1576), reafirmando o poder soberano do rei perante os súditos. Depois de sua participação na reunião dos Estados Gerais e algumas desavenças, afastou-se do círculo mais

⁵³⁷ ROSA, *Op. Cit.* P. 32

⁵³⁸ Cf. DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França Moderna**. Tradução de Mariza Correa. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

⁵³⁹ Cf. TREVOR-ROPER, Hugh. **A Crise do Século XVII: Religião, a Reforma e Mudança Social**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

próximo do rei se tornando promotor real em Laon onde escreveu a *Demonomania*, o *Teatro da Natureza Universal*, uma sistematização de filosofia natural, e *Colóquio dos Sete Sábios* em defesa da tolerância religiosa.⁵⁴⁰ Nesse sentido, é perceptível como se interessava simultaneamente por questões públicas, jurídicas e religiosas.

Tanto na *Demonomania* quanto nos *Os Seis Livros da República*, Bodin demonstrou que sua maior preocupação era a dissolução da França, temor agravado pelas guerras civis religiosas e as mortes de Carlos IX e Henrique III. Ambas as obras foram publicadas em francês e não em latim, como comumente acontecia na época, evidenciando seu desejo de divulgação para um público mais amplo. Em *Os Seis Livros*, Bodin procurou uma resposta para evitar a desintegração do reino a partir da teoria da soberania, a qual está presente em seu tratado sobre bruxaria. A soberania era o poder absoluto de uma República e as únicas limitações ao poder real no âmbito terrestre seriam as leis naturais e divinas, já que Deus era o início e o fim de toda a soberania.⁵⁴¹ Afirmando que a legitimidade do poder monárquico provinha de Deus e não da força ou sagacidade, *Os Seis Livros da República* anunciaram uma importante mudança: não havia espaço para oposição legítima ao soberano, a qual era encarada como oposição à vontade divina.⁵⁴² Esta aproximação entre a ordem religiosa e o sistema político não era algo artificial, mas sim formulado a partir de um conceito de organização harmônica e hierarquizada da sociedade.⁵⁴³ No auge da instabilidade política francesa, Bodin refletiu acerca do funcionamento da monarquia defendendo o poder real e a unidade do reino, declarando ilegítimas as reivindicações protestantes ao trono.

Quatro anos após a escrita de *Os Seis Livros*, foi publicado seu tratado de bruxaria. Ambas as obras promoviam o combate àqueles encarados como obstáculos na execução da justiça harmônica. No caso da *Demonomania*, estes obstáculos eram as bruxas. Procurando compreender a *Demonomania* simultaneamente no contexto de sua idealização e no conjunto da obra de Bodin, Rosa argumenta que:

Sem que se contextualize a vida de Bodin, sem que se pense que ele viveu as Guerras de Religião e observou o derramamento de sangue francês em nome de

⁵⁴⁰ ROSA, *Op. Cit.* P. 91

⁵⁴¹ Desde o Medievo, a Igreja, o Imperador e os monarcas disputavam a supremacia de territórios europeus e suas reivindicações se chocavam umas com as outras. Enquanto a Igreja e o Império, poderes universalistas, disputavam a supremacia entre si, os monarcas se fortaleceram. Como respostas aos teóricos que defendiam o poder clerical, juristas e intelectuais formularam teorias que justificavam os poderes reais. Os monarcas passaram a exigir o reconhecimento de serem os detentores do verdadeiro poder. Nesse contexto, são entendidas as obras sobre a natureza do poder, com Dante Alighieri e Marsílio de Pádua e mais tarde, Maquiavel, Montaigne e Bodin. No contexto francês, a centralização do poder real e as guerras civis religiosas permitiram a formulação do conceito de soberania de Bodin, permitindo que o Estado tomasse para si atribuições que antes eram monopólio da Igreja. ROSA, *Op. Cit.* P. 96 - 146

⁵⁴² ROSA, *Op. Cit.* P. 102

⁵⁴³ MUCHEMBLED, *Op. Cit.* P. 195

formas diferentes de se adorar um mesmo Deus, a *Demonomania* e Os Seis Livros acabam sendo esvaziados de seus sentidos e, com isso, parece conveniente observar a primeira obra como um resquício insistente de medievalidade, enquanto a segunda representaria uma emanção luminosa da modernidade.⁵⁴⁴

A Demonomania está longe de ser uma excepcionalidade no conjunto das obras de Bodin. O problema do Mal, evidenciado na questão da bruxaria, estava presente em seu estudo de soberania, onde procurava compreender a relação de Deus com seus súditos e a presença de criminosos e rebeldes diante da onipresença, onipotência e onisciência divina.⁵⁴⁵ Orientado pelas mesmas preocupações e métodos, o jurista analisou e corroborou com a existência da bruxaria e seu perigo eminente. Com uma complexa discussão sobre magia e bruxaria, a *Demonomania* recolocou a discussão demonológica no século XVI, se consolidando como um dos grandes tratados de bruxaria da história.

3.2.2 - AS BRUXAS DE BODIN: UMA INFESTAÇÃO PERIGOSA

Quando *A Demonomania das Feiticeiras* foi publicada em 1580, os processos de bruxaria na França ainda não tinham alcançado seu auge.⁵⁴⁶ Com as guerras religiosas encaminhando-se para o fim, juristas, inquisidores e outras autoridades deram maior legitimação jurídica ao protestantismo, que aos poucos deixou de ser considerado anticristão. Sendo assim, teóricos católicos e protestantes se voltaram para um inimigo em comum: o Diabo. É nesse contexto que uma geração de juristas franceses redefiniu a demonologia e a teoria da bruxaria, a inserindo na jurisprudência, sendo que anteriormente sua principal referência era o *Malleus Maleficarum*, publicado em Paris em 1517.

Desde o século XV, a bruxaria na França era vista como um crime secular da esfera dos tribunais civis, julgada em cortes comuns, de forma que as crenças do juiz responsável pelo processo eram extremamente importantes para determinar o quão severo este seria. Outra peculiaridade que influenciou a escrita de Bodin foi a jurisprudência francesa, caracterizada pelo sistema de parlamentos, cortes supremas regionais onde a de Paris era a mais antiga e com maior área de controle. Os parlamentos, os quais serviam como tribunais de primeira instância em casos envolvendo a nobreza, ao lidarem com casos de bruxaria eram mais “moderados” que os tribunais locais, recebendo apelações e constantemente revogando os julgamentos mais severos. Essa “moderação” em relação à bruxaria desagradou muitos demonólogos e teóricos, sendo que Bodin, um jurista, compartilhava deste sentimento,

⁵⁴⁴ ROSA, *Op. Cit.* P. 101

⁵⁴⁵ *Ibid.* P. 103

⁵⁴⁶ Cf. WAITE, Gary K. Sixteenth-Century Religious Reform and Witch-Hunts. In: LEVACK, Brian. (Ed). **The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

embora tivesse muito pouco em comum com os demonólogos de sua época, quase todos pertencentes a uma geração mais nova.⁵⁴⁷ Para estes, a demonologia era um conhecimento em defesa do catolicismo, produzindo uma literatura de forte teor político na qual a heresia protestante era disseminada pelo Diabo e a bruxaria um de seus resultados mais ameaçadores. Bodin pensava diferente e estava preocupado com as ofensas que a bruxaria causava à majestade de Deus, definindo-a como uma traição divina. Partindo de debates teológicos e fontes canônicas, *A Demonomania das Feiticeiras* possui como principal objetivo determinar como a bruxaria deveria ser tratada pela lei civil, estabelecendo a natureza do delito dentro do sistema jurídico. Assim como o *Malleus*, Bodin definiu o que era a bruxaria e as bruxas, explicitando a ameaça que representavam para a humanidade e como os juristas deveriam combater esse crime.

No prefácio, procurando respaldo em um caso real, o autor afirma escrever sobre o assunto após ter acompanhado o caso de Jeanne Harvillier, em abril de 1578, acusada pela morte de diversas pessoas e animais. Após ser torturada, Harvillier confessou que aos doze anos sua mãe a ofertou ao Diabo, disfarçado como um homem alto vestido de preto. A jovem renunciou a Deus e prometeu servir Satã, com quem teve relações carnavais até ser presa. Harvillier possuía a reputação de ser uma grande bruxa e Bodin explica que trinta anos antes, em outra localidade, tinha sido sentenciada ao açoite pelo mesmo crime. Quando condenada, neste segundo processo, fingiu arrependimento e negou muitas das maldades que tinha cometido. O autor recorda que os presentes no julgamento concordaram que ela merecia a pena de morte, mas que um se mostrou leniente, defendendo que era suficiente enforcá-la. Apesar disso, a mulher foi queimada viva no último dia de abril de 1578.⁵⁴⁸

Por alguns terem achado o caso estranho e inacreditável, Bodin escreveu o tratado como uma advertência, explicando que não existia crime tão vil e que merecesse punição tão séria quanto a bruxaria. Ele constrói a *Demonomania* como uma resposta aos autores que tentavam salvar as bruxas, inspirados por Satã para escrever tais obras, já que este possuía servos leais em todas as posições. Bodin aponta que desde muito cedo a lei divina proibia a consulta de adivinhos, bruxas e oráculos pitônicos, especificando logo em seguida todos os tipos de bruxaria e adivinhação pelos quais Deus exterminou os amoritas e canaanitas da terra. O autor reúne histórias gregas e latinas, antigas e modernas, relatos e informações de diferentes

⁵⁴⁷ A grande maioria educada na Faculdade Jesuíta de Clermont na Universidade de Paris pelo famoso teólogo Jean Maldonat.

⁵⁴⁸ Bodin aponta que após sentenciada, confessou usar unguentos e ser transportada pelo Diabo para as assembleias das bruxas, onde encontrava um grupo que venerava um homem com o nome de Belzebu, com o qual teve relações carnavais.

territórios acerca das ações das bruxas, afirmando que tanto em obras germânicas, italianas, francesas e de outras línguas, quanto em julgamentos, confissões e relatos, era possível encontrar provas de como as bruxas confessavam de forma universal e unânime.⁵⁴⁹ Explicando a falta de homogeneidade nos testemunhos e relatos das supostas bruxas, principalmente as diferenças e contradições, Bodin explica que apesar de não conversarem entre si para concordarem em todos os pontos, estas mulheres sustentavam a veracidade da cópula com demônios, já que todas anuíam o fato de se engajarem em relações sexuais com incubos.

Misturando autoridades clássicas, hebraicas e cristãs, assim como rumores e relatos de amigos e escritores contemporâneos, o autor maneja um extensivo e variado conjunto de fontes.⁵⁵⁰ O fato de autoridades antigas e modernas concordarem que o Diabo era real e as bruxas perigosas, era para ele a melhor prova de que seus argumentos eram verdadeiros. Sobre as provas da existência desse mal, Bodin questiona que se a lei universal de Deus, as leis humanas, os julgamentos e confissões não eram suficientes, qual outra grande prova poderia ser exigida?⁵⁵¹ O tratado atacava diretamente Johann Weyer, denominado por Bodin como “protetor das bruxas”, que como visto no capítulo anterior, acreditava que estas eram mulheres velhas e tolas que sofriam de excesso de humor melancólico, sendo o pacto demoníaco uma mera fantasia. Desta maneira, apesar de se inserir primordialmente no âmbito jurídico, *A Demonomania* também adentrou o campo da polêmica teológica e intelectual.

A obra foi dividida em quatro partes. Na primeira, Bodin assume um tom bíblico descrevendo o crime de bruxaria como uma atividade demoníaca contrária à lei e grandeza de Deus. A bruxa é definida como um ser que *conscientemente* realiza algo por meios diabólicos, descritos como superstições e impiedades fabricadas e ensinadas por Satã com o objetivo de destruir a raça humana.⁵⁵² Possuidora dos conhecimentos da lei divina, a bruxa tinha plena

⁵⁴⁹ Apontando as semelhanças entre julgamentos e testemunhos conduzidos em lugares diferentes, Bodin provava a existência da bruxaria com o seguinte questionamento: como pessoas ignorantes e mulheres velhas que nunca conversaram entre si teriam acesso a esse conhecimento comum se não fossem bruxas? Isso é um ponto extremamente importante para o jurista que defende a condenação universal das bruxas e a necessidade coletiva de atuação contra esse mal.

⁵⁵⁰ Segue principalmente a autoridade do Antigo Testamento, favorecendo a concepção do Deus vingativo e justiceiro, com ênfase às passagens mais rigorosas, sendo que sua principal fundamentação bíblica era Deuteronômio 18:10. Ao longo do tratado, cita autoridades clássicas, como Plutarco, Plínio, Platão e Pitágoras, recorrendo também às obras de Agostinho e Aquino, assim como aos escolásticos medievais e às tradições tardo-medievais do direito legal e canônico.

⁵⁵¹ Para fornecer autoridade às crenças universalmente aceitas, Bodin recorre a Aristóteles, fazendo o mesmo uso do filósofo grego que o *Malleus Maleficarum*. Aquilo que é considerado verdade pela grande maioria não pode ser completamente falso.

⁵⁵² É interessante ressaltar a questão apontada pelos tradutores da obra sobre o substantivo francês *sorcier*, que pode ser traduzido para o inglês (e também português), de acordo com o contexto, como bruxa, feiticeira ou mago, podendo se referir tanto ao feminino quanto masculino. Não existe outro equivalente no inglês e

consciência de que se relacionava com o Diabo, havendo um consentimento, o que diferenciava a bruxaria da idolatria. A bruxa era uma criminosa que escolhia servir ao Diabo, enquanto o idólatra era enganado por uma falsa religião. A primeira parte abrange uma ampla discussão teórica sobre magia, demônios e até onde os seres humanos podiam seguramente se envolver com o oculto. Semelhante ao *Malleus*, Bodin discute a natureza dos espíritos e sua associação com os seres humanos, recorrendo a Aquino para sustentar a veracidade da cópula entre os demônios e as mulheres. Assim como Kramer e Sprenger, o autor toca na difícil questão da responsabilidade divina. Neste caso, também isenta Deus da responsabilidade da bruxaria, o qual não era injusto por ter criado o Diabo ou permitido a queda dos anjos, já que os espíritos malignos serviam para o propósito da glória divina, executando sua justiça e não agindo sem a sua permissão. Conforme Agostinho, Bodin argumenta que Deus nunca permitiria que o Mal acontecesse a não ser que o resultado fosse um bem maior.⁵⁵³

Segundo Bodin, Deus criou o universo de forma equilibrada, sendo o homem intermediário entre os animais irracionais e os espíritos. Tudo estava unido por intermediários, compondo uma harmonia entre o mundo inteligível, celestial e elementar por meio de conexões indissolúveis.⁵⁵⁴ A natureza intelectual dos homens era posicionada assim entre a maldade dos demônios e a bondade dos anjos, de forma que possuíam a livre escolha entre o Bem e o Mal, o que resultava tanto em consequências individuais, relacionadas à salvação da alma, por exemplo, quanto coletivas. Em sua análise da *Demonomania* Rosa aponta que as consequências coletivas eram, para Bodin, a ruína ou manutenção de uma República.⁵⁵⁵ Sobre o contato com o demoníaco, o autor argumenta, utilizando uma lógica comparativa, que se anjos e espíritos bons podiam ter entendimentos com os homens, o mesmo ocorreria com os espíritos malignos.⁵⁵⁶

Existiam homens impacientes e desesperados que pediam auxílio ao Diabo, como Saul na história bíblica da bruxa de Endor, e outros que o faziam para objetivos terrenos, como

português para o feminino de *sorcière* além de bruxa ou feiticeira. Desta forma, os tradutores apontam para detalhes e contextos do texto na definição se a bruxa era mulher. Como para Bodin a bruxaria era um crime essencialmente feminino, usaremos o termo bruxa, a não ser quando explicitado que o autor se referia a um sujeito masculino.

⁵⁵³ Como foi visto no *Malleus*, a complexa questão teológica de que o Diabo e o Mal atuam no mundo com permissão divina é um tema que permeia a literatura demonológica da época.

⁵⁵⁴ BODIN, *Op. Cit.* P. 50

⁵⁵⁵ ROSA, *Op. Cit.* P. 113 - 114

⁵⁵⁶ Desde os tempos antigos, os espíritos malignos enganavam de duas maneiras: por pactos formais, cujo foco eram mulheres e pessoas mais humildes ou por meio da idolatria, conseguindo que pessoas virtuosas venerassem o Diabo se afastando de Deus. Demonstrando que pessoas santas também poderiam ser enganadas e que o tipo mais poderosos de bruxaria se revestia sob o véu de religião, Bodin cita como a invocação de demônios era repleta de orações, jejuns, cruzes e hóstias sagradas. Isso mostra a necessidade de duplos contrários como algo comum à mente dos homens letrados do século XVI, com a religiosidade cristã possuindo uma antirreligiosidade maligna, manifestada em rituais que mimetizavam os rituais católicos.

curar doenças, desfrutar prazeres, aprender o futuro ou se vingar de seus inimigos. Para Bodin, as bruxas mais desprezíveis eram as que renunciavam a Deus, jurando obediência e adoração ao Diabo por meio do pacto. Evidenciando o interesse dos teóricos da bruxaria e da Renascença por magia e pelo oculto, ao longo desta primeira parte é realizado um extenso estudo e classificação dos gêneros de magia, distinguindo entre práticas legítimas e ilegítimas.

A seção do meio, composta pela segunda e terceira partes, possui uma linguagem e estilo mais informais e anedóticos com exemplos retirados de registros de tribunais e histórias contadas pelo próprio Bodin ou por conhecidos.⁵⁵⁷ Preocupado em estabelecer a realidade das interações com o Diabo, Bodin analisou os crimes das bruxas e as penalidades que deveriam ser imputadas a elas, examinando com detalhes, por exemplo, os sabás. Discutiu também, brevemente, as artes e métodos ilícitos das bruxas, como por exemplo, as formas como a cópula e procriação eram prevenidas por artes maléficas, enfatizando que não eram palavras ou atos que realizavam isto, mas sim os artificios do Diabo. Nesse sentido, este não possuía o poder de remover membros do corpo humano, a não ser órgãos viris, tal qual era acreditado nas terras germânicas.⁵⁵⁸ Isso não era uma surpresa, sendo que buscava afastar o homem da adoração do verdadeiro Deus e impedir a procriação humana, removendo o laço sagrado de amizade entre cônjuges e inclinando alguns ao adultério. Bodin também argumentou em favor da realidade das “marcas do Diabo”, do pacto demoníaco e de que as bruxas eram batizadas novamente. Diferentemente do *Malleus*, a *Demonomania* se debruça mais sobre os sabás, defendendo a veracidade destes, assim como o transporte de corpo e alma das bruxas, a adoração ao Diabo, as danças em que homens entravam em frenesi, mulheres abortavam e as inúmeras renúncias à religião.

Para Bodin, bastava uma bruxa para serem produzidas outras quinhentas, já que esposas levavam maridos, mães levavam filhas e até mesmo famílias inteiras. Este é um dos pontos mais importantes da *Demonomania*: se esse crime horrível não fosse controlado, iria aumentar e se perpetuar com graves consequências para o Estado francês.⁵⁵⁹ Segundo a lei divina, as penas deveriam ser prescritas de acordo com a magnitude do crime, não existindo nenhuma perversidade tão merecedora do fogo quanto a bruxaria. A segunda parte é assim encerrada com uma discussão prática dos malefícios das bruxas, ou seja, como poderiam causar doenças, esterilidade, granizos, tempestades e matar homens e animais.

⁵⁵⁷ Diversas vezes os exemplos são iniciados como “aconteceu de eu estar...”; “eu me lembro...”; “eu presidi”, conferindo credibilidade à narrativa.

⁵⁵⁸ Praticamente sempre que cita as terras germânicas recorre aos exemplos presentes no *Malleus Maleficarum*. Quando Bodin referencia o *Malleus* utiliza Sprenger como uma forma abreviada para os autores, corroborando com as análises de que este era muito mais prestigiado que seu colega, Kramer.

⁵⁵⁹ BODIN, *Op. Cit.* P. 120

As promessas do Diabo de fornecer poder ou ensinar propriedades mágicas de pós, palavras ou símbolos eram o alicerce da bruxaria. As bruxas se entregavam por promessas de que seriam amadas, honradas e ricas, desfrutando prazeres e destruindo seus inimigos. Apesar disso, Bodin aponta que o Diabo era o pai da mentira, não existindo nada além de ilusões em suas promessas, com exceção da vingança permitida por Deus.⁵⁶⁰ Assim como o *Malleus*, bastante cautela é tomada para não igualar os poderes do Bem e do Mal, sendo que o Diabo somente agia com a permissão de Deus e seu poder sobre tempestades, animais, venenos e homens perversos também era sempre concedido por este, visando um bem maior. Nota-se uma necessidade de reforçar que nada escapava da vontade divina, de forma que a injúria das bruxas perante Deus recaía nelas mesmas.

No terceiro livro, são discutidas as formas lícitas e ilícitas para prevenir e espantar feitiços, de forma que o nome de Deus, pronunciado com boas intenções por aqueles que o temem, afasta as tropas de demônios e bruxas. Apesar de não ser possível afastar completamente as bruxas, comparadas às moscas e aranhas, em lugares com governantes sábios, bons magistrados e pastores estes espíritos malignos não duravam muito. Assim como Deus enviava pragas, guerras e fome, também mandava bruxas quando seu nome era blasfemado com impunidade das autoridades terrenas. Esse é um ponto importante para Bodin, que alertava para o perigo do reino francês tolerar as bruxas. Desta forma, defendia que as penalidades não deveriam ser estabelecidas *apenas* para castigar o crime da bruxaria, mas também apaziguar a ira divina. Nesse sentido, um exemplo utilizado é a precoce morte de Carlos IX em 1574 aos 24 anos, a qual, segundo o autor, poderia ter sido impedida.⁵⁶¹ A lei divina era explícita e aqueles que ajudavam um mercedor da morte a escapar provocavam em si mesmos a penalidade destinada ao outro. Segundo Rosa, a morte do soberano, a fragilidade dinástica dos Valois e as crises na França poderiam, na argumentação de Bodin, ter sido evitadas se o rei tivesse perseguido o verdadeiro Mal ao invés de promover guerras entre povos tementes ao mesmo Deus.⁵⁶²

Uma das preocupações de Bodin era esclarecer a verdadeira natureza das bruxas, preocupação muito relacionada à necessidade de tipificação de delito, uma herança do Direito Romano. As bruxas são definidas como mulheres ignorantes, desprezadas e cuja grande

⁵⁶⁰ Bodin explica que Satã recorrentemente previa uma tempestade, praga, esterilidade ou morte do gado fazendo com que as bruxas acreditassem ser por meio de seu poder que estas eram causadas ou afastadas.

⁵⁶¹ Em 1571, o rei concedeu perdão a um famoso feiticeiro, Trois-Eschelles, depois deste ter denunciado seus cúmplices e confessado os transportes das bruxas, suas reuniões e atos lascivos com demônios. Bodin conclui que se o rei, que na época possuía um corpo forte e robusto, tivesse queimado estes criminosos, Deus o teria presenteado com uma longa e feliz vida.

⁵⁶² ROSA, *Op. Cit.* P. 166

maioria não possuía honras e prosperidade. Diversos eram os motivos que as levavam ao Diabo, especialmente a garantia de prazeres, poder, fortuna, beleza e honra. Todavia, Bodin adverte que todos esses pedidos se realizavam contrariamente. Nesse sentido, por meio da intimidade com o Diabo, se tornavam feias, tristes e malcheirosas, já que a beleza só poderia vir de Deus. A beleza da bruxa é enganosa, mascarando e escondendo um corpo grotesco e impuro. É interessante como o cinema utiliza este estereótipo da bruxa que esconde atrás do véu da beleza e elegância uma face envelhecida e apodrecida. Podemos citar como exemplo nossas fontes *A Maldição do Demônio* e *Horror Hotel*, assim como outros filmes que não pertencem ao gênero de horror, como *Convenção das Bruxas* (1990).

Vale lembrar que não foi Bodin quem criou essa imagem da bruxaria associada à feiura e velhice. O Renascimento redescobriu simultaneamente o encanto do corpo jovem feminino e a repulsa do envelhecimento. Segundo Delumeau, o neoplatonismo contribuiu imensamente para a ideia de que beleza e juventude equivaliam à bondade e a decadência física correspondia à maldade.⁵⁶³ Desta forma, a beleza física era equiparada à virtude interior e a mulher envelhecida e feia representava esterilidade, decrepitude e inveja, sendo frequentemente vista como má.

Diferentemente do *Malleus*, dedicado à comprovação do elo entre o feminino e o Mal, a *Demonomania* não perde muito tempo com o assunto, o que não significa que Bodin não endossava a tese da responsabilidade feminina, nem que defendia as mulheres, muito pelo contrário, já que afirmou nunca ter conhecido uma mulher sábia. Bodin tinha acesso e ampla ciência de todos os escritos e interpretações antifemininas elencadas pelo *Malleus*. Uma das diferenças entre os dois tratados é que para o *Malleus* a bruxaria era exclusivamente feminina, enquanto na *Demonomania* era apresentada a possibilidade de homens-bruxos.

No final do século XVI, quando a obra foi escrita, a susceptibilidade das mulheres às tentações diabólicas era amplamente aceita, reforçada por uma longa tradição, no qual se encontra o *Malleus* quase cem anos antes, de que eram luxuriosas e fracas em sua fé religiosa. É possível conjecturar que Bodin aceitava e propagava essa visão, assim como a predisposição das mulheres à bruxaria, mas não sentia necessidade de discutir explicitamente sua inferioridade ou inclinação ao Mal, pois assumia, corretamente, que seus leitores compartilhavam da mesma opinião. Participando de uma potente tradição antifeminina e partindo de uma imagem de bruxaria já consolidada, abordada em imagens e tratados, não

⁵⁶³ DELUMEAU, *Op. Cit.* P. 346 - 348

havia razão para reiterar a conexão entre as mulheres, o Mal e a bruxaria, pois esta era vista como um fato do qual todos tinham conhecimento.

É possível retomar aqui a categoria de *verdades evidentes* de Mary Douglas. O conjunto de ideias e significados sobre as mulheres-bruxas passaram a não justificar uma discussão aprofundada, constituindo parte do conhecimento *implícito* da sociedade onde e para a qual Bodin escrevia. A associação entre a bruxaria e o feminino não foi esquecida ou deixada de lado, mas se consolidou, a ponto de se tornar, usando as palavras de Douglas, um conhecimento subterrâneo, o qual não precisava ser trazido à tona e defendido o tempo todo. A discussão metodológica de Douglas nos auxilia a explicar o “silêncio” de Bodin sobre as mulheres: a propensão da Mulher ao Mal era tão amplamente aceita, uma verdade tão estabelecida e evidente que não precisava ser constantemente defendida. Eram compartilhadas assim suposições silenciosas sobre as mulheres e sua relação com o Mal.

A última parte do tratado, um extenso ensaio sobre como lidar com a bruxaria nos tribunais, é a mais técnica. Aqui Bodin explicita o outro grande objetivo da obra: instruir os magistrados sobre esse crime. A bruxaria é delimitada no âmbito judicial, sendo elaborado um manual de investigação, reunião de provas, procedimentos e sentenças. Com um estilo narrativo oriundo de tratados de Direito, os argumentos são sustentados em escritos teóricos do final do Medievo e da Renascença, o que fazia com que a *Demonomania* se conectasse especialmente aos juízes, orientando uma doutrina que estabelecia a codificação judicial da bruxaria.⁵⁶⁴

Como era um crime abominável e distinto dos demais, as criminosas não mereciam tolerância: “De todos os atos perversos no mundo, não existe nenhum mais conspícuo nem mais odioso do que os das bruxas”.⁵⁶⁵ Qualquer que fosse a punição prescrita, a dor infligida nunca era tão grande quanto as proporcionadas por Satã nesse mundo. A pena de morte não objetivava simplesmente o sofrimento ou punição das bruxas, mas apaziguar a ira divina, de forma que a morte das bruxas apaziguava a ira de Deus e demonstrava o comprometimento da República na aniquilação desse crime. Se o arrependimento da criminosa não fosse atingido ou as atitudes coletivas não fossem modificadas, a punição pelo menos reduziria o número de bruxas, mostrando-se uma atitude benéfica para o Estado. Bodin defende que a bruxaria era um crime excepcional e a pena de morte era prevista pela lei e vontade divina, de forma que seu descumprimento acarretava consequências terríveis.

⁵⁶⁴ Sobre a questão da justiça e bruxaria em Bodin, ver: ROSA, *Op. Cit.* P. 127 - 149

⁵⁶⁵ BODIN, *Op. Cit.* P. 180 [Tradução nossa]

Esta parte é marcada por um detalhado exame dos procedimentos legais de acusação e punição das bruxas, sendo enfatizada a necessidade de os juízes serem treinados e competentes, exigindo provas sólidas de culpa. Todavia, como o crime da bruxaria superava os outros, não era limitado aos procedimentos regulares, devendo ser adotada uma abordagem excepcional quando necessária. O autor defende que como as provas das perversidades das bruxas geralmente eram secretas, se fossem seguidos os procedimentos de um julgamento comum as acusadas seriam liberadas por falta de prova e nenhuma bruxa seria punida.⁵⁶⁶ De acordo com a análise de Rosa, a angústia causada pelo risco de deixar impunes indivíduos que agiam em nome de Satã, levou Bodin a enfatizar que o mais importante era a finalidade do processo e não os procedimentos.⁵⁶⁷

Levack aponta como o jurista sugere algumas táticas judiciais “não ortodoxas”, como a admissibilidade de testemunho de cúmplices, denúncias anônimas e a transformação de uma confissão sob tortura como “meia confissão”.⁵⁶⁸ É importante lembrar que Bodin era versado na tradição do Direito Romano, a qual atestava que no caso de crimes graves, como a bruxaria, para alcançar o veredito de culpado, o tribunal deveria contar com pelo menos duas testemunhas oculares confiáveis, sendo que o testemunho de uma mulher valia metade do que o de um homem.⁵⁶⁹ A bruxaria era um crime secreto e tão difícil de encontrar testemunhas, que na *Demonomania*, o autor sugere uma exceção. Para evitar impunidade, os juízes não deveriam se preocupar com um grande número de testemunhas, admitindo até mesmo mulheres, apesar destas serem “desonestas” e “ignominiosas”. Esses adjetivos evidenciam como Bodin estava em consonância com a tradição misógina do século XVI, não sentindo necessidade de aprofundar na questão, pois a inferioridade e malignidade feminina era compartilhada por seus leitores. Isso também evidencia como acreditava, como o restante das pessoas da época, que a grande maioria das bruxas eram mulheres. Era necessário, por exemplo, escutar o testemunho de uma filha contra a própria mãe, já que a bruxaria era frequentemente passada de geração para geração.⁵⁷⁰

⁵⁶⁶ Por mais que admita que é preferível absolvição de um culpado do que a condenação de um inocente, o crime de bruxaria muda um pouco a opinião de Bodin, que afirma que quando alguém é condenado apenas por suposições graves, com certeza não deve ser inocente. Isso aponta novamente para a excepcionalidade jurídica da bruxaria na mente de Bodin.

⁵⁶⁷ ROSA, *Op. Cit.* P. 146 - 147

⁵⁶⁸ LEVACK, “The Witchcraft Sourcebook”, *Op. Cit.* P. 128 – 134

⁵⁶⁹ PEARL, *Op. Cit.* P. 25

⁵⁷⁰ Bodin levanta que se no crime de traição era permitido que filhos e pais testemunhem uns contra os outros, por que não seria permitido que fizessem o mesmo no crime de traição divina? Este é um argumento retórico muito utilizado pelo jurista, defendendo que se determinada ação era aceita para julgar certo crime, deveria ser admitida em um crime cometido contra Deus.

São elencadas diversas pistas para que as bruxas fossem desmascaradas. Citando o *Malleus*, é afirmado que nunca choram e quando estão sob o feitiço do silêncio não sentem dor nem confessam a verdade. É defendido que não fazem nada por erro, mas por impiedade, sendo os rumores quase infalíveis, ainda mais quando combinados à opinião pública e pedaços de evidência. A reputação de uma mulher como bruxa era assim o suficiente para interrogá-la. Outra pista apontada eram mulheres conhecidas por fazerem ameaças, devido à já conhecida vingativa e maligna natureza feminina.

Convergingo novamente sua teoria de bruxaria com sua teoria de soberania, o autor argumenta que os Estados são mantidos em grandeza por duas formas: recompensa e punição, sendo que se existe um lapso na distribuição destas não deve ser esperada nada além da inevitável ira divina. No caso das bruxas, era melhor puni-las com o maior rigor possível, distinguindo esse crime da simples heresia.⁵⁷¹ As bruxas eram culpadas de quinze crimes, entre eles: negar Deus e a religião; blasfemar e ridicularizar Deus; fazer homenagem ao Diabo; sacrificar recém-nascidos antes que fossem batizados; atrair o maior número de pessoas possíveis para a veneração do Diabo; ser incestuosas; comer carne e beber sangue humano; assassinar por meio de venenos e feitiços e copular com o Diabo.⁵⁷² É interessante ponderar como a grande maioria desses crimes elencados por Bodin são representados de alguma forma no cinema de horror. Um exemplo interessante, é o a da bruxa Asa, que em *A Maldição do Demônio* bebe sangue humano para fortalecer seu corpo.

A obra é encerrada com uma complexa distinção jurídica entre provas, presunção e suspeita, assim como questões envolvendo punição corporal e pena de morte. Quando existem evidências materiais e factuais a pena capital deve ser aplicada, tal qual a lei de Deus presente na Bíblia em Êxodo 22:18, que afirma, segundo a interpretação da época, que as bruxas não deviam viver, sendo queimadas vivas de acordo com o costume geral observado desde o início do cristianismo. Bodin conclui que aqueles que inocentam bruxas justificando não ser possível acreditar no que é dito sobre elas, merecem também a morte, pois questionam a lei divina, as leis humanas, histórias e execuções realizadas nos últimos séculos, garantindo impunidade às bruxas.⁵⁷³ O jurista reforça que não está no poder do príncipe perdoar um crime punido com morte pela lei divina, sendo uma grande ofensa quando são perdoadas as perversidades cometidas contra a majestade de Deus. O Estado tolerante a bruxas será

⁵⁷¹ Hereges e ídólatras eram enganados pelo Diabo, enquanto as bruxas conscientemente negavam Deus. Aqui Bodin faz uma alusão ao *Malleus*, argumentando que a bruxaria é uma heresia oriunda da conexão imunda entre humanos e o Diabo, sendo um crime de traição contra a Majestade Divina.

⁵⁷² Cf. BODIN, *Op. Cit.* P. 204 - 207

⁵⁷³ BODIN, *Op. Cit.* P. 212

atingido por pragas, fome e guerras, enquanto aquele que executa a vingança contra tais crimes será abençoados por Deus.⁵⁷⁴ A melhor maneira de cessar os efeitos da ira divina era exterminar as bruxas, criaturas más devido ao seus feitos diabólicos e por seu antagonismo à soberania de Deus.

Ao longo do tratado, é possível notar como Bodin personificava preocupações e medos comuns aos homens letrados da época, representando uma *magamania* moderna ao expressar sua ansiedade e desprezo pela bruxaria. Considerando o contexto francês e suas obras anteriores, é possível perceber como estava preocupado com o destino do reino, o que demonstra que a *Demonomania* não é uma excepcionalidade em sua bibliografia e história. Todavia, é interessante atentar que Bodin procurou criar uma doutrina de direito penal sobre bruxaria que não fosse exclusiva à França, podendo ser aplicada universalmente, unindo a cristandade na luta contra um inimigo em comum. Inspirado no *Malleus*, o autor “atualizou” sua teoria para que fosse utilizada amplamente em tribunais seculares. A *Demonomania* é tanto um tratado religioso, principalmente em sua primeira parte, quanto político e jurídico, lançando importantes argumentos para os futuros teóricos da bruxaria. Rosa argumenta que como jurista Bodin delimitou sua tipificação penal da bruxaria em dois âmbitos: no direito humano e no divino, amalgamando desta forma crime e pecado em um único ato com categorias de magia, blasfêmia e apostasia.⁵⁷⁵ A *Demonomania* articulava assim a bruxaria como uma ameaça de ampla magnitude tanto à majestade divina quanto à soberania do Estado, ofendendo simultaneamente o monarca e Deus.

Lançada pouco menos de um século depois do *Malleus*, a *Demonomania* utiliza muitas ideias deste, não alterando o estereótipo da mulher-bruxa, nem os crimes por ela realizados. Mesmo não dedicando uma seção à ligação entre o feminino e o Mal o autor compartilhava das ideias disseminadas anteriormente sobre a inclinação das mulheres à bruxaria, inserindo-se nesta tradição antifeminina. Amplificando o legado do *Malleus*, a *Demonomania* aumentou consideravelmente a ameaça da bruxaria, inserindo-a em uma teoria política e direcionando-a para magistrados com uma renovada intensidade decorrente do crescente entendimento do judiciário como instrumento do poder estatal. Bodin, enxergava todo ato de bruxaria como

⁵⁷⁴ *Ibid.* P. 218

⁵⁷⁵ Pecado e crime foram por muito tempo categorias de culpa de dois foros diferentes, distinguindo a justiça divina da terrena. Tais conceitos se aproximaram em uma negociação entre Estado e Igreja, resultando no conceito de crime sagrado ou lesa majestade divina. Este foi instituído na Antiguidade Romana e ressurgiu com o papa Inocêncio III no século XIII, mostrando uma intersecção entre o campo religioso e o terreno. Enquanto Inocêncio III utilizava o crime de lesa-majestade para perseguir hereges, os teóricos da Idade Moderna utilizaram para atacar bruxas. Sobre isso, ver: ROSA, *Op. Cit.* P. 149 - 169

igual, não devendo ser suavizado de acordo com responsabilidade ou idade, por exemplo. Todas as bruxas deveriam ser exterminadas. Em nome de Deus e da República.

A bruxa era assim simultaneamente uma pecadora e criminosa. Esse ser hediondo reuniu um ódio compartilhado por praticamente todas as parcelas da população, simbolizando a luta contra o Diabo.⁵⁷⁶ Na bruxa foram unidos protestantes e católicos; bispos e pastores; magistrados e homens leigos; homens e mulheres; ricos e pobres em nome de um oponente em comum. É interessante ponderar então como perseguir e expurgar essa criatura maligna implicava numa vitória coletiva sobre o Mal. O que chama a atenção na *Demonomania*, assim como em outros tratados da época, além de sua excepcional violência, foi como estiveram bem fundamentados e justificados, dando respaldo para julgamentos e execuções.

Apesar da influência que a *Demonomania* alcançou na época de seu lançamento é preciso ter cuidado na afirmação de que esteve relacionada ao aumento direto no número de julgamentos e execuções na França. Além das estatísticas sobre os casos franceses serem incompletas, não existe uma comprovação de causa e efeito entre o aumento de julgamentos e a publicação de tratados. Não é possível considerar que Bodin, nem qualquer outro teórico da bruxaria, foi capaz de influenciar completamente outras autoridades e a população francesa.⁵⁷⁷ O mais provável, como sugere Rosa, é que devido ao contexto e à sua formação, Bodin foi capaz de reunir e expressar os sentimentos de uma elite francesa letrada e urbana. Acreditamos que desta forma, representa uma *magamania* moderna, assim como o *Malleus*, que foi capaz de sistematizar sentimentos e ideias de clérigos germânicos ao final do século XV. Apesar de serem bastante conectadas ao contexto em que foram escritas, as obras extrapolaram seus limites espaciais e cronológicos de publicação. Desta forma, é impossível afirmar com certeza seu impacto prático no mundo das perseguições. Contudo, deixaram um interessante legado, se tornando importantes fontes não apenas para a compreensão da bruxaria na Idade Moderna, mas também de uma *magamania* de teóricos da bruxaria. Apesar do declínio das perseguições ao final do século XVII e a gradual perda de interesse na bruxaria por parte de uma elite letrada, as ideias e o conhecimento destas obras não desapareceram, chegando na contemporaneidade como documentos históricos e também sendo reafirmadas e propagadas por um “teórico da bruxaria do século XX”, Montague

⁵⁷⁶ ROSA, *Op. Cit.* P. 163

⁵⁷⁷ Apesar de acreditar nos perigos do Diabo e na realidade das bruxas, o jurista discordava de muitos demonólogos católicos, defendendo, por exemplo, que o transporte das bruxas e a transformação humana em animais era algo real e não uma ilusão diabólica. Por essas e outras divergências, além sua reputação religiosa pouco ortodoxa, o tratado foi considerado teologicamente incorreto e perigoso por muitos demonólogos franceses. Em 1590, os principais trabalhos de Bodin, incluindo a *Demonomania* foram inseridos no *index* da Igreja Católica. Contudo, continuaram a ser publicados em regiões católicas mesmo depois de banidos. PEARL, *Op. Cit.* P. 27

Summers, responsável pela tradução inglesa do *Malleus Maleficarum* e grande defensor da existência de bruxas e demônios

3.3 - MONTAGUE SUMMERS: UM TEÓRICO DE BRUXARIA NO SÉCULO XX

A popularidade do *Malleus Maleficarum* em países de língua inglesa ocorreu em grande parte pela tradução de Montague Summers, clérigo e autor britânico responsável por sua primeira edição em inglês em 1928. Na década de 1920, Summers editou inúmeras traduções comentadas de outras obras representantes de uma *magamania* moderna, como *The Discovery of Witches* de Matthew Hopkins; *Discours exécration des Sorciers* de Henry Boguet; *Compendium Maleficarum* de Francesco Maria Guazzo e *Daemonolatreiae* de Nicholas Remy, sendo autor da introdução destas traduções nas quais enaltecia os escritos reforçando a realidade e ameaça da bruxaria. Desta forma, auxiliou a popularização e circulação dessas obras nos séculos XX e XXI, já que a grande maioria das versões disponíveis para o público em geral são originadas de suas traduções e edições. Com ideias poucas ortodoxas e métodos questionáveis, Summers ficou conhecido por suas excentricidades e seus trabalhos originais sobre o oculto atraem interesse de leitores até os dias atuais.⁵⁷⁸

Augustus Montague Summers nasceu em Clifton, na Inglaterra, em 1880, ficando conhecido principalmente por seu trabalho acadêmico sobre dramaturgia britânica do século XVII e seus estudos sobre bruxas, vampiros e lobisomens, nos quais acreditava com veemência.⁵⁷⁹ Estudou teologia no Trinity College em Oxford com a intenção de se tornar sacerdote da Igreja da Inglaterra. Em 1905 recebeu diploma de bacharel em Artes e em 1908 foi ordenado diácono. Algumas fontes apontam que Summers nunca passou para ordens mais elevadas da Igreja Anglicana devido aos rumores de satanismo e acusações de conduta sexual imprópria com jovens garotos, pelas quais foi julgado e absolvido.⁵⁸⁰ Isso encerrou esta sua carreira na Igreja da Inglaterra e em 1909 se converteu ao catolicismo. Pouco depois passou a se autointitular padre católico, apesar de nunca ter pertencido a nenhuma ordem ou diocese, existindo controvérsias acerca do fato se foi ordenado ou não pela Igreja Católica.

Após a conversão ao catolicismo, tornou-se conhecido como reverendo Alphonsus Joseph-Mary Augustus Montague Summers. Sua carreira como autointitulado clérigo católico

⁵⁷⁸ Para a variedade de projetos de Summers, ver: SMITH, Timothy D'Arch. **A Bibliography of the Works of Montague Summers**. Nova York: University Books, 1964.

⁵⁷⁹ Também realizou estudos sobre a literatura gótica, editando coleções, recuperando obras supostamente perdidas e publicando a biografia de escritoras importantes como Ann Radcliffe.

⁵⁸⁰ Pouco sabemos sobre essas acusações. Os raros escritos que se dedicam a vida de Summers apenas citam que elas encerraram sua breve carreira na igreja anglicana. Cf. DAVIS, Robertson. Summers, (Augustus) Montague (1880–1948). In: **Oxford Dictionary of National Biography**. Inglaterra: Oxford University Press, 2004.

foi altamente incomum, com grande interesse na temática do ocultismo, trabalhando tanto em traduções e edições como em obras próprias. Summers acreditava piamente no poder de Deus e da Igreja, se opondo ao ateísmo. Além disso, também se interessou e escreveu sobre santos, como é o caso de sua obra *St. Antonio-Maria-Zaccaria*, publicada em 1919, em que narra a vida de Antônio Maria Zaccaria, médico e padre italiano canonizado em 1897 pelo Papa Leão XIII. Summers ficou conhecido como um homem bastante devoto, mas ao mesmo tempo “excêntrico”. Ele faleceu em 10 de agosto de 1948, aos 68 anos. Os jornais que noticiaram sua morte na época variavam entre representações de um acadêmico culto com interesses fora do comum e paródias de um homem famoso por sua extensiva pesquisa no oculto.⁵⁸¹ Em sua lápide, localizada no Cemitério de Richmond, na Inglaterra, está inscrita a seguinte frase: “conte-me coisas estranhas.”

Vale a pena lembrar o contexto em que Summers cresceu, já que o final do século XIX foi marcado pelo aumento no interesse do ocultismo, com origens no movimento romântico, de forma que os rosa-cruzes e outras sociedades mágicas, secretas e elitizadas adquiriram cada vez mais prestígio. Na Inglaterra eram diversos os movimentos ocultistas modernos que acreditavam na realidade da bruxaria e sua validade como culto esotérico. O mais influente entre esses foi a Ordem Hermética da Aurora Dourada, fundada em 1887, cujos membros se intitulavam bruxos e satanistas contemporâneos voltados para a tradução de livros cabalísticos e invenção de sistemas de numerologia, sortilégios, pragas e afrodisíacos, assim como elementos de magia cerimonial. Aleister Crowley, autodenominado “A Grande Besta”, era um dos membros mais proeminentes da Ordem e uma figura com quem Summers estava familiarizado.⁵⁸² Enquanto Crowley incorporava o personagem do mago moderno, Summers desempenhava o do teórico da bruxaria e demonólogo.⁵⁸³

Durante os séculos XIX e XX, de um ponto de vista teológico, a bruxaria ainda era encarada como prática demoníaca, persistindo uma tradição de crença nos poderes das trevas. Summers, um árduo defensor da ortodoxia católica, afirmava que o Diabo era uma ameaça concreta e auxiliava as bruxas na realização de atos maléficos. Horrorizado, mas ao mesmo tempo fascinado pelas histórias de bruxaria, adoração ao Diabo, orgias e conspirações,

⁵⁸¹ Pouco material sobre a vida de Summers encontra-se disponível. As poucas bibliografias lançadas estão atualmente esgotadas fisicamente e indisponíveis na internet. Existe ainda um verbete sobre ele no *Oxford Dictionary of National Biography* que o descreve como um “acadêmico culto, ocultista e excêntrico”. Cf. THE Mysterious Montague Summers. **The Library Blog**, 2017. Disponível em: <https://libraryblog.lbrut.org.uk/2017/10/montague-summers/>. Acesso em: 30 de março de 2021.

⁵⁸² Algumas fontes apontam que ambos moraram na cidade de Richmond durante a década de 1940, existindo grandes chances de terem se conhecido pessoalmente.

⁵⁸³ Cf. DAVIES, Owen. The Rise of Modern Magic. In: DAVIES, Owen (Ed). **The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic**. Reino Unido: Oxford University Press, 2017. P. 195 - 224

argumentou que estas eram verdadeiras e extremamente perturbadoras.⁵⁸⁴ As bruxas eram reais, organizadas e devotadas ao Mal, trabalhando para subverter a cristandade. As ideias de Summers estavam alinhadas assim aos tratados de bruxaria que tanto editava e traduzia.

Em sua introdução às edições de 1928 e 1948 do *Malleus Maleficarum*, ao invés de situar o tratado como obra do início da Idade Moderna, com linguagens e códigos pertencentes a esse contexto, o autor valida o conteúdo como expressão de uma verdade religiosa universal e atemporal, tentando convencer o leitor contemporâneo da existência das bruxas.⁵⁸⁵ O *Malleus* é louvado como uma obra admirável e um relato adequado da bruxaria e dos métodos necessários para combatê-la. Kramer e Sprenger, assim como Bodin, são elogiados como visionárias e benfeitores da humanidade, denunciando fatos horríveis e reais. As bruxas eram parte de uma conspiração universal contra a civilização, um movimento político, antissocial e anárquico, de forma que o *Malleus* seria a mais importante obra sobre o assunto, tanto de um ponto de vista da psicologia quanto da jurisprudência e da História. Summers argumenta que desejava que Kramer e Sprenger estivessem vivos no século XX para lidar com a ascensão do socialismo, o qual enxergava como herdeiro da bruxaria. Apesar de notar a tendência misógina e antifeminina de muitas passagens do *Malleus*, afirmou que estas ainda eram necessárias, especialmente numa era feminista onde os sexos eram confundidos e o objetivo de muitas mulheres era imitar os homens.

Summers não se dedicou apenas à tradução e edição de tratados de bruxaria, escrevendo também trabalhos originais. Seu estilo de escrita incomum e antiquada, assim como sua crença na realidade dos assuntos que tratava e a exibição de uma vasta erudição, chamaram atenção e o tornaram um prolífico autor. De todas as suas obras, a mais popular e reimpressa é justamente a primeira, *The History of Witchcraft and Demonology* publicada em 1926, na qual defende que os registros dos tribunais de bruxaria confirmavam as relações entre seres humanos e demônios. Frequentemente criticado por suas traduções “imparciais”⁵⁸⁶, suas ideias originais sobre o assunto não alcançaram impacto significativo no campo da historiografia sobre a bruxaria.⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ FUDGE, Thomas A. Traditions and Trajectories in the Historiography of European Witch Hunting. **History Compass** 4/3, 2006, P. 494

⁵⁸⁵ Ambas as introduções, assim como as notas feitas por Summers, estão disponíveis em praticamente todas as edições do *Malleus Maleficarum* para o inglês. Cf. KRAMER, Heinrick; SPRENGER, James. **The Malleus Maleficarum**. Tradução do Reverendo Montague Summers. Nova York: Dover Publications, 1978.

⁵⁸⁶ Em sua análise do *Malleus Maleficarum*, Stephens aponta como a tradução de Summers modifica alguns títulos das questões para influenciar os leitores. Cf. STEPHENS, *Op. Cit.* P. 33

⁵⁸⁷ Apesar dessas críticas, vale a pena questionar como suas traduções e edições frequentemente figuram nas referências bibliográficas de autores e pesquisadores acadêmicos, especialmente os de língua inglesa.

Contudo, ele com certeza propagou e popularizou conceitos e imagens bastante importantes da bruxaria e do sobrenatural, sendo procurado por leitores interessados no tema, mas que estão fora do ambiente acadêmico. Além do *The History of Witchcraft and Demonology*, outras obras focadas no oculto e sobrenatural ainda se encontram em circulação e à venda, como *The Geography of Witchcraft* (1927); *The Vampire in Europe: A Critical Edition* (1929); *The Werewolf* (1933); *A Popular History of Witchcraft* (1937) e *Witchcraft and Black Magic* (1946). Seus livros chamam a atenção por suas vívidas descrições e pela habilidade de Summers em reunir diferentes fontes, unidas em uma narrativa coerente e chamativa. É interessante ponderar como estão facilmente à venda em livrarias físicas e online, tanto no Brasil quanto no exterior, ganhando diversas edições ao longo dos anos. No caso da loja online Amazon, tanto dos Estados Unidos quanto do Brasil, na seção de comentários é possível encontrar leitores elogiando o conteúdo como um interessante guia sobre ocultismo, bruxaria e demonologia.

Tendo em vistas estas considerações, analisaremos a primeira obra de Summers, relevante para esta tese tanto pelo trabalho do autor em traduções e edições de obras sobre bruxaria quanto pela reafirmação de argumentos e temas presentes nestes mesmos tratados da Idade Moderna. Considerando sua circulação e disponibilidade, especialmente em um ambiente fora das pesquisas acadêmicas, o livro pode ser enxergado como uma ponte de entendimento entre os tratados e a contemporaneidade, facilitando a popularização da temática a partir de uma linguagem mais familiar.⁵⁸⁸

Logo na Introdução, escrita em 1925, Summers argumenta que a história da bruxaria é um tema muito antigo, abrangendo bruxaria, magia maléfica, feitiçaria, necromancia, satanismo e todas as formas de arte oculta e maligna, não devendo ser ignorada.⁵⁸⁹ As histórias continentais sobre as reuniões das bruxas eram, com algumas exceções, fatos reais. O autor critica duramente quando a bruxa é “pintada com belas cores” por autores acadêmicos, descrita como uma senhora excêntrica, bondosa e perspicaz, com conhecimento de ervas curativas, tornando-se assim uma presa fácil para “juízes fanáticos e inquisidores vorazes, os mais estúpidos e ignorantes de todos os mortais”. São criticados também os escritores modernos que a relegaram à fantasia dos contos de fadas e pantominas de Natal.

⁵⁸⁸ É muito difícil uma recuperação completa de todas as edições já publicadas e comercializadas de *The History of Witchcraft and Demonology*, assim como de outros livros de Summers, pois não existem registros disponíveis sobre isso e temos que considerar que muitas foram perdidas ao longo do tempo. Contudo, durante a escrita deste capítulo fizemos um rápido levantamento das edições à venda somente no site da Amazon estadunidense e encontramos um total de 10 edições, publicadas por editoras diferentes no curto período entre 1993 e 2020.

⁵⁸⁹ Para esta análise será utilizada: SUMMERS, Montague. **The History of Witchcraft and Demonology**. EUA: Dover, 2007. A edição é uma versão integral da publicada em Londres em 1926.

Adotando a postura de autoridade científica no assunto, Summers argumenta que isso é antihistórico e pouco preciso. Seu objetivo é revelar a bruxa como realmente era: um ser maligno; uma parasita social devota de uma crença obscena; adepta de envenenamentos, chantagens e outros crimes insidiosos; membro de uma poderosa organização secreta inimiga da Igreja e do Estado; uma blasfemadora nas palavras e atos que influenciava os aldeões por meio do terror e superstição; uma charlatã, cafetina e abortista; conselheira de cortesãs promíscuas e adúlteros galantes; ministra do vício e corrupção, incentivando as paixões mais obscenas.⁵⁹⁰ A obra foi resultado de mais de trinta anos de dedicação ao assunto e um intensivo e sistemático estudo de antigos demonólogos e teóricos da bruxaria, nos quais são louvadas as inteligências aguçadas e investigações astutas, onde a evidência em primeira mão era de valor primordial.⁵⁹¹

Para entender o método investigativo e argumentativo do autor, é interessante notar como a seção das referências bibliográficas inclui uma vasta quantidade de livros acadêmicos, a grande maioria oriundos do século XIX, e obras de referência geral, as quais não são citadas diretamente, como a Bíblia.⁵⁹² São mencionadas também fontes e autores antigos como Homero, Virgílio, Ovídio, além de Shakespeare e outros clássicos ingleses. É recorrida a autoridade de historiadores como Leopold von Ranke, Edward Gibbon e John Lingard. Somando a isso tudo, Summers afirma que incluiu livros que à primeira vista não parecem ter conexão com a temática, mas que para apreciar esse assunto até mesmo o investigador amador deveria possuir uma boa base de teologia, filosofia e psicologia, já que “deve ser um hábil teólogo”.⁵⁹³ É destinada particular atenção aos tratados de bruxaria, os quais, segundo o autor, estariam sendo negligenciados na época. Um estudo aprofundado de tais obras era extremamente necessário para a compreensão do ocultismo e o reconhecimento dos perigos que estavam à espreita da civilização cristã.

Summers parte da definição de bruxa presente na *A Demonomania das Feiticeiras*, afirmando ser difícil encontrar uma explicação mais exata, compreensível e inteligente do que a de Jean Bodin, uma das mentes mais perspicazes e imparciais de sua época. Dessa forma, aponta que as fontes mais confiáveis para este estudo eram os registros da época, especialmente os volumosos e técnicos trabalhos de inquisidores, demonólogos e magistrados.

⁵⁹⁰ *Ibid.* P. XIV

⁵⁹¹ É destacada a autoridade do *Malleus* e do *Formicarius*, assim como a de Bodin, Boguet, Guazzo, Martin Del Rio, Remy, De Lancre e inúmeros outros.

⁵⁹² É enumerada uma lista de estudos e autores considerados de “grande valor” para a história da bruxaria, com autores franceses, alemães, ingleses e de outras nacionalidades. Michelet e o seu *La Sorcière* aparecem na lista de Summers. Cf. SUMMERS, *Op. Cit.* P. X - XI

⁵⁹³ SUMMERS, *Op. Cit.* P. 315

Uma interessante crítica elaborada aos historiadores é a de que a bruxaria seria tratada como curiosidade ou superstição há muito tempo morta, não possuindo ligação com a atualidade. É argumentado que historiadores racionalistas e céticos escolheram uma forma fácil de lidar com o problema: negando todas as declarações que não se encaixavam em seu limitado preconceito.⁵⁹⁴ Fatos declarados por testemunhas, repetidos sem alteração de detalhes em diferentes territórios, século após século, não eram levados em consideração por esses estudiosos. Summers argumenta que a partir da comparação entre julgamentos no século XV na França e no século XVII na Inglaterra, por exemplo, é encontrado um substrato sólido de uma personagem permanente, evidenciando a duradoura realidade do culto das bruxas através dos tempos e de indivíduos que deliberadamente se comprometem com o Mal.⁵⁹⁵

Conhecendo seu público e as possíveis críticas que poderia receber, o autor aponta que mesmo as bruxas sendo reais, os fenômenos relacionados a elas eram passíveis de serem explicados de forma natural. Esta é uma tática argumentativa utilizada ao longo do livro onde são apontados como determinados fenômenos poderiam ser esclarecidos de forma mais simplificada, sendo ao final reafirmada a existência da bruxaria e do satanismo, apontados exemplos que não entravam em um quadro de explicação “racional”.⁵⁹⁶ São criticadas as explicações baseadas na histeria ou alucinação e defendido que muitas confissões provavam materialmente um fato hediondo. Assim como os teóricos da bruxaria modernos, o autor comprova como desde a Antiguidade a magia já era reprimida, existindo uma legislação contra bruxas/os até mesmo na época de imperadores romanos pagãos.⁵⁹⁷ Para Summers, a bruxaria, tal qual existiu na Europa a partir do século XI, era essencialmente fruto da heresia gnóstica e maniqueísta. Desde os primeiros séculos do cristianismo, passando pelo Medievo e

⁵⁹⁴ Um dos criticados é o historiador Wallace Notestein e seu livro *History of Witchcraft in England from 1558 to 1718* publicado em 1911. Summers aponta que o trabalho está maculado por um débil ceticismo.

⁵⁹⁵ Continua o estilo argumentativo de Bodin, comprovando a veracidade e realidade das bruxas a partir de testemunhos similares ao longo dos séculos em diferentes regiões.

⁵⁹⁶ Quando fala do voo das bruxas, por exemplo, Summers defende que existem poucos casos de testemunhas que realmente viram uma bruxa voar. Era provável que se gabavam desse transporte para impressionar seus ouvintes, sendo que também montavam em vassouras, varas e mastros, dançando e pulando de forma grotesca em rituais. É afirmado que essa habilidade frequentemente foi exagerada e transformada em superstição popular, contudo não são descartados os casos reais de levitação. Quanto ao fato de se transformarem em animais e a aparição do Diabo em suas orgias, é defendido que possivelmente eram utilizadas máscaras ritualísticas e disfarces, onde seres humanos desempenhavam o papel do Diabo. Todavia, isso não tornava as bruxas menos culpadas, pois a adoração do Diabo era a intenção, existindo poder do Mal nessa banalidade. Cf. SUMMERS, *Op. Cit.* P. 4 - 10

⁵⁹⁷ São dedicadas muitas páginas para mostrar com a magia era perigosa e a bruxaria sempre existiu, sendo desmascarada ao final do Medievo. Summers discute o “veneno dos maniqueus”, a heresia dos gnósticos, os templários, albigenses e inúmeras outras, apontando que a bula de Inocêncio VIII era apenas uma numa longa série de decretos papais que lidavam com a supressão de um Mal universal. O autor inicia discutindo os imperadores romanos pagãos e chega até o final do século XIX afirmando que as heresias contemporâneas pregavam o comunismo. Cf. SUMMERS, *Op. Cit.* P. 11 - 28

continuamente até os dias atuais, existiam cultos de bruxas que praticavam o Mal. A bruxaria poderia ser inicialmente uma descendente da antiga magia pré-cristã, porém rapidamente adquiriu uma forma diferente com o advento do cristianismo, que expôs sua verdadeira essência como adoração do Diabo.

Aqui é possível enxergar críticas à tese de Margaret Murray, da qual Summers demonstrava conhecimento, de que subjacente à religião cristã existia um culto praticado por diversos estratos da comunidade, incompreensível aos inquisidores e reformistas que suprimiram essa antiga religião. O autor defende os inquisidores como homens de profundo conhecimento e simpatia, cuja tarefa era erradicar essa infecção antes que corrompesse a sociedade. Demonstrando conhecimento das obras acadêmicas do assunto que circulavam no início do século, afirma que Murray não suspeitava que a bruxaria era uma heresia obscena e perniciosa, criticando sua ideia de que muitas bruxas se sacrificavam como mártires. Summers detesta a ideia de continuidade de uma religião primitiva e que a “missa das bruxas” era um ritual antigo que poderia ter influenciado o cristianismo. Para ele, este ritual não passava de uma paródia profana da santa missa, defendendo que não é possível a parodia existir antes do objeto parodiado. Summers critica veementemente as afirmações de Murray, argumentando que são tão absurdas que se refutam sozinhas.⁵⁹⁸

Demonstrando como o presente afetava sua concepção de bruxa e utilizando conceitos contemporâneos que nada tinham em comum com a Idade Moderna, Summers compara a bruxaria ao comunismo e anarquismo⁵⁹⁹, afirmando que a bruxa era uma “herege e anarquista” e que muitos “anarquistas heréticos” dos séculos passados estavam empenhados na destruição da ordem social, autoridade e decência.⁶⁰⁰ Heresia e bruxaria eram termos intercambiáveis, algo explícito com a citação de Thomas Stapleton, polêmico teólogo católico do século XVI: “A erva daninha heresia cresce ao lado da erva daninha bruxaria, a erva daninha bruxaria se desenvolve junto à erva daninha heresia”.⁶⁰¹

Como os demonólogos que o precederam, Summer insiste que os devotos do Mal se deliciavam em parodiar a ordem e instituição divinas. É citado como exemplo o número treze, adotado pelas bruxas em seus covis como deboche a Jesus Cristo e seus doze apóstolos, assim

⁵⁹⁸ SUMMERS, *Op. Cit.* P. 31 - 43

⁵⁹⁹ Essa comparação entre a heresia da bruxaria e o comunismo e anarquismo segue um pouco o espírito da condenação da Igreja Católica ao socialismo, presente na *Syllabus Errorum*, documento promulgado pelo Papa Pio IX em 1864, que indicava oitenta pontos considerados erros da humanidade na modernidade. Vemos desta forma como Summers se alinhava às opiniões presentes na época.

⁶⁰⁰ Tanchelme da Antuérpia, reformador religioso do início do século XII, é citado como exemplo, acusado de repudiar a hierarquia e ordem eclesiástica, almejando destruir a Igreja. Seu principal objetivo seria uma revolução social e produzir o caos comunista.

⁶⁰¹ SUMMERS, *Op. Cit.* P. 46

como o fato de preferirem determinadas formas animais em suas transformações, como pássaros pretos, evitando outras como o cordeiro, já que Cristo era o cordeiro de Deus, e a pomba, manifestação do Espírito Santo.⁶⁰² Já no sabá expressavam suas festividades repugnantes e lascivas. Para o autor, a antropologia sozinha não oferecia explicação para a bruxaria e apenas um teólogo treinado poderia adequadamente tratar o assunto.

O intercâmbio entre seres humanos e espíritos malignos era o núcleo e fundamento da bruxaria. Aqui surge novamente a importância do contexto em que Summers escrevia para entender sua grande oposição ao espiritualismo/espiritismo, movimento fortalecido na metade do século XIX e baseado na crença de que a comunicação com espíritos era possível.⁶⁰³ Para o autor, o movimento “cresceu prodigiosamente” no curto prazo de uma geração, ultrapassando os limites de um mero movimento popular e demandando a atenção e inquérito de especialistas do mundo científico e espiritual. Durante a obra são tecidas severas críticas ao espiritualismo, afirmando que um homem determinado era capaz de entrar em contato com esse “reino sombrio”, mas suas consequências e circunstâncias eram conhecidas como bruxaria.⁶⁰⁴

Tanto o espiritualismo, quanto o espiritismo kardecista e o ocultismo são oriundos do swendenborgismo⁶⁰⁵ do século XVIII, reivindicando também os ensinamentos do esoterismo nos séculos XV e XVI presentes na Europa.⁶⁰⁶ É possível observar como a pluralidade de práticas religiosas escapava cada vez mais da autoridade do Estado e da Igreja. Segundo Bellotti, a secularização iniciada no século XIX na Europa e nos Estados Unidos, tornou-se ao longo do século XX um fenômeno cada vez mais visível, contribuindo para o distanciamento entre muitos indivíduos e as instituições e organizações religiosas, fortalecendo a autonomia individual sobre as escolhas religiosas. Isso aumentou a concorrência religiosa e possibilitou o surgimento de correntes religiosas que fazem frente à religião institucionalizada, entre elas as espiritualistas do século XIX, as quais recorrem à participação individual sem intermédio de

⁶⁰² O corvo, por exemplo, é um frequente companheiro das bruxas no cinema e na televisão, sendo conhecido também por anunciar o mau presságio.

⁶⁰³ Nos Estados Unidos, houve um aumento de interesse a partir do caso das irmãs Fox em 1848 as quais argumentavam se comunicar com espíritos por meio de batidas na parede.

⁶⁰⁴ Sobre a levitação de médiuns, por exemplo, Summers acredita que os fenômenos de levitação dos santos eram imitados por poderes malignos. São feitas assim diversas relações entre o Espiritualismo da época e a bruxaria, demonolatria e possessões da Idade Média e Moderna.

⁶⁰⁵ O swendenborgismo ou swendenborgianismo é um conceito que reúne diversas denominações cristãs historicamente relacionadas e influenciadas pelo cientista e teólogo luterano Emanuel Swedenborg (1688 – 1772). A doutrina possui uma crença na harmonia entre o mundo espiritual e o físico.

⁶⁰⁶ Vale lembrar que durante o contexto pré-revolução francesa, o contato e conversa com espíritos já era bastante popular nas chamadas mesas girantes. Para isso ver: DARNTON, Robert. **O Lado Oculto da Revolução: Mesmer e o Final do Iluminismo na França**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

grandes instituições; a ciência cristã; grupos de orientação apocalíptica, como mórmons e adventistas, e as fragmentações dentro do próprio protestantismo.⁶⁰⁷ As igrejas cristãs opunham-se e criticavam duramente estas correntes e práticas, mas não possuíam mais o poder de condená-las ou seus praticantes, os quais encontravam-se fora de sua esfera de ação, guiados por autonomias individuais. Mesmo desprovido de posição de autoridade e marginalizado dentro da religião que defendia, é possível notar como Summers reforça esse discurso condenatório, apontando para os perigos dessas práticas religiosas e evidenciando uma ansiedade institucional perante sua popularização.

Summers alerta para o cuidado em não interpretar erroneamente a história, acreditando superficialmente que teólogos, magistrados e advogados eram meros fanáticos.⁶⁰⁸ As mentes mais brilhantes e os homens que tiveram a evidência em primeira mão acreditavam na bruxaria, sendo inconcebível que todos estivessem iludidos e enganados.⁶⁰⁹ Discute então a realidade da bruxaria, reforçando ideias conhecidas como a de que o pacto formal com o Diabo poderia ser verbal ou escrito, inclusive assinado com sangue, e que Satã prometia aos seus seguidores tudo que desejassem, mas que ao final fornecia apenas miséria, ódio e o poder de destruir.⁶¹⁰ É discutida também a “marca do Diabo”, bastante comum na tradição inglesa de bruxaria, e como era o mais importante ponto de identificação da culpada. São repetidas antigas argumentações de que as marcas eram insensíveis à dor e quando perfuradas não sangravam, sendo encontradas recorrentemente em seios ou partes íntimas femininas. Em relação a isso, Summers fornece uma explicação natural de que em muitos casos eram formações naturais na pele ou marcas de nascença. Entretanto, em seguida esclarece que isso não cobre todos os casos, retornando a explicações de teóricos conhecidos, como Martin Del Rio.⁶¹¹ É defendido que existia mais verdade nos registros de antigos teóricos e caçadores de bruxas do que muitos estavam dispostos a aceitar.

Como Summers procura escrever uma história da bruxaria não é espantoso recorrer frequentemente a antigas autoridades no assunto. O que chama a atenção em leitores contemporâneos é o fato de utilizar tais autores e escritos não como *fontes históricas*, parciais

⁶⁰⁷ BELLOTTI, *Op. Cit.* P. 25 - 26

⁶⁰⁸ É realizada aqui uma breve recapitulação da doutrina ortodoxa dos poderes das trevas e discutida a aparição do nome do Diabo na Bíblia e a natureza do pecado dos anjos rebeldes, sendo afirmado que o pecado do Diabo teria sido tentar usurpar a soberania divina. O Diabo exigia que honras divinas fossem prestadas a ele, sendo citados exemplos retirados de Boguet e De Lancre acerca das orações e venerações do Diabo. *Cf.* SUMMERS, *Op. Cit.* P. 51 - 59

⁶⁰⁹ Cita Agostinho, Alberto Magno e Aquino; papas como Alexandre IV, João XXII, Benedito XII, Inocêncio VIII e Gregório XV, assim como Sprenger, Bodin, Erasmo e outros.

⁶¹⁰ SUMMERS, *Op. Cit.* P. 64 - 70

⁶¹¹ É citado também o “pequeno mamilo” encontrado no corpo da bruxa que nutria o diabinho familiar.

e determinadas pela época em que foram concebidas, mas sim como detentoras de um conhecimento imparcial, atemporal e universal. Além de Bodin e dos autores do *Malleus*, cita recorrentemente Guazzo e o seu *Compendium Maleficarum* publicado em Milão em 1608. São expostos, por exemplo, os onze pontos levantados pelo teórico acerca do que consiste a iniciação da bruxaria: 1) as candidatas celebram o Diabo ou outra bruxa agindo em seu lugar, se comprometendo ao serviço do Mal; 2) abjuram da fé católica, retirando sua obediência a Deus, renunciando a Cristo e a proteção de Nossa Senhora; 3) ridicularizam relíquias e o rosário; 4) juram obediência ao Diabo; 5) prometem atrair homens e mulheres ao culto diabólico; 6) passam pelo batismo sacrílego; 7) cortam pedaços da própria vestimenta como homenagem ao Diabo; 8) o Diabo desenha no chão um círculo onde noviças, bruxas e feiticeiros confirmavam por juramento as promessas supracitadas; 9) as bruxas pedem que o Diabo as retirem do livro de Cristo e as insiram em seu grande livro preto;⁶¹² 10) prometem ao Diabo sacrifícios e oferendas em determinados períodos e 11) é gravado nelas um tipo de marca diabólica.⁶¹³

Após isso, a noviça se comprometia a profanar sacramentos, cruzeiros e relíquias sagradas, insultando os nomes de santos e abjurando a Virgem Maria. Finalmente, a cada uma delas era atribuída um demônio, chamado de familiar, o qual poderia assumir formas femininas ou masculinas, sendo que para as mulheres geralmente assumia a forma de um bode. Para Summers não havia dúvidas acerca da existência de diabinhos familiares e mesmo que a questão de íncubos e súcubos fosse complexa, as provas dos tribunais eram suficientes para convencer uma mente sem preconceitos acerca da possibilidade das conexões demoníacas e da permuta com inteligências malignas incarnadas. Os íncubos e súcubos podiam, por exemplo, assumir a forma da mesma pessoa cujos afetos a/o bruxa/o desejava.⁶¹⁴

⁶¹² O livro seria guardado com grande sigilo pelo chefe do grupo, contendo a lista completa de bruxas, fórmulas mágicas, feitiços e um histórico de suas ações. Summers traz o exemplo do *Red Book of Appin*, com um grande número de encantamentos e runas, que teria sido roubado do próprio Diabo. Ainda é oferecido um exemplo retirado de De Lancre, o missal do Diabo, cuja origem dataria dos primeiros hereges que passaram estas tradições malignas adiante, de forma que os satanistas atuais o utilizariam para realizar seus ritos. É interessante reparar como essa imagem do livro do Diabo ou do livro de feitiços das bruxas é bastante utilizada pelo cinema, como na série de televisão *Sabrina* (2018 – 2021) onde a protagonista deve assinar seu nome para selar fidelidade a Satã e no filme *Abracadabra* (1993) onde o trio de bruxas possui um importante livro com seus feitiços.

⁶¹³ SUMMERS, *Op. Cit.* P. 81 - 89

⁶¹⁴ É citado o caso de um jovem rapaz em 1650 na cidade de Bergamo, enamorado por uma donzela, que confessou que uma noite estava em sua cama quando sua amada adentrou no recinto. Para sua surpresa, ela afirmou ter sido expulsa de casa e procurado refúgio com ele. Apesar das suspeitas, o rapaz consentiu e passou uma noite de “infinitas indulgências” em seus braços. Antes do amanhecer, a visitante revelou sua verdadeira natureza e o jovem percebeu que tinha se deitado com um súcubo. Esta narrativa é bastante utilizada em filmes de horror, com a diferença de que no audiovisual é a própria bruxa que engana o homem ao assumir a forma de sua amada.

Um dos grandes problemas atuais para o autor era a incredulidade, sendo praticamente inconcebível para as mentes contemporâneas acreditarem na possibilidade desses atos diabólicos e nas luxúrias com íncubos e súcubos, que pareciam fantasias doentias de dias distantes. Os cétricos não percebiam as monstruosidades que ameaçavam a civilização.⁶¹⁵ Novamente, é apontado que o leitor deveria ter em mente que muitas evidências poderiam ser explicadas pela agência humana, já que o Diabo possuía ministros devotos e não era necessária sempre sua interposição em pessoa, o que não aliviava as ofensas.⁶¹⁶ Entretanto, quando refinadas as evidências eram descobertos hediondos atos de luxúria que não eram explicados por relações sexuais humanas ou pelo emprego de propriedades mecânicas, sendo que teólogos e inquisidores estavam cientes dos horrores que se escondiam na escuridão.

É dedicado um capítulo inteiro de *The History of Witchcraft and Demonology* ao sabá, “a verdadeira face do pandemônio na terra”, sendo descrito minuciosamente o que acontecia em tais “cerimoniais do inferno”.⁶¹⁷ São apresentados detalhes esmiuçados de onde ocorria, o que as bruxas faziam e em qual dia da semana se encontravam, sendo utilizados escritos de Bodin, De Lancre, Remy e Boguet.⁶¹⁸ O uso do *Discours des Sorciers* de Boguet é um bom exemplo de como Summers expõe para os leitores do século XX o conteúdo e escrita desses tratados. Boguet é apresentado como uma autoridade no assunto, sendo fornecidos cabeçalhos, subdivisões e detalhes dos capítulos que dedicou ao sabá. É possível conjecturarmos que a obra de Summers atua como intermediária entre o conhecimento teórico da bruxaria da Idade Moderna e o século XX, sendo para muitos leitores o único contato com tais tratados, seus conteúdos e linguagem.

Criticando autores que negavam a realidade dos sabás, Summers defende que as bruxas podiam ser transportadas corporalmente pelo Diabo, participando de orgias, blasfêmias e obscenidades. Para cada detalhe presente em julgamentos, por mais fantástico ou exagerado que pudesse parecer, existia uma ampla e incontestável evidência. Às vezes poderia existir uma pontada de alucinação ou imaginação, mas quase sempre prevalecia uma sólida camada de fatos terríveis. Inclusive, o Diabo poderia estar presente nos sabás, algo metafisicamente

⁶¹⁵ SUMMERS, *Op. Cit.* P. 95

⁶¹⁶ Segundo Summers, por mais detalhada que seja a evidência, era difícil esclarecer se uma bruxa realmente teve relações com o Diabo ou se foi enganada por demônios, existindo muitos casos entre a alucinação e a realidade. Sobre a frieza não natural do Diabo, citada pelas bruxas, explica que alguns casos poderiam ser elucidados por materializações ectoplásmicas e nos sabás os parceiros das bruxas poderiam ser homens presentes utilizando instrumentos, como falos artificiais, comprovando a frieza. Tais métodos artificiais de coito, comuns na Antiguidade pagã e reprovados pela Igreja, seriam práticas universais nos sabás.

⁶¹⁷ SUMMERS, *Op. Cit.* P. 110 - 111

⁶¹⁸ Por exemplo, o horário preferido para o sabá era sempre a noite, de forma que durava até o cantar do galo, em consonância com uma tradição antiga de que o cantar do galo dissolvia encantos.

possível e historicamente incontestável. São expostas narrativas sobre esses encontros, presentes no imaginário coletivo da bruxaria e que exercem fascínio no público contemporâneo, povoando também o audiovisual de horror: as bruxas reverenciavam e homenageavam o Diabo; imitavam e ridicularizavam as formas de adoração a Deus; dançavam de forma obscena ao som de músicas cuja harmonia eram violadas; parodiavam a eucaristia e os rituais católicos; deliciavam-se em banquetes excessivos, às vezes se alimentando da carne de crianças e se engajavam nas mais promíscuas depravações.⁶¹⁹ Segundo o autor, a quintessência desse sacrilégio persistiu através dos séculos. Os sabás continuavam acontecendo no século XX em sepulturas, porões e casas vazias, de forma que o culto do Mal sobrevivia, por exemplo, nos satanistas que celebravam a missa do Diabo.⁶²⁰ É defendido que as autoridades eruditas narraram o mesmo conto monstruoso, apontando para a ampla e contínua evidência de crianças, especialmente bebês não batizados, sacrificadas em tais rituais, normalmente filhos/as das próprias bruxas. Aqui é reproduzida a opinião do *Malleus*, que não corresponde aos registros reais de perseguições, de que as bruxas eram recorrentemente parteiras ou mulheres sábias da vila.⁶²¹

Summers não apenas equipara a bruxaria ao socialismo, feminismo e comunismo, mas também às religiões africanas. De forma bastante preconceituosa, aponta que detalhes presentes em antigos julgamentos de bruxas eram encontrados atualmente na África, argumentando que o governo europeu tinha reprimido esta prática das artes malignas, mas que a crença permanecia e poderia voltar se não fosse contida.⁶²² É importante lembrar que o contexto de Summers é após a Conferência de Berlim (1884-1885) e após a Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918). No início do século XX, o continente africano estava invadido e dividido por governos europeus, guiados por interesses econômicos e geopolíticos, que acreditavam também estar levando a civilização a tais territórios.⁶²³ Além do evidente imperialismo europeu, o período também foi marcado por um intenso esforço missionário católico e protestante nas regiões da África, Ásia e Américas, algo bastante presente no

⁶¹⁹ SUMMERS, *Op. Cit.* P. 137 - 145

⁶²⁰ É interessante como o autor traz o satanismo, a inversão dos rituais católicos, a bruxaria e os demônios para a atualidade do leitor, afirmando que ainda eram um perigo em diversas localidades. Nos tempos recentes, Summer aponta a existência de altares em residências onde no centro figurava um crucifixo invertido ou a imagem do Diabo, sendo que os praticantes realizavam rituais como nas missas dos sabás, praticando uma liturgia do Mal. Estas imagens tornaram-se bastante populares no cinema de horror da década de 1970, que retratavam grupos satânicos inseridos em grandes cidades e realizando rituais em suas casas e apartamentos. *Cf.* SUMMERS, *Op. Cit.* P. 151 - 158

⁶²¹ SUMMERS, *Op. Cit.* P. 160 - 161

⁶²² *Ibid.* P. 163

⁶²³ *Cf.* HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Impérios – 1875 – 1914**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

escrito de Summers, que enxergava as práticas religiosas nativas de forma demonizada e perigosa, valorizando assim o cristianismo e os valores europeus.

Além de autores medievais e modernos, é recorrido às Escrituras para indícios e condenações de bruxaria, demonolatria e práticas mágicas. O objetivo é demonstrar como estas são problemas antigos e perigosos, condenados por tais autoridades. Além do mais, tais histórias são aceitas como narrativas factuais, comprovando como desde cedo heresia, pecado e magia caminhavam junto. Como muitos teóricos que o precederam, Summers apelou para passagens bíblicas como a história do demônio Asmodeus presente no livro de Tobias e a famosa narrativa da bruxa de Endor, que, segundo ele, era inegavelmente verdade. Mesmo sendo condenada pelas Escrituras como um grave pecado, cuja penalidade temporal era a morte, a necromancia persistiu, de forma que a demonolatria do século VI a.C. é a mesma encontrada 1400 anos após o nascimento de Jesus Cristo. Aqui Summers cria uma continuidade de ameaça da bruxaria e demonolatria por toda a história da humanidade, como se estas práticas e definições, assim como as percepções que as populações tinham delas, permanecessem imutáveis. É reforçada a ideia de uma eterna batalha entre o Bem e Mal, sendo que este sempre estava pronto para prejudicar a humanidade.

Outro assunto que preocupava bastante o autor era o fenômeno de possessão demoníaca, ao qual é destinado o capítulo mais longo da obra com casos, termos, sintomas e ritos do próprio ritual de exorcismo.⁶²⁴ Novamente, é reforçada uma disputa entre o Mal descarnado e os eternos e invencíveis poderes do Bem, onde doenças, morte, dor e pecado eram provas dessa guerra. Assim como a bruxaria, negada por “materialistas e modernistas nos anos recentes”, a possessão era acreditada por todas as sociedades em diferentes períodos da história. Summers busca evidências na Antiguidade Clássica, no Egito e em teólogos, teóricos e juristas da Idade Média e Moderna, assim como na Bíblia. Para ele, existem exemplos de obsessão e possessão demoníacas ao longo da história, assim como potentes e bem-sucedidos exorcismos. Apesar da possibilidade de alguns casos serem resultados de causas naturais, como epilepsia e histeria, ainda prevalecia uma quantidade considerável que apenas possuía explicação pelo viés da possessão por inteligências malignas. Para Summers, o fenômeno atualmente não era tão raro quanto popularmente era acreditado. Desta maneira, fornece ao leitor casos antigos e também do final do século XIX e início do XX⁶²⁵, assim como ritos de

⁶²⁴ SUMMERS, *Op. Cit.*. P. 198 - 275

⁶²⁵ São fornecidos também exemplos de casos que eram fraudes. *Cf.* SUMMERS, *Op. Cit.* P. 232 - 248

ordenação dos exorcistas, pontos chave das instruções do ritual e um formato de exorcismo com atos, palavras e orações.⁶²⁶

Ao lado das possessões, é novamente situado o movimento espiritualista/espírita moderno, do qual desdenha profundamente, afirmando que este prejudicava a crença religiosa. Segundo Summers, o espiritualismo cresceu após a Grande Guerra sob a suposição “científica” de que em condições excepcionais e com certos dispositivos era possível estabelecer contato com amigos e parentes falecidos. Todavia, aponta a periculosidade dessas práticas em que espíritos enganosos afirmavam serem entes queridos. Por meio de exemplos, é defendido que os médiuns abriam as portas para espíritos malignos e muitos praticantes acabavam desenvolvendo características nocivas e doentias.⁶²⁷ Tais práticas eram poderosas e malignas, abrindo portas para a possessão demoníaca.⁶²⁸ Essa “nova religião”, nas palavras de Summers, não era nada além da velha bruxaria, não existindo um único fenômeno no espiritualismo/espiritismo moderno que não fosse encontrado nos registros de julgamentos de bruxas. O último capítulo é, por fim, dedicado à figura da bruxa na literatura dramática, tecendo um breve histórico que culmina em peças do século XX. O capítulo faz mais sentido quando entendido no contexto da formação acadêmica do autor, que era pesquisador do teatro inglês do século XVII, o qual possui bastante destaque nesta parte.⁶²⁹

Montague Summers foi um árduo defensor da realidade da bruxaria e agência diabólica, as quais, segundo ele, continuavam ameaçando o século XX. Tais crenças o distinguiram imensamente de outros pesquisadores do tema, sendo cunhado como um “excêntrico”. Isso com certeza o distanciou do ambiente acadêmico, sendo que suas obras originais raramente são utilizadas como referências bibliográficas, mas o aproximou de um outro público, não acadêmico e acostumado com um tipo diferente de linguagem, fascinado pelas temáticas da bruxaria e demônios, as quais exercem grande atração no público geral, presentes em filmes, obras literárias, séries de TV e documentários. Summers realmente possuía um conhecimento vasto sobre o tema, traduzindo e editando tratados, possuindo acesso a fontes e contando com

⁶²⁶ Tanto os rituais quanto os casos exemplificados por Summers são bastante presentes no imaginário coletivo, principalmente no cinema de horror, que recorrentemente utiliza tais imagens e narrativas.

⁶²⁷ SUMMERS, *Op. Cit.* P. 253 - 256

⁶²⁸ São citadas obras médicas e científicas do final do século XIX e início do XX que dissertavam sobre as periculosidades do espiritualismo como causador de insanidade e outros efeitos catastróficos. Também são utilizadas manchetes de jornais, como essa de 1921: “Família de onze enlouquece. Entram em um estado de mania de incêndio depois da sessão. Criança iria ser sacrificada”. No Brasil, essa associação entre espiritualismo/espiritismo e loucura também ganhou espaço, sendo defendida por médicos no início do século XX. Para isso ver: ALMEIDA, Angelica Silva de. **Uma Fábrica de Loucos: psiquiatria x espiritismo no Brasil (1900 – 1950)**. 232 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

⁶²⁹ Para uma análise da figura da bruxa na dramaturgia inglesa, ver: PURKISS, *Op. Cit.* P. 179 - 276

a leitura de uma diversa bibliografia. Mesmo não sendo reconhecido pela academia, é importante questionar como suas traduções, especialmente a do *Malleus Maleficarum*, apesar de bastante criticadas ainda figuram nas referências de pesquisadores e interessados no assunto.

É interessante atentarmos também como o contexto e a mentalidade da época são evidenciados na obra, principalmente quando a bruxaria é equiparada a outras “ameaças” do final do século XIX e início do XX, como o anarquismo, socialismo e feminismo. Summers escreveu no contexto britânico pós-Primeira Guerra, a qual ele denominava como Grande Guerra, e também vivenciou o fortalecimento desses movimentos sociais e políticos, com suas variadas reivindicações.⁶³⁰ Desde o século XIX, estes tornavam-se cada vez mais públicos, sendo encarados com desconfiança por muitos grupos e instituições, como a Igreja Católica, por exemplo, que os enxergava como heresias seculares.⁶³¹

O movimento feminista britânico, por exemplo, ganhou destaque ao final do século XIX tendo como principal reivindicação o sufrágio feminino. Em 1897, foi fundada a *National Union of Women's Suffrage Societies*, a NUWSS, que organizava reuniões públicas, escrevia cartas aos políticos e publicava manifestos pelo direito ao voto. Em fevereiro de 1907, a NUWSS reuniu mais de três mil mulheres em um protesto pacífico nas ruas de Londres para reivindicar o voto feminino, o qual ficou conhecido como *Mud March*⁶³² e se tornou a maior demonstração pública pela causa até o momento. O movimento sufragista, principalmente após dissidências do NUWSS e a criação de outros grupos, nem sempre foi recebido pacificamente, de forma que muitas reuniões e manifestações acabaram em prisões e conflitos com a polícia, o que contribuiu para imagens negativas da imprensa e de uma parte do público, que acreditava que as mulheres estavam indo contra “ordens naturais”.⁶³³ Desta forma, não é uma excentricidade Summers anacronicamente comparar a bruxa a uma anarquista-feminista que desejava destruir a ordem social ou enaltecer o *Malleus* como fonte

⁶³⁰ Cf. HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX 1914 – 1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁶³¹ Sobre esses movimentos e o contexto do século XIX e início do XX, ver: HOBBSAWM, Eric. **A Era das Revoluções – 1789 – 1848**. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2009 e THOMPSON, E. P. **A Formação da Classe Operária Inglesa**. Vols. 1 e 2. Tradução de Renato Busatto Neto e Cláudia Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2012.

⁶³² Em português: marcha da lama. Ganhou esse nome por causa das condições climáticas do dia, já que uma chuva incessante fez com as participantes ficassem sujas de lama.

⁶³³ O voto feminino na Inglaterra foi garantido parcialmente em 1918 com a *Representation of the People Act*. Em 1928, a lei foi estendida para outras localidades e mulheres acima de 21 anos. Para os movimentos feministas do século XIX, ver: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 4: O Século XIX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995.

de sabedoria por apontar para o perigo da subversão feminina e de como as mulheres desejavam emascular os homens.

Entretanto, o que nos chama a atenção em *The History of Witchcraft and Demonology* não é sua abordagem ou crença na bruxaria e na possessão demoníaca, mas sim sua popularidade fora do âmbito acadêmico, de forma que a obra é uma referência para interessados no assunto da bruxaria, vendida até os dias atuais. Reproduzindo e reafirmando argumentações e temas presentes em tratados do final da Idade Média e início da Moderna, os quais definitivamente possuem circulação mais limitada e linguagem difícil, o livro é um bom exemplo de como o conhecimento letrado sobre bruxaria e o estereótipo da mulher-bruxa sobrevivem, sendo reinventados e circulando até os séculos XX e XXI.

A obra também fornece popularidade e longevidade para ideias e conceitos que, tanto na época de sua publicação quanto atualmente, não possuem mais tanta credibilidade dentro dos próprios círculos religiosos cristãos onde foram concebidos e disseminados. No contexto em que Summers escreveu tanto católicos quanto protestantes estavam mais comprometidos com combater uns aos outros e as religiões de matrizes não-cristãs, assim como o espiritualismo/espiritismo e as perversas “heresias seculares”, representadas pelo feminismo, socialismo e anarquismo. Levando em consideração a marginalizada posição de autoridade que Summers tinha dentro do catolicismo, compreendemos a grande diferença entre ele e seus antecessores, os teóricos de bruxaria dos séculos passados. Por mais que corroborasse e repassasse estes discursos, imagens e conceitos de bruxaria e demonologia, sua pouca autoridade encontrava-se em um contexto de crescente pluralidade religiosa onde o cristianismo voltava-se para outras “ameaças”. Isso explica um pouco Summers não ter sido lido tanto por católicos ou autoridades religiosas cristãs, mas sim por aqueles interessados nos assuntos que visava arduamente combater.

É possível notar também como sua crença na ameaça da bruxaria possuía como pano de fundo o ambiente de transformação religiosa dos séculos XIX e XX, com um crescimento da laicidade na Europa e o triunfo cientificista, especialmente após a publicação de *A Origem das Espécies* por Charles Darwin em 1859, o que explica o horror que Summers tem dos chamados “céticos” e de doutrinas que utilizam a ciência e não a religião como força condutora. Isso consolidou uma ruptura entre o sistema de pensamento judaico-cristão e o sistema explicativo científico experimental, a qual já estava em andamento, segundo Michel de Certeau, desde a reforma protestante e o Iluminismo.⁶³⁴ A partir desse momento, a religião

⁶³⁴ Cf. CERTEAU, “A Escrita da História”, *Op. Cit.*

institucionalizada passou a rivalizar com outras instâncias e práticas sociais e políticas, além da ciência, todas cada vez mais distantes dos elementos religiosos.⁶³⁵

Já apontamos como o pluralismo religioso e a emergência de novas crenças e práticas, como o espiritualismo e o ocultismo, incomodavam profundamente Summers, evidenciando uma preocupação mais ampla do cristianismo como um todo, pois escapavam de sua autoridade cada vez mais limitada. É primordial entender que o início do século XX foi marcado por uma desconfiança maior das igrejas cristãs, tanto católicas quanto protestantes, que enxergam criticamente essas novas práticas e projetam-se perante uma batalha contra o “paganismo” presente em terras distantes, especialmente em regiões africanas e contra uma vida urbana, cada vez mais individual, anônima e laica, onde a religião institucional não desempenha o mesmo papel de antes. Também enxergam o inimigo no fortalecimento das mulheres como uma força social e política, já que estão desviando-se de seu papel “natural” e “moralmente correto”, e nos novos e potentes movimentos sociais, como o comunismo, o socialismo e o anarquismo.

Durante a Idade Média e a Moderna, a Igreja, especialmente a católica, possuía meios e influências para sustentar suas crenças e seu poder, que era cumprido por e com auxílio do Estado. Vemos isso na teoria de Bodin, por exemplo. Já na contemporaneidade, especialmente quando Summers viveu e escreveu, isso era algo pertencente a um passado glorioso e a bruxaria não era a principal preocupação de um cristianismo “enfraquecido” e ameaçado por diferentes inimigos. Tudo isso não apenas explica os argumentos e as preocupações expressas pelo autor, como seu desprezo pelo espiritualismo e ocultismo e sua comparação da bruxaria ao feminismo, mas auxilia também nosso entendimento acerca de sua situação à margem da instituição que tanto defendida e reivindicava pertencer.

Durante a Idade Moderna, a tradição do Mal feminino e da bruxa, assim como os tratados e os registros de acusações e julgamentos, circulavam por outros meios culturais e artísticos, para além das esferas letradas e religiosas, como panfletos, pinturas, xilogravuras, peças de teatro, músicas e contos, evidenciando a circularidade desse conhecimento. O que *The History of Witchcraft and Demonology* evidencia, e por isso se mostra de grande importância analítica para essa tese, é uma outra forma de circularidade deste mesmo conhecimento, que no século XX encontra um representante bastante peculiar: Montague Summers. A obra de Summers pode ser analisada de tal maneira como uma ponte ou até mesmo uma forma de tradução para uma linguagem leiga e atual do imaginário da bruxaria

⁶³⁵ BELLOTTI, *Op. Cit.* P. 16

difundido na Idade Moderna, disponibilizando e tornando mais acessível este conhecimento, suas imagens, conceitos e estereótipos, culminando no cinema de horror e seus aterrorizantes enredos sobre bruxas e demônios.

4. DO PRAZER DE SENTIR MEDO: O CINEMA DE HORROR

Horror films don't create fear. They release it.
Wes Craven

O horror é um gênero cinematográfico heterogêneo e complexo, características evidenciadas em sua longa história e amplo escopo temático. Seu objetivo principal é assustar e divertir por meio de imagens ameaçadoras e enredos povoados por bruxas, monstros, assassinos, alienígenas, forças sobrenaturais e inúmeros outros personagens do repertório ocidental do medo. Com um enorme arsenal de antagonistas e situações que horrorizam e enojam, o gênero se consolidou tanto na indústria cinematográfica, evidenciando seu grande potencial econômico, quanto no gosto de fãs ao longo de quase um século de existência. Com potencial artístico, político e cultural, o horror evidencia seu valor como fonte histórica. É tão valioso como qualquer outra fonte escrita ou material encontrada em bibliotecas, arquivos e museus, sendo esteticamente interessante e epistemologicamente relevante. O gênero não apenas conta sobre a sociedade que o produziu e recebeu, seus medos e desconfortos, mas também se conecta a questões religiosas e filosóficas muito antigas, além de problemas de gênero e sexualidade, surgindo como um artefato cultural relevante para a análise histórica e para o campo da história das mulheres.

Assim como a História, o cinema nunca é um espelho para o passado ou para o presente, mas sim uma construção deliberada. Enquanto a História é um conjunto de fontes, datas e materiais unidos ou constituídos por um projeto, visão ou teoria abrangente, os filmes são uma visão criativa construída a partir de imagens e histórias conectadas de acordo com determinados códigos de representação, muitas vezes fornecendo ao espectador a sensação de que nada está sendo manipulado e criando um mundo no qual todos se sentem em casa.⁶³⁶ Muitos produtos audiovisuais passam a noção de que é possível, de alguma forma, olhar pela tela como se esta fosse realmente uma janela, fornecendo a visão de um mundo “real”, seja ele presente ou passado. Esse tipo de ficção se aproxima de uma grande convenção da história escrita, especialmente seu elemento documentário ou empírico, o qual insiste em na “realidade” do mundo que cria e analisa.⁶³⁷

Nesse sentido, é mais proveitoso encararmos o cinema não como unicamente uma representação do passado ou presente, mas também como uma janela para sonhos, medos e emoções, caracterizado tanto como uma experiência coletiva quanto individual. Desde o seu

⁶³⁶ ROSENSTONE, Robert A. The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age. In: LANDY, Marcia (Ed.). **The Historical Film: History and Memory in Media**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001. P. 54

⁶³⁷ *Ibid.*

nascimento no século XIX, representou uma ponte entre natural e sobrenatural; racional e irracional; visível e invisível. Os gêneros cinematográficos mais duradouros e potentes incorporaram mitos culturais, aquelas histórias que os seres humanos contam uns aos outros para dar sentido à sua existência.⁶³⁸ Os filmes de horror fazem parte assim de uma complexa rede de conhecimento formada pela mitologia, literatura gótica, religião, artes visuais e outras formas culturais, fortalecendo uma continuidade de temas que preocupam os seres humanos desde os tempos antigos.

Estes filmes não apenas abordam emoções e fantasias, mas projetam medos nas telas, alertando para intrincados temores como a morte, o sobrenatural e o Mal. Desde muito cedo, o ser humano mantém um fascínio pelo estranho e aterrorizante, de forma que as novas mídias, como o cinema de horror, representaram diferentes abordagens para este encanto. Com sua dupla natureza, misturando realismo e fantasia, o cinema demonstrou uma capacidade impressionante de manipular e expor, tal como em um pesadelo, os medos humanos mais profundos. Atuando como pontes entre medos individuais e medos coletivos, os enredos de horror criam uma conexão entre o mundo da razão e o da imaginação, entre o domínio dos fatos e o dos sentimentos.

Considerando a complexidade deste gênero cinematográfico, este capítulo aborda sua história e suas principais características, assim como aponta para bases teóricas-metodológicas úteis na análise das fontes audiovisuais. Como será vista, uma análise histórica do horror necessita de interpretações interdisciplinares dos campos da História, Comunicação Social, Filosofia, Sociologia e Psicanálise, com auxílio da crítica feminista e da história das religiões. Essa pluralidade de abordagens teórico-metodológicas evidencia a fluidez e hibridização do horror. Na primeira parte é discutido o que caracteriza o horror audiovisual, seus antecedentes, sua história e subgêneros famosos, oferecendo um panorama do gênero e sua relação tanto com o passado quanto com o fazer historiográfico. A história do horror é assim indissociável de processos históricos mais abrangentes, conectada a questões políticas, sociais e culturais. Ao lidar, imagética e imaginariamente, com os temores do passado, o gênero possibilita a análise de medos sociais e o questionamento da relação entre o que assusta hoje e o que assustava antigamente.

Com um vasto repertório, o horror possui a capacidade de oscilar entre medos antigos, como o temor da morte, e medos temporal e espacialmente localizados, evidenciados em subgêneros de sucesso. A presença de “monstros antigos” nessa nova tecnologia, tal qual

⁶³⁸ BRAUDY, Leo. **Haunted: On Ghosts, Witches, Vampires, Zombies, and Other Monsters of the Natural and Supernatural Worlds.** New Haven: Yale University Press, 2016. P. 236

bruxas, vampiros e lobisomens, demonstra como este gênero cinematográfico é relevante para a análise histórica e merecedor de maior atenção por parte de historiadoras/es, permitindo a elaboração das seguintes perguntas: o que é universal acerca do medo e o que é culturalmente específico em suas imagens e histórias? Como podemos utilizar o horror como fonte histórica? Por que personagens antigos, como bruxas, continuam povoando nossa imaginação e nossos produtos de entretenimento? O que pertence a uma época e o que a extrapola?

A segunda parte deste capítulo é dedicada à relação que o horror possui com as categorias de gênero e sexualidade, temas chaves para a compreensão da transposição da bruxa e do Mal feminino para as telas do cinema. São analisados alguns potentes estereótipos femininos, demonstrando como estes estão enraizados na diferença corporal, sexualidade, no gênero e na história das mulheres. O horror possui uma inquietante fascinação com o corpo feminino, o qual frequentemente é o local privilegiado de violência. Apoiada nas teorias feministas, a análise procura responder quem são essas personagens estereotipadas, o que representam e qual é a atração que o horror possui com o feminino e seu corpo violado. É importante lembrar que este não é uma manifestação cultural isolada, mas um produto social que responde a demandas externas, ideologias e sentimentos coletivos. As personagens femininas, assim como as violências perpetradas contra elas, sejam elas físicas, simbólicas ou retóricas, não são recebidas em lacunas culturais e políticas.

O horror é, sem dúvida, uma das principais produções culturais onde medos coletivos são articulados e representados numa escala industrial que extrapola as fronteiras nacionais, já que muitos desses filmes são recebidos e ressoam em diversos países. A grande pergunta que guia este capítulo então é: por que tememos o que tememos e o que isso diz a nosso respeito?

4.1 – ENTRE ANTIGOS E NOVOS MONSTROS: O HORROR AUDIOVISUAL COMO FONTE HISTÓRICA

O cinema de horror é conhecido por enredos povoados por monstros e antagonistas assustadores, sendo uma expressão de medos e preocupações humanas.⁶³⁹ O horror existe enquanto um sentimento dentro do medo e ambos são universais, retratados de diferentes

⁶³⁹ No Brasil, o gênero é conhecido como terror enquanto em outros países, como Estados Unidos e Inglaterra, é horror. Como nossas fontes audiovisuais e referências bibliográficas utilizam o termo cinema de horror, nesta tese nos referimos ao gênero desta forma. A diferença entre terror e horror é um debate antigo, abordado pela primeira vez no artigo *On Supernatural in Poetry* (1826) da escritora gótica Ann Radcliffe. Resumidamente, o terror evolui de uma construção cuidadosa do suspense, perturbando ao criar a apreensão de que alguma coisa horrível pode vir a acontecer. Já o horror, uma forma emocional e devastadora, não produz apenas ansiedade, mas também repulsa, sendo algo que literalmente aconteceu. Se o terror faz o espectador se preocupar com o que pode acontecer, o horror concretiza este medo. Cf. RADCLIFFE, Ann. *On the Supernatural in Poetry*. **New Monthly Magazine**, vol. 16, n. 1, p. 145 – 152, 1826 e WORLAND, Rick. **The Horror Film: An Introduction**. Australia: Blackwell Publishing, 2007. P. 10 - 12

formas em praticamente todas as culturas humanas.⁶⁴⁰ O que atualmente são histórias direcionadas ao entretenimento comercial foram por muito tempo crenças e práticas religiosas. Ao final do século XIX, o cinema se uniu a uma tradição de narrativas assustadoras, presentes nas artes, na mitologia, em práticas populares e outras formas culturais. Apesar das experiências emocionais do medo e horror serem universais, as formas que assumem em enredos literários e cinematográficos são histórica e culturalmente moldadas. Segundo o dramaturgo francês André de Lorde:

O medo sempre existiu e cada século carimbou em sua literatura a marca de medos que o atormentaram, mas o homem das cavernas e o empresário contemporâneo não estremeçeram pelas mesmas razões. As fontes de medo variaram, mas não o próprio medo que é eterno e imutável.⁶⁴¹

As emoções são centrais para a construção e recepção deste gênero, definido justamente pela resposta emocional que provoca. Segundo Rick Worland, as histórias de horror, antigas ou contemporâneas, narram tipicamente dois temas prioritários: a destruição/preservação do corpo físico e a condenação/salvação da alma, com o entrelaçamento desses dois medos e esperanças estruturando as narrativas.⁶⁴² Monstros e antagonistas podem representar o medo da morte enquanto um oponente invencível, assim como cenas violentas obrigam o espectador a lidar com o medo da dor física e fragilidade do corpo. Além disso, é possível adicionar outro tema onipresente em narrativas do horror: o Mal, encarnado tanto em criaturas sobrenaturais e monstruosas quanto em personagens humanos. Os antagonistas podem personificar determinadas ameaças, mudando de tempos em tempos, de acordo com as transformações dos medos mais básicos das sociedades. A grande questão é que para alcançar popularidade, um filme precisa causar ressonância psicossocial em seus espectadores.⁶⁴³ Enquanto a grande maioria dos monstros e antagonistas dos filmes de horror são irreais, como bruxas e vampiros, as histórias contadas por eles oferecem percepções acerca da sociedade que os criam, de forma que sua produção, recepção e interpretação são fenômenos públicos, sociais e históricos.

O gênero moderno de horror, tanto cinematográfico quanto literário, possui suas raízes nas novelas góticas que alcançaram sucesso na Inglaterra ao final do século XVIII e início do

⁶⁴⁰ O pesquisador Noël Carroll divide este sentimento em dois: o horror natural e o artístico. O primeiro é expressado em frases como “o que os nazistas fizeram foi horrível”. Já o horror artístico nomeia um gênero e atravessa diversas formas midiáticas causando medo em seu público. Cf. CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1999. P. 27

⁶⁴¹ DE LORDE, André. Fear in Literature: An Essay. In: GORDON, Mel. **The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror**. Washington: Feral House, 2016. P. 143 – 144 [Tradução nossa]

⁶⁴² WORLAND, Rick. *Op. Cit.* P. 26

⁶⁴³ SKAL, David J. **The Monster Show: A Cultural History of Horror**. Nova York: Faber and Faber, Inc., 2001. P. 398

XIX. Um dos marcos iniciais da ficção gótica é o romance *O Castelo de Otranto* (1765) de Horace Walpole. O estilo literário foi composto por histórias de mistério e sobrenatural ambientadas em castelos decadentes, mansões e outras estruturas medievais, assustando por meio de atmosferas intimidantes, donzelas em perigo e ameaças sobrenaturais. A ficção gótica se tornou um terreno fértil para mulheres escritoras e um de seus nomes mais famosos foi Ann Radcliffe que escreveu importantes clássicos como *Os Mistérios de Udolpho* (1794).⁶⁴⁴ Da literatura gótica destacam-se não apenas os contos do escritor Edgar Allan Poe, mas três romances ingleses de muito sucesso que se tornaram base para o desenvolvimento e popularização do horror no século seguinte: *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), *O Médico e o Monstro* (Robert Louis Stevenson, 1886) e *Drácula* (Bram Stoker, 1897). Logo em 1910, *Frankenstein* teve sua primeira adaptação cinematográfica, escrita e dirigida por J. Searle Dawley e produzida pela Edison Studios.

Inicialmente, é necessário discutir o que é um gênero cinematográfico. De acordo com Murray Leeder, identificar um filme de horror é uma tarefa simples, já definir o que é o gênero de horror é desafiador, pois existem filmes que não apenas permitem, mas demandam identificações múltiplas, misturando horror, drama, comédia ou suspense.⁶⁴⁵ Nesse sentido, o gênero é bastante flexível e hibridizado, a ponto de acomodar outros estilos cinematográficos. É importante atentar que o rótulo “filme de horror” é muitas vezes aplicado a filmes que em sua época de produção não eram considerados como tais, enquanto outros filmes, identificados por sua audiência contemporânea como horror, podem perder esse rótulo com o tempo.⁶⁴⁶

Gêneros fornecem classificações para conjuntos de textos unidos por semelhanças e configurações particulares, sejam elas estéticas, temáticas, estilísticas ou de público. São caracterizados de diversas formas: por uma presumida audiência (filmes infantis); por ambientação (filmes de velho oeste ou guerra); por reações emocionais (horror, comédia ou suspense) ou pelo tom de abordagem do material (drama). Entendidas comercial e industrialmente, são categorias que fornecem um conjunto de expectativas tanto a produtores quanto ao público em geral, facilitando a identificação e rotulação de filmes individuais. A palavra chave para o estudo de qualquer gênero cinematográfico é *convenção*. Gêneros são

⁶⁴⁴ Cf. KRÖGER, Lisa; ANDERSON, Melanie R. **Monster, She Wrote: The Women Who Pioneered Horror and Speculative Fiction**. Philadelphia: Quirk Books, 2019.

⁶⁴⁵ Segundo James Naremore, além das similaridades essenciais entre os filmes, gêneros podem ser constituídos pelo jeito que falamos dos mesmos, ou seja, se o espectador interpreta determinado filme como de horror, então para ele é parte do gênero. É importante questionar quem decide se determinado filme é de horror ou não: são produtores, cineastas e estúdios? Críticos e acadêmicos? Espectadores e fãs? Cf. NAREMORE, James. **Filmguide to Psycho**. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

⁶⁴⁶ LEEDER, Murray. **Horror Film: A Critical Introduction**. Nova York: Bloomsbury, 2018. P. 91

por natureza convencionais, ou seja, suas convenções formais, narrativas, de personagens e ambientações são agregadas para torná-los compreensíveis. Contudo, estas são muito mais típicas do que vitais, apenas adquirindo significado devido à sua aderência a outras convenções.⁶⁴⁷ Segundo Stephen Neale, gêneros não são formados unicamente por filmes. Envolvem também expectativas e entendimentos coletivos que os espectadores trazem ao cinema, interagindo com os filmes ao longo da exibição e oferecendo formas de trabalhar com o significado do que está sendo exibido: porque determinadas ações estão em curso, porque os personagens estão vestidos como estão, porque falam ou se comportam de determinada maneira.⁶⁴⁸

O horror enquanto gênero possui dois pilares estruturais, um formado por aspectos sincrônicos, os quais permanecem estáveis ao longo do tempo envolvendo a realização das expectativas do público, e outro por aspectos diacrônicos, os quais se transformam, fornecendo variações dessas expectativas e violando-as, evitando perder o interesse dos espectadores e interagindo com o movimento contínuo da história.⁶⁴⁹ Para Kendall Phillips, o elemento de choque é vital para o horror, sendo que os filmes chocam seus espectadores pela introdução de “novos” monstros e enredos, assim como pela sistemática violação de regras e características essenciais. Em uma “violação ressonante”, o horror equilibra elementos de ressonância e violação, combinando familiaridade e choque.⁶⁵⁰ A criação e popularidade de determinado gênero é um processo contínuo, indireto e adaptável entre produtores, diretores, roteiristas e consumidores, influenciado por uma variedade de fatores históricos e culturais.⁶⁵¹

Entretanto, é importante lembrar que gêneros não são puros, assim como as reações da audiência também não são, de forma que suas fronteiras são muito menos definidas do que aparentam ser. O horror precisa ser entendido como um gênero dinâmico e multifacetado em constante diálogo com outros estilos, composto por subgêneros associados a determinados estúdios, cineastas e tradições nacionais.

O termo *filme de horror* foi utilizado pela primeira vez por críticos depois das estreias de *Drácula* (Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (James Whale, 1931) da *Universal*

⁶⁴⁷ *Ibid.* P. 92 - 93

⁶⁴⁸ Cf. NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Londres e Nova York: Routledge, 2000

⁶⁴⁹ Sobre mecanismos de transformação de gêneros cinematográficos, ver: LEEDER, *Op. Cit.* P. 93 – 98 e GRANT, Barry Keith (Ed). **Film Genre Reader IV**. Austin: University of Texas Press, 2012.

⁶⁵⁰ PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport, USA: Praeger, 2005. P. 7 - 8

⁶⁵¹ Cf. SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System**. Nova York: McGraw-Hill, 1981.

Pictures.⁶⁵² Entretanto, gêneros não nascem de um ou dois filmes e o horror no cinema, não necessariamente enquanto gênero, mas enquanto filmes que produzem medo, é tão antigo quanto o próprio audiovisual.⁶⁵³ Além de suas raízes na literatura gótica, pode ser inserido numa longa história de imagens voltadas e projetadas para o entretenimento assustador, remontando aos shows de *phantasmagoria* populares ao longo do século XIX.⁶⁵⁴ Outras origens são o “cinema de atração”, representado principalmente pelo diretor francês Georges Méliès⁶⁵⁵ e o *Le théâtre du Grand-Guignol*, um teatro em Paris dedicado a espetáculos macabros e sangrentos com contos de terror, insanidade e assassinato. Ambos forneceram métodos e temas para o desenvolvimento do horror enquanto gênero cinematográfico.

Diversas tradições do cinema mudo estão ligadas à história do horror cinematográfico, de forma que muitos destes filmes foram retrospectivamente aclamados como horror. Provavelmente, a que mais se destacou foi a conhecida como Expressionismo Alemão. Fruto do movimento artístico homônimo, que abrangeu diversas formas artísticas como pintura, arquitetura, teatro e escultura, o estilo cinematográfico foi um fenômeno representativo do período pós I Guerra na República de Weimar, marcado pela sublevação social e uma economia devastada pelo conflito mundial. Em 1916, a importação de filmes na Alemanha foi proibida, o que acabou incentivando a produção nacional.⁶⁵⁶

Posteriormente, a indústria cinematográfica alemã ficou mundialmente famosa com produções como *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e *Nosferatu* (F. W.

⁶⁵² É preciso cuidado para não cair em anacronismos e transferir compreensões de termos e significados atuais para períodos anteriores nos quais esses poderiam ser diferentes ou até mesmo inexistentes. É claro que preocupações estéticas e temáticas que seriam marca do horror existiam nos primórdios do cinema. Contudo, se existe horror no início da história do audiovisual, ele só pode ser descrito desta forma por meio de uma retrospectiva. Para isso, ver: PHILLIPS, Kendall. **A Place of Darkness: The Rethoric of Horror in Early American Cinema**. Austin: University of Texas Press, 2018.

⁶⁵³ Considera-se que a grande projeção pública dos irmãos Lumière em 1895, *L'arrivée d'un traine n gare de La Ciotat*, aterrorizou o público, que fugiu do local acreditando que o trem realmente estava vindo em sua direção, o que configuraria como um momento de horror no cinema.

⁶⁵⁴ *Phantasmagoria* foi uma forma de teatro exibido originalmente na escuridão de um monastério capuchinho abandonado em Paris, misturando imagens de lanternas mágicas e favorecendo uma iconografia assustadora com música arrepiante e estímulos sensoriais como odores e fumaça.

⁶⁵⁵ Considerado o pai dos efeitos especiais e de filmes de fantasia, Méliès (1861 – 1938) criava atmosferas de sonho com técnicas de mágica realizadas comumente em palcos. Seus filmes não tinham a intenção de assustar, mas encantar com imagens absurdas e eventos fisicamente impossíveis. Seus filmes mais famosos *Le Voyage dans la lune* (1902) e *Voyage à travers l'impossible* (1904) narram jornadas fantásticas ao estilo de Júlio Verne e são consideradas importantes obras iniciais da ficção científica cinematográfica. *Le Manoir du Diable* (1896) é considerado um importante antecessor dos filmes de horror. O historiador Tom Gunning emprestou a linguagem do circo e dos parques de diversão cunhando o termo “cinema de atrações” para descrever esses filmes produzidos entre 1894 e 1907. Cf. GUNNING, Tom. *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. **Wild Angle**, 8:3/4, p. 63 – 70, 1986

⁶⁵⁶ Cf. GAY, Peter. **Weimar Culture: The Outsider as Insider**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2001.

Murnau, 1922).⁶⁵⁷ O Expressionismo Alemão teve seu auge durante as décadas de 1920 e 1930, favorecendo o surrealismo da narrativa e expressão, e focando em temáticas relacionadas aos sonhos, a loucura, ao fantástico e a industrialização. O design dos sets, a iluminação, os figurinos e performances estavam alinhadas aos princípios da arte moderna, onde imagens distorcidas, ângulos oblíquos, paredes tortas e paisagens caricatas evocavam atmosferas sombrias e expressavam a dor da Alemanha derrotada no Pós-Guerra. Esse estilo contribuiu imensamente para o vocabulário formal e temático do horror, assim como sua formação como gênero cinematográfico, que tomou forma concreta nos Estados Unidos ao final da década de 1920, a partir da imigração de diretores, cinegrafistas e atores alemães.

A Universal Pictures foi um dos primeiros estúdios a investir no estilo, ainda com filmes mudos como *O Corcunda de Notre-Dame* (Wallace Worsley, 1923), *O Fantasma da Ópera* (Rupert Julian, 1925) e *O Homem que Ri* (Paul Leni, 1928).⁶⁵⁸ As inovações tecnológicas, como a chegada do cinema sonoro, causaram importantes mudanças e a década de 1930 ficou conhecida pelo “nascimento” do cinema de horror, atingindo sucesso econômico, popularidade e sendo incorporado à indústria hollywoodiana.⁶⁵⁹ O chamado período clássico do horror é marcado por grandes estúdios como a Universal e a Paramount investindo em famosos personagens literários como *Drácula* (1931), *Frankenstein* (1931) e *O Médico e o Monstro* (Rouben Mamoulian, 1931). A cultura estadunidense à época da Grande Depressão forneceu um importante contexto para as produções. A exposição de medos e ansiedades nas telas se mostrou um negócio lucrativo, gerando mais filmes como *A Múmia* (Karl Freund, 1932), *O Homem Invisível* (James Whale, 1933) e *A Noiva de Frankenstein* (James Whale, 1935).⁶⁶⁰ Estes sucessos inspiraram outros estúdios a se aventurarem pelo horror, como a MGM com *Freaks* (Tod Browning, 1932) e a RKO com *King Kong* (Merian C. Cooper; Ernest B. Schoedsack, 1933).⁶⁶¹ Os anos entre 1931 e 1936 foram considerados os mais produtivos e bem sucedidos do gênero, solidificando a linguagem e o estilo do horror

⁶⁵⁷ *Nosferatu* é uma adaptação não autorizada do romance de Bram Stoker. O filme modificou e omitiu detalhes, como personagens e ambientação, pois os herdeiros do autor não concederam os direitos autorais do livro.

⁶⁵⁸ Apesar destes filmes, especialmente *O Fantasma da Ópera* e seu ator principal Lon Chaney, serem atualmente considerados figuras importantes no cinema de horror, na época foram recebidos como melodramas. Contudo, expressavam sentimentos de medo e horror para a plateia, como é o caso da famosa cena de desmascaramento em *O Fantasma da Ópera*, considerada até hoje uma das mais assustadoras da história do cinema.

⁶⁵⁹ Na década de 1930 estes filmes passaram a ser reconhecidos como pertencentes ao gênero de horror e por volta de 1936, filme de horror era algo mencionado e reconhecível por grande parte do público.

⁶⁶⁰ Filmes deste estilo também eram produzidos na Europa, contudo não chegavam perto do volume produzido por Hollywood. Outros trabalhos inovadores vieram de fora dos circuitos dos grandes estúdios, como *White Zombie* (Victor Halperin, 1932), demonstrando o poder do horror independente.

⁶⁶¹ Em sua época de lançamento, devido aos gêneros pelos quais seus diretores eram conhecidos, *King Kong* foi compreendido como um filme de aventura e documentário de viagem. Posteriormente a produção foi “reivindicada” como horror, demonstrando a crescente popularização do gênero.

cinematográfico. Contudo, por volta de 1937, as produções diminuíram significativamente, o que pode ser interpretado pelo viés de fatores internos na indústria, como a venda da Universal, e a instituição de um novo regime de censura em 1934, regulamentado pela *Production Code Administration*, que passou a interferir nas pré-produções e distribuições.

Em comparação à década de 1930, a década de 1940 foi marcada por essa desaceleração de produções, provavelmente intensificada devido ao contexto da II Guerra Mundial e dos anos logo após o fim do conflito.⁶⁶² Entretanto, isso não significou uma estagnação total, sendo lançadas produções que narravam encontros entre monstros famosos, como *Frankenstein meets the Wolf Man* (Roy William Neill, 1943) e *remakes* grandiosos como *O Fantasma da Ópera* (Arthur Lubin, 1943) da Universal e *O Médico e o Monstro* (Victor Fleming, 1941) da MGM.

Entre o final dos anos 1940 e durante a década de 1950, o cinema de horror foi caracterizado pelo entrelaçamento com a ficção científica.⁶⁶³ Em pleno período da Guerra Fria, o medo coletivo de um grande confronto entre os Estados Unidos e a União Soviética favoreceu esse gênero cinematográfico hibridizado. Tais filmes trabalhavam com dois temas principais: a invasão da Terra, especificamente dos Estados Unidos, por alienígenas agressivos e tecnologicamente superiores, que muitas vezes representavam o medo da ameaça comunista, e o temor das armas nucleares, o horror atômico, representado pela revolta da natureza e por monstros gigantes.⁶⁶⁴

Os anos 1950 marcaram novas tendências na audiência e nas produções. O grande público das salas de cinema passou a ser composto majoritariamente por adolescentes e jovens adultos, tendência consolidada nos anos seguintes. Simultaneamente, os cinemas enfrentaram um esvaziamento de público, principalmente pelo advento da televisão⁶⁶⁵, o que por fim favoreceu o fortalecimento de produtoras independentes, enredos inovadores e novas

⁶⁶² Filmes de fantasmas e assombrações se tornaram escassos durante e após o conflito, provavelmente uma necessidade de representar mais positivamente o que poderia ser a vida após a morte, abordada no ciclo de filmes cômicos e românticos sobre fantasmas e anjos.

⁶⁶³ Diversos são os filmes frutos dessa hibridização: *O Monstro do Ártico* (Christian Nyby, 1951), *Planeta Proibido* (Fred M. Wilcox, 1956), *O Incrível Homem que Encolheu* (Jack Arnold, 1958), *A Bolha Assassina* (Irvin Yeaworth, 1958) e *A Mosca da Cabeça Branca* (Kurt Neumann, 1958).

⁶⁶⁴ Tais filmes trabalhavam com a paranoia apocalíptica e temas como infiltração e subversão. Entre títulos famosos produzidos nesse período é possível citar: *Guerra dos Mundos* (Byron Haskin, 1953), a produção japonesa *Gojira* (Ishirō Honda, 1954) e *Vampiros de Almas* (Don Siegel, 1956).

⁶⁶⁵ A televisão foi benéfica para a popularização do cinema de horror entre uma geração mais nova. Em 1957, a Universal vendeu um pacote de 52 filmes antigos para estações de TV, o que representou o primeiro contato de muitos jovens com filmes clássicos. Surgiram também os famosos apresentadores locais de programas de horror como John Zacherle e Vampira, auxiliando na criação de um mercado direcionado aos mais jovens.

técnicas para atrair os espectadores.⁶⁶⁶ Entretanto, os Estados Unidos não eram os únicos a investir no gênero. A partir da década de 1950, a Inglaterra se destacou por meio do estúdio Hammer Films Productions. A Hammer ficou conhecida por adicionar violência gráfica e cinismo aos filmes, preparando a audiência para produções mais sangrentas das décadas seguintes. Além do mais, ganhou fama por suas reinvenções de monstros clássicos em filmes como *A Maldição de Frankenstein* (Terence Fisher, 1957), *O Vampiro da Noite* (Terence Fisher, 1958) e *A Múmia* (Terence Fisher, 1959), dando origem a prolíficas franquias. Foi casa de atores famosos do gênero como Christopher Lee e Peter Cushing, além de conhecida por narrativas ambientadas em terras misteriosas e nebulosas na Europa Central ou Oriental.⁶⁶⁷ Conhecido por seus filmes de vampiros, o estúdio também produziu uma das fontes audiovisuais desta tese *Bruxa – A Face do Demônio*.

Além da quantidade de sangue e violência empregada em seus filmes, outra característica marcante da Hammer foi a representação erotizada da sexualidade feminina e a frequente exibição de nudez, desencadeando uma quantidade copiosa de produções na década de 1970. Os filmes de vampiros do estúdio foram marcados pelo erotismo explícito, como é o caso da trilogia Karnstein composta por *Carmilla*, *A Vampira de Karnstein* (Roy Ward Baker, 1970), *Luxúria de Vampiros* (Jimmy Sangster, 1971) e *Filhas de Drácula* (John Hough, 1971).⁶⁶⁸ Fenômeno interessante das décadas de 1960 e 1970, as produções de vampiras lésbicas almejavam capitalizar no mercado da pornografia, permitindo nudez, sangue e excitação sexual na “estrutura segura” da fantasia. Seguindo o exemplo da Hammer, filmes de vampiros se tornaram símbolos da relação entre horror e erotismo, evidenciando a sutil justaposição entre imagens eróticas e macabras.⁶⁶⁹ O sucesso da Hammer e dessas produções abriu o mercado do horror para outros estúdios britânicos durante as décadas de 1960 e 1970,

⁶⁶⁶ Para competir com a televisão os estúdios abraçaram técnicas ousadas. O diretor William Castle, por exemplo, ficou famoso como “mestre dos truques”, trabalhando com o ator Vincent Price em produções como *A Casa dos Maus Espíritos* (1959). Castle utilizava artimanhas para atrair os espectadores: uma apólice de seguro de vida caso o espectador morresse de susto durante o filme, campanhas embaixo de poltronas, esqueletos que voavam pelas salas e óculos que prometiam enxergar os fantasmas nos filmes.

⁶⁶⁷ Cf. MEIKLE, Douglas. **A History of Horrors: The Rise and The Fall of the House of Hammer**. Nova Jersey: Scarecrow Press, 2008.

⁶⁶⁸ O primeiro filme é uma adaptação do livro *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, publicado em 1872. A obra precedeu a escrita de *Drácula* por Bram Stoker em 1897, se tornando famosa por apresentar a primeira vampira da literatura e inaugurar o tropo da vampira lésbica.

⁶⁶⁹ Cf. ZIMMERMAN, Bonnie. *Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film*. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 379 – 387

como a Tigon British Film Productions⁶⁷⁰ e a Amicus Productions, este último responsável por outra de nossas fontes, *Horror Hotel*.⁶⁷¹

Na década de 1960, o horror também prosperou em outras partes da Europa, principalmente na Itália com diretores como Mario Bava⁶⁷² e filmes como *A Maldição do Demônio*, que popularizaram o chamado horror gótico italiano.⁶⁷³ O filme de Bava é, provavelmente, um dos filmes com temática de bruxaria mais conhecidos e populares, considerado um clássico do horror até os dias atuais. Esse maior foco na produção europeia durante os anos 1960, é explicado por diversos motivos. Os cineastas europeus foram amplamente beneficiados pela flexibilização das leis de censura e pelo aumento da tolerância dos espectadores perante materiais mais gráficos e violentos. Outro fator que influenciou a produção europeia e de estúdios independentes foi a perda de interesse de Hollywood perante o gênero, que se voltou mais enfaticamente para a produção de outros tipos de filmes.

O chamado período clássico do horror se estendeu até começo dos anos 1960, quando novas temáticas e personagens se popularizaram, como o psicopata homicida, o qual não era frequente nos filmes do gênero, pois anteriormente o perigo era ditado pelo monstro cuja deformidade era vista a olho nu.⁶⁷⁴ Filmes estadunidenses como *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) e britânicos como *A Tortura do Medo* (Michael Powell, 1960) popularizam um diferente tipo de antagonista: humano e aparentemente inofensivo. Até meados do século XX, o cinema de horror era definido especialmente por cenários góticos afastados da cidade e povoados por criaturas sobrenaturais. A partir da década de 1960, a definição popular passou a envolver o psicopata que persegue e mata um grupo de pessoas. Outra grande mudança foi a ambientação das narrativas para lugares conhecidos do público como hotéis à beira da estrada, bairros de subúrbio e escolas, transformando o familiar e aconchegante em aterrorizante. Equilibrando temas de sexo e violência assassina, direcionada especialmente ao corpo

⁶⁷⁰ O estúdio produziu filmes importantes como *The Blood on Satan's Claw* (Piers Haggard, 1971), cujo enredo mesclava bruxaria e demônios no século XVIII, e *O Caçador de Bruxas* (Michael Reeves, 1968), um relato fictício da vida do caçador de bruxas, Matthew Hopkins.

⁶⁷¹ A Amicus foi a grande rival da Hammer. Antes de oficialmente fundarem a Amicus, seus produtores colaboraram juntos em *Horror Hotel* (1960), atualmente considerado o primeiro trabalho do estúdio.

⁶⁷² Famoso diretor italiano apelidado como “mestre do horror italiano” e “mestre do macabro”. É creditado como uma das grandes influências dos gêneros cinematográficos *giallo* e *slashers*. Entre alguns de seus trabalhos podemos citar: *As Três Máscaras do Terror* (1963), *Seis Mulheres para o Assassino* (1964) e *Banho de Sangue* (1971).

⁶⁷³ Cf. CURTI, Roberto. **Italian Gothic Horror Films, 1957 – 1969**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2015

⁶⁷⁴ NEWMAN, Kim. **Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960's**. New York: Bloomsbury, 2011. 2ª edição. P. 120

feminino, *Psicose* abriu as portas para enredos que se tornariam extremamente populares nas décadas seguintes.⁶⁷⁵

O ano de 1968 é muito importante para o gênero. O abandono da restrição de conteúdo e a adoção de um sistema de classificação de filmes menos rigorosa possibilitaram a exploração de uma violência mais gráfica, explícita e sexualizada.⁶⁷⁶ Foi no final da década de 1960 e durante os anos 1970 que o horror estadunidense lançou alguns de seus filmes mais populares e reconhecidos internacionalmente, como *A Noite dos Mortos Vivos* (George Romero, 1968), *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), *O Exorcista* (William Friedkin, 1973) e *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hooper, 1974).⁶⁷⁷ Evidenciando a versatilidade e o poder de transformação do gênero, estas produções mostravam que o horror era uma rota promissora tanto para cineastas aspirantes e independentes quanto um produto de alto orçamento e lucratividade para grandes estúdios.

Tais filmes indicavam que os conflitos sociais e sexuais das décadas de 1960 e 1970 não podiam ser representados de maneira leve ou humorística.⁶⁷⁸ De acordo com Robin Wood, os mais intensos e violentos filmes de horror da época representavam respostas, positivas ou negativas, aos movimentos da contracultura e da luta por direitos civis desencadeada pelos movimentos negro, feminista e homossexual.⁶⁷⁹ Ao final da década de 1970 e início de 1980, o horror passou a ressoar ainda mais as ansiedades em relação às mudanças nos papéis femininos tradicionais e aos conflitos da revolução sexual, principalmente por meio do subgênero *slasher*, encabeçado por filmes como *Halloween* (John Carpenter, 1978) e *Sexta-Feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980).⁶⁸⁰

⁶⁷⁵ WORLAND, *Op. Cit.* P. 86 - 87

⁶⁷⁶ Entre os anos de 1930 e 1968 vigorou na indústria cinematográfica estadunidense a *Motion Picture Production Code* (MPPC), conhecida como Código Hays, que determinava os conteúdos aceitáveis nos filmes produzidos comercialmente nos Estados Unidos. Algumas das proibições incluíam violência explícita, sexo apresentado de maneira imprópria, exibição do uso de drogas, nudez e etc. Entre 1934 e 1954, o código foi aplicado rigorosamente causando a censura de muitas produções. Devido ao grande número de contestações, ao longo dos anos perdeu força e em 1968 foi substituído pela classificação por faixa etária (MPAA film rating system).

⁶⁷⁷ Para análises desses filmes, ver: PHILLIPS, *Op. Cit.* P. 81 - 122

⁶⁷⁸ WORLAND, *Op. Cit.* P. 99

⁶⁷⁹ Cf. WOOD, Robin. **Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews**. Detroit: Wayne State University Press, 2018.

⁶⁸⁰ *Slasher* deriva do verbo inglês *slash* que significa retalhar ou cortar, logo, *slasher* é aquele que corta ou usa algum instrumento afiado para atacar. Estima-se que entre os anos de 1978 e 1984 mais de cem filmes no estilo *slasher* foram lançados nos Estados Unidos. Cf. KERSWELL, J. A. **The Slasher Movie Book**. EUA: Chicago Review Press, 2012.

Dos anos 1980 até o século XXI, o horror audiovisual continuou se reinventando com subgêneros como o *body horror*⁶⁸¹, *neoslasher*⁶⁸², *found footage*⁶⁸³ e *torture porn*.⁶⁸⁴ O gênero também se manteve popular por meio de temáticas clássicas como casas assombradas, bruxas e possessões demoníacas, assim como continuações de franquias famosas, *remakes* e *reboots*.⁶⁸⁵ Nota-se assim como o horror está muito longe de ser um relíquia envidraçada, sendo um gênero versátil que dialoga com os medos e as ansiedades coletivas da época e de seu público.⁶⁸⁶

Os filmes do gênero são relevantes para a análise histórica e exercem forte impacto no imaginário coletivo. O horror é caracterizado por ciclos e subgêneros, ou seja, semelhanças na forma e estrutura narrativa de determinados filmes, que podem ou não estar agrupados em uma ordem cronológica ou reunidos no mesmo período. Isso quer dizer que algumas produções compartilham temáticas, imagens e enredos específicos. Enquanto alguns desses ciclos conhecem um período de popularidade mais delimitado, outros atravessam a história do horror, como é o caso dos filmes de bruxas, os quais não se limitam exclusivamente a década de 1960. É possível identificar ciclos como os monstros da Universal nos anos 1930 e 1940, o de ficção científica-horror dos anos 1950 e os *slashers* da década de 1980. Segundo Carroll:

Observa-se com frequência que os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social e que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Não é de surpreender que o gênero de horror seja útil nesse aspecto, pois sua especialidade é o medo e a angústia. O que provavelmente acontece em certas

⁶⁸¹ Filmes que apresentam violações e mutações gráficas do corpo humano, como *Hellraiser: Renascido do Inferno* (Clive Barker, 1987) e a filmografia do diretor canadense David Cronenberg como *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983) e *A Mosca* (1986).

⁶⁸² O ciclo adolescente dos anos 1990 ficou famoso reinventando os *slashers* com *Pânico* (Wes Craven, 1996) e *Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado* (Jim Gillespie, 1997). Cf. WEST, Alexandra. **The 1990s Teen Horror Cycle: Final Girls and a New Hollywood Formula**. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018.

⁶⁸³ Este subgênero de “filmes encontrados” apresenta a história como sendo real, como é o caso de *A Bruxa de Blair* (Eduardo Sánchez; Daniel Myrick, 1999) e *Atividade Paranormal* (Oren Peli, 2009).

⁶⁸⁴ O polêmico termo, cunhado pelo jornalista David Edelstein após a estreia de *O Albergue* (2005), designa filmes com violência, nudez, tortura e sadismo, altos orçamentos e ampla distribuição. Tal subgênero é um artefato da época das prisões de Guantánamo e Abu Ghraib, quando discussões sobre tortura estavam constantemente nas notícias. Seus maiores representantes são a franquia *Jogos Mortais* (James Wan, 2004) e *O Albergue I e II* (Eli Roth, 2007). Cf. JONES, Steve. **Torture Porn: Popular Horror After Saw**. Londres: Palgrave Macmillan, 2013 e KERNER, Aaron Michael. **Torture Porn in the Wake of 9/11: Horror, Exploitation, and the Cinema of Sensation**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2015.

⁶⁸⁵ O início do século XXI foi palco de diversos *remakes* de filmes famosos como *O Massacre da Serra Elétrica* (Marcus Nispel, 2003), *Sexta-Feira 13* (Marcus Nispel, 2009), *A Hora do Pesadelo* (Samuel Bayer, 2010), assim como continuações diretas de clássicos como *Halloween* (David Gordon Green, 2018). No momento de escrita desta tese notamos um grande interesse em temáticas sobrenaturais, inspirado principalmente pela franquia de filmes iniciada com *Invocação do Mal* (James Wan, 2013), e uma nova geração de influentes cineastas como Ari Aster, Jordan Peele e Robert Eggers.

⁶⁸⁶ Contudo, é importante lembrar que também lida com os medos individuais de seus espectadores, o que explica porque determinado filme assusta uma pessoa e não causa impacto em outra.

circunstâncias históricas é que o gênero é capaz de incorporar ou assimilar angústias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição.⁶⁸⁷

Por meio da história do horror são entendidas mudanças históricas, sociais, políticas e culturais mais amplas. Worland defende que o horror é um gênero rico em ressonâncias culturais, sociais e psicológicas, que, como qualquer outro gênero cinematográfico, responde direta ou indiretamente, às tendências que ultrapassam a indústria filmica.⁶⁸⁸ Desta forma, uma retrospectiva histórica não apenas ilumina seus aspectos fundamentais, mas também as preocupações mutantes e permanentes da sociedade: “ [...] porque a definição básica do gênero reside em sua intenção de causar terror e porque o cinema é sobretudo uma mídia de massa, um momento particular de sua história frequentemente revela um medo que é tanto social quanto individual”.⁶⁸⁹ O horror aborda assim tanto medos e temáticas antigas que acompanham as sociedades por longas durações, como a preocupação com a morte e o Mal, quanto ansiedades mais recentes, delimitadas e associadas a determinados contextos, como o medo da ameaça-comunista nos Estados Unidos da década de 1950.

Os filmes do gênero, segundo Kendall Phillips, exercem grande impacto na vida do público, que os carregam ao longo de suas vidas, lembrando os momentos mais aterrorizantes, assim como suas reações diante de determinadas cenas.⁶⁹⁰ Seus personagens e enredos permeiam a consciência cultural de gerações, se tornando causa ou critério de medo de uma geração inteira, especialmente por capturarem ansiedades e temores culturais, de forma que medos coletivos pareçam projetados nas telas.⁶⁹¹ Logo, para entender a produção e popularidade de alguns filmes é necessário relacioná-los a questões culturais e sociais mais abrangentes, já que até mesmo uma reação negativa ou reprovação são evidências de sua relevância.

Nesse sentido, um filme de horror não cria um determinado padrão de medo, mas se conecta a tendências culturais e históricas mais amplas. O gênero não reflete os medos das sociedades, mas projeta, direta ou indiretamente, sentimentos e ansiedades, estabelecendo um processo dinâmico em que os espectadores projetam seus medos coletivos e estes são projetados de volta para o público.⁶⁹²

Entretanto, os filmes não podem ser analisados de forma abstrata, como símbolos universais ou transcendentais de determinado impulso humano, já que são exibidos em

⁶⁸⁷ CARROLL, *Op. Cit.* P. 277

⁶⁸⁸ WORLAND, *Op. Cit.* P. 118

⁶⁸⁹ *Ibid.* P. 119 [Tradução nossa]

⁶⁹⁰ Em seu estudo, essencial para a análise do horror como fonte histórica, Phillips investiga a relação de filmes estadunidenses de horror influentes e bem sucedidos com seus contextos de produção.

⁶⁹¹ PHILLIPS, *Op. Cit.* P. 3

⁶⁹² *Ibid.* P. 6

recortes temporais e espaciais definidos, direcionados a um público real que vai às salas de cinema por inúmeros motivos.⁶⁹³ Em uma análise da temática do Mal feminino no audiovisual de horror, representado pela bruxa, é necessária a problematização do porque estes filmes terem se popularizado em determinado contexto. É importante o exame de como o horror se adapta a ambientes culturais particulares e propícios, nos quais são enfrentadas violências e ansiedades reais.

A ressonância com medos coletivos e determinados ambientes culturais e políticos potencializa a recepção de determinados filmes e prolonga sua popularidade, assim como das temáticas que abordam. Segundo Leo Braudy, quando os medos são organizados em imagens e histórias convincentes, atingem uma vida cultural mais longa.⁶⁹⁴ Abordando temas como a morte, a ambivalência entre o Bem e o Mal e questões de gênero e sexualidade, o horror também possui uma forte relação com o passado e com complexas tradições, como é o caso da tradição antifeminina.

Os enredos de horror muitas vezes são povoados por monstros antigos, codificados no Medievo e na Idade Moderna, como bruxas, vampiros e lobisomens. Aqui utilizamos a definição de monstro de Braudy: uma criatura estranha, distorcida e presa entre um passado ameaçado e um futuro incerto, que reúne características contraditórias e confunde as categorias de racionalidade e ordem, criando sua própria lógica. Pode ser simultaneamente humana e animal, como o lobisomem; morta e viva, como o vampiro ou humana e diabólica, como a bruxa. Representa também a diferença absoluta no público: o Outro que amedronta, o Outro que fascina, o Outro que cria simpatia e o Outro com quem nos identificamos.⁶⁹⁵ Apesar de parecerem invenções literárias e cinematográficas, esses personagens possuem raízes antigas e complexas, recorrentemente representados como o Mal e funcionando como uma indicação observável deste.⁶⁹⁶ Brenda S. G. Walter argumenta que esses “monstros antigos” possuem características, anatomias e fisiologias codificadas em universidades tardo-medievais e continuam populares não apenas por sua alteridade em relação à

⁶⁹³ Filmes de horror são resultados de um longo processo de idealização, produção e distribuição. Seus significados são consequências de um empreendimento coletivo entre todos aqueles que trabalham nos bastidores, críticos, acadêmicos e o público. O sucesso de uma produção depende imensamente da participação deste último, não apenas pela questão do retorno financeiro, mas por um convencimento de que as ameaças na tela tem certa realidade, de forma que em muitos casos, o/a espectador/a investiga para si mesmo as consequências do que está acontecendo. Apesar de tudo isso, o cinema também é um produto mercadológico que visa o lucro e o entretenimento.

⁶⁹⁴ BRAUDY, *Op. Cit.* P. 24

⁶⁹⁵ *Ibid.* P. 19

⁶⁹⁶ Para vampiros e lobisomens no cinema de horror, ver: WALTER, Brenda S. Gardenour. **Our Old Monsters: Witches, Werewolves and Vampires From Medieval Theology to Horror Cinema.** North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2015. P. 135 – 194.

contemporaneidade, mas porque possuem uma essência humana onde os espectadores projetam seus medos mais antigos.⁶⁹⁷ Tais personagens escancaram questões filosóficas e religiosas que preocupam os seres humanos por séculos, como a vida após a morte, o Mal e os limites do corpo físico. O cinema de horror é assim de uma grande riqueza simbólica, dialogando tanto com questões contemporâneas à sua produção quanto com temáticas teológicas e filosóficas muito antigas.

Sedentos por sangue, sexualmente predatórios e transgressivos, estes monstros dialogam com os medos mais primários de contaminação do Outro, simultaneamente representando e projetando uma imagem corrompida e invertida da humanidade.⁶⁹⁸ Apesar de cada um possuir características e histórias próprias, se tornaram objetos de estudos e integraram as classificações elaboradas pela filosofia e a teologia antigas e medievais.⁶⁹⁹ O que explicaria então essa continuidade dos monstros na produção cultural contemporânea?

Braudy argumenta que estes antagonistas adquirem um duplo sentido: são originários de um passado sombrio e distante, mas continuam presentes na vida contemporânea. Desta forma, o horror não apenas possibilita explorar a história das emoções e dos sentimentos, mas também as formas pelas quais antigas narrativas são ressignificadas e reformuladas.⁷⁰⁰ Enquanto o medo causado por estes monstros é expresso em termos contemporâneos, ele ainda é frequentemente representado por histórias e imagens antigas. Narrativas remotas e medos recentes são amalgamados para fornecer novos sentidos aos horrores do mundo. Bruxas, vampiros e lobisomens saíram das páginas de tratados teológicos e obras filosóficas, assim como de seus contextos históricos, se transformando em figuras populares que aparecem em diversos âmbitos da cultura, especialmente a literária e midiática. O horror enquanto gênero de entretenimento possibilita que superstições, mitos, folclores e medos em relação ao sobrenatural e ao Mal permaneçam vivos em um mundo declaradamente racional, tecnológico e científico. Braudy afirma que:

Ao longo dos últimos séculos, cada uma dessas fontes de medo e noites insones continuou se metamorfoseando para além de suas origens sem alterar sua natureza

⁶⁹⁷ *Ibid.* P. 1

⁶⁹⁸ *Ibid.* P. 4

⁶⁹⁹ A obra de Walter é muito importante para essa pesquisa. Contudo, é importante ressaltar que possui uma abordagem distinta da escolhida por nós. Analisando a monstrosidade desses personagens pelo viés da escolástica medieval, de conceitos aristotélicos e da teoria da melancolia, a autora examina a continuidade de estruturas medievais na significação da alteridade negativa representada pelos filmes de horror. De acordo com Walter, vampiros, lobisomens e bruxas possuem raízes na racionalidade específica das universidades medievais, quando teólogos utilizaram o trabalho de Aristóteles e criaram um racional e abrangente sistema de categorização dos mundos visíveis e invisíveis, centrado em binários invertidos.

⁷⁰⁰ BRAUDY, *Op. Cit.* P. X - XI

básica, de forma que sua continuidade e recorrência se tornaram uma moeda comum de referência na cultura ocidental.⁷⁰¹

Nesse sentido, estes monstros e suas histórias foram adaptados ao longo dos últimos dois séculos de acordo com circunstâncias culturais, políticas e científicas específicas, demonstrando sua potencialidade em responder à novas situações históricas. Os temas e as preocupações expressas por eles permanecem vivas e em constante transformação, ao mesmo tempo que carregam permanências e medos antigos: “Uma história ou personagem alcança o status de mito não porque nunca se transforma, mas porque sua essência sobrenatural pode responder à mudança que ocorre ao seu redor, de forma que a história básica se modifica em reação a novas informações.”⁷⁰²

É possível questionar, assim, como esses seres sobrenaturais milenares continuam assombrando o imaginário contemporâneo, moldando respostas à ameaças e ansiedades reais e tomando forma a partir de uma interação entre medos de um mundo invisível e intangível e medos específicos de determinados períodos.⁷⁰³ Nesse sentido, os monstros audiovisuais não podem ser tratados como espelhos, apropriações equivalentes ou representações idênticas às criadas no Medievo e na Modernidade. A bruxa cinematográfica, assim como o Mal feminino que ela encarna, não é uma imagem idêntica ou uma transposição direta de tratados demonológicos de séculos atrás, mas algo diferente e híbrido, que comunica e retoma uma tradição cultural a partir de uma nova narrativa, desembocando em um produto cinematográfico completamente diferente.

Desta forma, é preciso considerar as diferenças entre o cinema e sua linguagem, nascida ao final do século XIX, e tratados de bruxaria como o *Malleus Maleficarum*, produzidos ao início da Idade Moderna. Apesar de suas origens antigas, os monstros e temas que representam são produtos de uma hibridização cultural. Não são os mesmos de antigamente, mas também não são completamente novos. De acordo com Sharon Russell, quando reapropriados e reconfigurados pelo audiovisual, ainda mantém características que os tornam identificáveis aos espectadores, se comportando de maneiras previsíveis e mantendo determinadas características durante suas aparições nas telas.⁷⁰⁴ Com as bruxas, o recorte de gênero e sexualidade é explícito e crucial para sua identificação. Com uma essência maligna e destrutiva, elas representam uma feminilidade perigosa, ressignificando os tratados de séculos passados.

⁷⁰¹ *Ibid.* P. 26 [Tradução nossa]

⁷⁰² *Ibid.* P. 140 [Tradução nossa]

⁷⁰³ *Ibid.* P. 260 - 261

⁷⁰⁴ RUSSELL, Sharon. The Witch in Film: Myth and Reality. In: GRANT, Barry Keith; SHARRETT, Christopher (Orgs). **Planks of Reason: Essays on the Horror Film**. EUA: Scarecrow Press Inc., 2004. P. 67

No caso das bruxas audiovisuais, é preciso destacar que não se trata somente de filmes, mas também de uma tradição permeada por questões antifemininas, antisexuais e conceitos demonológicos, que atravessam, são modificados e dialogam com produtos e formas discursivas distintas, como o cinema de horror. Desta forma, elementos presentes neste gênero tão popular, como a bruxaria demonolátrica, que à primeira vista parecem insignificantes e comuns, são, na verdade, formações discursivas, hibridizadas e imagéticas muito complexas, carregadas de significados históricos latentes.

O horror não possui unicamente uma relação de citação e diálogo hibridizado com o passado, por meio de tradições e monstros antigos, mas também de representação, criando, tal qual a História, um discurso sobre ele. Quando pensamos em filmes históricos, são mais recorrentes à memória as produções épicas de altos orçamentos que monumentalizam o passado, tornando-o acessível às grandes plateias.⁷⁰⁵ Todavia, Rosenstone defende que não é possível falarmos de filme histórico no singular, já que o termo reúne uma variedade de formas de representação do passado nas telas.⁷⁰⁶ Os gêneros cinematográficos frequentemente se misturam, criando hibridizações. Considerando que o horror é frequentemente combinado a outros estilos cinematográficos⁷⁰⁷, nesta tese defendemos a tipologia de um *horror histórico*: um subgênero que combina características do horror com as dos filmes históricos, abordando e representando livremente fatos ou personagens do passado. O *horror histórico*, como o entendemos e definimos, não é formado por produções “baseadas em fatos reais”, slogan extremamente recorrente em filmes de horror, mas sim por enredos inspirados ou que utilizam como impulso narrativo contextos e personalidades históricas, abordando períodos e acontecimentos de forma fictícia e fantasiosa, como a Idade Média, a caça às bruxas na Idade Moderna ou o nazismo.⁷⁰⁸

⁷⁰⁵ Alguns exemplos de filmes nesse estilo são: *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), *Cleópatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), *Amistad* (Steven Spielberg, 1997), *Gladiador* (Ridley Scott, 2000), *Tróia* (Wolfgang Petersen, 2004) e *Cruzadas* (Ridley Scott, 2005). Sobre filmes históricos ver: DAVIS. “Slaves on Screen”, *Op. Cit.* e NAPOLITANO, Marcos. A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição. P. 65 – 84.

⁷⁰⁶ ROSENSTONE, “The Historical Film...”, *Op. Cit.* P. 52

⁷⁰⁷ É possível pensar em filmes que mesclam horror com ação como a franquia *Anjos da Noite* (2003 - atualmente) e a trilogia *Blade* (1998 – 2004); o horror musical com *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) e *O Fantasma da Ópera* (Joel Schumacher, 2004); o horror romântico com *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992) e o horror comédia com *Os Fantasmas se Divertem* (Tim Burton, 1988) e *Todo Mundo Quase Morto* (Edgar Wright, 2004). Além disso, o horror possui muitas paródias que incorporam elementos cômicos e brincam com as convenções do gênero. Desta forma, é evidente como permite e invoca identificações múltiplas de gênero.

⁷⁰⁸ Filmes como *Uma Noite Alucinante III* (Sam Raimi, 1992) e *Morte Negra* (Christopher Smith, 2010) retratam fantasiosamente a Idade Média, enquanto *Abraham Lincoln: Caçador de Vampiros* (Timur Bekmambetov, 2012) traz como personagem principal o 16º presidente dos Estados Unidos como caçador de vampiros. Filmes como

O *horror histórico* pode também evocar a identificação de outros gêneros como o drama, a fantasia e a comédia. Marcos Napolitano defende que não são apenas os filmes históricos “tradicionais” que podem ser utilizados como fontes para o ofício do historiador e todo audiovisual é um documento histórico de uma época, especialmente da época que o produziu.⁷⁰⁹ Sendo assim, todo filme pode ser considerado histórico, não importa se definido enquanto documentário ou ficção. Segundo Rosenstone, se um filme é capaz de meditar a respeito do passado, interrogá-lo e explorá-lo, então desempenha um papel pertencente à História e suas fontes escritas, devendo ser valorizado como objeto de análise e questionamento.⁷¹⁰ É possível assim traçarmos paralelos com o trabalho da história escrita, particularmente da grande narrativa histórica, a qual almeja colocar o leitor em um mundo do passado. Rosenstone argumenta que nossa presença em um passado criado por palavras nunca é tão imediata quanto em um passado criado nas telas.⁷¹¹ Eis aqui uma das potencialidades do cinema como fonte histórica.

Elaborando uma definição para o subgênero do *horror histórico* é possível argumentarmos que este aborda acontecimentos históricos tanto de forma indireta quanto direta. Aqui a divisão proposta por Natalie Zemon Davis é bastante pertinente. A historiadora argumenta que a “história como drama”, ou seja, filmes *mainstream* que possuem grande circulação e público, pode ser dividida em duas amplas categorias: filmes baseados em personalidades, eventos ou movimentos históricos e produções onde o enredo e os personagens são fictícios, mas cuja ambientação histórica é intrínseca à narrativa e ao seu significado.⁷¹²

No segundo caso, o qual chamamos de abordagem indireta, é possível pensar em filmes como *A Bruxa* e *Horror Hotel*, os quais possuem como pano de fundo o medo da bruxaria e a caça às bruxas na Nova Inglaterra do século XVII, fazendo referências a esse contexto histórico, especialmente à cidade de Salem, Massachusetts. Contudo, suas histórias e personagens são fictícios e não possuem relação com eventos ou personalidades que realmente existiram. A ambientação e as referências históricas são intrínsecas e muito importantes para o significado das narrativas e a compreensão e engajamento do público.

Exit Humanity (John Geddes, 2011) e *Dead Snow* (Tommy Wirkola, 2008) retratam zumbis em contextos históricos, respectivamente a guerra civil americana e como oficiais nazistas da Segunda Guerra Mundial.

⁷⁰⁹ NAPOLITANO, *Op. Cit.* P. 67

⁷¹⁰ ROSENSTONE, “A história nos filmes. Os filmes na história”, *Op. Cit.* P. 238

⁷¹¹ ROSENSTONE, “The Historical Film...”, *Op. Cit.* P. 54

⁷¹² Cf. DAVIS, Natalie Zemon. Any Resemblance to Persons Living or Dead’: **Film and the Challenge of Authenticity**, *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Reino Unido, v. 8, n. 3, p. 269 – 283, 1988

No primeiro caso, de uma abordagem direta, tem-se *O Caçador de Bruxas* (1968), dirigido por Michael Reeves⁷¹³, produção que ficcionaliza a vida de Matthew Hopkins, o famoso e autointitulado caçador de bruxas que atuou durante a Guerra Civil Inglesa, situando seu enredo no contexto do auge da perseguição às bruxas durante o século XVII.⁷¹⁴ O filme produzido pela Tigon British Film Productions e estrelado por Vincent Price é uma mistura de drama histórico e horror, focando principalmente nas atrocidades cometidas por Hopkins e seu ajudante, John Stearne (Robert Russell).⁷¹⁵ Com o objetivo de enriquecer, a dupla de antagonistas se desloca entre vilarejos extraindo confissões de bruxaria por meio de métodos de tortura e maus tratos. Contudo, passam a ser perseguidos pelo soldado Richard Marshall (Ian Ogilvy) que deseja vingança após terem atacado e estuprado sua esposa Sara (Hilary Dwyer) e executado o tio da moça, o padre do vilarejo, John Lowes, pelo crime de bruxaria.⁷¹⁶

FIGURA 1 – CENA DE *O CAÇADOR DE BRUXAS*



LEGENDA: Vincent Price como o caçador de bruxas Matthew Hopkins.⁷¹⁷

⁷¹³ Reeves dirigiu também uma de nossas fontes audiovisuais *The She Beast*. O diretor faleceu em 1969 aos 25 anos devido à uma overdose acidental de álcool e barbitúricos.

⁷¹⁴ A guerra civil inglesa alavancou ansiedades e inseguranças, como foi o caso do condado de Essex, região que já tinha vivenciado julgamentos no século XVI e onde as tensões da guerra se uniram a uma potente tradição de bruxaria. Entre 1645-47, o condado foi um dos lugares de atuação de Hopkins, autodenominado *witchfinder general*, que realizava perseguições com o intuito de ganhar dinheiro. Hopkins ficou conhecido por seus métodos agressivos, como privar por dias as acusadas de sono e espetar em seus corpos afiadas agulhas para encontrar as “marcas do Diabo”. Como consequência, diversas mulheres confessaram elaborados relatos de encontros noturnos, pactos com o Diabo e relações sexuais com demônios. Hopkins era uma das poucas figuras na tradição inglesa que acreditava que as bruxas se encontravam regularmente para venerar o Diabo e planejar ações malignas, o que sugeriu em seu panfleto *The Discovery of Witches*. Sobre os julgamentos em Essex, ver: MACFARLANE, Alan. **Witchcraft in Tudor and Stuart England, a Regional and Comparative Study**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1970 e DEACON, Richard. **Matthew Hopkins: Witch Finder General**. Londres: Frederick Muller, 1976.

⁷¹⁵ Outro filme que pode ser categorizado como *horror histórico* é *Os Demônios* (*The Devils*, 1971) do diretor britânico Ken Russel, o qual narra de forma fictícia e dramatizada as possessões demoníacas de Loudun, baseado no livro *The Devils of Loudun* do escritor Aldous Huxley publicado em 1952.

⁷¹⁶ O filme é baseado no livro *Witchfinder General* (1966) do escritor britânico Ronald Bassett, um relato bastante fictício da vida de Hopkins. Todavia, John Lowes, o vigário de Brandeston, por exemplo, realmente existiu, sendo torturado e executado por Hopkins e Stearne.

⁷¹⁷ FONTE: Retirado de *O CAÇADOR DE BRUXAS*. Direção de Michael Reeves. Produção: Tigon British Film Productions. Reino Unido: Tigon British Film Productions, 1968. 1 DVD (87 min.)

Na época de seu lançamento, o filme chamou atenção pelas fortes cenas de tortura, nudez e violência, como o momento onde Sara é estuprada por Stearne ou quando uma mulher é enforcada logo no início do filme. Isso levou à sua censura na Inglaterra, gerando críticas negativas de comentaristas.⁷¹⁸ A produção segue algumas das características elencadas por Rosenstone acerca da construção do passado por filmes *mainstream*, as quais são bastante pertinentes para esta análise. É interessante notar como narra uma história com começo, meio e fim, proporcionando uma mensagem moral e um sentimento de realização ao público. O filme se insere em uma visão progressista da história, com a ideia de um passado encerrado, sendo estruturado para deixar o público com a sentimento de alívio por não ter vivido naquela época, emocionando e/ou dramatizando a história.⁷¹⁹ A produção é então capaz de gerar sentimentos nos espectadores, principalmente no que diz respeito aos eventos históricos das caça às bruxas e à figura controversa de Hopkins.

Ao longo do tempo, muito foi discutido acerca de sua “precisão histórica”, já que muitos fatos e informações são omitidos ou re-imaginados. É importante pontuar que o mundo das imagens funciona diferente do mundo das palavras, ou seja, o cinema possui linguagem, objetivos e público distintos das obras e fontes historiográficas, muitas vezes recorrendo a “distorções” para entregar narrativas que entretêm. O passado criado pelo audiovisual sempre será diferente do passado criado pela história escrita, já que ambos respondem a convenções diferentes. Ao final do enredo, por exemplo, Hopkins é brutalmente assassinado por Marshall, evidenciando a necessidade de oferecer um desfecho satisfatório para o público. Todavia, as fontes apontam que o caçador de bruxas provavelmente faleceu em decorrência de tuberculose. Além do mais, o filme omite completamente os complexos procedimentos jurídicos dos casos de bruxaria, mostrando apenas acusadas/os sendo torturados e prontamente executados.

Rosenstone argumenta que devemos ter cuidado com interpretações literais e com a expectativa de representações fieis, não sendo possível analisar o audiovisual como um espelho do que está sendo retratado, mas sim como uma construção que responde à regras de interação com o passado e o presente.⁷²⁰ É importante recordar que quando nós, historiadoras e historiadores, analisamos e exploramos filmes, sejam eles dramáticos ou de horror, nos

⁷¹⁸ Na Inglaterra, a produção foi extremamente censurada, mas isso não impediu a reação negativa dos críticos perante a quantidade de violência. Já nos Estados Unidos, teve sua estreia em agosto de 1968 sendo exibido sem cortes e se tornando um sucesso de bilheteria.

⁷¹⁹ ROSENSTONE, “The Historical Film...”, *Op. Cit.* P. 55 - 56

⁷²⁰ ROSENSTONE, “A História Nos Filmes...”, *Op. Cit.* P. 62

deparamos com uma história praticada e escrita por outros . Surge aqui a necessidade de aprender a mediar o mundo histórico do cineasta e aquele dos historiadores/as.⁷²¹

Nesse sentido, considerar a “precisão histórica” de um filme como *O Caçador de Bruxas* levanta importantes questões que devem ser enfrentadas quando utilizamos fontes audiovisuais, como as invenções, omissões e misturas. É preciso recordar que, dos menores detalhes até os maiores eventos, os filmes são filmados através da lente da ficção e invenção. Muitas vezes surge a necessidade da câmera e do roteiro preencherem especificidades; criarem sequências visuais coerentes; inserirem personagens fictícios; condensarem ou simplificarem a complexidade de determinados eventos, especialmente para manter a história em desenvolvimento, inserida em uma estrutura dramática plausível que se encaixa nos limites temporais do filme.⁷²² Isso explica porque filmes como *O Caçador de Bruxas*, voltados para a temática da bruxaria e caça às bruxas, não abordam os longos e complicados procedimentos criminais, muitas vezes os condensando em eventos mais rápidos, encaixados nos propósitos dramáticos e na estrutura de duração do próprio filme. Rosenstone atenta também para o fato de que o próprio uso de um ator interpretando outra pessoa sempre será uma forma de ficção. No caso de Hopkins, representado por Price, estamos assistindo a releitura de um personagem histórico, o qual nunca saberemos com toda a certeza como era fisicamente ou como se movia e soava.

O *horror histórico* não reflete a verdade ou o passado, pelo contrário, ele cria um passado próprio. O que é representado nas telas é uma mera aproximação. Os eventos, personagens e diálogos não descrevem e nem almejam ser realistas, mas apontam para acontecimentos e épocas passadas. Nesse sentido, é preciso reconhecer que estes audiovisuais sempre irão incluir imagens que são, simultaneamente, inventadas e verídicas. Verídicas no sentido de que simbolizam, condensam ou resumem grandes quantidades de informações, transmitindo o significado e conhecimento de um passado que pode ser verificado, documentado e debatido.⁷²³

Como qualquer outro trabalho histórico, seja ele escrito, gráfico, oral ou material, o *horror histórico* trabalha com um corpo de conhecimento e debates pré-existentes. Como vimos, estes filmes abordam, direta ou indiretamente, questões, ideias, informações, argumentos e teorias do discurso da História. Desta forma, devem ser julgados a partir do conhecimento passado que já possuímos, situando-se dentro do corpo de outros trabalhos e do

⁷²¹ ROSENSTONE, “The Historical Film...”, *Op. Cit.* P. 50

⁷²² *Ibid.* P. 60 - 61

⁷²³ *Ibid.* P. 62

debate historiográfico em andamento. Rosenstone defende que um filme pode simplificar, generalizar, adicionar ou omitir. Se não propor nada que choque com o conhecimento histórico, principalmente o de trabalhos escritos e fontes primárias, então trata-se de uma “invenção verdadeira” extremamente pertinente para o ofício do historiador/a.⁷²⁴

Nesse sentido, é possível inserir *O Caçador de Bruxas* dentro do subgênero *horror histórico*, já que dialoga com um conhecimento historiográfico sobre o passado, no caso, os casos de bruxaria na Inglaterra e a própria biografia de Hopkins. A produção é interessante por suas representações de temáticas presentes na tradição britânica de bruxaria, mencionando a presença de diabinhos familiares nas acusações; mostrando os caçadores procurando por “marcas do Diabo” e perfurando o corpo das/os acusadas/os com agulhas, assim como evidenciando que a grande maioria das acusadas eram mulheres, lembrando a associação do feminino com o Mal, representada, por exemplo, na fala de Hopkins: “não é curioso o fato de o Senhor ter investido tanta perversidade na mulher?”. Entretanto, diferentemente de nossas fontes audiovisuais, o filme aborda a bruxaria e a caça às bruxas pelo viés da perseguição e do abuso de poder, transmitindo a ideia de um passado linear e encerrado. O horror não é sobrenatural ou demoníaco, nem encarnado por bruxas malignas das quais não existe dúvida da culpabilidade, mas sim oriundo do próprio ser humano e das atrocidades cometidas pela dupla de antagonistas.

A questão que queremos levantar com o *horror histórico* não é se determinados filmes são representações fieis do passado, o que é algo impossível, mas sim como produzem elaborações e interpretações do passado, encenando temas e eventos presentes no imaginário coletivo e dialogando com o campo da historiografia. Muitos audiovisuais de horror trazem questões históricas em seus enredos, tecendo comentários, intervenções e críticas, surgindo como uma forma de interpretação do passado que utiliza ferramentas e estruturas narrativas diferentes tanto das fontes literárias quanto dos próprios filmes históricos dramáticos.

Os filmes são uma maneira diferente de olhar e representar o mundo, o passado e a própria historiografia. Desta forma, o horror mostra como estes podem ser utilizados de diferentes formas para o estudo da História, seja por meio dos filmes de *horror histórico*; por monstros “antigos” cujas raízes se encontram em complexas tradições; por medos “universais” ou por determinados filmes e subgêneros que contam muito sobre seu contexto de produção e os medos coletivos da época. Além do mais, o horror audiovisual possui um

⁷²⁴ *Ibid.* P. 62 - 64

interessante valor para o campo dos estudos de gênero e sexualidade, revelando intrigantes e inovadoras possibilidades de análise, como veremos a seguir.

4.2 – NOIVAS MONSTRUOSAS, DONZELAS DESFALECIDAS, CORPOS MUTILADOS E VILÃS DIABÓLICAS: AS MULHERES NO HORROR

Desde o seu início, o horror está entrelaçado com a categoria gênero e a diferença sexual. Em muitos filmes, as políticas das diferenças sexuais são assinaladas como tópicos importantes logo nos títulos, como é o caso de *A Noiva de Frankenstein* (1935); *A Bela e o Monstro* (Stuart Heisler, 1941), *A Mulher de 15 Metros* (Nathan Juran, 1958), *A Mulher Vespa* (Roger Corman, 1959), *The She Beast* (1966) e inúmeros outros. Barry Keith Grant argumenta que se determinados títulos substituíssem os pronomes femininos por masculinos, seus impactos diminuiriam consideravelmente, evidenciando a importância do gênero para o cinema de horror.⁷²⁵ Apesar da grande maioria dos filmes não explicitar estas questões em seus títulos ou na aparência física dos monstros, isso não significa que deixam de compartilhar as mesmas preocupações. A experiência cinematográfica do horror é quase sempre baseada na representação visual da diferença corporal feminina. Como discutido anteriormente neste capítulo, tais filmes podem ser examinados tanto pelo viés de medos universais quanto por ansiedades culturais de períodos específicos. Em ambas as análises, gênero, sexualidade e representação feminina são essenciais.⁷²⁶

As mulheres têm sido centrais tanto dentro das telas quanto fora delas, na produção e consumo desses filmes. Nos séculos XVIII e XIX, foram importantes para a consolidação do horror, escrevendo e produzindo obras definidoras do gênero literário como é o caso das escritoras Ann Radcliffe e Mary Shelley. Desde muito cedo, também participaram ativamente do mundo do horror audiovisual, seja escrevendo, produzindo, dirigindo, editando ou trabalhando atrás das câmeras.⁷²⁷ Além do mais, sempre demonstraram interesse no gênero,

⁷²⁵ Grant cita o filme *He Knows You're Alone* (Armand Mastroianni, 1980), que conta a história de uma noiva perseguida por um psicopata no final de semana de seu casamento. A tradução literal do título seria “Ele sabe que você está sozinha”, mas no Brasil foi intitulado como *Trilha de Corpos*. O pôster original em inglês traz a seguinte frase: “Toda garota fica assustada na noite anterior ao seu casamento”.

⁷²⁶ Também se interessa por temas como raça e homossexualidade. Para uma análise da representação negra no horror, ver: COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror**. Tradução de Jim Anotsu. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019. Para uma análise da representação da homossexualidade no horror, ver: BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the Closet: Homosexuality and the horror film**. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 1997.

⁷²⁷ Sobre mulheres criando filmes de horror e monstros, vale a pena lembrar que o monstro clássico da Universal, *O Monstro da Lagoa Negra* (1954) foi criado e projetado por uma mulher, Milicent Patrick. Cf. O’MEARA, Mallory. **The Lady from the Black Lagoon: Hollywood Monsters and the Lost Legacy of Milicent Patrick**. Nova York: Hannover Square Press, 2019.

sendo ávidas consumidoras e críticas destes produtos.⁷²⁸ Alison Peirse argumenta que ao longo da história é possível encontrarmos mulheres trabalhando em todas as áreas do cinema de gênero. Mesmo que em determinados momentos esse número seja menor, isso não significa que estes sujeitos não sejam dignos de discussão. Peirse defende que ao revelar e enfatizar que as mulheres sempre trabalharam no horror, expondo suas histórias e trajetórias, é revogada a falsa suposição de que não se misturam ou não se interessam pelo gênero.⁷²⁹

Em relação às mulheres dentro das telas, é importante atentarmos para as questões de representação, gênero e sexualidade acopladas às imagens e enredos. Os estudos feministas de horror começaram a ser publicados ao final da década de 1970 e ao longo de 1980, baseados principalmente no campo da psicanálise. Estas análises, que focavam primordialmente em filmes feitos por homens e exploravam a representação de gênero e sexualidade nas telas⁷³⁰, assim como a relação entre imagem e imaginado, foram muito impulsionadas pelos interesses feministas na teoria audiovisual e pelo fortalecimento do campo da história das mulheres e dos estudos de gênero.⁷³¹ O chamado “cinefeminismo”⁷³² dos anos 1970, que surgiu a partir de festivais cinematográficos de mulheres e do movimento feminista, foi extremamente relevante para os subsequentes estudos feministas no horror, apontando para a importância da crítica cinematográfica e do cinema feminista.⁷³³ No que tange ao gênero de horror, muitas dessas análises passaram a questionar a construção e representação feminina nas telas, assim como a quantidade de violência direcionada às mulheres.

⁷²⁸ Em sua pesquisa, Rhona J. Berenstein analisou o marketing e a recepção de filmes da década de 1930 defendendo que as mulheres eram ativamente recrutadas para assistir e gostar destes audiovisuais. Já Brigid Cherry em sua tese defendida em 1999 indicou que o horror possui um grande público feminino e que este favorece determinados temas, como o sobrenatural, enquanto a grande maioria não gosta de *slashers*. O estudo de Cherry concluiu que a audiência feminina frequentemente considera como de maior valor para um filme elementos psicológicos ao invés de sangue e efeitos especiais. Cf. BERENSTEIN, Rhona J. “It Will Thrill You, It May Shock You, It Might Even Horrify You”: Gender, Reception, and the Classic Horror Cinema. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 117- 142 e CHERRY, Brigid S. G. **The Female Horror Audience: Viewing Pleasures and Fan Practices**. 285 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Cinema e Estudos Midiáticos da Universidade de Stirling, 1999

⁷²⁹ Para um estudo aprofundado sobre mulheres trabalhando na produção e idealização do cinema de horror, ver: ALISON PEIRSE (Ed). **Women Make Horror: Filmmaking, Feminism, Genre**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020.

⁷³⁰ Isto posteriormente rendeu críticas, especialmente a partir das décadas de 1990 e 2000, de que tais análises não consideravam as mulheres como consumidoras de cinema de horror e deixava de lado as que produziam filmes.

⁷³¹ É interessante atentar que os estudos historiográficos da bruxaria que privilegiavam as mulheres em suas análises também se fortaleceram ao final da década de 1970.

⁷³² Nesse sentido, os trabalhos de Annette Kuhn e Ann Kaplan, para citar alguns, são muito importantes. Cf. KUHN, Annette. **Women’s Pictures: Feminism and Cinema**. Londres: Verso, 1994 e KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e O Cinema: Os dois lados da câmera**. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

⁷³³ Cf. RICH, B Ruby. **Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement**. Durham, N.C.: Duke University Press, 1998.

De forma geral, o horror opera com dois grandes temas: a morte e a sexualidade. A sexualidade é um elemento básico desde os seus primórdios, mas foi após a Segunda Guerra Mundial que passou a ser representada de formas mais perturbadoras, narrando aos espectadores/as o preço pago quando se era uma “criatura sexual” neste mundo perigoso.⁷³⁴ Douglas Cowan defende que: “Como o medo é uma das emoções mais básicas e o sexo uma das principais pulsões humanas, faz todo o sentido que encontrem uma união luxuriosa em filmes de horror”.⁷³⁵

David Hogan aponta como exemplo disso o subgênero de filmes de “mulheres perdidas”, populares na década de 1950 quando o horror estava em sua forma hibridizada com a ficção científica. Tais obras, geralmente realizadas por produtoras independentes, celebravam os atributos físicos e intelectos malignos de mulheres que existiam em sociedades desprovidas de homens.⁷³⁶ Apesar do tom humorístico deste filmes, é necessário questionar sua insistente representação de uma rivalidade entre homens e mulheres, assim como o reforço de estereótipos que transformavam as mulheres em piadas sexuais: “separatistas e misóginos os filmes de mulheres perdidas não promovem senão puerilidade e preconceito”.⁷³⁷ Dessa forma, o horror incorpora e representa imagetivamente o discurso de que mulheres e homens são profundamente diferentes, evocando ansiedades perante a suposta diferença do corpo feminino.

Podemos argumentar que os enredos cinematográficos de horror são muito marcados pela presença de representações femininas estereotipadas, as quais podemos dividir de forma abrangente em três tipos: monstros, vítimas e vilãs. Inicialmente é muito importante a distinção entre os monstros femininos e os masculinos, como Drácula e Frankenstein. Monstros masculinos não são definidos pelo gênero, mas sim por sua antinaturalidade e violação de ordens culturais e sociais. Estes antagonistas masculinos misturam repugnância e periculosidade, reunindo características contraditórias: são mortos e vivos; humanos e animais; naturais e sobrenaturais; bons e maus; normais e anormais.

Já os monstros femininos possuem claras demarcações de gênero e sexualidade, reafirmando a representação da Mulher como perigosa, principalmente por suas funções corporais, como a menstruação. Barbara Creed argumenta que o horror é povoado por

⁷³⁴ HOGAN, David J. **Dark Romance: Sexuality in the Horror Film**. North Carolina: Mcfarland & Co Inc. Pub, 1997. P. 56

⁷³⁵ COWAN, *Op. Cit.* P. 236 [Tradução nossa]

⁷³⁶ É possível citar: *Space Ship Sappy* (Jules White, 1957), *Outer Space Jitters* (Jules White, 1957) e *Rebelião dos Planetas* (*Queen of Outer Space*, Edward Bernds, 1958). Outro aspecto significativo desses filmes é a presença de uma mulher solitária que desafia o grupo e resgata os homens de um destino trágico.

⁷³⁷ HOGAN, *Op. Cit.* P. 63 [Tradução nossa]

monstros femininos cujas origens são muito remotas, encontradas em mitos, ansiedades e práticas artísticas antigas.⁷³⁸ Vale lembrar que a ansiedade e desconfiança perante o feminino não são recentes nem mesmo abordadas unicamente pelo cinema. Desde a Antiguidade, por exemplo, as sociedades e seus saberes organizados procuravam explicar a singularidade da anatomia e fisiologia feminina, levantando questões sobre o que definia e o que era ser mulher.⁷³⁹

O cinema de horror está inserido nesta tradição que encara o feminino como monstruoso e diferente, o incorporando em diversos arquétipos de personagens perigosas: a mãe arcaica; a vampira; a bruxa; o útero monstruoso; o corpo possuído; a mãe castradora; a assassina sedutora e a psicopata.⁷⁴⁰ Todas estão inseridas em narrativas da suposta diferença da sexualidade feminina, a qual é pautada no monstruoso. Desta forma, o monstro feminino horroriza de maneira diferente do monstro masculino, reforçando a visão ambígua de que as mulheres são naturalmente frágeis ou perigosas. O monstro feminino explora e revela muito mais medos masculinos do que medos e subjetividades femininas: “como em todos os outros estereótipos femininos, da virgem a prostituta, ela é definida nos termos de sua sexualidade”.⁷⁴¹

Creed defende que o monstro feminino, ou o feminino monstruoso, está intimamente conectado à diferença sexual e ao medo masculino da castração.⁷⁴² Utilizando o conceito de abjeto, desenvolvido por Julia Kristeva⁷⁴³, defende que o monstro feminino no horror deve ser analisado como algo que desrespeita limites, posições ou regras, perturbando identidades,

⁷³⁸ CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993. P. 1.

⁷³⁹ Cf. LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

⁷⁴⁰ Respectivamente: a alienígena de *Aliens* (James Cameron, 1986); Miriam Blaylock em *Fome de Viver* (Tony Scott, 1983); Asa Vajda em *A Maldição do Demônio* (1960); Nola Carveth em *Os Filhos do Medo* (David Cronenberg, 1979); Regan MacNeil em *O Exorcista* (1973); Norma Bates em *Psicose* (1960); Catherine Tramell em *Instinto Selvagem* (Paul Verhoeven, 1992) e Pamela Voorhees em *Sexta-Feira 13* (1980).

⁷⁴¹ CREED, *Op. Cit.* P. 7 [Tradução nossa]

⁷⁴² Entretanto, é interessante atentar que a partir do século XXI cineastas feministas têm se reapropriado e reconstruído a monstruosidade feminina para narrar histórias centradas em subjetividades femininas. É o caso de *Garota Infernal* (Karyn Kusama, 2009) e *Rabid* (Jen Soska, Sylvia Soska, 2019), por exemplo.

⁷⁴³ O trabalho de Kristeva é fundado na psicanálise lacaniana, especialmente nas teorias sobre o desenvolvimento de subjetividade na criança em crescimento. Segundo Kristeva, o abjeto é qualquer coisa que perturba as linhas entre subjetividade e objetividade. É o lugar onde o Eu (Ego) não se encontra e o significado desmorona. Fundamentando sua teoria na maternidade, defende que uma das figuras-chaves do abjeto é a mãe, que se torna abjeta no momento em que a criança a rejeita pelo pai. A autora explora as diferentes maneiras pelas quais a abjeção ocorre nas sociedades humanas, como maneira de separar o humano do inumano e o sujeito plenamente construído do parcialmente formado. A partir dessas discussões, sugere maneiras de situar o monstro feminino na literatura e no audiovisual, principalmente por meio da figura materna e do conceito de abjeção. Cf. KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.

sistemas e ordens.⁷⁴⁴ O abjeto é experimentando tanto por funções corporais biológicas quanto pela economia simbólica das religiões, sendo que no contexto religioso o cadáver é a forma máxima de poluição e abjeção: a do corpo sem alma.

Baseada em Kristeva, Creed argumenta que as definições de monstruoso criadas pelo horror estão relacionadas a religiões antigas e noções históricas de abjeção, como perversões sexuais, alteração corporal, morte, sacrifício humano, cadáveres, fluídos corporais, incesto e por fim, o corpo feminino.⁷⁴⁵ O cinema representa muitas destas imagens abjetas: zumbis, fantasmas, vampiros e bruxas são personagens que reforçam a fragilidade das leis e ameaçam desestabilizar uma suposta normalidade. O feminino é assim especificamente relacionado a objetos poluídos divididos em duas categorias: excrementos e sangue menstrual. Fluídos corporais, como sangue, menstruação e vômito são centrais para a construção cultural do horror, de forma que o cinema frequentemente confronta seu espectador com estas imagens abjetas, apontando para a fragilidade do corpo humano, principalmente a do feminino.⁷⁴⁶ O abjeto é aquele que atravessa ou ameaça fronteiras, de forma que a função do monstruoso é criar o encontro entre a ordem simbólica e aquilo que ameaça sua estabilidade.

Por suas funções reprodutivas e maternas, o corpo feminino é social e historicamente creditado como possuindo maior conexão com a natureza e, portanto, mais reconhecido como abjeto. No horror audiovisual, atua como espaço de fronteira, sendo que o monstro feminino é definido pela diferença sexual, por sua função reprodutiva e pelo gênero. Uma das conexões mais recorrentes é a entre o monstro e o útero, ligado às destrutivas e instáveis emoções das mulheres, resignificando a ideia do feminino como fonte de vida.⁷⁴⁷ A habilidade de gestar e dar à luz é representada cinematograficamente como perigosa e portadora de influências malignas, já que o útero caracteriza uma das formas derradeiras de abjeção, trazendo contaminação ao mundo como sangue, fezes e lóquios.

Vale lembrar que essa ambivalência em relação à gestação e ao parto não é uma invenção do cinema de horror. Como foi discutido no segundo capítulo, desde muito cedo estes estavam carregados de conotações de mistério, morte e perigo, especialmente pela quantidade de mulheres que não sobreviviam à gestação e ao parto. Uma ansiedade histórica em relação à fisionomia feminina também explica o uso imagético do útero nestes filmes, já que o órgão foi por muito tempo visto como o *locus* da inferioridade e malignidade feminina.

⁷⁴⁴ CREED, Barbara. Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 36

⁷⁴⁵ CREED, “The Monstrous Feminine”, *Op. Cit.* P. 37

⁷⁴⁶ CREED, “Horror and The Monstrous-Feminine...” *Op. Cit.* P. 43 – 44

⁷⁴⁷ CREED, “The Monstrous Feminine...” *Op. Cit.* P. 45

Desde os tempos clássicos até a Renascença, por exemplo, o útero era frequentemente desenhado como dotado de chifres, demonstrando sua associação com o animalesco e demoníaco.⁷⁴⁸ Nesse sentido, é interessante analisar filmes como *O Bebê de Rosemary*, que abordam o medo da gestação e do parto, assim como a associação feminina com o Mal, representada na possibilidade da mulher de trazer ao mundo o filho do Diabo.⁷⁴⁹ Já produções como *Carrie, a Estranha* (Brian De Palma, 1976) e *Os Filhos do Medo* (David Cronenberg, 1979) representam a menstruação e o útero enquanto canais de perigosas forças sobrenaturais.⁷⁵⁰ Desta forma, é possível notar como o parto e a fisiologia feminina forneceram fontes para o horror cinematográfico criar impactantes imagens como a iconografia intrauterina; de sangue menstrual; a mãe partenogenética e o nascimento de seres profanos.

O corpo feminino é assim repetidamente representado como impuro, reforçando a separação entre o mundo feminino, natural e materno e o masculino regulado pela civilização e normalidade.⁷⁵¹ Segundo Creed: “[...] o útero da mulher – assim como seus outros órgãos reprodutivos - significa diferença sexual e como tal possui o poder de horrorizar o oposto sexual feminino”.⁷⁵² Monstros femininos, desde clássicos como *A Noiva de Frankenstein*, são construídos a partir de explícitos recortes de gênero e sexualidade, representados, nem que seja em seus nomes (ou ausência deles), como diferenças sexuais do masculino.⁷⁵³ Estas personagens são construções do feminino enquanto Outro imaginário, o qual precisa ser constantemente controlado para assegurar e proteger a ordem social.

Entretanto, a representação feminina no horror não é limitada ao monstruoso, sendo que outro estereótipo bastante utilizado é o da vítima, o qual reforça as mulheres como indefesas e frágeis, evidenciando um artifício para a exibição de nudez, violência e punição corporal contra elas. A representação do feminino como vítima não é uma característica exclusiva do horror, mas algo desde muito cedo incorporado em suas narrativas e imagens. Um tema

⁷⁴⁸ *Ibid.* P. 43

⁷⁴⁹ Cf. FISCHER, Lucy. Birth Traumas: Parturition and Horror in Rosemary’s Baby. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 412 – 431

⁷⁵⁰ O corpo feminino grávido, enfatizado em filmes de horror como *Os Filhos do Medo* enquanto monstruoso, também é uma imagem abjeta que evidencia a perda de limites e distinção entre interior e exterior. Cf. CREED, Barbara. Woman as Monstrous Womb: The Brood. In: **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993. P. 43 – 58.

⁷⁵¹ Margaret Miles analisou como a imagem da mulher é carregada por uma forte associação com o grotesco principalmente por sua relação com eventos naturais como atos de nascimento. Cf. MILES, Margareth R. **Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West**. Boston: Beacon Press, 1989.

⁷⁵² CREED, “The Monstrous Feminine...” *Op. Cit.* P. 57 [Tradução nossa]

⁷⁵³ Vale lembrar também que apesar de dar o nome ao filme, a “Noiva”, interpretada por Elsa Lanchester, aparece muito pouco em frente às câmeras.

seminal na literatura e também no cinema é o da Bela e da Fera, de forma que a personagem principal é um arquétipo feminino epítome da beleza, espiritualidade e passividade das mulheres.⁷⁵⁴ Apesar de filmes como *A Bela e a Fera* (1946) serem os exemplos mais lembrados e positivos desse tipo de narrativa, esta também foi utilizada para evidenciar a vulnerabilidade física e sexual das mulheres.⁷⁵⁵

No cinema de horror, quando mulheres não são monstros ou antagonistas perigosos, recorrentemente são perseguidas e atormentadas por tais criaturas, necessitando de amparo masculino. Desde filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* são comuns as narrativas com personagens femininas que despertam o interesse de monstros, evidenciando que um dos maiores ícones imagéticos dos filmes de horror é o corpo feminino intocado e em perigo.⁷⁵⁶ Filmes como *O Fantasma da Ópera* (1925), *A Múmia* (1932) e *King Kong* (1933)⁷⁵⁷, junto com suas inúmeras sequências, imitações e *remakes*, evidenciam o tropo narrativo da bela donzela em perigo que desperta sentimentos românticos no monstro e ao final é resgatada por um personagem masculino:

Uma imagem inesquecível dos primórdios da história do cinema de horror é a dos monstros carregando uma mulher, frequentemente vestida com roupas brancas esvoaçantes, talvez dormindo, talvez chutando e gritando, com outros o perseguindo, armados e muitas vezes carregando tochas. Os propósitos do monstro nunca são totalmente esclarecidos - é desejo, arrebatamento ou adoração?⁷⁵⁸

A temática não apenas reforça a suposta passividade e fragilidade femininas, mas também a dominação masculina, tendo em vista que a imagem de um monstro colocando as mãos no corpo de uma mulher causa aversão sexual e cultural. A sexualidade desenfreada dos monstros é temida pelos danos que pode causar às mulheres envolvidas, mas também é uma afronta à sexualidade e dominação masculinas. Uma interpretação para esses filmes é o medo do Outro que ataca “nossas mulheres”, vistas enquanto propriedade tanto do espectador masculino quanto dos personagens nas telas.⁷⁵⁹ Provavelmente, a produção que melhor representa esse tipo de narrativa é a trilogia da Universal iniciada com *O Monstro da Lagoa Negra* (Jack Arnold, 1954).

⁷⁵⁴ HOGAN, *Op. Cit.* P. 91

⁷⁵⁵ O filme de Jean Cocteau foi a primeira adaptação cinematográfica do conto de fadas *La Belle et la Bête* de Gabrielle-Suzanne Barbot escrito em 1740. A história possui inúmeras versões no cinema e na televisão, sendo uma das mais conhecidas a animação da Disney de 1991.

⁷⁵⁶ HOGAN, *Op. Cit.* P. 93

⁷⁵⁷ Os primeiros anos do cinema sonoro tiveram um subgênero próspero no qual belas mulheres eram perseguidas por macacos, sendo *King Kong* o exemplo mais conhecido, mas não o único. Cf. *Ingagi* (William Campbell, 1931) e *A Ilha das Almas Selvagens* (Erle C. Kenton, 1932).

⁷⁵⁸ BRAUDY, *Op. Cit.* P. 231 [Tradução nossa]

⁷⁵⁹ Não é coincidência o fato de que praticamente todos os personagens indignados nestes filmes são homens brancos, enquanto os monstros escuros, peludos e subumanos representam a antítese do ideal anglo-saxão, seus desejos desafiando o que é aceito como a “ordem correta”. HOGAN, *Op. Cit.* P. 93

Sexo e medo são unidos em praticamente todos os aspectos do horror cinematográfico, de filmes de vampiros a filmes de bruxaria, dos monstros da Universal como *O Monstro da Lagoa Negra* e *A Múmia* passando por filmes italianos *giallo* canibais até os mais recentes esforços de *slashers*/tortura estadunidenses.⁷⁶⁰

O medo feminino do estupro e da violência física se encontram no centro da temática da Bela e da Fera no horror. A vulnerabilidade física amedronta praticamente todos os seres humanos e a sexualidade, com suas conotações associadas à escuridão e nudez, amplifica o sentimento de insegurança, de forma que o horror repetidamente recorre a isso para suscitar medo nos espectadores.⁷⁶¹ O ataque ao corpo físico é uma fonte de medo muito presente neste tipo de audiovisual, abordada tanto pelo viés da violência quanto da sexualidade: “Assim, enquanto o horror literário possui sua parcela de violência contra o corpo, o horror cinematográfico do século XX a tornou uma parte muito mais central de suas histórias”.⁷⁶²

O horror possui um grande interesse pelo corpo feminino. Seja com um subtexto hetero ou homossexual, muitos filmes encontram nele um objeto de fascínio e desejo, assim como um lugar de repressão, agressão e frequentemente *locus* do Mal. As mulheres não são representadas unicamente como donzelas em perigo nas mãos de monstros excitados, mas também como objetos, sendo descartadas de forma violenta e geralmente “punidas” por algum comportamento considerado transgressor.⁷⁶³ Hogan argumenta que a brutalidade cinematográfica em determinados filmes só é efetiva quando as personagens que sofrem tais violências são apresentadas como tridimensionais, possuindo histórias, subjetividades e narrativas que fazem com que o público se interesse e crie empatia por elas. Entretanto, em muitos subgêneros do horror as mulheres não passam de “objetos formosos, quentes e desejáveis, mas ainda assim objetos”⁷⁶⁴, de forma que suas mortes violentas não despertam simpatia no público em geral.

Linda Williams defende que mulheres, tanto dentro quanto fora das telas, são recorrentemente forçadas a assistir sua passividade em cenas de estupro, mutilação e assassinato. Seja no horror clássico ou no subgênero *slasher*, são assassinadas porque tentaram alcançar autonomia e demonstraram, de alguma forma, satisfazer seus desejos. Todavia, estes filmes ensinam que a satisfação feminina raramente é alcançada no horror,

⁷⁶⁰ COWAN, *Op. Cit.* P. 236 [Tradução nossa]

⁷⁶¹ HOGAN, *Op. Cit.* P. 91

⁷⁶² BRAUDY, *Op. Cit.* P. 232 [Tradução nossa]

⁷⁶³ Como será visto no próximo capítulo, em nossas fontes audiovisuais ainda persiste a representação da mulher como donzela em perigo, porém dessa vez estas não são vítimas de monstros masculinos predatórios, mas sim de seu completo oposto, a mulher má.

⁷⁶⁴ HOGAN, *Op. Cit.* P. 69 [Tradução nossa]

sendo apenas manifestado o desejo masculino.⁷⁶⁵ As donzelas em perigo, presentes no tropo da Bela e da Fera, frequentemente são resgatadas da ameaça bestial por algum personagem masculino heroico e isso se deve porque são delicadas, subservientes e principalmente, pela ausência de desejo sexual.⁷⁶⁶

A partir da década de 1960 uma mudança significativa no horror foi que as mulheres passaram a ser mais “responsáveis” pela violência praticada contra elas, punidas por sua sexualidade ativa e representadas como vítimas ou vilãs. Em ambas as situações passaram a receber punição física seguida por mortes violentas. Como será visto no próximo capítulo com nossas fontes, estes recursos são amplamente utilizados pelos filmes de bruxaria para castigar mulheres-bruxas que ousaram se associar ao Mal. O uso da violência contra o corpo feminino, especialmente a tortura e destruição de sua beleza, se faz bastante presente nestas produções.

A liberdade sexual das personagens femininas é diretamente proporcional à violência perpetrada contra elas. Com uma grande quantidade de nudez e sexo, o horror é um exemplo raro de gênero cinematográfico que permite a exibição e expressão da sexualidade feminina apenas para punir e demonstrar o quão monstruosa e perigosa ela pode ser.⁷⁶⁷ Muitos filmes transformam as mulheres em objetos descartáveis: personagens que não possuem características ou histórias aprofundadas, sendo fragmentadas e servindo para participar de uma longa lista de contagem de corpos. Estas acabam sendo um alerta de que o desejo sexual feminino recebe como punição a tortura, mutilação e morte.

A partir do final da década de 1970, com o sucesso do subgênero *slasher*, isso se tornou ainda mais evidente. A violência contra o corpo feminino e a exibição da nudez se tornaram praticamente uma marca registrada do horror. Devido ao aumento significativo do número de vítimas, os *slashers* ficaram conhecidos como “filmes de contagem de corpos” e apelidados como “mostre seus seios e morra”, pela recorrência da nudez feminina seguida de uma morte

⁷⁶⁵ WILLIAMS, Linda. When The Woman Looks. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University of Texas, 1996. P. 30

⁷⁶⁶ Nos *slashers* do final da década de 1970, a ausência de desejo sexual virou uma característica essencial para a sobrevivência feminina, personificada no estereótipo das garotas finais, aquelas que sobrevivem a todos os percalços impostos pelos assassinos. O termo foi cunhado pela pesquisadora Carol Clover em 1987. Os *slashers* apresentam basicamente dois tipos de personagens femininas: as que formam um grande contingente de vítimas, destinadas à mortes violentas, e a garota final, que se destaca das demais por sua “pureza”. Para uma análise histórica dessas personagens, ver: LAROCCA, “O Corpo Feminino no Cinema de Horror...”, *Op. Cit* e para uma análise psicanalítica: CLOVER, Carol. **Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**. EUA: Princeton University Press, 1993.

⁷⁶⁷ WILLIAMS, *Op. Cit.* P. 33

violenta.⁷⁶⁸ Nesse sentido, as personagens femininas sofriam mortes muito mais violentas, sexualizadas e exibidas pelas câmeras do que os personagens masculinos. Segundo Clover:

Garotos morrem, resumidamente, não porque são garotos, mas porque fizeram coisas erradas. Algumas garotas morrem pelos mesmos erros. Outras, entretanto, sempre as principais, morrem – após o enredo revelar o motivo – porque são mulheres.⁷⁶⁹

Muitos desses filmes evidenciavam que se as mulheres não se “comportassem”, a punição seria horrível. Clover aponta para uma política de deslocamento nas telas, ou seja, para o uso da personagem feminina como forma do espectador masculino experimentar uma satisfação e desejos proibidos, os descartando por meio da violência exibida nas telas.⁷⁷⁰ O crítico cinematográfico Roger Ebert argumentou que os *slashers*, assim como seus antecessores famosos, como *Psicose*, eram “filmes de mulheres em perigo”. Entretanto, em enredos marcados por “forças assassinas masculinas praticamente invisíveis”, o público era continuamente induzido a enxergar o corpo feminino sem vida como o único monstro visível do filme. Williams defende que: “Em outras palavras, nestes filmes o reconhecimento e afinidade entre a mulher e o monstro do filme de horror clássico dão lugar à pura identidade: ela é o monstro, seu corpo mutilado é o único horror visível”.⁷⁷¹

Não é apenas o subgênero *slasher* que exhibe violência e nudez feminina. Como foi discutido, o horror frequentemente se mistura com outros gêneros cinematográficos, inclusive trilhando o caminho dos filmes eróticos e da pornografia, evidenciando a relação entre horror, nudez e sexo.⁷⁷² A partir da década de 1970, o chamado horror *hardcore* evidenciou a união entre o horror e a pornografia em filmes violentos como *Widow Blue!* (Walt Davis, 1970), *Zodiac Rapist* (John Lamb, 1971), *Come Deadly* (Gil Kenston, 1974) e *Wet Wilderness* (Lee

⁷⁶⁸ Estes filmes possuem a seguinte estrutura narrativa: um psicopata, geralmente homem, persegue e mata violentamente um grupo de jovens, restando ao final apenas uma sobrevivente, a garota final. O assassino é mantido mascarado ou fora da tela durante grande parte do filme e sua presença é indicada pela trilha sonora ou pela tomada da câmera em primeira pessoa. As vítimas, frequentemente adolescentes sexualmente ativos, são brutalmente punidas por seus comportamentos “transgressores”, como o envolvimento com bebidas alcoólicas, drogas e o engajamento no ato sexual “ilícito”, ou seja, fora do casamento e não destinado à reprodução. Cf. DIKA, Vera. *The Stalker Film, 1978 – 81*. In: WALLER, Gregory A. (Ed.) **American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film**. EUA: University of Illinois Press, 1987. P. 86 – 101.

⁷⁶⁹ CLOVER, *Op. Cit.* P. 34 [Tradução nossa]

⁷⁷⁰ *Ibid.* P. 18

⁷⁷¹ WILLIAMS, *Op. Cit.* P. 31 [Tradução nossa]

⁷⁷² A relação entre horror e pornografia é bilateral e desde a década de 1950 filmes pornográficos emprestam temas e imagens do horror. São recorrentes as produções pornográficas com temas vampirescos centrados em Drácula, como: *Nude in Dracula's Castle* (1950); *Sexcula* (1974); *Spermula* (1976); *Dracula Sucks* (1978); *Ejacula* (1992); *Gayracula* (2003); *Dracula Exotica* (1980) e *Emmanuelle vs. Dracula* (2004). Também são comuns produções que parodiam filmes de horror famosos, como: *Dr. Jeckel and Ms. Hide* (1993); *The Bare Wench Project* (2000); *Porn of the dead* (2006); *The Texas Vibrator Massacre* (2008) e *A Wet Dream on Elm Street* (2011). Muitos diretores de horror como Herschell Gordon Lewis, Wes Craven e Sean S. Cunningham começaram suas carreiras na indústria pornográfica e quanto atores migram para filmes *mainstream* frequentemente iniciam suas carreiras no horror.

Cooper, 1976), os quais exibiam brutalidade e sadismo contra o corpo feminino.⁷⁷³ Apesar de não pertencerem ao circuito *mainstream*, estas produções não estão tão distantes de outros filmes de horror famosos como *Aniversário Macabro* (Wes Craven, 1972), *A Vingança de Jennifer* (Meir Zarchi, 1978) e *O Maníaco* (William Lustig, 1980).⁷⁷⁴ Estes filmes evidenciam a tríade entre horror, especialmente o *hardcore*, melodrama e pornografia, unidos por demonstrações de excessos.⁷⁷⁵ Segundo Williams, é encorajada uma reação por parte da audiência idêntica ou similar ao corpo que sofre na tela, a partir de demonstrações de medo, tristeza ou excitação, sendo que os três gêneros estão ligados à imagem de um corpo feminino “sexualmente saturado”.⁷⁷⁶

Se, por um lado, o horror é aliado à religião em sua preocupação com a linha incerta entre os vivos e os mortos, de outro, carrega fortes afinidades com a pornografia em sua caracterização das mulheres como vítimas e predadoras sexuais.⁷⁷⁷

Filmes como *A Vingança de Jennifer* estão inseridos no subgênero estupro e vingança, conhecido por suas altas doses de violência gráfica e nudez feminina onde mulheres são estupradas, torturadas e deixadas para morrer, apenas para se “recuperarem” e executarem elaboradas vinganças contra seus algozes.⁷⁷⁸ No filme em questão, a protagonista é caçada, humilhada e torturada, submetida a estupro vaginal, anal e oral.⁷⁷⁹ É importante questionar então como raramente as fantasias de estupro presentes em pornografias pesadas são representadas de forma tão brutal e horrível quanto as do filme.

Estas narrativas transformam suas protagonistas em vingadoras e fêmeas castradoras, as quais segundo Creed, são uma das facetas mais mortais que as mulheres adotam no horror,

⁷⁷³ LEEDER, *Op. Cit.* P. 101

⁷⁷⁴ O horror e a pornografia se encontram no chamado cinema *exploitation*, composto por filmes apelativos que lucram expondo tendências, estilos ou conteúdos sensacionalistas. Geralmente, com baixo orçamento e operando fora do circuito hollywoodiano, tais produções possuem conteúdos sugestivos de sexo, violência e nudez. Popularizado na década de 1970 com o abrandamento da censura nos Estados Unidos e Europa, este tipo de cinema procurou atrair a audiência perdida para a televisão. Dentro do cinema *exploitation* existem outros subgêneros, como o *blaxploitation*, filmes de estupro e vingança e o *sexploitation*.

⁷⁷⁵ WILLIAMS, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. In: GRANT, Barry Keith (Ed). **Film Genre Reader IV**. Austin: University of Texas Press, 2012. P. 159 - 177

⁷⁷⁶ Segundo Williams, os três funcionam para satisfazer perversões do inconsciente, teoricamente separados por suas presumidas audiências: o “homem ativo” na pornografia, a “mulher passiva” no melodrama e o horror direcionado majoritariamente a um público jovem, oscilante entre pontos masculinos e femininos. A influência do estudo de Williams publicado em 1992 reside na maior atenção ao corpo e as reações corporificadas das audiências para os estudos cinematográficos.

⁷⁷⁷ BRAUDY, *Op. Cit.* P. 224 [Tradução nossa]

⁷⁷⁸ Em inglês: *rape and revenge*. Com filmes desde *A Fonte da Donzela* (Ingmar Bergman, 1960), *Aniversário Macabro*, *Ms. 45* (Abel Ferrara, 1981) até *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017), o subgênero é prolífico até os dias atuais. Existe atualmente um movimento encabeçado por cineastas e roteiristas feministas que procura ressignificar este subgênero.

⁷⁷⁹ O filme ganhou um *remake* em 2010 intitulado no Brasil de *Doce Vingança*, gerando duas sequências (2013 e 2015), além uma sequência direta do original lançada em 2019.

perpetuando o estereótipo de que são naturalmente mais vingativas do que homens.⁷⁸⁰ Estas personagens são, em sua grande maioria, mulheres bonitas e independentes, aparecendo como uma versão moderna das sereias que levam os homens à destruição, de forma que as cenas de vingança são deliberadamente erotizadas. O estupro é utilizado como recurso narrativo e o objetivo não é discutir a violência sexual, o trauma ou abalo emocional causados por ela, mas sim direcionar uma quantidade exagerada de espetáculo violento para as telas do cinema. Críticos e comentadores já defenderam que *A Vingança de Jennifer* é um filme feminista onde a protagonista sobrevive e executa uma elaborada vingança. Por mais que o estereótipo da mulher estuprada-vingadora tenha se tornado recorrente no cinema e seja sedutor enxergá-lo como empoderador, é necessário cautela para não cairmos na armadilha de que estas obras produzidas nas décadas de 1970 e 1980 são filmes feministas. As narrativas focam mais nas cenas de estupro e violência do que nas de vingança, oferecendo situações problemáticas e inverossímeis, como quando Jennifer seduz e faz sexo com seus estupradores. A indústria cinematográfica prefere categorizar um filme onde uma mulher escapa de humilhações, da morte e se vinga dos males cometidos contra ela como um filme feminista do que parar de fazer filmes em que as mulheres são aterrorizadas, estupradas e mortas em nome do entretenimento.⁷⁸¹

Andi Zeisler defende que estas cenas gráficas e erotizadas de estupro e tortura contra mulheres são um dispositivo que permite que a audiência masculina primeiro observe a protagonista feminina de forma erótica para depois torcer para ela.⁷⁸² Considerando a violência exibida nestes filmes, é interessante o questionamento do limite que separa o entretenimento da violência. Por que tais personagens femininas, tanto vítimas quanto vingadoras, continuam presentes até os dias atuais no cinema?

É possível encontrarmos uma resposta no contexto de produção de muitas destas obras. Apesar de serem produzidos até hoje, tanto os filmes *slashers* quanto o de estupro e vingança se tornaram extremamente populares durante as décadas de 1970 e 1980, demonstrando como as guerras culturais⁷⁸³ e a rejeição ao feminismo encontraram espaço discursivo e imagético

⁷⁸⁰ A forma de vingança preferida das protagonistas é o corte do pênis. Creed argumenta que a ansiedade masculina da castração originou duas poderosas representações do feminino monstruoso no horror: a mulher castradora e a mulher castrada. A primeira procura vingança e inspira simpatia, como Jennifer, e a segunda pode ser literalmente castrada, como em filmes *slashers*, onde seu corpo é retalhado, ou simbolicamente, quando alguma injustiça acontece e rouba seu “destino legítimo”, como *Atração Fatal* (Adrian Lyne, 1987) e *A Mão que Balança o Berço* (Curtis Hanson, 1992). Cf. CREED, “The Monstrous-Feminine...” *Op. Cit.* P. 122 – 123

⁷⁸¹ Cf. ZEISLER, Andi. **Feminism and Pop Culture**. California: Seal Studies, 2008. P. 74

⁷⁸² *Ibid.* P. 70

⁷⁸³ O termo *culture wars* foi cunhado pelo sociólogo estadunidense James Davidson Hunter em 1991 em seu livro *Culture Wars: The Struggle to Define America*. O autor se refere à polarização e realinhamento na política e cultura estadunidense a partir da década de 1960, por dois lados opostos: ortodoxos e progressistas. Segundo o

no cinema.⁷⁸⁴ Dois importantes ciclos de filmes dominaram o cinema comercial desde os anos 1960: o primeiro formado por filmes de camaradagem masculina que privilegiavam relações entre homens e relegavam as mulheres ao segundo plano, e outro por filmes que mostravam mulheres estupradas, espancadas, silenciadas e humilhadas. Segundo Ann Kaplan, essas representações oprimiam as mulheres por meio de suas próprias representações. De acordo com a teórica feminista Molly Haskell, no início dos anos 1970 houve um número sem precedentes de mulheres estupradas em filmes estadunidenses, assegurando simbolicamente um controle masculino sobre elas.⁷⁸⁵ Paralelamente, ocorreu um aumento dos casos de estupro na vida real e o sucesso da pornografia com extrema violência contra o corpo feminino.

Por mais que o horror tenha um grande público feminino e seja idealizado, produzido e analisado por mulheres, as quais também estão constantemente subvertendo e ressignificando o gênero, são recorrentes seus estereótipos depreciativos e problemáticos.⁷⁸⁶ Seja como seres monstruosos, donzelas em perigo ou corpos massacrados, estas imagens e narrativas reforçam pressupostos essencialistas e negativos de gênero e sexualidade. Os monstros femininos dependem amplamente da diferença corporal e das funções reprodutoras femininas para suscitar medos, os quais na grande maioria, são medos masculinos das mulheres. Vale lembrar que a fisiologia feminina, principalmente sua capacidade de gestação, suscitou, desde a Antiguidade, diversas elaborações discursivas da Mulher enquanto um ser diferente, misterioso e perigoso, aproximando-a a uma esfera da natureza, do mundo animal e dos ciclos de vida e morte. O sangue menstrual, por exemplo, foi recorrentemente ao longo da história associado a uma esfera negativa de interdições, impurezas e poderes ocultos, sendo que muitos filmes de horror recorrem à estas imagens para construir suas antagonistas.

As donzelas em perigo traduzem a passividade e fragilidade femininas, marcadas por uma sexualidade sob controle, retomando não apenas os inúmeros pressupostos teológicos e biológicos acerca da inferioridade e vulnerabilidade das mulheres, mas também o discurso, que como vimos ganhou popularidade a partir do final do século XVIII, que celebrava a castidade, domesticidade e maternidade das mulheres, especialmente as brancas das classes

autor, tratava-se de tentativas de atingir controle acerca de questões como identidade nacional, família, arte, educação e política. Resumindo, nas guerras culturais diferentes grupos tentam instituir sua cultura como dominante, travando campos de batalha na educação, nos meios de comunicação, nas leis e em questões de gênero e sexo.

⁷⁸⁴ Cf. FALUDI, Susan. **Backlash: O Contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres.** Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

⁷⁸⁵ Além dos filmes de horror, é possível citar: *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), *Sob o Domínio do Medo* (Sam Peckinpah, 1971) e *À Procura de Mr. Goodbar* (Richard Brooks, 1977).

⁷⁸⁶ É interessante recordar como uma das origens do horror cinematográfico são as novelas góticas, gênero marcado por uma prevalência de mulheres escritoras e leitoras.

médias e altas. Já as vítimas que compõem as contagens de corpos dos filmes reforçam o lugar do corpo feminino como *locus* de punição e violência excessiva, evidenciando a dominação por meio da força física. Todas estas representações atentam, de diferentes maneiras, para a necessidade de controle e supervisão do corpo feminino, enfatizando os papéis de gênero considerados aceitáveis e os inaceitáveis.

A antagonista maléfica e predatória é outra representação muito comum no horror. A bruxa comumente se insere nesta categoria, procurando destruir a ordem simbólica e possuindo poderes sobrenaturais relacionados ao seu sistema reprodutor e sexualidade: “Seus poderes malignos são vistos como parte da sua natureza feminina. Ela é mais próxima da natureza do que o homem, podendo controlar forças naturais como as tempestades, os furacões e temporais”.⁷⁸⁷ Nesse sentido, vale lembrar que durante a Idade Moderna elas eram frequentemente acusadas de causar tempestades, ventanias e incêndios. Tanto na construção moderna da mulher-bruxa quanto em sua representação contemporânea no audiovisual é possível notar uma frequente e antiga associação das mulheres ao mundo da natureza, reforçando uma separação histórica entre um suposto mundo feminino, natural e materno e outro masculino, racional, regido por códigos de civilização e normalidade.

Representadas como belas, maldosas e manipuladoras, estas personagens cinematográficas são marcadas por uma sexualidade desafiadora e transbordante, fonte de seu poder e maldade. A definição da sexualidade feminina em tais filmes é enraizada em uma tradição antiga que a enxerga como fonte do Mal e da perdição, reforçando as mulheres como instáveis e pouco confiáveis. Além da malignidade das bruxas, reforçada em tratados de bruxaria como o *Malleus*, outro bom exemplo são as histórias como as de Medeia, que motivada pela vingança assassinou os próprios filhos, e o relato bíblico de Dalila, que deliberadamente traiu Sansão ao revelar a origem de sua força física. Todos esses discursos ajudam a construir o estereótipo da mulher má que chega ao cinema.

Cowan defende que é como se autores e teóricos da misoginia cristã, como Agostinho e Tertuliano, estivessem presentes na elaboração destes roteiros, na designação de seus figurinos e na fotografia dos filmes.⁷⁸⁸ Este tipo de material audiovisual se insere na tradição misógina que discutimos, na qual a Mulher é, na melhor das hipóteses, uma pecadora tentadora e na pior delas, o Mal encarnado. Para Tertuliano, por exemplo, a Mulher era conhecida por sua capacidade de sedução, estando ciente de seus próprios sentimentos sexuais e de sua capacidade de inspirar em outrem. Segundo Brown: “A misoginia a que Tertuliano

⁷⁸⁷ CREED, “The Monstrous-Feminine...” *Op. Cit.* P. 76 [Tradução nossa]

⁷⁸⁸ COWAN, *Op. Cit.* P. 237

recorreu tão insistentemente era, em sua opinião, fundamentada em dados inalteráveis da natureza: as mulheres eram sedutoras, e o batismo cristão nada fazia para alterar esse fato.”⁷⁸⁹

Isso é bastante visível em narrativas de bruxas e vampiras⁷⁹⁰, mas também encontra-se no subgênero denominado como *nunsplotation*, cujas narrativas abordam temas como repressão sexual, freiras fetichizadas e possessão demoníaca, explorando séculos de fascinação e medo de mulheres de vida religiosa.⁷⁹¹ É significativo como tais produções predominam em países europeus majoritariamente católicos, inseridos em um imaginário coletivo e uma tradição política e religiosa que abrange arte, literatura e teologia. Representando a Mulher como o Mal encarnado, Cowan argumenta que o subgênero atua simultaneamente como reflexão e refração contemporânea de duas preocupações desenvolvidas em países onde a Igreja Católica estabeleceu conventos e mosteiros: o medo do que popularmente se acreditava ocorrer atrás das paredes dos conventos e uma fascinação quase fetichista com mulheres religiosas enclausuradas nestes lugares.⁷⁹²

Não podemos esquecer que tais imagens não foram criadas pelo audiovisual, com o horror demonstrando sua intrínseca ligação com complexas tradições antifemininas e antissexuais. Além do argumentado por Cowan, é interessante ressaltar também que esses filmes fazem referência à uma longa tradição de hostilidade ao prazer e corpo, legado da Antiguidade que foi preservado pelo cristianismo, segundo Ranke-Heinemann.⁷⁹³ O corpo foi encarado por autores cristãos como Cipriano, Ambrósio, Jerônimo e Agostinho, como um local de perpétuo perigo. Em consonância, o corpo feminino, encarado como fisicamente mais fraco, foi construído como mais vulnerável tanto às tentações terrenas como sobrenaturais, já que para Tertuliano, por exemplo, a Mulher poderia ser “o portão do demônio”.⁷⁹⁴

Além dos conhecidos casos de possessão demoníaca de freiras na Idade Moderna, como Loudun, essas mulheres religiosas também tiveram lugar de destaque na erótica literária e visual desde o Medievo, com uma propaganda anticatólica difundida após a reforma reforçando ainda mais tais imagens e medos. Isso não desapareceu na contemporaneidade. Nos séculos XVIII e XIX, por exemplo, com os desenvolvimentos na área de reprodução

⁷⁸⁹ BROWN, *Op. Cit.* P. 78

⁷⁹⁰ Ao final do século XVIII já existiam histórias de mulheres sombrias com características que formariam esse estereótipo. A vampira *femme fatale* está presente na trova de Goethe, *The Bride of Corinth* (1797) e em *Carmilla* (1872), retratando a mulher sexual sedenta por sangue.

⁷⁹¹ Composto por baixos orçamentos e valores de produção, ocasionalmente situa-se no limite entre o horror e a pornografia. Cf. *The Other Hell* (Bruno Mattei; Claudio Fragasso, 1981), *Demonia* (Lucio Fulci, 1990), *Sacred Flesh* (Nigel Wingrove, 2000) e *As Hereges* (Paul Hyett, 2018).

⁷⁹² Para uma análise do subgênero, ver: COWAN, *Op. Cit.* P. 239 - 248

⁷⁹³ Contudo, a teóloga aponta que o pessimismo sexual na Antiguidade era oriundo de considerações médicas e não da maldição do pecado original, como acontece no cristianismo.

⁷⁹⁴ BROWN, *Op. Cit.* P. 136

mecânica, gravuras, desenhos e pinturas regularmente representavam religiosos/as católicos em variados tipos de situações sexuais, desde o autoerotismo até o sadomasoquismo e estupro. Artistas dos séculos XIX e XX, como Félicien Rops (1833 – 1898) e Camille Clovis Trouille (1889 – 1975), frequentemente representavam mulheres religiosas como malignas, sedutoras e escravas de suas próprias tentações.⁷⁹⁵

O estereótipo da mulher maligna e descontrolada também aparece em personagens sem origem ou relações sobrenaturais e religiosas, dispostas entre o suspense e o horror como o filme *Atração Fatal* (1987).⁷⁹⁶ Estas antagonistas maldosas estão muito próximas de outro arquétipo comum no cinema hollywoodiano que é o da *femme fatale*, personagem extremamente sexualizada e misteriosa.⁷⁹⁷ No horror, estas predadoras femininas frequentemente possuem características inspiradas em narrativas antigas como as de Lilith, Eva, Salomé e Dalila, assim como em mulheres reais, que se tornaram praticamente lendas, como Elizabeth Bathory, uma condessa húngara do século XVI cuja reputação é ter torturado mais de 650 virgens, banhando-se em seu sangue para preservar a juventude.⁷⁹⁸ Nesse sentido, são definidas nas telas por seus desejos de vingança, juventude eterna e poder, misturando sexo, violência e destruição. Não é rara também a representação da mulher maligna que atrai homens para a perdição. Tal argumento foi repetidamente utilizado ao longo dos séculos para reforçar a periculosidade feminina, encarada como uma “herança” de Eva. Como já vimos, um bom exemplo foi o *De planctu ecclesiae*, escrito no século XIV por Alvaro Pelayo, que afirmava que as mulheres levavam os homens a abandonarem Deus.

Outra representação comum no audiovisual é a mulher maligna que almeja destruir outras mulheres. Frequentemente, estas narrativas demonstram que as mulheres perigosas e menos confiáveis são as mais bonitas e inteligentes.⁷⁹⁹ *Olho Diabólico* (George Blair, 1960), por exemplo, narra a história de uma mulher com o rosto desfigurado em um acidente que manipula um mágico que induz mulheres bonitas a se mutilar, enquanto em *Vaidade que Mata* (Edward Dein, 1960) a personagem rouba a juventude de outras mulheres. É visível assim a representação de uma feminilidade vaidosa, invejosa e perpetradora do caos que ataca a beleza e vida de suas vítimas, necessitando de severa supervisão masculina.

⁷⁹⁵ Cf. COWAN, *Op. Cit.* P. 247 - 258

⁷⁹⁶ Sobre *Atração Fatal* ver: FALUDI, *Op. Cit.* P. 127 - 153

⁷⁹⁷ Cf. DOANNE, Mary Ann. **Femme Fatales**. Londres e Nova York: Routledge, 1991.

⁷⁹⁸ Cf. TELFER, Tori. **Lady Killers: Assassinas em Série**. Tradução de Daniel Alves da Cruz e Marcus Santana. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019. P. 21 - 39

⁷⁹⁹ No caso das bruxas ocorre uma variação desse estereótipo, já que podem esconder seus verdadeiros rostos e naturezas por meio de máscaras ou feitiços.

Desde o seu surgimento ao final da década de 1970, grande parte das críticas e análises feministas sobre o cinema de horror questionaram a onipresença da violência contra as mulheres, refletindo como cenas de estupro, mutilação e tortura são marcadas e distinguidas pelo gênero. Contudo, é importante ressaltar que o monstro feminino, a donzela em perigo e a mulher maligna, assim como outros estereótipos, também são problemáticos, banalizando as subjetividades e identidades femininas, reforçando papéis, hierarquias e imagens tradicionais de gênero e sexualidade, além de naturalizar questões de poder, violência e dominação, impostas como inevitáveis e normais.

Os filmes de horror revelam medos e subjetividades pertencentes aos seres humanos como um todo, assim como ansiedades relacionadas especificamente aos sujeitos engendrados. É possível notarmos medos masculinos em relação ao poder reprodutivo feminino, à emasculação, perda de virilidade e emancipação das mulheres nos espaços políticos e sociais, assim como ansiedades marcadamente femininas relacionadas à gravidez, maternidade, agressividade masculina e violência sexual.⁸⁰⁰

É importante questionarmos também como as narrativas cinematográficas oferecem conceitos engendrados de medo, racionalidade, ceticismo, vulnerabilidade e Mal, como será abordado mais à frente na análise de nossas fontes.⁸⁰¹ Nesse sentido, os filmes de horror criam uma complexa relação com as questões de gênero e sexualidade, pontuando importantes questionamentos filosóficos e teológicos sobre a natureza e a existência do Mal. Em muitas obras cinematográficas de horror o problema do Mal caminha de forma indissociável com o gênero e sexualidade.

Ao longo da história do horror audiovisual, essas questões de gênero, corpo e sexualidade, se transformaram, respondendo a novos contextos e medos. Essas representações são modificadas com o tempo, não sendo ahistóricas nem limitadas ao aumento, ou diminuição, de cenas de nudez e atos sexuais, e marcadas por diferenças e normas sexuais, senso de integridade corporal, poder, violência e papéis de gênero, assim como problemáticas filosóficas, religiosas e científicas. Tais temas ganharam cada vez mais popularidade e divulgação com o advento dos filmes, de forma que as imagens, antes transportadas por palavras, passaram a ganhar vida perante as telas. Nesse sentido, notamos como são muito mais antigos, incorporados pelo horror de forma criativa e inovadora numa narrativa e estética

⁸⁰⁰ Um bom exemplo recente desses últimos dois é *remake* de *O Homem Invisível* (2020).

⁸⁰¹ Cf. FREELAND, Cynthia. **The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror**. EUA: Westview Oress, 2000 e KORSMEYER, Carolyn. **Gendered Concepts and Hume's Standard of Taste**. In: BRAND, Peggy Zeglin; KORSMEYER, Carolyn (Eds). **Feminism and Tradition in Aesthetics**. EUA: Pennsylvania State University Press, 1995.

de medo. Fascinado por questões de gênero e sexualidade, especialmente a feminina, o horror ressignifica, por meio de diferentes personagens, como as bruxas, o antigo medo das mulheres e sua fatalidade como temas centrais em suas histórias.

5. UMA VEZ MÁS, SEMPRE MÁS: AS BRUXAS E O MAL FEMININO NO CINEMA DE HORROR

You will never escape my vengeance or of Satan's! My revenge will seek you out, and with the blood of your sons, and of their sons, and their sons, I will continue to live forever! They will restore me to life you now rob from me!

Asa Vajda em *A Maldição do Demônio*

Ao longo de quase um século de existência o cinema de horror exerceu uma grande influência na representação popular da bruxa.⁸⁰² Desde muito cedo, as bruxas estão no audiovisual e seus mais variados gêneros. Contudo, foi nos códigos cinematográficos e narrativos do horror que elas encontraram um ambiente propício para exercerem explicitamente sua tão decantada maldade. Neste gênero, assumem suas formas mais monstruosas, ressoando com antigas desconfianças e saberes sobre o Mal feminino. De um lado, tornam-se objetos de consumo, fontes de lucro e entretenimento, assustando e divertindo espectadores, por outro transmitem mensagens de perigo sobre as mulheres, ecoando uma tradição milenar.

Neste último capítulo nos voltamos com para os cinco filmes selecionados para esta pesquisa: *A Maldição do Demônio* (Mario Bava, 1960); *Horror Hotel* (John Llewellyn Moxey, 1960); *A Filha de Satã* (Sidney Hayers, 1962); *Bruxa – a Face do Demônio* (Cyril Frankel, 1966) e *The She Beast* (Michael Reeves, 1966). O foco principal é a análise e compreensão da construção das representações femininas neste tipo de produção, com o objetivo de demonstrar como estão inseridas em uma longa história de representação da mulher-bruxa, ao mesmo tempo em que mantém e divulgam a grande tradição do Mal feminino, associando as mulheres à maldade e forças sobrenaturais. Para evitar anacronismos e nos distanciar do pressuposto que encara as representações audiovisuais enquanto espelhos ou apropriações equivalentes, tomamos como ponto de partida a noção de *permanência transformada* para estabelecer a ponte entre a tradição do Mal feminino, ancorada na representação no corpo da bruxa, e o cinema de horror da década de 1960. A tradição, que na Idade Moderna afirmava que as mulheres, por sua natureza, eram mais propensas às influências malignas, aparece no cinema de horror modificada e materializada pelo corpo feminino, que independentemente de ser jovem ou velho, bonito ou feio, é demoníaco,

⁸⁰² Assim como na representação de outros monstros famosos, como vampiros, lobisomens e múmias, todos muitos presentes neste gênero cinematográfico.

perigoso e insubordinado às autoridades tradicionais e masculinas. Se atualmente encaramos o *Malleus Maleficarum* como produto de um discurso e imaginário antifemininos, não podemos ignorar como esse discurso e a tradição encontraram outros meios, linguagens e formas de expressão na contemporaneidade.

Primeiramente, ressaltamos que não pretendemos realizar uma crítica ou resenha dos filmes, muito menos avaliar sua qualidade cinematográfica, os quais, como apontamos na Introdução, possuem tanto altos quanto baixos orçamentos, o que interfere em sua “qualidade”. Almejamos ir além da dicotomia “filme bom” e “filme ruim”, “filme famoso” e “filme pouco conhecido”, categorias altamente subjetivas, evitando a negligência de questionamentos mais significativos, já que, para além da apresentação de sua superfície, até mesmo “filmes ruins” ou “pouco conhecidos” possuem valor histórico, cultural e analítico.⁸⁰³ Desta forma, foi muito mais proveitoso dividir nossos filmes em dois grupos de acordo com seus enredos e personagens, a partir de temáticas que dialogam entre si, como a vitalidade da tradição do Mal feminino e as questões de gênero, sexualidade e religião presentes no cinema de horror. Analisamos também os filmes mapeando seus enredos, personagens e os diálogos travados, sem esquecer que as fontes escolhidas produzem e reproduzem representações da sociedade, ativando, ainda que de forma implícita, problemas e entraves políticos, sociais e culturais, ao mesmo tempo que estabelecem laços com uma tradição antifeminina e com o problema do Mal.

Na primeira parte apresentamos um quadro histórico da bruxa enquanto personagem no audiovisual, sua trajetória no cinema e o destaque obtido no gênero de horror, onde sua associação com o Mal é evidente. Esta leitura histórica é útil para situar nossas fontes numa ampla trajetória e em seu contexto de produção e divulgação, a década de 1960. Na segunda parte analisamos o primeiro bloco de filmes, que apresentam como antagonistas bruxas imortais ou que retornam à vida junto aos mortais, evidenciando a persistência do Mal feminino e reforçando o antigo imaginário de uma eterna batalha entre o Bem e o Mal. O terceiro tópico analisa o segundo grupo de filmes que representam as bruxas como mulheres contemporâneas em busca das artes ocultas para conquistar poder, riqueza e juventude. Além de pertencerem a uma tradição antifeminina, estes filmes exploram a reação contemporânea às mudanças nos papéis de gênero, as quais se revigoravam na década de 1960 devido à segunda onda do feminismo. Para finalizar, na última parte do capítulo analisamos outras representações femininas que categorizamos como “secundárias” e como os filmes codificam

⁸⁰³ COWAN, *Op. Cit.* P. 244

significados de gênero na batalha entre o Bem e o Mal por meio de uma dicotomia entre a mulher boa e a má; da representação do herói masculino ativo e de religiões tradicionais, como o cristianismo.

Tendo em vista estas considerações o capítulo abrange uma análise de diferentes representações, as quais se encontram interligadas e remetem às discussões realizadas nos capítulos anteriores. Isso possibilita uma análise aprofundada e comparativa dos filmes escolhidos, que apesar de serem produzidos por pessoas, lugares e instâncias diferentes, têm inúmeras relações e semelhanças, principalmente a questão do Mal feminino, como veremos na sequência.

5.1 - UMA BREVE HISTÓRIA DAS BRUXAS NO CINEMA DE HORROR

O “surgimento” oficial do cinema de horror é comumente datado em 1931, com as estreias dos dois filmes da *Universal Pictures: Drácula e Frankenstein*. Contudo, muito antes do nascimento oficial deste gênero cinematográfico, a bruxa já aparecia como um objeto visual em obras que podem ser consideradas antecessoras do cinema de horror. Um bom exemplo é *Häxan – A Feitiçaria Através dos Tempos*, um filme mudo sueco-dinamarquês de 1922, escrito e dirigido por Benjamin Christensen.

Häxan foi um dos primeiros a abordar a temática da bruxaria no cinema de forma “séria”. Antes este era um tema muito utilizado no cinema de atração, como nos filmes de Georges Méliès, onde os feitiços das bruxas possibilitavam o emprego de efeitos especiais inovadores que causavam sensação. *Häxan* foi uma ruptura nesse sentido, sendo realizado a partir de um estudo sobre o *Malleus Maleficarum* e com propósito documental, encenações e recriações bastante intensas. Fundamentado no *Malleus*, o filme tem cenas bastante dramáticas como os voos noturnos das bruxas; o uso de unguentos mágicos; canibalismo; ingestão de sangue humano; profanação de símbolos sagrados, como a cruz; aparições do Diabo, interpretado pelo próprio diretor, e relações sexuais com demônios. Por suas representações gráficas de tortura, nudez e atos sexuais, a produção foi censurada em diversos territórios, como nos Estados Unidos. Seu objetivo principal era explicar e abordar a história da bruxaria pelo viés da intolerância religiosa e pela lente contemporânea da psiquiatria, partindo da ideia de que a caça às bruxas se originou de equívocos relacionados às doenças mentais, desencadeando uma histeria em massa. A produção demonstra como desde muito cedo o cinema esteve interessado na história e nas imagens da bruxaria, assim como em seu impacto visual e narrativo.

Apesar da bruxa má ser uma personagem importante no cinema de horror, seu paradigma cinematográfico *mainstream* foi popularizado por um filme fora do gênero. A bruxa má do Oeste, personagem de *O Mágico de Oz*, adaptação do livro homônimo de L. Frank Baum publicado em 1900, é provavelmente uma das imagens mais populares da bruxa no cinema. No filme de 1939, dirigido por Victor Fleming, ela tem pele verde, queixo protuberante, um longo e pontudo nariz e cabelos pretos. Traja um chapéu e roupas pretas, tem dedos compridos e ossudos e uma risada estridente. Apesar de enquadrar-se no gênero fantasia e musical, a produção ficou marcada por sua antagonista, que causou medo em muitos espectadores. Como toda narrativa de bruxa maligna desde o final do Medievo, a bruxa má do Oeste possui grande poder demoníaco, contando com a habilidade de voar pelos ares, enxergar o futuro, ser transportada de um lugar para o outro, auxiliada por familiares em forma de macacos voadores.

Brenda S. Gardenour Walter afirma que enquanto *Häxan* retratava a bruxa como uma vítima inocente e espoliada, *O Mágico de Oz* continuou a tradição que da agente do Mal, inserindo-a de vez no cinema.⁸⁰⁴ Segundo Walter, os dois filmes apresentam construções cinematográficas opostas do feminino: mulheres/bruxas dramaticamente humanas, inocentes e vítimas desamparadas; e mulheres monstruosas, demoníacas e detentoras de poderes maléficos. Walter argumenta que na primeira destas categorias binárias, a Mulher é construída como um ser intelectualmente fraco que necessita da autoridade patriarcal para ser guiada e protegida de forças invisíveis, que podem tomar controle de seu corpo e mente. Já na segunda, a Mulher é essencialmente má, não se submetendo a nenhum poder humano e causando malefícios a todos aqueles que não se rendem aos seus desejos.⁸⁰⁵ Esta última representação é a mais popular no cinema de horror. Esses dois lados de um mesmo imaginário sobre o feminino, longamente elaborado por homens letrados do Medievo e da Época Moderna, permaneceram nos filmes das décadas seguintes, especialmente a partir da segunda metade do século XX.

Antes de adentrar propriamente na popularização dos filmes de horror com bruxas a partir da década de 1960, é interessante apontar que fora deste gênero cinematográfico a bruxa foi representada de forma bastante distinta. A partir da década de 1940, a personagem foi protagonista no cinema *hollywoodiano*, especialmente em comédias românticas. Em filmes como *Casei-me com uma feiticeira* (René Clair, 1942) e *Sortilégio de Amor* (Richard Quine, 1958), as bruxas são interpretadas por atrizes famosas, bonitas e jovens, como

⁸⁰⁴ WALTER, “Our Old Monsters...” *Op. Cit.* P. 102

⁸⁰⁵ *Ibid.* P. 104

Veronica Lake e Kim Novak. São personagens independentes, poderosas e confiantes, mas que ao fim dos enredos abrem mão de suas ambições e desejos em nome de um interesse romântico. Diferentemente das bruxas do cinema de horror, elas não são malignas ou destrutivas.

Mesmo em comédias mais leves ainda persiste a antiga associação entre bruxaria e sexualidade, ainda que de forma menos explícita. Um bom exemplo é a personagem de Kim Novak, Gillian, em *Sortilégio de Amor*. Como bruxa ela é representada como uma mulher sedutora trajando roupas justas, decotadas e modernas, sempre com os pés descalços. Todavia, quando perde seus poderes, ao apaixonar-se por um homem mortal, ela passa a trajar vestidos mais longos e conservadores, bem diferentes de seu visual no início do filme, assim como passa a usar sapatos. O tropo da bruxa “domesticada” estendeu-se ao longo da década de 1960, tendo como grande representante a série de televisão *A Feiticeira* (1964 – 1972), com uma feiticeira dona de casa, interpretada por Elizabeth Montgomery. Já a associação entre bruxaria e sexualidade perdurou de forma diferente fora do gênero de horror, enfatizando o erotismo e a juventude das personagens, ao invés de sua maldade e associação demoníaca, como foi o caso de filmes como *As Bruxas de Eastwick* (George Miller, 1987) e *Da Magia à Sedução* (Griffin Dune, 1998), os quais deram tratamentos mais positivos à bruxaria.

Retornando ao cinema de horror, houve uma proliferação de filmes de bruxas malignas a partir da década de 1960. Segundo Rosenstone, em uma análise do audiovisual como fonte para o conhecimento histórico, é indispensável entendê-lo inserido em um discurso mais amplo, contextualizando-o na sociedade e período em que foi roteirizado e produzido, assim como seu atendimento às necessidades políticas, econômicas e culturais, além das ideologias, tradições e culturas com as quais dialoga e estabelece contato.⁸⁰⁶ Aqui vale lembrar duas tendências importantes que influenciaram a popularização deste tema. Primeiramente, o fato de que desde os anos 1950 o público deste gênero cinematográfico tornou-se mais jovem e fidelizado. Em segundo lugar, o fortalecimento da segunda onda feminista em diversos países ocidentais. De acordo com Françoise Thébaut, o período entre 1920 e 1960 é caracterizado como “entre dois feminismos”, ou seja, entre o movimento feminista sufragista do final do século XIX e início do século XX, e o movimento de segunda onda dos anos 1960 e 1970, quando as mulheres passaram a reivindicar maior igualdade, questionando a hegemonia e os privilégios masculinos, assim como o controle de seus corpos por meio de políticas sexuais e direitos

⁸⁰⁶ ROSENSTONE, “A história nos filmes...” *Op. Cit.*

reprodutivos, incluindo acesso à pílula anticoncepcional e a descriminalização do aborto. Diversos foram os problemas apontados pela segunda onda, como a “dupla jornada” que sobrecarregava as mulheres; o cuidado dos filhos; as injustiças das leis do casamento; a falta de formação e emprego; violência sexual e inúmeros outros.

Thébaud argumenta que o século XX foi o século tecnológico, proporcionando mais longevidade e transformando drasticamente o trabalho doméstico e a maternidade. A partir da década de 1960, começou-se a desenhar, na maioria dos países ocidentais, uma nova partilha sexual, influenciada pelos movimentos da contracultura, a invenção da pílula anticoncepcional⁸⁰⁷ e os movimentos de mulheres, que segundo a autora, “denunciaram firmemente o patriarcado, as suas leis e as suas imagens”.⁸⁰⁸ Entre as décadas de 1960 e 1980, diversas transformações foram impulsionadas pelos movimentos feministas, como mudanças no direito civil e privado, autorizando uma maior pluralidade de modelos familiares e papéis femininos, assim como acesso facilitado ao divórcio; a liberalização de meios contraceptivos e a descriminalização do aborto. De acordo com Thébaud, a partir dos anos 1960 tem-se uma presença cada vez maior das mulheres no mercado de trabalho e na educação formal, assim como no campo cultural e político, o que levou não apenas a novas leis e políticas públicas, mas também mudanças nos relacionamentos privados, na dinâmica familiar e na imagem que mulheres e homens tinham de si próprios e do sexo oposto.⁸⁰⁹

O principal lema do feminismo de segunda onda, como foi posteriormente denominado, era de que as relações dentro do casamento heterossexual, a violência sexual e o aborto, não ficassem limitados a assuntos da vida privada e individual, sendo objeto de discussões públicas e políticas. A partir do final da década de 1960, fortalecendo-se ao longo de 1970, isso ficou visível com as grandes campanhas pelos direitos de reprodução e contra a violência sexual.⁸¹⁰ Na década de 1970, por exemplo, a luta pela descriminalização do aborto testemunhou as maiores campanhas em países como Estados Unidos, Itália, Reino Unido, França, Holanda e Espanha.⁸¹¹

⁸⁰⁷ Sobre as mudanças e os impactos dos contraceptivos na vida das mulheres e na estrutura familiar a partir da década de 1950, ver: LEFAUCHEUR, Nadine. Maternidade, Família, Estado. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. (Orgs) **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho Porto: Afrontamento, 1995. P. 479 – 503.

⁸⁰⁸ THÉBAUD, Françoise. Introdução. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. (Orgs) **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995. P. 18

⁸⁰⁹ *Ibid.* P. 19

⁸¹⁰ Cf. ERGAS, Yasmine. O Sujeito Mulher. O feminismo dos anos 1960 – 1980. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. (Orgs) **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Porto: Afrontamento, 1995. P. 583 - 611

⁸¹¹ *Ibid.* P. 602

É importante salientar que estes movimentos feministas variaram significativamente de acordo com seus contextos políticos nacionais, ou seja, as feministas italianas, por exemplo, diferiam das feministas estadunidenses e de movimentos como o *National Organization for Women* (NOW)⁸¹², que por fim também eram bastante diferentes das chamadas feministas radicais.⁸¹³ O feminismo é, e sempre foi, plural, heterogêneo e marcado por conflitos e debates internos, adquirindo diferentes significados em diferentes contextos e espaços, atravessado também por questões de classe, raça, sexualidade, nacionalidade e geração.⁸¹⁴

É importante atentar como a partir da década de 1960 esses movimentos fortaleceram-se tendo em comum a luta, o debate e o questionamento acerca dos papéis, identidades e subjetividades das mulheres e seus direitos, o que modificou as condições de existência e as relações entre mulheres e homens, assim como as paisagens políticas, culturais e sociais de inúmeros países. Entretanto, pelas lentes do conservadorismo da direita cristã, no caso dos Estados Unidos, o feminismo e suas conquistas eram uma ofensa à ordem natural, construída por Deus, na qual os homens exerciam o poder nas esferas políticas, sociais e no lar. Segundo essa lógica de pensamento, o lugar das mulheres era na esfera doméstica, obedientes aos seus maridos e sendo mães de seus filhos, sendo protegidas por eles dos perigos da sociedade e de si mesmas.⁸¹⁵ Muitos grupos conservadores, com influências políticas e religiosas, enxergavam os movimentos feministas como mulheres históricas que “roubavam” suas boas esposas e filhas, desviando-as do caminho natural e certo. Em muitos desses discursos conservadores, o feminismo era associado ao satanismo. Ao mesmo tempo em que mulheres feministas eram vistas como aberrações, circulando imagens e discursos degradantes sobre elas, houve uma valorização das “virtudes femininas tradicionais” por estes grupos, exaltando a maternidade, a castidade, o casamento heterossexual e a submissão. Esse antifeminismo conservador ganhou cada vez mais expressão ao final da década de 1970 e ao longo da década

⁸¹² Grupo feminista fundado em 1966. Teve como uma de suas fundadoras Betty Friedan e dedicava-se à obtenção de igualdade de gênero em todos os aspectos da sociedade, focando em questões como os direitos das mulheres e feminismo. O grupo adotava como método fazer *lobby* junto aos congressistas e aliava-se aos políticos do Partido Democrata.

⁸¹³ O feminismo radical fortaleceu-se ao final da década de 1960 com grupos que clamavam por uma reorganização drástica da sociedade e que a supremacia masculina fosse eliminada de todos os contextos sociais e econômicos. As feministas que assumiam tal vertente localizavam a causa da opressão feminina nas relações de gênero instituídas pelo sistema patriarcal, em que os homens são os opressores das mulheres. Sendo assim, procuravam sua abolição por meio da contestação e negação de normas sociais e instituições existentes, ao invés de processos puramente políticos, como era o caso do NOW. Desafiavam os papéis de gênero tradicionais, contestando a heterossexualidade como algo inato, se opondo à objetificação das mulheres na mídia, à indústria pornográfica e levantando a consciência pública acerca do estupro e da violência. Estes grupos também ficaram conhecidos por suas demonstrações públicas e algumas vezes, violentas. Cf. ECHOLS, Alice. **Daring to be bad: Radical Feminism in America 1967 – 1975**. EUA: University Of Minnesota Press, 1989.

⁸¹⁴ Para uma história do feminismo, ver: FREEDMAN, Estelle B. **No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women**. EUA: The Random House Publishing Group, 2002.

⁸¹⁵ WALTER, “Our Old Monsters...” *Op. Cit.* P. 104

de 1980, inclusive conquistando espaço político e revertendo algumas das conquistas feministas dos anos anteriores.⁸¹⁶

Apesar deste “contra-ataque” ter se fortalecido ao final da década de 1970, obtendo maior expressão pública e política e assumindo uma faceta militante, durante os anos 1960 já é possível percebê-lo no cinema de horror e suas representações. Essas guerras culturais centradas no movimento feminista e no papel das mulheres foram encenadas nos filmes da época, especialmente nos que apresentavam bruxas como as principais antagonistas dos enredos. Nestes produtos permanece a dicotomia da bruxa, podendo ser representada tanto por uma mulher mais velha procurando reconquistar juventude e poder, quanto por uma bela mulher, que esconde sua verdadeira e corrupta natureza em um corpo jovem.⁸¹⁷ Em alguns filmes, como é o caso de *A Maldição do Demônio*, essas duas representações se sobrepõem, como veremos a seguir.

A partir da década de 1960, as bruxas estiveram presentes em dois tipos básicos de enredos cinematográficos. Em algumas produções, elas aparecem em clãs patriarcais, estruturados tal qual uma família invertida e satânica, sendo lideradas por um bruxo poderoso, que comanda uma horda de mulheres malignas. É o caso de filmes como *The Devil's Hands* (William J. Hole Jr., 1961), *The Witchmaker* (William O. Brown, 1969), *The Brotherhood of Satan* (Bernard McEveety, 1971) e *O Feiticeiro* (Bert I. Gordon, 1972).⁸¹⁸ Nestes enredos, as bruxas são comandadas por homens, os verdadeiros vilões da narrativa, reforçando uma estrutura tradicional de submissão e poder das mulheres aos homens. Em outras produções, como as escolhidas para esta tese, elas participam de clãs matriarcais e lideram seus integrantes em buscas destrutivas por poder, juventude e vingança. O poder maligno de mulheres gananciosas e a necessidade de controle patriarcal perante o poder feminino são temas centrais nestes audiovisuais, que exploram a natureza essencialmente má das mulheres e os problemas em deixá-las sem supervisão liderando outros seres humanos. Contudo, em alguns casos, como *The She Beast* e *A Filha de Satã*, a bruxa age sozinha e sem nenhuma ligação com grupos satânicos, não sendo menos perigosa e destrutiva por causa disso.

Segundo Walter, esses dois tipos de enredos representam modelos alternativos de família como ameaças ao status quo da família de classe média ocidental ou da família

⁸¹⁶ Em 1975, por exemplo, na Alemanha, apenas um ano após a descriminalização do aborto nos três primeiros meses de gestação, o Tribunal Constitucional declarou a lei incompatível com a proteção da vida e aprovou uma mais restritiva, que limitava as situações nas quais o aborto era legal. Já nos Estados Unidos, fortaleceu-se a atuação de uma Direita Religiosa que apoiou em 1980 a eleição do presidente Ronald Reagan. Sobre isso, ver: LAROCCA, “O Corpo Feminino no Cinema de Horror...”, *Op. Cit.* P. 89 - 102

⁸¹⁷ WALTER, “Our Old Monsters...” *Op. Cit.* P. 105

⁸¹⁸ Para uma análise destes filmes, ver: WALTER, “Our Old Monsters...” *Op. Cit.* P. 107 - 117

burguesa. Cowan chamou alguns desses filmes de *cinema de irmandade*⁸¹⁹, representando o conceito de um grupo secreto que existe e trabalha subterraneamente na sociedade para garantir a dominância contínua ou derrota de uma religião. Para o sociólogo, o *cinema de irmandade*, representa o medo do fanatismo e do Outro religioso, podendo ser enxergado em filmes de bruxas, como *Horror Hotel*, ou filmes que abordam o paganismo moderno, como *O Homem de Palha* (Robin Hardy, 1973).⁸²⁰ Todavia, vale considerar que estas categorias interpretativas não são excludentes, nem totalizantes, sendo que muitos filmes se interpenetram com seus temas, encaixando-se em diferentes categorizações e representando diversos medos coletivos em seus enredos.

É evidente que o medo coletivo de que o Diabo e as bruxas, representando os movimentos feministas, de contracultura e dos direitos civis, estavam destruindo os valores familiares e ocidentais e corrompendo os jovens, tornou-se visível no cinema de horror dos anos 1970, quando filmes com adolescentes e jovens possuídas tornaram-se populares, como é o caso de *O Exorcista* (1973).⁸²¹ A partir desse período, os filmes de possessão demoníaca proliferaram e sobrepuseram-se aos de bruxaria, de forma que os gêneros frequentemente se combinaram e hibridizaram. De acordo com Walter, isso não é uma coincidência já que: “Através das persistentes lentes da hegemonia masculina e do antifeminismo, existe pouca diferença entre a mulher dona de si, a mulher possuída pelo Diabo e a bruxa, que se situa entre essas duas”.⁸²²

Apesar dos filmes de possessão terem se tornado mais populares ao longo da década de 1970, ainda encontramos filmes de bruxas malignas, evidenciando como o tema ainda possuía ressonância com o público. Mesmo não sendo nosso recorte temporal, vale a pena nos debruçarmos rapidamente sobre alguns deles para demonstrar como o Mal feminino continuava obtendo destaque nas telas do cinema. Em *O Uivo da Bruxa* (Gordon Hessler, 1970), um poderoso, mas benigno, grupo de bruxas é brutalmente torturado, estuprado e humilhado por um patriarca tirânico e sua família. Buscando vingança, elas invocam forças satânicas contra seus opressores em cenas consideradas bastante violentas para a época. Já em 1972, dois filmes foram lançados abordando simultaneamente donas de casa instáveis que se tornam receptáculos de bruxaria, forças satânicas e feministas, ameaçando a autoridade patriarcal e a ordem doméstica: *As Filhas de Satã* (Hollingsworth Morse, 1972) e *A Época das Bruxas* (George Romero, 1972). Apesar de uma roupagem e ambientação diferente, a

⁸¹⁹ Em inglês: *coven cinema*.

⁸²⁰ COWAN, *Op. Cit.* P. 208 - 209

⁸²¹ WALTER, “Our Old Monsters...” *Op. Cit.* P. 105

⁸²² *Ibid.* P. 106 [Tradução nossa]

bruxa permanece uma ameaça para a sociedade, tal qual o feminismo quando interpretado por seus detratores.

A associação entre as bruxas e uma sexualidade perigosa, fórmula antiga delimitada pelo *Malleus Maleficarum* e por outros tratados, tem sido seguida fielmente pelo cinema de horror. Segundo Cowan, essa amálgama foi ainda mais reforçada na década de 1970 por obras literárias supostamente jornalísticas e altamente sensacionalistas, como *Sex and the Supernatural* de Benjamin Walker (1970), *Sex in Witchcraft* de Luran Paine (1972) e *Sex and the Occult* de Gordon Wellesley (1973).⁸²³ É interessante ressaltar que esses livros foram escritos por homens, tal qual os tratados de bruxaria do final do Medievo e início da Idade Moderna, enfatizando um fascínio pelos tópicos de bruxaria, mulheres, sexualidade e ocultismo. Desde os anos 1960, como nossas fontes mostram, o horror reforçava essa associação com representações de bruxas extremamente sensuais e malignas. Contudo, ao longo da década seguinte, isso se intensificou e muitos filmes baseados em uma premissa de bruxaria erótica rapidamente transformaram-se em “veículos supernaturais”, nas palavras de Cowan, para filmes pornô *soft core*. Foi o caso de produções configuradas como *sexploitation*⁸²⁴, tal qual *Virgin Witch* (Ray Austin, 1971), a qual reforça o paradigma da bruxa maligna e sexualmente voraz que se relaciona com demônios, homens e mulheres. *Virgin Witch* é um bom exemplo de como o corpo feminino da bruxa foi cada vez mais erotizado pelo cinema e, segundo Walter, penetrado pelo olhar masculino da câmera.⁸²⁵ Em tais filmes, que representam uma simbiose entre o horror e o pornô, a luxúria é representada como um dos canais utilizados por aqueles que desejam subverter a ordem social ou religiosa dominante.⁸²⁶

Vemos assim como a partir da metade do século XX, a bruxa tornou-se uma personagem importante no cinema de horror, simultaneamente ao fortalecimento dos movimentos feministas nas sociedades que produziam esses filmes, recebendo diversas roupagens: a bruxa jovem e sedutora, tal qual Asa em *A Maldição do Demônio*; a perigosa líder de um grupo satânico, como Selwyn em *Horror Hotel* e Stephanie em *Bruxa – A Face do Demônio*; a esposa aparentemente inocente, tal qual Flora em *A Filha de Satã*, e a velha bruxa maligna, como Vardella em *The She Beast*. Entretanto, a partir do final dos anos 1970, a personagem também começou a ser representada como um espírito ou espectro descarnado,

⁸²³ COWAN, *Op. Cit.* P. 238

⁸²⁴ Subgênero de filmes com produção independente e baixos orçamentos muito populares nos anos 1960 e 1970, que traziam conteúdos não explícitos de sexo, assim como violência, nudez e sangue. O *sexploitation* pertence ao amplo gênero do *exploitation*.

⁸²⁵ WALTER, “Our Old Monsters...” *Op. Cit.* P. 133

⁸²⁶ COWAN, *Op. Cit.* P. 239

que atormenta os vivos mesmo sem um corpo físico, marcando o início de bruxas fantasmagóricas. Segundo Walter, estas bruxas invisíveis funcionam como uma memória reprimida, lembrando nossos medos culturais mais profundos sobre o Mal feminino e a abjeta figura materna.⁸²⁷

Em 1977, o diretor italiano Dario Argento⁸²⁸ lançou a primeira parte de sua famosa trilogia intitulada *As Três Mães*, composta pelos filmes *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980) e *O Retorno da Maldição – A Mãe das Lágrimas* (2007). Os audiovisuais contam cada um a história de três poderosas bruxas que espalham morte e terror, perseguindo de forma implacável suas vítimas ao longo dos séculos. A história das três mães inicia-se no início do século XII quando um trio de irmãs criam a arte da bruxaria. Detentoras de grande riqueza e poder, elas percorrem o mundo causando destruição e sofrimento. No século XIX, contratam um arquiteto para desenhar e construir três mansões, as quais se tornam o foco dos filmes, onde seus espíritos podem residir para sempre. Neste sentido, as mansões servem como extensão de seus corpos e poderes, já que não precisam se materializar fisicamente para praticar o Mal. O trio é composto, respectivamente, pela *Madre Suspiriorum*, a mãe dos suspiros que reside em Friburgo na Alemanha; pela *Madre Tenebrarum*, a mãe das trevas residente em Nova York e por fim, pela *Madre Lacrimarum*, a mãe das lágrimas que habita Roma. Os três filmes são marcados por uma intensa violência gráfica, direcionada principalmente ao corpo feminino.⁸²⁹ Também chamam a atenção pela associação entre a bruxaria, o feminino e a maternidade. Além do mais, as bruxas raramente são vistas em cena, sendo que sua presença é frequentemente indicada pelos movimentos de câmera e pela trilha sonora.

A bruxa invisível, mas decididamente feminina, continuou ao longo dos anos 1980 e 1990, com filmes como *Superstição* (James W. Roberson, 1982)⁸³⁰ e *A Bruxa de Blair* (1999). Neste último, um grande sucesso comercial, a personagem principal nunca aparece em frente às câmeras, de forma que a floresta em que os protagonistas se perdem atua como extensão de

⁸²⁷ WALTER, “Our Old Monsters...”, *Op. Cit.* P. 129

⁸²⁸ Argento é um dos mais famosos cineastas italianos do gênero de horror. É também conhecido por seus filmes no estilo *giallo*, gênero italiano que mistura enredos policiais com suspense e bastante violência gráfica.

⁸²⁹ Dario Argento é um diretor conhecido pelo emprego e exibição da violência contra mulheres. Em uma entrevista, ele afirmou “Eu gosto de mulheres, especialmente as bonitas. Se elas possuem um belo rosto e silhueta, eu prefiro muito mais vê-las sendo assassinadas do que uma garota feia ou um homem”. Cf. SCHOELL, William. **Stay Out of The Shower: 25 Years of Shocker Films Beginning with “Psycho”**. EUA: Dembner Books, 1985. P. 54 [Tradução nossa]

⁸³⁰ Este filme canadense inclusive faz alusão ao *Malleus Maleficarum*, contudo afirma erroneamente que a obra foi escrita por inquisidores espanhóis. Podemos conjecturar que isso ocorreu em uma tentativa de acessar o imaginário coletivo da Inquisição Espanhola como a instituição mais severa entre todas as presentes nos territórios católicos.

seu corpo e poderes malignos. Apesar disso, a antagonista que dá o título ao filme se encaixa em estereótipos clássicos da bruxaria, ou seja, deseja o sangue de crianças, escraviza e assassina homens fracos e almeja avidamente vingança contra seus detratores. Em tais filmes, o Mal, mesmo sem ser visto, continua sendo representado como feminino.

Contudo, vale lembrar novamente que essas categorizações não são totalizantes, e muitos temas ainda persistiam ao longo dos anos, apesar de menos populares. Muito parecido com os filmes dos anos 1960 analisados nesta tese, *Morella: O Espírito Satânico* (Roger Corman, 1990), narra a história de uma bruxa que volta à vida para tentar possuir sua filha de dezoito anos e se vingar do próprio marido.⁸³¹ Tal qual as bruxas sessentistas, Morella é bonita e inteligente, obcecada por imortalidade e poder.

Ao final do século XX e início do XXI, os filmes de horror com bruxas malignas se tornaram menos frequentes. Entretanto, isso não significou que as personagens sumiram dos enredos, elas apenas ganharam uma representação diferente em produções herdeiras do ciclo de horror adolescente dos anos 1990, cujo maior exemplo é *Pânico* (1996). Estes filmes foram populares entre o público mais jovem e também comercialmente rentáveis. O longa estadunidense *Jovens Bruxas* (Andrew Fleming, 1996) explora a angústia adolescente e o corpo feminino jovem como canal para o Mal, contando a história de quatro amigas adolescentes que se aprofundam em magia e feitiços, mas acabam perdendo o controle, seduzidas por poder e pelo sentimento de vingança. O filme foi um grande sucesso financeiro e tornou-se um *cult* entre os fãs, influenciando o visual de jovens durante anos e despertando o interesse pela bruxaria contemporânea, como a Wicca.⁸³² Todavia, vale ressaltar que o enredo reforça o aviso de que as mulheres devem ser monitoradas de perto, podendo facilmente perder o controle e voltar-se umas contra as outras.⁸³³

Fora do gênero de horror, durante esse período a bruxa povoou os filmes destinados ao público infantil, em animações como *A Pequena Sereia* (Ron Clements, John Musker, 1989) e filmes como *Convenção das Bruxas* (Nicolas Roeg, 1990) e *Abracadabra* (Kenny Ortega, 1993). Apesar de alguns enredos e personagens adotarem tons cômicos, como as irmãs Sanderson de *Abracadabra*, as bruxas ainda são representadas como as grandes representantes do Mal, devendo ser punidas e eliminadas. É interessante problematizar como estas antagonistas, mesmo fora do gênero do horror, também se encontram ancoradas em tratados e

⁸³¹ O enredo é uma adaptação do conto *Morella* de Edgar Allan Poe, publicado em 1835.

⁸³² Sobre a recepção do filme, ver: CLARK, “From Angels to Aliens”, *Op. Cit.* P. 117 - 138

⁸³³ Para uma análise do filme, ver: WEST, Alexandra. *Generation Hex: The Craft* (1996). **The 1990s Teen Horror Cycle: Final Girls and a New Hollywood Formula**. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018. P. 55 – 62

discussões anteriores, como o fato das bruxas possuírem um corpo tóxico e alimentarem-se de crianças. Já ao final dos anos 1990, elas invadiram a televisão, em programas destinados ao público adolescente e jovem adulto, como *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira* (1996 – 2003), *Buffy, a Caça-Vampiros* (1997 – 2003) e *Charmed* (1998 – 2006). Nestes produtos elas são as protagonistas e heroínas das narrativas.

No início do século XXI a bruxa mostrou sua resiliência nos enredos cinematográficos e sua capacidade de adaptação a diferentes contextos. Em 2015, o filme *A Bruxa* renovou a atenção na temática com suas variadas representações do Mal feminino. Apesar de ainda não haver análises históricas mais detalhadas, é possível perceber um retorno a essa personagem maligna por meio de diversos *remakes* e continuações de produções de horror famosas, como *Bruxa de Blair* (Adam Wingard, 2016), *Suspíria: A Dança do Medo* (Luca Guadagnino, 2018) e *Jovens Bruxas – Nova Irmandade* (Zoe Lister-Jones, 2020).

Uma breve história das bruxas no cinema de horror mostra a historicidade e versatilidade desta personagem, assim como o fascínio que o estereótipo da mulher-má exerce na cultura ocidental. Por meio desta retrospectiva nosso objetivo foi demonstrar como, a partir da década de 1960, impulsionada por uma reação contra o movimento feminista, a mulher-bruxa está muito presente no cinema de horror, gênero no qual sua associação com o Mal é explícita. Estas antagonistas aparecem dentro do horror de diferentes formas, mas apesar de parecerem opostas e sem relação entre si, têm a mesma essência de uma criatura feminina maligna presente nos tratados teológicos e filosóficos codificados séculos atrás por homens letrados. No cinema e em sua linguagem, as bruxas encontraram um meio altamente propício para continuarem assustando e assombrando a imaginação, recusando-se decididamente a desaparecer.

5.2 - QUANDO ELAS VOLTAM: A PERSISTÊNCIA DO MAL FEMININO

Os filmes de horror sobre bruxas maléficas analisados neste capítulo estabelecem um prolífico diálogo com a tradição antifeminina discutida na primeira parte desta tese. Nos filmes, o Mal continua sendo repetidamente representado como intrínseco à natureza feminina e as mulheres como indignas de confiança. O horror audiovisual reatualiza, portanto, temas e estereótipos muito antigos e anteriores à sua criação, de que as mulheres são perigosas e más. Por meio destes produtos destinados ao entretenimento revela-se a vitalidade, maleabilidade e potência de um imaginário misógino e uma tradição de origem histórica remota, além de sua assimilação por uma nova linguagem nascida no século XX.

A tradição do Mal feminino possui diversas expressões ao longo da história, alcançando grande popularidade com o cinema de horror da metade do século XX. Esses filmes, cujos roteiros tratam das bruxas malignas, reforçam um esquema binário e oposto de Bem e Mal, exaustivamente elaborado por teólogos do passado, representado nas telas por uma linguagem de gênero, sexualidade e relações de poder. O grande alerta que acompanha desde muito cedo a humanidade, especialmente nas sociedades cristãs, de que o Mal é persistente e está sempre à espreita, é elaborado nos filmes de horror de diversas maneiras. Nos filmes aqui analisados essa representação acontece por meio de bruxas malignas que são inicialmente derrotadas, mas voltam por vingança. O Mal feminino persiste nesses filmes, reforçando o duradouro imaginário de uma eterna batalha entre o Bem e o Mal.

A Maldição do Demônio, *Horror Hotel* e *The She Beast* são três filmes que possuem enredos bastante similares sobre bruxas imortais ou que retornam à vida. Inicialmente, o que chama a atenção nessas produções é como suas cenas iniciais são bastante similares, situadas anos antes dos eventos principais e com ênfase nas violentas execuções das bruxas, que são indiscutivelmente culpadas de todas as acusações que sobre elas recaem. É interessante ressaltar que estas cenas se assemelham com aquilo que Leo Braudy chama de “descoberta do passado”.⁸³⁴ Apesar de se referir especificamente ao vampiro literário Drácula em sua análise, acreditamos que a discussão também se aplica às bruxas desses enredos, já que as cenas iniciais possuem a pretensão de informar aos espectadores que a história foi transmitida de um passado muito distante, de forma que são observadores privilegiados do destino dessas personagens. Tal qual Drácula, as bruxas aparecem como monstros do passado, remetendo a acontecimentos distantes e possivelmente a um passado perdido e encerrado. O grande choque é que elas se recusam a ficar presas no passado e voltam sobrenaturalmente ao presente encenado pelo filme, perturbando a ordem natural e divina. Com sua sede por destruição e caos, estas personagens, caracterizadas como “predadoras femininas”, evidenciam a persistência e o perigo do Mal feminino.

As cenas iniciais de *A Maldição do Demônio* situam-se na Moldávia do século XVII, quando um narrador invisível conta que Satã então reinava no mundo por meio de seres sugadores de sangue que agiam em seu nome. É interessante pontuar que ao longo do enredo, o filme faz diversas comparações e misturas entre bruxas e vampiros, como no fato dos servos masculinos da bruxa precisarem beber o sangue de suas vítimas. Logo em seguida, a câmera mostra homens encapuzados carregando tochas, enquanto a bruxa, Asa, membro da realeza,

⁸³⁴ BRAUDY, *Op. Cit.* P. 204 – 218

está amarrada em um tronco de madeira aguardando pela punição, que se inicia quando é marcada a ferro quente com a chamada “marca de Satã”.

FIGURA 2 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*



LEGENDA: Primeira aparição de Asa encarando o julgamento por bruxaria.⁸³⁵

Seu próprio irmão, comandando a Inquisição da Moldávia, a condena, afirmando que ela realizou atos malignos para saciar seu amor monstruoso por Javuto, seu cúmplice, o qual já tinha sido executado.⁸³⁶ Na versão original italiana, o crime da bruxa é ainda maior e mais polêmico, pois seu amante era seu irmão, o que implicava em uma relação sexual incestuosa. Esse detalhe foi cortado das versões britânica e estadunidense, as que mais circulam atualmente, sendo que o filme recebeu muitos cortes e mudanças para conseguir ser exibido nestes países. Com este detalhe, a sexualidade da bruxa desde o início do filme é representada como monstruosa e um importante elemento do horror que ela causa. Segundo Braudy, cada grande tipo de monstro possui sua própria e específica relação com a sexualidade, de forma que tanto o medo da sexualidade como sua inegável atração tornam-se temas centrais nas categorias visuais do horror.⁸³⁷ Como veremos, isso é bastante visível na bruxa Asa.⁸³⁸

Condenada à morte, a personagem tem uma máscara de bronze, denominada “máscara de Satã”, com pregos em seu interior, cravejada em seu rosto, destruindo sua beleza. O

⁸³⁵ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

⁸³⁶ Quando o filme foi distribuído nos Estados Unidos e na Inglaterra, ganhou uma dublagem em inglês de forma que alguns nomes de personagens foram modificados. Javuto é originalmente Javutich, por exemplo. Como a versão mais acessível que chegou ao Brasil é justamente a dublada ao longo desta tese utilizaremos os nomes dublados.

⁸³⁷ BRAUDY, *Op. Cit.* P. 229 - 230

⁸³⁸ A personagem foi interpretada por Barbara Steele, a qual ganhou a alcunha de sacerdotisa do horror italiano. Entre 1960 e 1976, Steele apareceu em diversos filmes do gênero e ficou conhecida por misturar beleza, horror, sexualidade e decadência. Sobre a atriz, ver: HOGAN, David J. High Priestess of Horror: Barbara Steele. In: **Dark Romance: Sexuality in the Horror Film**. North Carolina: Mcfarland & Co Inc. Pub, 1997. P. 164 – 180.

objetivo deste ato, segundo o roteiro, era que a bruxa usasse pela eternidade sua verdadeira face demoníaca. Ao longo do filme, descobrimos que esta era uma punição padrão para as bruxas condenadas. A cena é demorada e mostra a máscara sendo conduzida pelo carrasco, alternando entre o rosto assustado de Asa. Contudo, antes de morrer ela clama pelo Diabo e jura vingança contra sua família e seus descendentes: “[..] em nome de Satã joga uma maldição sobre você”. Uma trovoadas ecoa, indicando ao espectador que a bruxa foi ouvida e terá seu desejo atendido. Ela então faz seu monólogo mais marcante:

Você nunca vai escapar da minha vingança ou a de Satã! Minha vingança vai te procurar e com o sangue de seus filhos, dos filhos deles e dos filhos deles, continuarei a viver eternamente! Eles irão restaurar a vida que você rouba de mim nesse momento.⁸³⁹

É interessante como desde sua primeira aparição Asa é inconfundivelmente má. Não existe espaço para dúvida acerca de sua responsabilidade ou índole. Em nenhum momento ela pede perdão pelos crimes ou implora pela vida. É sempre arrogante e segura de si mesma. Ela também sofre uma morte violenta quando a máscara é martelada brutalmente em seu rosto. O espectador escuta os gritos da bruxa, intercalados com uma trilha sonora intensa, enquanto o sangue escorre de seu rosto. Asa tem uma punição física, sendo atacada justamente em seu maior atrativo: a beleza. É importante considerar que não ocorre nada semelhante com Javuto. A câmera não privilegia sua morte, nem seu sofrimento, pois quando ele aparece já está morto. Nota-se assim como desde o início, a câmera se demora no sofrimento e na morte da personagem feminina, de forma que seu corpo é o *locus* da punição contra o Mal satânico. Inclusive, o filme ficou famoso pela grande dose de violência para a época, com outras cenas chocantes como pele queimada e uma estaca cravada no olho. Aliado aos elementos sexuais e aos diálogos carregados de blasfêmias, isso fez com que o filme fosse editado e censurado em muitos países.

⁸³⁹ Tradução nossa.

FIGURA 3– CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Quando a bruxa amaldiçoa a própria família.⁸⁴⁰

FIGURA 4– CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*

LEGENDA: No momento que sua beleza é destruída pela “máscara de Satã”.⁸⁴¹

Os créditos iniciais sobem e a cena seguinte mostra Asa sendo queimada na fogueira. Entretanto, uma forte chuva começa a cair, apagando as “chamas purificadoras”. Em nenhum momento o filme explicita isso, mas fica entendido que Satã atendeu aos pedidos de Asa, impedindo que seu corpo fosse destruído pelo fogo. O corpo de Javuto é enterrado em um local não consagrado, enquanto o corpo de Asa é deixado no grande mausoléu da família. Esta primeira parte do filme é encerrada com a câmera se fechando sobre seu túmulo, acompanhada por uma música de suspense, indicando que o Mal está apenas dormindo e não foi derrotado. Os espectadores são transportados então para dois séculos mais tarde, no século XIX, onde a ação do filme irá se desenrolar.

⁸⁴⁰ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

⁸⁴¹ *Ibid.*

No mesmo ano de *A Maldição do Demônio*, outra produção muito similar foi lançada. O britânico *Horror Hotel* inicia-se em 1692 na cidade fictícia de Whitewood, Massachusetts, com uma bruxa, Elizabeth Selwyn, sendo levada à fogueira pelos moradores da cidade. A primeira aparição de Selwyn já evidencia sua maldade: seus cabelos são desgrenhados e sua face contorcida por raiva e desprezo. Ela é levada à fogueira por dois homens, enquanto seu cúmplice Jethrow Keane, assiste tudo à distância. Tomada pelo medo e desespero ela tenta se desvencilhar, mas é acorrentada em um poste enquanto seu carrasco acende o fogo. Ela é condenada pelo crime de bruxaria e por provocar a morte de uma jovem, sendo que um dos líderes locais diz: “que estas chamas purifiquem sua alma da maldade e da luxúria pelo sangue”. Aqui é estabelecido que, assim como Asa, um dos problemas da bruxa é justamente sua sexualidade descontrolada e desviante.

FIGURA 5– CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: Primeira aparição de Selwyn.⁸⁴²

⁸⁴² FONTE: Retirado de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.)

FIGURA 6– CENA DE *HORROR HOTEL*

LEGENDA: Quando a personagem agoniza na fogueira.⁸⁴³

Enquanto isso, ao longe, Jethrow pede que Satã ajude Selwyn. Quando o fogo é aceso, a bruxa tenta desesperadamente fugir e, tal qual em *A Maldição do Demônio*, Satã atende ao pedido quando subitamente escurece e se escuta o som de trovões. Selwyn assume assim sua verdadeira face maligna: “cumpri meu pacto com você Lúcifer, me escute! Serei sua serva por toda a eternidade. Pela eternidade praticarei os rituais da missa satânica. Pela eternidade farei sacrifícios por ti. Te confio minha alma. Me tome como sua serva”.⁸⁴⁴ Junto com Jethrow, ela vende sua alma ao Diabo em troca de vida eterna e vingança contra toda a cidade, a qual amaldiçoa pela eternidade.⁸⁴⁵ Esta cena inicial é encerrada com Selwyn rindo descontroladamente enquanto as chamas aumentam, e os habitantes gritam assustados: “queime a bruxa! queime a bruxa!”. O filme corta então para o presente, na década de 1960, mostrando o gabinete do professor universitário de História, Alan Driscoll, que conclui a narrativa desta história para seus alunos.

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ Tradução nossa.

⁸⁴⁵ Na versão lançada nos Estados Unidos, alguns minutos desses diálogos iniciais que mostram Selwyn e Jethro pedindo a ajuda do Diabo para alcançar a imortalidade e conseguir vingança foram removidos. Atualmente, o filme encontra-se em domínio público nos Estados Unidos.

FIGURA 7– CENA DE *HORROR HOTEL*

LEGENDA: Sua satisfação quando o Diabo atende suas preces.⁸⁴⁶

Além das similaridades com a cena inicial de *A Maldição do Demônio*, em que ambas as antagonistas pedem ajuda ao Diabo, selando o pacto, jurando vingança e sendo momentaneamente derrotadas, de forma que o espectador sabe que elas irão retornar para atormentar o presente, é interessante notar como *Horror Hotel* estabelece um paralelo com os acontecimentos históricos da caça às bruxas em Salém, ativando assim um imaginário coletivo e popular acerca da bruxaria. Os eventos acontecem em 1692 e a cidade fictícia do enredo também se situa em Massachusetts, Nova Inglaterra. O próprio nome da bruxa Selwyn remete, foneticamente, à cidade conhecida por ter sido palco de acusações e julgamentos por bruxaria entre 1692 e 1693. O filme é um exemplo de como narrativas cinematográficas sobre bruxas recorrem tanto às referências reais e históricas, quanto às referências fabricadas. Isso sinaliza aos espectadores os acontecimentos das telas como algo que realmente aconteceu, sendo “fiel” à história da bruxaria. Segundo Cowan, essas referências, reais ou produzidas, tocam no estoque de conhecimento do qual os cineastas dependem e para os quais reflexivamente contribuem, de maneira simbiótica.⁸⁴⁷ *Horror Hotel* utiliza uma referência real, a caça às bruxas na Nova Inglaterra, como ponto de partida da narrativa, evocando assim o repertório cultural e imagético dos espectadores. São fornecidos pontos tangíveis de referência à vida real e à história, os quais borram a linha entre informação e entretenimento.⁸⁴⁸

⁸⁴⁶ FONTE: Retirado de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.)

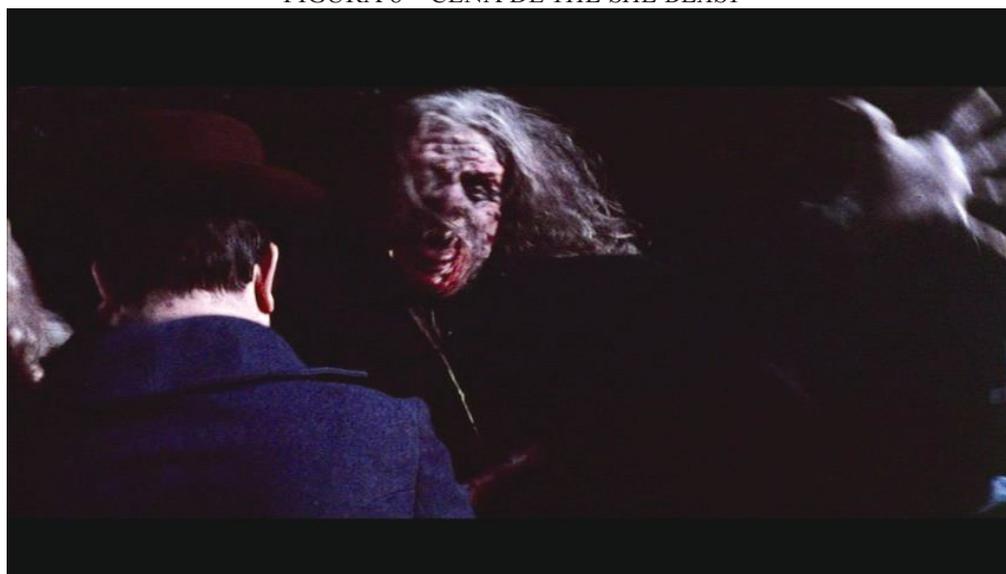
⁸⁴⁷ COWAN, *Op. Cit.* P. 115

⁸⁴⁸ *Id.*

Já em *The She Beast*, lançado em 1966, as cenas iniciais são um pouco diferentes, mas ainda seguem a mesma estrutura cujo objetivo é narrar acontecimentos do passado e a execução da bruxa. O filme inicia-se na década de 1960, na Transilvânia, recorrendo a um imaginário popular sobre vampiros, especialmente o de Bram Stoker em *Drácula*. Assim como *A Maldição do Demônio*, ao longo de seu enredo *The She Beast* mistura características destes dois monstros clássicos da literatura e do cinema. Notamos que o filme entrelaça imagens e percepções populares acerca da bruxaria, do vampirismo e também da prática do exorcismo, presentes no senso comum a partir de uma intertextualidade cultural. Um bom exemplo é o fato de os habitantes da cidade utilizarem alho para proteção contra espíritos malignos e o conde Von Helsing, uma referência ao clássico caçador de vampiros de Stoker, afirmar que sua família exterminou todos os vampiros da região.

Logo nos minutos iniciais, o conde narra, a partir de um livro antigo escrito por um de seus ancestrais, a história da bruxa Vardella, que é mostrada em cenas de *flashback*. Com este recurso, que habilita enxergar e escutar o passado, o filme passa a sensação de uma história contada por observadores neutros até o presente de forma intocada. É também interessante como nos três filmes analisados, as vozes e os sujeitos que contam as histórias das bruxas e apontam para sua natureza maligna são explícitas ou implicitamente masculinos, tal qual os *teóricos de bruxaria* de séculos atrás.

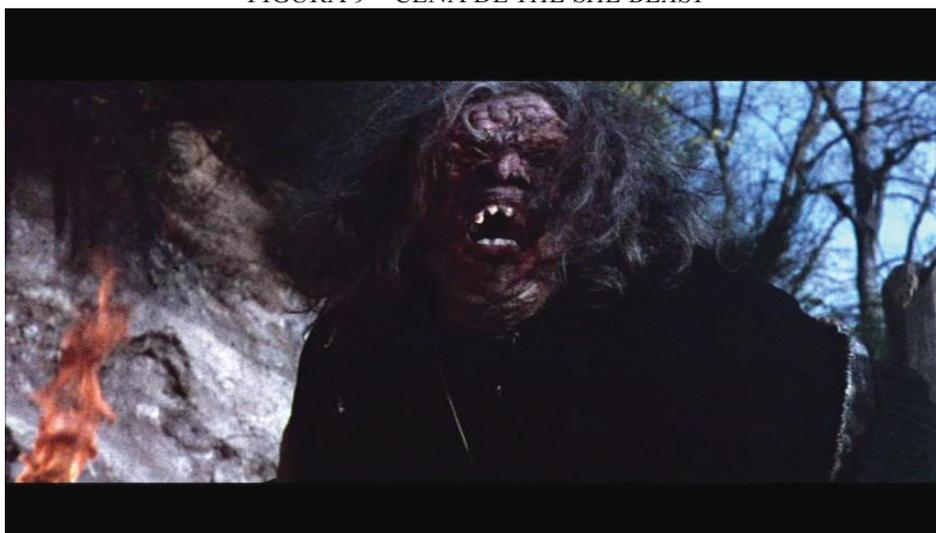
A trajetória da bruxa Vardella é iniciada em 1765, quando é acusada de matar crianças, reforçando o antigo estereótipo da bruxa assassina de inocentes. Os moradores da cidade dirigem-se até seu covil, ignorando os avisos de um acólito de que deveriam esperar pelo conde Von Helsing para realizar o ritual do exorcismo na bruxa, já que sem ele, mesmo após sua morte ela continuaria rondando a região. O covil de Vardella é uma caverna afastada da cidade povoada por imagens tradicionalmente atribuídas à bruxaria: um corvo preto sentado em um galho - o qual evoca as imagens dos familiares -, uma caveira no chão e ao seu lado um corpo sem vida de uma criança. A primeira aparição de Vardella é apenas uma mão monstruosa, indicando a verdadeira natureza da bruxa. Os habitantes chegam liderados pelo padre que empunha uma cruz e ordena que a “irmã de Satã” saia de seu esconderijo. A bruxa obedece e sai gritando descontroladamente, tentando ferir os homens.

FIGURA 8 – CENA DE *THE SHE BEAST*LEGENDA: Primeira aparição de Vardella, atacando o padre e os aldeões.⁸⁴⁹

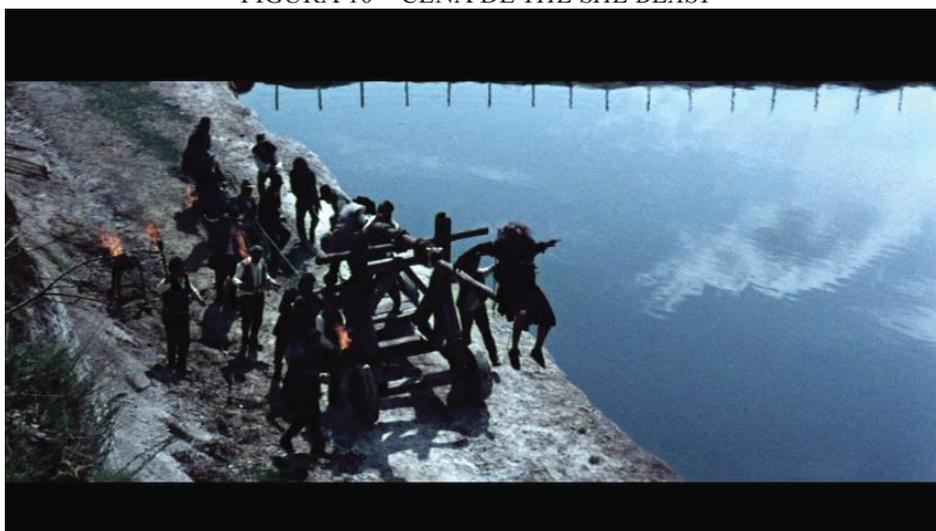
Esta é a primeira vez que vemos a antagonista e, diferente de Asa e Selwyn, ela não é jovem e bonita, muito menos humana, mas monstruosa. Seu rosto é deformado e sujo de sangue, seu cabelo despenteado e seus dentes animais. Ela grita, esperneia e grunhe, assemelhando-se a um animal. Ao contrário de suas predecessoras, que revelam sua verdadeira face escondida sob um rosto bonito, desde o início Vardella revela sua natureza maligna. Em muito, a personagem assemelha-se ao estereótipo da bruxa comum em contos de fadas e histórias populares: a mulher velha, feia e monstruosa que vive reclusa e mata crianças inocentes, atraindo-as para seu covil. Chamada de “abominação”, ela é levada ao lago pelos moradores e amarrada em um instrumento de tortura, sendo empalada e repetidamente afogada no lago. Entretanto, antes de ser morta ela lança uma maldição, prometendo retornar: “Espere! A partir desse dia, estejam vocês e seus descendentes amaldiçoados pela eternidade. Não pensem que estão se livrando de mim, pois, eu, Vardella, irei retornar. Vardella irá retornar”.⁸⁵⁰ Provavelmente devido ao baixo orçamento, diferente dos outros dois primeiros filmes, a câmera não dá *closes* na bruxa, optando por tomadas aéreas e distantes. Contudo, a tortura e a morte de Vardella são marcadas por seus gritos de dor e desespero, assim como eventuais exhibições de sangue. Esses momentos iniciais terminam com uma alternância entre os moradores e o conde Von Helsing observando tudo ao longe. A câmera se afasta enquanto Vardella continua sendo torturada, com uma combinação entre a música e seus gritos. O espectador sabe então, que como o exorcismo não foi realizado, Vardella irá retornar.

⁸⁴⁹ FONTE: Retirada de *THE SHE BEAST*. Direção de Michael Reeves. Produção de: Leith Productions e Euro American Pictures. Reino Unido e Itália: Miracle Films (Reino Unido), Cineriz (Itália), 1966. 1 DVD (79 min.).

⁸⁵⁰ Tradução nossa.

FIGURA 9 – CENA DE *THE SHE BEAST*

LEGENDA: Vardella proferindo sua maldição e revelando seu rosto monstruoso.⁸⁵¹

FIGURA 10 – CENA DE *THE SHE BEAST*

LEGENDA: A bruxa sendo torturada pela comunidade.⁸⁵²

Apesar dos orçamentos diferentes e origens de países e idealizadores distintos, os três filmes têm cenas bastante similares. As três produções fazem, em seus momentos iniciais, um retorno ao passado, apresentando as bruxas como decididamente malignas. Não existe espaço para uma possível dúvida acerca da inocência dessas mulheres. Elas são definitivamente más, operando pactos com o Diabo e lançando poderosas maldições que perduram por séculos. Nenhuma delas é derrotada completamente nessas cenas iniciais e o Mal é apenas momentaneamente contido, mantendo a promessa de retornar.

⁸⁵¹ FONTE: Retirada de *THE SHE BEAST*. Direção de Michael Reeves. Produção de: Leith Productions e Euro American Pictures. Reino Unido e Itália: Miracle Films (Reino Unido), Cineriz (Itália), 1966. 1 DVD (79 min.).

⁸⁵² *Id.*

A partir disso é possível afirmar que as produções mostram uma preocupação com a potência e vitalidade do Mal feminino, o qual encontra uma forma de regressar e perturbar o presente. Outro ponto importante é a violência direcionada ao corpo feminino da bruxa nas três cenas. Persiste desde o início uma violência física contra o corpo da antagonista, o qual deve ser repetidamente torturado, marcado e ferido. A punição é física e privilegiada pelo olhar da câmera. É significativo como em *A Maldição do Demônio*, a morte de Javuto ocorre antes dos eventos iniciais do filme, enquanto em *Horror Hotel*, o cúmplice de Selwyn não é descoberto nem castigado, escapando dos tormentos físicos. Essas cenas iniciais corroboram com as ideias de Ann Kaplan de que o olhar cinematográfico *mainstream* é predominantemente masculino, relacionado aos conceitos binários de ativo/masculino e passivo/feminino, de forma que as mulheres são olhadas, exibidas e castigadas nas telas muito mais obsessivamente do que os homens.⁸⁵³

Nos três filmes notamos, portanto, uma característica peculiar e recorrente: as bruxas são “derrotadas”, mas retornam para o presente almejando vingança, juventude e perpetrando o caos. O Mal feminino está sempre à espreita, esperando para ser despertado. Um bom exemplo disso vemos em *A Maldição do Demônio* quando, duzentos anos depois da execução de Asa, dois viajantes, o dr. Kruvajan e o dr. Gorobec, a caminho de um congresso de medicina tomam um atalho e acabam no mausoléu da bruxa. Contudo, muito antes de Asa ser ressuscitada já sabemos que algo maligno paira no ar, como se este Mal contaminasse o ambiente.

Com uma ambientação gótica e fotografia em preto e branco, a dupla de viajantes passa por um caminho margeado por uma floresta densa, com galhos retorcidos e coberta por uma neblina. Um estranho barulho, assemelhando-se a um uivo, acompanha o trajeto. A sonoplastia e o movimento da câmera transmitem a ideia de que o Mal está a espreita, tanto que um misterioso acidente com a carruagem acaba interrompendo a viagem, levando os dois homens ao lugar onde está o corpo de Asa. A impressão é que a bruxa, ou até mesmo um Mal maior, conspira para que essa sequência de eventos aconteça, direcionando a dupla até o mausoléu. Chegando lá, tal como enunciado pelos *teóricos da bruxaria*, é a voz masculina de Kruvajan que tem a autoridade para explicar a história da “bruxa da antiga lenda”. Ele afirma que a cruz que protege o túmulo impede que Asa ressuscite. Novamente, como se o Mal estivesse orquestrando para ser despertado, o homem é subitamente atacado por um morcego e na tentativa desesperada de se defender acaba destruindo a cruz. Antes de ir embora, ele

⁸⁵³ Cf. KAPLAN, *Op Cit.*

ainda mexe nos pertences de Asa e retira sua máscara, revelando um rosto intacto mesmo após dois séculos, apenas sem os olhos. Nesse meio tempo, ele acidentalmente se corta e uma gota de sangue cai sobre o cadáver. Enquanto a dupla concorda em ir embora, a câmera lentamente se move para o túmulo, ao som dos trovões, indicando ao espectador que algo maléfico está presente naquele lugar.

FIGURA 11 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*



LEGENDA: Com a retirada da máscara, a câmera revela o rosto intacto da bruxa.⁸⁵⁴

É interessante ressaltar que o filme utiliza muitos recursos narrativos para indicar a malignidade e presença da bruxa muito antes dela aparecer em frente à câmera. Segundo Rosenstone, na análise é necessário considerarmos os elementos internos e técnicos da linguagem visual, como fotografia, música, iluminação, enquadramento, movimentos de câmera, dramatização e outros. Todos contribuem para criar representações e influenciam na recepção e formulação de mensagens e emoções por parte dos espectadores. Os movimentos de câmera, a trilha sonora, a ambientação e a sonoplastia, assim como portas que abrem sozinhas e súbitas correntes de ar que esvoaçam cortinas, indicam aqui uma presença feminina maligna e invisível, avisando que algo muito ruim está prestes a acontecer.

A bruxa em si, aparece “viva” apenas aos 28 minutos do filme. Por mais que seja a grande antagonista do filme, ela aparece pouco, orquestrando o Mal e demonstrando seu imenso poder enquanto permanece em seu túmulo, tentando regenerar o corpo.

⁸⁵⁴ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

FIGURA 12 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*LEGENDA: Asa aparece “viva” deitada em seu túmulo.⁸⁵⁵

É importante ressaltar que ela nunca conta sua história nem suas motivações. Tudo o que sabemos da personagem vem das autoridades masculinas, que atuam como os teólogos e juízes dos processos de bruxaria de séculos passados, fornecendo ao espectador as informações e a teoria necessária para entender a narrativa. Além de Kruvajan, também descobrimos um pouco mais sobre Asa por meio de seu descendente, o príncipe Vajda, patriarca da família amaldiçoada pela bruxa. É ele quem narra os eventos iniciais do filme, situados no dia de São Jorge, exatamente dois séculos atrás, quando a princesa Asa e o príncipe Javuto foram executados pelo crime de bruxaria, sendo que em seus rostos foi pregada a máscara de Satã.⁸⁵⁶ Cem anos depois, ele recorda que um terremoto destruiu o mausoléu, de forma que o túmulo da bruxa foi encontrado aberto e naquela mesma noite, a princesa Masha, a qual era “linda e a própria imagem de Asa”, morreu misteriosa e subitamente aos 21 anos. Aqui, o patriarca mostra-se preocupado, pois sua filha, a princesa Katia, também é a imagem viva da bruxa.⁸⁵⁷ Ele prossegue afirmando que “é como se a bruxa atormentasse suas vítimas com sua própria beleza antes de matá-las [...] é essa semelhança, essa repetição da vingança de Asa”.⁸⁵⁸

A bruxa direciona sua raiva para suas descendentes, almejando destruir a vida, juventude e beleza dessas mulheres, as quais se assemelham fisicamente a ela. Nesse sentido,

⁸⁵⁵ *Id.*

⁸⁵⁶ Apesar do parentesco de Asa e Javuto ter sido cortado das versões estadunidenses e britânica, esta informação permaneceu indicando a ideia original do roteiro de que eram irmãos. Além do mais, na cena em questão, em que o príncipe Vajda conta a história da bruxa, ele aponta para o retrato tanto de Asa quanto de Javuto pendurados de forma oposta na parede de seu castelo. Vale indagar que se não fosse da família não teria porque existir um retrato de Javuto na residência ancestral dos Vajda.

⁸⁵⁷ Ambas as personagens são interpretadas por Barbara Steele.

⁸⁵⁸ Tradução nossa.

é interessante ponderar como o Mal, representado pela aparência de Asa, é transmitido pelo sangue exclusivamente às mulheres da família. Desta forma tanto a vilã quanto as vítimas são, na aparência, uma coisa só. Vale recordar que em muitos tratados de bruxaria da Idade Moderna, acreditava-se que as bruxas transmitiam seu ofício às mulheres de suas famílias, fossem elas filhas, irmãs ou sobrinhas. Reafirmando esse argumento, mas ao mesmo tempo o revitalizando, o filme sugere que o Mal é hereditário entre as mulheres de determinada família. Outro ponto interessante é que o castelo ancestral da família Vajda está conectado secretamente, por meio de um caminho atrás da lareira, até o mausoléu onde reside o corpo de Asa. Junto com seu retrato pendurado na sala principal, o qual parece observar o cômodo, representando a persistência e a vidência do Mal feminino, isso atua como uma metáfora de que o passado e o Mal nunca se foram, sempre retornando e estando ligados à família, seja pela arquitetura ou pela aparência física das mulheres Vajda.

A atriz Barbara Steele interpreta tanto a bruxa Asa quanto a heroína Katia, o que reforça a ideia de que o Bem e o Mal estão intrinsecamente unidos, sendo muitas vezes ambivalentes e compartilhando características. O duplo papel de Steele reforça dicotomias recorrentes no cinema de horror, como sexualidade/decadência; beleza/horror; morte/vida. Asa também encarna uma representação bastante negativa das relações entre as mulheres, especialmente a sororidade tão destacada pelo feminismo, tendo em vista que reforça o estereótipo da mulher vingativa e invejosa que compete por beleza e juventude com outras mulheres, indo ao extremo de destruir suas vidas.

Quando a bruxa finalmente ressuscita, seus olhos emergem liquidamente das órbitas, indicando o Mal que ali reside. Somos confrontados então com sua verdadeira face: um rosto cheio de sulcos com olhos arregalados e um sorriso maligno.

FIGURA 13 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*LEGENDA: O verdadeiro rosto de Asa.⁸⁵⁹

Por meio de ordens telepáticas, ela revive Javuto, o qual passa a atuar como seu emissário. Ela inicia sua vingança, enfeitiçando e assassinando os homens da região. Contudo, seu principal plano é recobrar completamente a vida por meio do corpo jovem e saudável de Kátia. Assim como é descrito no *Malleus Maleficarum*, Asa enfeitiça, seduz e emascula homens, os transformando em seus servos e drenando seu sangue para fortalecer seu corpo. A ameaça da sexualidade feminina, representada como uma força perigosa e poderosa, permeia o filme todo, especialmente pela personagem. Em uma das cenas, por exemplo, Asa hipnotiza o dr. Kruvajan oferecendo em troca de algumas gotas de seu sangue, vida eterna e prazer: “venha, me beije! Meus lábios vão te transformar”.⁸⁶⁰ Depois do beijo, o homem entra em um estado de transe, passando a obedecer cegamente a todas as suas ordens e tornando-se um morto-vivo sedento por sangue.

⁸⁵⁹ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

⁸⁶⁰ Tradução nossa.

FIGURA 14 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Quando utiliza seus poderes para enfeitiçar o dr. Kruvajan.⁸⁶¹

O olhar poderoso e maléfico da bruxa foi uma característica recorrente em tratados e julgamentos da Época Moderna sobre bruxaria, já que era acreditado que aquelas mulheres poderiam realizar o Mal apenas pelo olhar. Eram comuns casos de malefícios em que o indivíduo atingido subitamente tropeçava e se machucava após o olhar “vil” de uma presumida bruxa. Obras como o *Malleus*, por exemplo, aconselhavam que os juízes conduzissem os julgamentos com as acusadas viradas de costas, para evitar qualquer contato visual com elas.

O conceito de *intertextualidade* de Julia Kristeva é bastante pertinente por abordar a mistura de duas linguagens sociais dentro dos limites de um único enunciado. Originário dos estudos literários, este conceito migrou para outros campos analíticos visando entender como articulam-se linguagens e discursos de natureza distintas, como o cinema e a literatura, por exemplo, sendo aqui operacionalizado para entendermos a relação entre o cinema e tratados como o *Malleus*. O conceito auxilia na observação, em textos ou discursos artísticos, de diálogos e relações entre vários discursos, textos e com o próprio público. De acordo com Kristeva, todo texto – e aqui podemos pensar, todo filme - é construído enquanto um mosaico de citações, sendo uma absorção e transformação em outro texto.⁸⁶² Segundo Ricardo Zani, a intertextualidade é a referência ou incorporação de um elemento discursivo a outro, ou seja, a construção de uma obra com referências a textos, imagens ou sons oriundos de diferentes

⁸⁶¹ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

⁸⁶² KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

lugares, autores e obras.⁸⁶³ Podemos empregar este conceito em produções textuais, imagéticas e midiáticas, como o audiovisual, que elaboram suas narrativas a partir do estabelecimento de diálogos *polifônicos* entre várias vozes, consciências ou discursos. Logo, a intertextualidade evidencia que um discurso, seja ele literário, cinematográfico ou publicitário, nunca está isolado, mas faz parte de uma multiplicidade de discursos que se intercalam e geram novos discursos.⁸⁶⁴

A cena onde Asa seduz Kruvajan também explicita seu caráter sexual e poder de sedução perante os homens, os quais ficam indefesos perante ela e realizam indiscriminadamente suas vontades. Essa característica da bruxa ecoa *intertextualmente* os antigos argumentos misóginos que afirmavam que as mulheres eram dominadas pela luxúria desenfreada e eram abismos de perdição para os homens, os desvirtuando do caminho correto e da devoção a Deus, sendo, portanto, criaturas perigosas e ardilosas. Quando Kruvajan cede aos encantos de Asa ele esquece a religião cristã e se torna um servo do Diabo, morto durante o dia e vivo durante a noite para realizar as tarefas mais vis.

FIGURA 15 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*



LEGENDA: Com um beijo, ela transforma o medico em seu servo e em uma criatura maligna.⁸⁶⁵

Como vimos, muitos desses argumentos de que as mulheres são capazes de desvirtuar os homens, são oriundos das antigas interpretações de teólogos e Padres da Igreja acerca do papel de Eva na inserção do Mal no mundo. É interessante que em determinado momento do filme, quando o herói dr. Gorobec, descobre a passagem secreta que liga a residência Vajda

⁸⁶³ ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**. Porto Alegre, v.9, n. 1, p. 121 – 132, jan./jun. 2003. P. 121

⁸⁶⁴ *Ibid.* P. 125 - 126

⁸⁶⁵ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

ao mausoléu, ele também encontra um segundo retrato de Asa. Na pintura, igual a que estava pendurada no salão principal do castelo, a bruxa está no auge de sua juventude. Todavia, nesta representação ela se encontra completamente nua e com uma serpente em sua mão. A referência imagética a Eva é forte e impactante, aproximando Asa da primeira mulher e sua relação e transmissão do Mal. O simbolismo é aprofundado pelo fato de que a passagem para o túmulo da bruxa encontra-se escondido justamente atrás deste retrato.

FIGURA 16 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*



LEGENDA: O retrato em que Asa aparece nua e segurando uma serpente.⁸⁶⁶

Refletimos sobre esta cena a partir do conceito teórico-metodológico de *intertextovisualidade*, o qual expande o conceito de intertextualidade, possibilitando pensarmos esse complexo encontro de referências culturais. O termo evidencia a necessidade de um olhar analítico pluridirecional para a compreensão de determinados objetos, articulando diferentes códigos visuais, científicos, culturais, sociais e simbólicos, os quais se misturam.⁸⁶⁷ Ao apontar para as sobreposições, articulações, interferências e intersecções entre diferentes áreas de conhecimento, discursos e códigos, o conceito é extremamente útil para nossa análise.⁸⁶⁸ As expressões de intertextovisualidade, mesmo quando ancoradas na ficção, tal qual o cinema e, especificamente a associação imagética de Asa à Eva, não se dão em terreno neutro ou imparcial, mas sim a partir de convenções e códigos culturais compartilhados, o que

⁸⁶⁶ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

⁸⁶⁷ MARTINS, Ana Paula Vosne. O Pintor, o Médico e a Mulher: Códigos Visuais e de Gênero na Pintura de Tema Médico. *Revista Gênero*. Niterói, v. 10, n. 2, p. 107 – 123, 1º sem. 2010. P. 111

⁸⁶⁸ *Id.*

vai ao encontro das discussões realizadas por Cowan acerca do cinema de horror e as sociofobias.

A sexualidade de Asa, representada como uma força maligna, é abordada de diversas formas ao longo do filme, sendo mais explícita na relação da bruxa com seu cúmplice Javuto e com o dr. Kruvajan. Contudo, também transparece no momento em que a bruxa finalmente se aproxima de sua vingança, conseguindo drenar a vitalidade de Katia. Aos comandos de Asa, Javuto sequestra a moça e a leva até o túmulo, onde ela consegue roubar sua juventude por meio do toque. A cena em que Katia vai ficando mais velha e Asa mais nova é extremamente erótica, acompanhada de gemidos sexuais e *closes* no rosto da antagonista, denotando prazer sexual. Tudo isso exacerba a sexualidade feminina e maligna da bruxa, a qual não apenas “contamina” os personagens homens, mas também as mulheres boas e castas.

Quando Asa e Katia encontram-se no mesmo recinto vemos a bruxa em toda a sua potência. Enquanto sua descendente jaz desfalecida ao seu lado, Asa explica para o espectador, em um monólogo, os eventos do filme. A bruxa afirma que Katia nasceu para esse momento e sua vida foi consagrada a ela por Satã. Ela explica que o retrato pendurado na sala era um lembrete de que Katia estava destinada a ser ela e habitar um corpo inútil e sem vida. Continuando, a bruxa ainda desdenha do envolvimento romântico de sua descendente com o dr. Gorobec, afirmando que o amor dos dois poderia ter salvo a jovem e que “poderiam ser felizes juntos, mas eu fui mais forte! E agora, você vai desfrutar uma bela vida de Mal e ódio em mim”.⁸⁶⁹

⁸⁶⁹ Tradução nossa.

FIGURA 17 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Katia jaz desfalecida enquanto Asa restaura sua juventude.⁸⁷⁰

FIGURA 18 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*

LEGENDA: A bruxa demonstra todo seu desprezo por sua descendente.⁸⁷¹

A fisionomia de Asa evidencia seu caráter maligno e descontrolado. Após regenerar-se, seu cabelo aparece solto e selvagem, seus olhos esbugalhados e o rosto antes perfurado e habitado por insetos, está jovem, expressando a beleza do mal e a raiva. A personagem constantemente profere blasfêmias e xingamentos. No clímax do filme, ela quase engana Gorobec fingindo ser Katia. Entretanto, pelo olhar da câmera, desde o início o espectador sabe quem é a verdadeira bruxa, a qual incita o herói a matar Katia, pensando que ela fosse Asa. Enquanto ele se prepara para exterminar quem achava que fosse a bruxa, vemos ao

⁸⁷⁰ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

⁸⁷¹ *Id.*

fundo o olhar malicioso de Asa com seu rosto quase extasiado pelo Mal. Quando percebe a farsa, graças ao crucifixo em volta do pescoço da moça, o protagonista se vira e tenta segurar a bruxa, abrindo seu robe e revelando um corpo monstruoso e corrompido com uma estrutura esquelética sem carne do pescoço para baixo. Aqui dois pontos são importantes. Inicialmente, ao tentar se passar por Katia e enganar Gorobec, a bruxa evoca diversos escritos de bruxaria que afirmavam que súcubos e íncubos tentavam enganar os seres humanos assumindo a forma da pessoa que a bruxa desejava. Neste caso, é a própria bruxa quem assume essa forma e tenta enganar o homem fingindo ser sua amada.

FIGURA 19 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*



LEGENDA: A estrutura esquelética apodrecida de Asa.⁸⁷²

Outro ponto importante é o corpo cadavérico e incompleto de Asa. Segundo David J. Hogan, neste momento Asa reage como se o ato fosse uma afronta sexual, sendo que sua pele não é o tesouro da inocência e juventude, mas a depravação e evidência de um Mal antigo.⁸⁷³ Essa é a sua verdadeira aparência, assim como seu rosto perfurado e envelhecido. O corpo da bruxa cinematográfica nunca é jovem e saudável, mas sim podre, incompleto e corrompido. A juventude e a beleza são apenas máscaras e disfarces momentâneos. Veremos como isso também ocorre em *Horror Hotel* e *The She Beast*.

⁸⁷² *Id.*

⁸⁷³ HOGAN, *Op. Cit.* P. 167

FIGURA 20 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*LEGENDA: Asa tenta esconder seu corpo monstruoso do dr. Gorobec.⁸⁷⁴

Esse detalhe também não é uma invenção do cinema de horror. Segundo Walter, o corpo contaminado da bruxa e seu *pneuma* envenenado, por exemplo, estiveram presentes na definição da bruxa satânica dos séculos XVI e XVII, sendo tais argumentos encontrados no ambiente letrado dos séculos XII e XIV no qual teólogos e médicos dividiam a mesma linguagem e conceitos enraizados na filosofia natural de Aristóteles.⁸⁷⁵ Com auxílio dos clérigos, a filosofia natural de Aristóteles se tornou ferramenta na elaboração das fontes patrísticas, na hagiografia e nas tradições, fundamental para a criação de dois corpos femininos imaginários: o corpo da virgem e santa, puro e saudável, e o corpo da mulher má, pervertido, corrompido e pestilento. Estas duas categorias opostas, assim como a inversão aristotélica do corpo feminino imperfeito em oposição ao masculino, moldaram os tratados tardo-medievais como o *Formicarius* e o *Malleus Maleficarum*. Nesse sentido, as bruxas não são apenas tóxicas espiritualmente, mas também fisicamente. Walter ainda aponta que na construção do paradigma da mulher má, acadêmicos dos séculos XIII e XIV recorreram à filosofia natural de Aristóteles, à teoria dos humores e ao antigo conhecimento anatômico para comprovar o argumento teológico de que a alma feminina era atraída para o Mal, sendo que seu corpo poderia envenenar o ambiente.⁸⁷⁶ A bruxa maligna possui assim não apenas uma personalidade, mas também uma natureza com características físicas imaginadas e próprias. Essa construção medieval e clerical do corpo feminino enquanto impuro, luxurioso,

⁸⁷⁴ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

⁸⁷⁵ WALTER, “Toxic Airs...”, *Op. Cit.* P. 2

⁸⁷⁶ O próprio Tomas de Aquino argumentava que o ar tóxico exalado pelas mulheres más poderia não apenas conter vapores pestilentos, resultados de processos únicos da fisiologia feminina, como também espíritos malignos e demônios.

sedento de sangue e melancólico, persiste no cinema de horror por meio de uma representação pictórica.⁸⁷⁷

Antes de ser derrotada, Asa ainda tripudia da família e tenta escapar enfeitando Gorobec com seu poderoso e maligno olhar: “se perca profundamente nos meus olhos [...] você não sente a alegria e a beleza no ódio?”.⁸⁷⁸ Entretanto, quando está quase atingindo seu objetivo, ela é surpreendida pelos aldeões da vila, liderados pelo padre local. A bruxa tenta fugir, mas é encurralada e capturada, sendo finalmente levada à fogueira. Mesmo assim, continua arrogante e maligna, olhando para todos com desprezo, ódio e superioridade.⁸⁷⁹ Ao final, é queimada viva, sofrendo novamente uma punição física. Conforme Asa queima e se contorce aos gritos na fogueira, Katia vai gradualmente rejuvenescendo e recuperando sua vitalidade, evidenciando que o feitiço foi quebrado e a bruxa finalmente derrotada. A última cena do filme mostra a fogueira ao longe e a madeira onde Asa estava presa despencando por causa do calor. A mensagem é evidente: o Mal foi momentaneamente derrotado e a normalidade restaurada.

FIGURA 21 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*



LEGENDA: Amarrada na fogueira, a personagem continua com expressões de raiva e desprezo.⁸⁸⁰

⁸⁷⁷ WALTER, *Op. Cit.*

⁸⁷⁸ Tradução nossa.

⁸⁷⁹ As expressões faciais da bruxa são sempre muito diferentes das de Katia, funcionando como uma forma de distingui-las apesar de serem interpretadas pela mesma atriz.

⁸⁸⁰ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

FIGURA 22 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Enquanto seu corpo queima, a personagem vai envelhecendo e devolvendo a juventude de Katia.⁸⁸¹

No mesmo ano de *A Maldição do Demônio* e com muitas similaridades, temos *Horror Hotel* e sua antagonista Selwyn. Séculos após as cenas iniciais, a bruxa agora atende pelo nome de Sra. Newless e gerencia a pousada The Raven's Inn, construída exatamente no local onde foi queimada em 1692.⁸⁸² Tendo seu pedido atendido pelo Diabo, ela agora lidera um covil de bruxas e bruxos satânicos, sacrificando anualmente duas jovens mulheres virgens em troca de imortalidade. Descobrimos que três anos após ter sido condenada à fogueira, uma nova onda de sacrifícios de sangue começou a misteriosamente ocorrer no povoado e as filhas dos anciões que julgaram a bruxa foram encontradas mortas, sem nenhuma gota de sangue em seus corpos. O professor universitário, Alan Driscoll, narra que após isso os moradores começaram a testemunhar que Elizabeth Selwyn estava viva.

Da mesma forma como no filme sobre Asa, não é a bruxa quem conta sua história para o espectador, de forma que conhecemos Selwyn por terceiros. Ao longo do enredo, as informações necessárias vêm por meio do professor Driscoll, mas também de Nan, uma estudante universitária que dirige até Whitewood para realizar uma pesquisa sobre história da bruxaria, e pelo reverendo Russell, o responsável pela Igreja da cidade. Segundo Cowan, estes personagens atuam como o refrão das sociofobias do espectador, ecoando medos coletivos acerca de bruxaria e satanismo.⁸⁸³

Quando hospedada na pousada, sem desconfiar que foi escolhida para o próximo sacrifício, Nan lê em voz alta um antigo tratado, narrando ao espectador que em 1º de

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² Vale lembrar que *raven* é corvo em inglês. O animal é simbólica e imagetivamente associado ao infortúnio, morte e azar.

⁸⁸³ COWAN, *Op. Cit.* P. 222

fevereiro de 1692, durante a véspera da Candelária⁸⁸⁴, um grupo de bruxas/os, cujos poderes provinham do Diabo, reuniu-se na pousada para realizar uma missa satânica. A bruxa, Elizabeth Selwyn, mais tarde condenada à fogueira, escolheu uma jovem moça para o sacrifício, atraindo-a por meio de um objeto de valor enfeitiçado, o qual foi roubado e trocado por um pássaro morto e um ramo de madressilva. O grupo a sacrificou diante do altar e bebeu seu sangue na 13ª hora. Posteriormente, no terceiro ato do filme, o reverendo conta que por 200 anos os habitantes de Whitewood realizaram rituais que ridicularizavam a religião cristã, afirmando que Satã nunca esteve tão presente quanto nos dias atuais. É ele quem explica que o grupo fez um pacto diabólico devendo venerar e trabalhar por Satã, o qual em retorno fornece a vida eterna. Para selar esse acordo, os integrantes devem sacrificar uma jovem duas vezes ao ano, em rituais na véspera da Candelária e no sabá das bruxas.

FIGURA 23 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: Com o nome de Sra. Newless, Selwyn recebe Nan na pousada.⁸⁸⁵

A primeira aparição de Selwyn enquanto Sra. Newless é na pousada, sendo representada como uma mulher de negócios, séria e profissional. Trajando roupas elegantes e modestas, com os cabelos bem presos em um coque firme, sua face denota seriedade e arrogância. A personagem sempre aparece trajando preto e emerge da escuridão, em segundo plano, uma questão semiótica que alude às trevas e ao Mal. Isso é ainda mais evidente quando a bruxa fica ao lado das protagonistas femininas, que trajam roupas com tons mais claros, denotando pureza e bondade.

⁸⁸⁴ Na tradição judaico-cristã é conhecida como a apresentação de Jesus Cristo ao Templo de Jerusalém.

⁸⁸⁵ FONTE: Retirada de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.)

FIGURA 24 – CENA DE *HORROR HOTEL*

LEGENDA: A bruxa emerge das trevas, uma alusão semiótica de sua associação ao Mal.⁸⁸⁶

FIGURA 25 – CENA DE *HORROR HOTEL*

LEGENDA: Enquanto gerencia a pousada, a personagem aparece como uma contida mulher de negócios.⁸⁸⁷

Quando Selwyn se dirige ao subsolo, a imagem revela sua verdadeira natureza maléfica e descontrolada. Ao assumir a posição de líder das bruxas, tal qual séculos passados, ela é retratada vestindo uma capa preta esvoaçante, os cabelos, antes presos, agora aparecem soltos e despenteados. Seus olhos e face, que antes transmitiam frieza e polidez, agora revelam emoções frenéticas e maldosas. Se anteriormente ela conseguia disfarçar suas emoções, a partir de então revela todo seu descontrole e perigo. Sedenta por imortalidade, juventude e vingança contra a cidade que a queimou séculos atrás, ela detém uma autoridade

⁸⁸⁶ *Id.*

⁸⁸⁷ *Id.*

inquestionável perante os membros do grupo, inclusive os homens, que se mostram submissos às suas vontades e decisões. Assim como Asa, ela também tem cúmplices masculinos. Jethrow a auxilia a cumprir seus planos maléficos, escolhendo mulheres para o sacrifício ao Diabo, atuando como um emissário de Selwyn. Mesmo sendo poderoso, com a habilidade de desaparecer subitamente, tal qual um fantasma, ele ainda acata as ordens de uma autoridade feminina. O outro cúmplice de Selwyn é o professor Driscoll, que assim como Jethrow, é responsável por “enviar” jovens mulheres à Whitewood, incentivando-as a pesquisar bruxaria no local.⁸⁸⁸ Ambos os homens são muito poderosos, mas “subordinados” à bruxa.

FIGURA 26 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: Tudo muda quando assume sua posição como líder das bruxas. Atrás dela está o professor Driscoll.⁸⁸⁹

⁸⁸⁸ O personagem é interpretado pelo famoso ator britânico Christopher Lee. Por isso, Driscoll permanece mais tempo nas cenas que outros personagens masculinos, como Jethrow. Em uma cena trajando roupas ritualistas, ele realiza sozinho um ritual sacrificando um animal em nome do Diabo. A ambientação desta cena procura evocar o imaginário do espectador acerca de magia e bruxaria, com quadros de bruxaria, máscaras ritualistas e bonecos decorando a parede.

⁸⁸⁹ FONTE: Retirada de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.).

FIGURA 27 – CENA DE *HORROR HOTEL*

LEGENDA: As expressões da personagem são substituídas por um olhar de ódio e sedento por sangue.⁸⁹⁰

Selwyn também é extremamente poderosa. Ela é capaz de assustar e subjugar a cidade inteira de Whitewood, a qual parece abandonada e deserta, como se tivesse sido entregue ao Diabo. Nesse sentido, assim como *A Maldição do Demônio*, o filme possui uma ambientação gótica que transmite ao espectador a aura de sobrenatural e mistério. O cemitério abandonado, onde os corpos das bruxas/os foram enterrados em uma parte não consagrada, é envolto por uma neblina velada e criptas sombrias e decadentes, as quais contêm passagens secretas que auxiliam a circulação do grupo satânico. As construções da cidade estão praticamente em ruínas, principalmente a Igreja. Nas palavras do reverendo Russell: “[...] por 300 anos o Diabo tem escavado essa cidade, se apoderando dela e tomando seus habitantes para si. O Mal triunfou sobre o Bem aqui! Olhe para a minha Igreja, não tenho uma paróquia, ninguém venera aqui. O poder é dele”.⁸⁹¹ Acompanhado por uma música sinistra e pela aparição de diversos moradores que observam em silêncio e com desconfiança os protagonistas “invadirem” sua cidade, esses cenários confirmam a forte presença do Mal na comunidade. Isso vai ao encontro do que Cowan afirma sobre a sociofobia do espectador de que o lugar sagrado, como a Igreja e o cemitério, não é mais tão poderoso e seguro como no passado. Entretanto, como veremos, ao final eles recuperam seu poder e expurgam o Mal do local, evidenciando o poder do Bem.

Selwyn tem o poder de realizar malefícios, como, por exemplo, controlar uma das funcionárias da pousada, Lottie, a qual é impossibilitada de falar pela bruxa. Lottie procura avisar Nan e todos os outros personagens de que estão em perigo, mas ao fim é assassinada

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ Tradução nossa.

por Jethrow, quando é surpreendida deixando um bilhete de aviso para a jovem hóspede. A bruxa também consegue se materializar em outros lugares, projetando sua imagem. Quando o namorado de Nan, Bill, vai ao encontro da moça em Whitewood, ele é surpreendido pela aparição fantasmagórica de Selwyn enquanto dirige, perdendo o controle do carro e sofrendo um grave acidente. Ela aparece na estrada amarrada à estaca e em chamas, trajando as mesmas roupas de séculos atrás, com os cabelos despenteados e rindo descontroladamente.

FIGURA 28 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: A aparição fantasmagórica de Selwyn faz com que Bill sofra um acidente de carro.⁸⁹²

O clímax do filme ocorre quando o grupo procura realizar seu segundo e último sacrifício. Junto com sua congregação satânica, Selwyn sequestra a neta do reverendo, a virginal e inocente Patricia. É interessante como o imaginário coletivo acerca dos rituais de bruxaria e satanismo destaca-se no filme, de forma que as imagens e o enredo possuem raízes e alinham-se à teoria da bruxaria. O ritual do grupo ocorre dentro de um mausoléu no subsolo do cemitério abandonado. Inúmeros símbolos da bruxaria e do satanismo estão presentes, como a cor preta, sacerdotes encapuzados, a escuridão da noite, o covil subterrâneo, o pacto com o demônio, o sacrifício humano e o consumo de sangue humano. A própria ideia de que o ritual deve ocorrer na 13^a hora é uma zombaria aos doze apóstolos de Cristo. Esses elementos funcionam para representar o sabá ou a eucaristia profana e diabólica como relatavam os tratados de bruxaria.

A cerimônia é comandada por Selwyn, a responsável por empunhar a adaga que irá assassinar Patricia para manter a imortalidade prometida ao grupo. Segundo Walter, é apenas

⁸⁹² FONTE: Retirada de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.).

no mundo do Mal satânico e feminino que mulheres podem exercer poder sobre os homens e ditar suas ações.⁸⁹³ O filme deixa isso evidente, já que o poder de Selwyn é explícito quando o grupo encontra-se no subterrâneo da pousada e do cemitério, de forma que ela comanda somente na desordem e fora da civilização. Desta forma, um grupo liderado por uma mulher é uma anormalidade que vai contra as regras da sociedade e da natureza. Como afirma Walter, no domínio da bondade, luz e normalidade é o homem cristão e forte quem deve liderar as mulheres e conter sua destruição potencial.⁸⁹⁴ De forma similar a Asa, a bruxa sacrifica jovens mulheres e utiliza seu sangue como um elixir da vida. Além do estereótipo da bruxa maligna, que realiza malefícios e bebe sangue nos rituais, Selwyn também sintetiza *intertextualmente* a predadora feminina, muito comum no cinema de horror, fazendo referência ao caso real de Elizabeth Bathory e seu suposto hábito de banhar-se em sangue de virgens para manter a juventude.

FIGURA 29 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: O grupo tenta sacrificar Patricia.⁸⁹⁵

Assim como Asa, Selwyn é a representante de um Mal feminino perigoso e destrutivo, com potencial de aniquilar cidades e persistir por séculos. Contudo, mesmo com seu poderio enorme, ela é derrotada nos minutos finais por dois personagens masculinos que restauram a ordem, o equilíbrio e a hierarquia masculina. Utilizando o “poder da sombra da cruz”, um recurso de tecnologia de salvação, eles conseguem resgatar Patricia e queimar os membros do grupo. Em meio ao caos, Selwyn foge e retorna para a pousada. Entretanto, como não

⁸⁹³ WALTER, “Our Old Monsters...”, *Op. Cit.* P. 119

⁸⁹⁴ *Id.*

⁸⁹⁵ FONTE: Retirada de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.).

conseguiu cumprir o ritual e honrar seu pacto demoníaco, a bruxa volta ao seu “estado natural”. Os protagonistas encontram seu cadáver carbonizado na recepção da pousada, no mesmo local em que foi queimada séculos antes. Ela é física e explicitamente punida, tendo seu cadáver exposto pela câmera, diferentemente de seus companheiros/as. É significativo como as bruxas desses enredos sempre sofrem uma violência mais física e explícita que o restante dos personagens. O rosto de Selwyn aparece carbonizado e deformado, de forma que é atingida e punida em sua vaidade e feminilidade. A câmera lentamente se volta para a placa pendurada atrás de seu corpo, revelando o destino original da bruxa: “3 de março de 1692. Neste lugar foi queimada por bruxaria Elizabeth Selwyn”. Os créditos sobem acompanhados por uma música que remete a um canto religioso, encerrando o filme.

FIGURA 30 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: Ao não cumprir o sacrifício, a personagem morre e tem o rosto carbonizado e deformado.⁸⁹⁶

Aproximando-se de Selwyn e Asa, a bruxa Vardella em *The She Beast* também não narra sua história ao público. Com um orçamento bem menor que os outros dois filmes, em alguns momentos esta produção inclusive adota um tom levemente cômico, fazendo piadas em relação ao conde Drácula e empregando personagens de alívio cômico, como é o caso do conde Von Helsing e um grupo de policiais desajeitados. Contudo, isso não torna sua antagonista menos perigosa e demoníaca. Diferentemente das outras duas bruxas analisadas, Vardella tem uma aparência explicitamente monstruosa, não se escondendo por trás do disfarce da beleza. Ela raramente fala e frequentemente emite guinchos e urros, tendo explosões de raiva, o que a assemelha a um animal.

⁸⁹⁶ *Ibid.*

Novamente, é uma autoridade masculina quem conta a história. O conde Von Helsing explica a um jovem casal britânico em lua de mel, Phillip e Veronica⁸⁹⁷, que cerca de 200 anos atrás existia uma bruxa maligna, exemplo excepcional de maldade, remanescente de uma grande e antiga religião satânica. Os camponeses tentaram exorcizá-la sozinhos, sem esperar pelo responsável, o 12º conde Von Helsing, o único capaz de erradicar este Mal. Ao atrapalhar o procedimento, os moradores permitiram que Vardella imputasse uma maldição aos habitantes da vila e seus descendentes. Inicialmente, o casal não presta muita atenção nas palavras do velho homem e continua sua jornada. Contudo, ao passarem perto do local onde a bruxa foi condenada muitos anos antes, eles subitamente perdem o controle do carro e caem no mesmo lago em que Vardella foi afogada e torturada. Assim como nos outros dois filmes, o Mal onipotente conspira para que uma sequência de eventos aconteça, levando à ressuscitação da bruxa.

FIGURA 31 – CENA DE *THE SHE BEAST*



LEGENDA: O conde Von Helsing conta ao jovem casal a história de Vardella.⁸⁹⁸

Phillip consegue sair do carro, sendo que o corpo, presumidamente de Veronica, é socorrido por um motorista de caminhão que estava no local. Entretanto, em breve descobrimos que o corpo retirado do lago não é o de Veronica e sim o de Vardella, de forma que a bruxa está se “alimentando” da vitalidade da jovem, a qual fica em seu lugar debaixo da água. Quem explica o que está acontecendo é Von Helsing, atuando como um guia, tanto para os personagens quanto para os espectadores, narrando a história da bruxa e fornecendo as

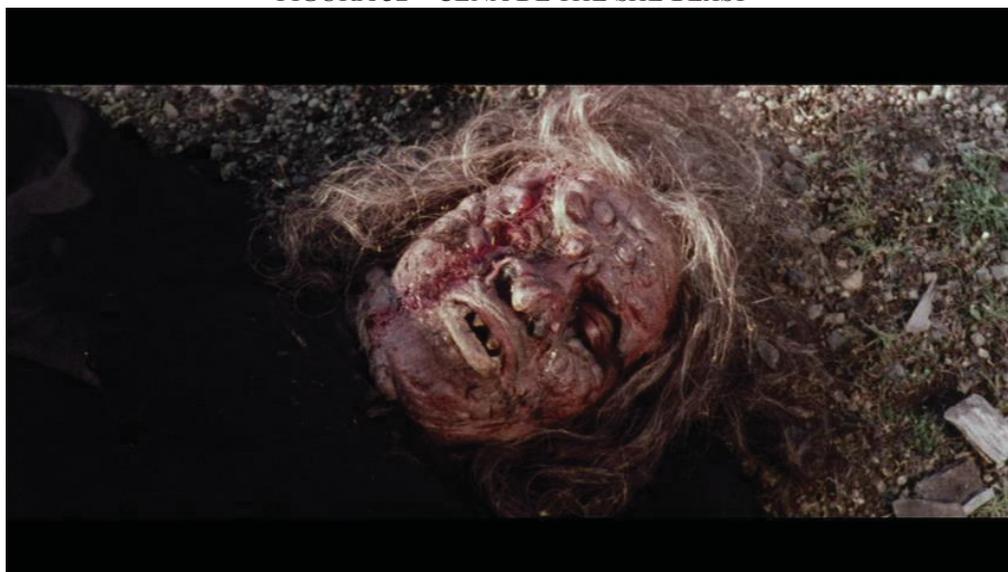
⁸⁹⁷ Apesar de aparecer por pouco tempo no filme, a personagem é interpretada por Barbara Steele, a mesma atriz que interpretou Asa e Katia em *A Maldição do Demônio*.

⁸⁹⁸ FONTE: Retirado de *THE SHE BEAST*. Direção de Michael Reeves. Produção de: Leith Productions e Euro American Pictures. Reino Unido e Itália: Miracle Films (Reino Unido), Cineriz (Itália), 1966. 1 DVD (79 min.).

informações necessárias para derrotá-la. É ele quem explica a Phillip que Vardella está utilizando sua esposa como uma intermediária, combinando-se ao seu corpo e espírito para uma reencarnação completa, de forma que: “A hora de reencarnação é prefaciada pela aparição do emissário de Satã em sua forma morta”.⁸⁹⁹ Para evitar uma reencarnação total, Helsing afirma que será necessário um exorcismo e para isso Vardella deverá ser trazida à vida novamente.

O corpo de Vardella é podre, cheio de feridas e com sangue saindo de seus olhos, evidenciando sua natureza maligna e aproximando-a literalmente das discussões realizadas durante o Medievo e a Época Moderna acerca do corpo da bruxa e sua toxicidade. Nesse sentido, diferente de Asa que emana uma sexualidade perigosa e funciona como um dispositivo erótico para o espectador, Vardella é empregada como elemento de choque e horror, de forma que seu corpo causa repulsa. Ela não tem aparência nem atitudes humanas. É animalesca, grita, grunhe e ataca outras pessoas, tal qual um animal descontrolado e violento. O próprio título original em inglês remete a esse lado animalesco e primitivo da bruxa, já que uma tradução literal seria “a mulher-besta” ou “a mulher-fera”. Mesmo assim, Vardella é identificada repetidamente como uma mulher, um corpo feminino pestilento e contaminado que carrega e dissemina o Mal feminino através dos séculos.

FIGURA 32 – CENA DE *THE SHE BEAST*



LEGENDA: O corpo monstruoso e pestilento de Vardella.⁹⁰⁰

⁸⁹⁹ Tradução nossa.

⁹⁰⁰ FONTE: Retirado de *THE SHE BEAST*. Direção de Michael Reeves. Produção de: Leith Productions e Euro American Pictures. Reino Unido e Itália: Miracle Films (Reino Unidos), Cineriz (Itália), 1966. 1 DVD (79 min.).

FIGURA 33 – CENA DE *THE SHE BEAST*

LEGENDA: Depois de ser ressuscitada, Vardella começa sua onda de terror.⁹⁰¹

Após ser libertada por Von Helsing em um estranho ritual, ela inicia sua vingança prometida exatamente duzentos anos antes, assassinando os descendentes de seus algozes e instaurando o caos na pequena cidade. Se Vardella não for impedida por meio de um exorcismo completo, ela possuirá o corpo de Veronica, o qual misteriosamente permanece submerso no lago. Após uma longa perseguição, seguida por alguns momentos cômicos⁹⁰², Phillip e Von Helsing conseguem conduzir a bruxa até o lago, encontrando no local o mesmo instrumento de tortura utilizado nas cenas iniciais para afogá-la. Aqui notamos a importância da tradição, algo recorrentemente enfatizado pelo filme, engendrada como masculina, já que são os homens da família Von Helsing que carregam através dos séculos o conhecimento necessário para derrotar o Mal. Isso também é reforçado nos utensílios que o conde utiliza: a corrente e a cruz, os quais são os mesmos itens utilizados séculos atrás. A única forma de vencer Vardella é respeitando tradições antigas e o passado, o qual é narrado pelo ponto de vista de uma autoridade masculina.

É interessante como pouco antes do clímax, Von Helsing afirma a Phillip que devem observar Vardella até que chegue sua hora. Neste momento, o jovem retruca que isso faz

⁹⁰¹ *Id.*

⁹⁰² O filme insere momentos de alívio cômico com os policiais que perseguem a dupla, por exemplo, já que estes só causam confusão e são completamente dispensáveis na luta contra o Mal. Apesar de não ser nosso foco de análise, é interessante ressaltar também que o enredo faz comicamente uma alusão ao contexto comunista-socialista da década de 1960. Vale lembrar que a Romênia, após a Segunda Guerra Mundial, foi ocupada pela União Soviética, tornando-se uma república socialista membro do Pacto de Varsóvia. Essa alusão debochada ao contexto da época é visível em cenas quando Phillip fala ironicamente “vida longa a social democracia” após Veronica reclamar da estrutura do quarto da pousada ou no momento em que Vardella mata o dono do estabelecimento utilizando uma foice e um martelo, sendo que o homem anteriormente chamou Phillip de “cachorro capitalista”.

parecer que a bruxa está entrando em trabalho de parto, de forma que o conde responde que ela realmente está prestes a dar à luz à Veronica. Por meio dessa analogia à gestação, temos uma aproximação entre a bruxaria demoníaca, a gravidez e o parto, associadas a um “universo feminino”, encarado por séculos como desconhecido e potencialmente perigoso. A “gestação” de Vardella é antinatural, tal qual a bruxaria era entendida durante o Medievo e a Idade Moderna, pois ia contra as leis divinas e a ordem da natureza. Ela não traz a vida, mas sim, a morte. Desta forma, o Mal une as duas mulheres justamente por suas características femininas, sendo que lentamente começam a se tornar um único ser, tal qual Asa e Katia em *A Maldição do Demônio*. O final de Vardella é igual ao de Selwyn e Asa. Por mais poderosa e violenta que fosse, no momento final os dois homens conseguem derrotá-la. Quando o corpo da bruxa desaparece no lago, subitamente o de Veronica ressurge. Isso evidencia como as duas estavam unidas por um elo sobrenatural, funciona também como uma metáfora da relação intrínseca e dicotômica entre o Bem e o Mal. É importante questionar a escolha semiótica, pois quando o Mal é derrotado, ele retorna para as profundezas escuras do lago, enquanto o Bem triunfantemente aparece na superfície iluminada pelo corpo jovem de Veronica.

Entretanto, *The She Beast* se afasta de *A Maldição do Demônio* e *Horror Hotel* justamente por seus momentos finais, os quais são bastante ambíguos. A cena mostra o trio composto por Veronica, Phillip e Von Helsing dentro de um carro rumo à Inglaterra. O conde mostra-se apreensivo em deixar o povoado, afirmando que talvez algum dia ainda seja necessária sua ajuda. Contudo, Phillip mostra-se enfático que este foi um dos piores e mais inóspitos lugares que já visitou. Nesse momento, a câmera se volta para Veronica, sentada no banco traseiro, que sorri misteriosamente e afirma: “mas eu vou voltar”. Ambos os homens parecem assustados com a afirmação, quando a moça, com um semblante maligno, responde: “eu disse que vou voltar”. Estas são as mesmas palavras que Vardella proferiu antes de morrer duzentos anos antes. A fala de Veronica, suas feições e o próprio *close-up* da câmera, deixam o desfecho em aberto: será que Vardella realmente foi derrotada? Aquela é mesmo Veronica? O Mal foi vencido?

FIGURA 34 – CENA DE *THE SHE BEAST*

LEGENDA: As expressões finais e a fala de Veronica deixam o final em aberto.⁹⁰³

Essa ambiguidade, que não está presente nos outros filmes, é bastante significativa por dois motivos. Inicialmente, representa a luta entre o Bem e o Mal como eterna e recorrente, alinhando-se a fundamentos presentes na tradição judaico-cristã. O Mal está à espreita, podendo adotar diversas formas, sendo que o ser humano deve estar vigilante para não ser engano por ele. Em segundo lugar, ao deixar seu desfecho aberto, insinuando a possibilidade de um triunfo do Mal, o filme aciona a sociofobia do espectador acerca da vitória do Mal perante o Bem, assim como da “ineficácia” da tradição e religião, as quais mostraram-se inúteis para conter a bruxa. Por meio dessas escolhas, o filme questiona: se os símbolos sagrados e o conhecimento masculino do passado não conseguem deter esse Mal feminino, quem conseguirá?

Por meio da análise detalhada destas três personagens podemos chegar a algumas conclusões. Além de estarem temporalmente muito próximos, os três filmes têm roteiros similares, abordando o Mal feminino como uma força cíclica e poderosa que retorna do passado para assombrar o presente. As bruxas são o Outro feminino do passado que perturba o tempo presente, pertencendo a um mundo marcado pelo misticismo, pela credulidade e ausência de tecnologia, que não existe mais. Apesar desta diferença temporal qualitativa, as bruxas são representadas enquanto forças extremamente poderosas, instáveis e malignas, mas que, ao fim, são subjugadas e derrotadas por autoridades masculinas. Seu poder é imenso, mas restrito, tanto que elas não detêm o poder de narrar suas histórias, contadas por personagens masculinos, de forma que se tornam coadjuvantes de suas próprias narrativas. A narração e a

⁹⁰³ *Id.*

autoridade em relação ao passado são sempre atribuídas ao masculino, que possui o poder de contar a história da bruxa e também o conhecimento necessário para derrotá-la. Desta forma, estes personagens masculinos aparecem como descendentes ficcionais dos *teóricos de bruxaria* do final do Medievo e do início da Idade Moderna, os quais criaram e escreveram exaustivamente sobre estas mulheres malignas, apontando formas de se livrar delas e detendo todo o conhecimento possível para livrar-se desse Mal.

Notamos, portanto, uma representação imbuída de significados de gênero. Enquanto o feminino é relegado ao Mal, ao silêncio, à destruição e ao passado, o masculino é o representante do Bem, o guardião da tradição e de um mundo racional e civilizado. Em relação ao cinema narrativo, como o de horror, Teresa de Lauretis afirma que persiste uma inscrição de gênero muito similar ao texto mítico, principalmente na figuração das posições e personagens masculinos e femininos. O texto mítico, de acordo com Yuri Lotman e sua teoria da tipologia do enredo, gira em torno de dois tipos de personagens: o herói masculino e o obstáculo que deve ser enfrentado – no caso de nossas fontes, a bruxa - que independentemente de sua personificação é morfologicamente feminino e conectado a conceitos como terra, natureza ou útero. O herói masculino surge como o representante do princípio “ativo” da cultura, aquele que estabelece e cria as diferenças.⁹⁰⁴

Asa, Selwyn e Vardella representam o feminino associado ao mundo da natureza, já que suas presenças são indicadas e acompanhadas por trovões, temporais, ventanias e névoas espessas. Esse artifício narrativo é bastante utilizado pelo cinema de horror para caracterizar e distinguir suas antagonistas femininas, com raízes tanto na tradição do Mal feminino quanto na teoria da bruxaria da Idade Moderna em que se acreditava que as bruxas possuíam o poder de controlar as forças da natureza e causar malefícios a partir delas. Isso aproxima o feminino não apenas da natureza, mas também de conceitos como instabilidade e caos. Desta forma, o horror não cria essas imagens e recursos narrativos, mas os revitaliza e recria por meio de uma linguagem diferente e inovadora.

Assim como as bruxas da Época Moderna, as bruxas cinematográficas são recorrentemente associadas à morte e aos conceitos de oculto e sobrenatural. Tal qual as criaturas malignas criadas por teóricos séculos atrás, elas fazem pactos com o Diabo, são poderosas, controlam seres humanos, possuem uma sexualidade desenfreada e lançam feitiços terríveis, devendo ser punidas da forma mais violenta possível. Em nenhum momento, a associação das três personagens com o Mal é questionada. Desde os momentos iniciais dos

⁹⁰⁴ DE LAURETIS, *Op. Cit.* P. 43 - 44

filmes sabemos que elas são decididamente malignas e com associações diabólicas. Não existe espaço para a dúvida, sendo reforçada a ideia de que as mulheres são naturalmente mais propensas a praticar e se envolver com o Mal. Além do mais, as três bruxas perpetuam o antigo e potente estereótipo de que as mulheres são mais vingativas, enganosas e invejosas, já que procuram roubar a juventude e a vida de outras mulheres.

A própria punição cinematográfica contra as antagonistas, tanto no início quanto no fim dos filmes, é um aviso aos espectadores, independentemente do gênero, de como o Mal feminino deve ser combatido e erradicado. É evidente como o corpo feminino sofre mais punições que o masculino, já que os cúmplices masculinos das bruxas sempre são mortos fora do olhar da câmera ou de forma mais rápida, enquanto elas sofrem repetidas torturas e um prolongado sofrimento. Para as mulheres que assistem, a mensagem vai além, avisando que não existe tolerância para esse tipo de comportamento feminino desviante. Nesse sentido, ecoa a passagem bíblica de Êxodo 22:18, empregada pelos autores do *Malleus Maleficarum*: “A feiticeira não deixarás viver”. Devemos considerar que estes filmes são formações discursivas e imagéticas muito complexas, transmitindo significados históricos e culturais e participando ativamente de uma *revitalização* e *recriação* da tradição do Mal feminino, reforçando também o antigo imaginário da eterna batalha entre o Bem e o Mal.

Além do mais, a produções estruturam seus enredos e imagens na tradição de bruxaria já conhecida pelos espectadores, como o pacto com o Diabo e os malefícios, assim como em discussões mais complexas presentes em obras como o *Malleus Maleficarum* e *A Demonomania*. É significativo como os três filmes adicionam às suas narrativas elementos oriundos de histórias de vampiros e exorcismo, bastante conhecidas e desfrutadas pelo público do cinema de horror. Desta forma, acionam referências aceitas tanto sobre a bruxaria quanto sobre os vampiros e o exorcismo, para contar histórias complexas em uma taquigrafia cultural de fácil compreensão, enfeixando um vasto repositório cultural e coletivo.⁹⁰⁵ O cinema de horror é um artefato culturalmente intertextual, já que o espaço da tela organiza conhecimentos populares e históricos de bruxaria disponíveis fora das salas de cinema, ao mesmo tempo reforçando, ensinando e atualizando estes temas e conhecimentos. A intertextualidade é muito importante para a fabricação do medo, partindo de sociofobias compartilhadas pelos espectadores, no caso o medo que as bruxas suscitam e na identificação imediata de que estas personagens são malignas e perigosas, sem explicações aprofundadas.

⁹⁰⁵ COWAN, *Op. Cit.* P. 206

Apesar de serem representações imagéticas distintas, Asa, Selwyn e Vardella representam a mesma coisa: a ameaça de um Mal feminino antigo e persistente, o qual utiliza meios diabólicos e sobrenaturais para voltar à vida e instaurar o caos no tempo presente. Estas antagonistas são atualizações de uma antiga narrativa sobre a eterna existência e batalha contra o Mal feminino, que séculos atrás encontrou ressonância na caça às bruxas da Época Moderna, dando uma nova representação para esta tradição misógina no século XX.

As três personagens e suas narrativas evidenciam assim, nas palavras de Peter Burke, como “velhos elementos são rearranjados em um novo padrão”.⁹⁰⁶ Nelas é possível enxergamos como o antigo e o novo interpenetram-se e criam algo original, evidenciando a coexistência e interação entre estilos, culturas e tradições temporalmente distantes. Partindo disso, podemos compreender como o cinema de horror, com suas técnicas e linguagens pertencentes ao século XX, aciona uma tradição antifeminina e desta *hibridização* ou *interpenetração* surgem os filmes aqui analisados, marcados por permanências e transformações.

5.3 - O MAL DO FEMININO OU DO FEMINISMO?

Enquanto bruxas como Asa, Selwyn e Vardella representam o Mal feminino antigo e persistente, que volta do passado para perpetrar sua vingança, outros tipos de bruxas também apareceram no cinema de horror da década de 1960, representando um Mal feminino bastante contemporâneo: o movimento de libertação das mulheres. Inserindo-se na tradição misógina que associa às mulheres ao Mal, algumas produções cinematográficas ressoaram medos masculinos contemporâneos, personificando mulheres do seu tempo que buscam na bruxaria o meio para obter poder ou vida eterna. Temas e ansiedades antigas, assim como a necessidade da tutela masculina, encontraram nova linguagem nos filmes *A Filha de Satã* e *Bruxa – A Face do Demônio*. Ressoando com a tradição antifeminina, tanto nos autores antigos, quanto nos tratados de bruxaria, de que mulheres sozinhas e sem orientação tendem ao Mal, os dois filmes britânicos, lançados em um intervalo de quatro anos, exploram a reação ao feminismo da década de 1960, de forma que suas personagens atuam como uma manifestação negativa das feministas: mulheres inteligentes e ambiciosas que pretendem subverter a ordem e a autoridade.

No filme *A Filha de Satã*, Flora Carr é uma mulher de meia-idade que trabalha em uma universidade junto ao seu marido, Lindsay. A primeira aparição da personagem ocorre nos

⁹⁰⁶ BURKE, “Híbridismo Cultural...”, *Op. Cit.*, P. 114 - 115

momentos iniciais do filme, inconformada pela possibilidade de outro professor de psicologia, o novato e cético Norman Taylor, conseguir a promoção a qual ela acreditava pertencer ao marido. Desde o início, Flora aparece como uma mulher mais velha e rancorosa, expressando ódio e superioridade. Visualmente, além da expressão do olhar, não há nada que indique sua verdadeira natureza ou monstruosidade, diferentemente de bruxas como Asa ou Vardella. Apesar do marido não parecer incomodado, ela nutre um grande desafeto pelo casal de protagonistas, especialmente por Tansy, a esposa de Norman.

FIGURA 35 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*



LEGENDA: Uma das primeiras aparições da personagem.⁹⁰⁷

Apesar de ser a grande antagonista do enredo, Flora não aparece por muito tempo no filme, assim como também não são explicadas as origens de seu poder. Diferentemente das outras bruxas analisadas, em nenhum momento ela forja um pacto diabólico ou vende sua alma ao demônio. A única coisa que sabemos é que utiliza artifícios mágicos com intenções malignas para criar o caos e prejudicar aqueles que se colocam em seu caminho. No desfecho do filme, quando é desmascarada e confrontada pelo cético e racional Norman, ela afirma que a bruxaria é uma das religiões mais antigas da história, apenas dependendo da crença individual. Mesmo que os espectadores não conheçam as origens do poder de Flora e não seja explicada sua história, alguns detalhes de sua personalidade são bastante explícitos, sendo que ao longo da narrativa o filme fornece algumas pistas de quem é ela quem está por trás de tudo.

Flora é uma mulher má, debochada, astuta e poderosa, cuja função é prejudicar e atormentar o casal Taylor. Sua principal motivação é acreditar que Norman está prejudicando

⁹⁰⁷ FONTE: Retirada de *A FILHA DE SATÃ*. Direção de Sidney Hayers. Produção de: Independent Artists. Reino Unido e Estados Unidos: Anglo-Amalgamated (Reino Unido), American International Pictures (EUA), 1962. 1 DVD (90 min.)

a carreira do marido, roubando a promoção e o sucesso que, segundo ela, pertencem a Lindsay. É interessante ressaltar que o personagem masculino em nenhum momento se mostra incomodado com o sucesso do colega, de forma que a inveja é reforçada como um sentimento marcadamente feminino. Mesmo atuando em nome do marido, Flora expressa uma nítida inveja do sucesso profissional de Norman. Considerando o contexto da época, em que mulheres ocupavam cada vez mais os espaços públicos e empregos formais, almejando construir carreiras e obter sucesso profissional, isso evidencia uma representação negativa de como muitas mulheres poderiam nutrir ressentimento por seus colegas de trabalho, desejando subverter a ordem dentro do ambiente de trabalho, usurpar posições e predominar em sociabilidades tipicamente codificadas masculinas, como era o caso de professores universitários.

FIGURA 36 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*



LEGENDA: Flora caminha no campus universitário, um ambiente “masculino”, com o novo professor, Norman Taylor.⁹⁰⁸

O contexto histórico da década de 1960 com suas transformações do papéis de gênero e mais mulheres ocupando empregos formais, fica bastante evidente nas diferenças entre Flora e Tansy. A esposa de Norman, a qual é representada como a “boa mulher” da trama, é uma dedicada dona de casa que passa o filme tentando proteger o marido das desconhecidas forças malignas que operam contra eles. O casal tem uma relação de companheirismo e afeto que o ajuda nos momentos de tragédias e a derrotar o Mal. É importante ressaltar que Tansy também é uma bruxa, mas alinhada ao Bem, praticando o que chama de “magia da

⁹⁰⁸ *Id.*

invocação”, a qual aprendeu durante uma viagem do casal a Jamaica.⁹⁰⁹ Ela utiliza seu conhecimento e parafernália mágica apenas para proteger o marido, não prejudicando ninguém, inserindo amuletos da sorte em suas roupas e pertences pessoais.

O pouco que sabemos de Flora é que é uma mulher mais velha, aparentemente sem filhos, que trabalha fora de casa e tem uma relação distante com o marido, o qual nem desconfia que sua esposa é uma bruxa. Desta forma, cria-se uma representação de “inadequação” da personagem, já que ela não cumpre as duas principais tarefas exigidas tradicionalmente de uma mulher: cuidar do lar e da família. Arrogante e carrancuda, com expressões que deixam evidente seu desagrado e inveja, a personagem possui uma deficiência física que atrapalha seu caminhar.⁹¹⁰ Em uma cena do clímax do filme, após Norman escapar das armadilhas e tormentos de Flora, ela aparece agitada, insegura e desequilibrada, revelando sua verdadeira natureza. Quando é confortada pelo marido, o qual acredita que ela está apenas com uma estafa, responde: “me desculpe, acho que estou trabalhando demais”. O filme sugere assim que é a ambição profissional da personagem, tanto para si quanto para o marido, o verdadeiro problema. O alerta da narrativa é explícito, apontando para os problemas oriundos de mulheres ambiciosas ocuparem espaços tradicionalmente masculinos sem supervisão e restrição. Se Flora tivesse permanecido em casa, cuidado de suas “tarefas femininas” e do marido, como Tansy, aqueles infortúnios não teriam acontecido. É a interferência feminina em assuntos marcadamente masculinos que gera o caos, de forma que Flora chega a emascular metaforicamente o próprio marido ao transformar-se em seu porta voz.

⁹⁰⁹ Podemos argumentar que Tansy pratica o obeah, um conjunto de práticas religiosas e espirituais bastante diversas desenvolvidas na África Ocidental. É similar a outras religiões como o Vodou do Haiti, o Hoodoo e a Santería.

⁹¹⁰ É justamente por essa característica da personagem que Norman consegue descobrir quem está por trás de todo os seus infortúnios, pois quando a bruxa coloca Tansy em um estado hipnótico ela começa a mancar.

FIGURA 37 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*

LEGENDA: Com seu marido Lindsay, ela confessa estar trabalhando demais.⁹¹¹

Apesar de não possuir um poder ancestral como Asa, Selwyn e Vardella, a personagem mostra-se bastante poderosa, ecoando as antigas narrativas sobre bruxas. Após um confronto entre Tansy e Norman, ele obriga sua esposa a se livrar de todos os seus apetrechos mágicos, por acreditar ser tudo uma grande besteira e resultado do “desequilíbrio” de Tansy. Imediatamente, Flora fica livre para atormentar o casal com sua magia maligna. Orquestrando a ruína de Norman, ela tem o poder de fazer com que ele seja quase atropelado por um carro. Posteriormente, seu ambiente profissional é afetado quando é acusado injustamente de estupro por uma de suas alunas, Margareth, a qual nutria uma admiração secreta pelo professor. Quando Norman conversa com a moça, tentando entender o que estava acontecendo, é possível ver ao fundo o rosto de Flora marcado pela satisfação, o que fornece uma pista sobre quem estava por trás de tantos infortúnios seguidos. Posteriormente, o professor é intimidado e ameaçado com uma arma de fogo pelo namorado de Margareth.

⁹¹¹ FONTE: Retirada de *A FILHA DE SATÃ*. Direção de Sidney Hayers. Produção de: Independent Artists. Reino Unido e Estados Unidos: Anglo-Amalgamated (Reino Unido), American International Pictures (EUA), 1962. 1 DVD (90 min.)

FIGURA 38 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*

LEGENDA: No momento em que Norman confronta as acusações de violência sexual, podemos enxergar o rosto de satisfação de Flora ao fundo.⁹¹²

FIGURA 39 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*

LEGENDA: Diversas vezes ao longo do filme capturamos essas sutis expressões no rosto da personagem.⁹¹³

Flora prossegue silenciosamente com suas maldades, nunca sendo capturada pelas câmeras, já que seu poder permite realizá-las de longe. Ela tem o poder de hipnotizar e controlar as pessoas, fazê-las entrar em transe catatônicos e acreditar que estão enxergando coisas que não existem.⁹¹⁴ Lembramos que o *Malleus Maleficarum*, por exemplo, afirmava

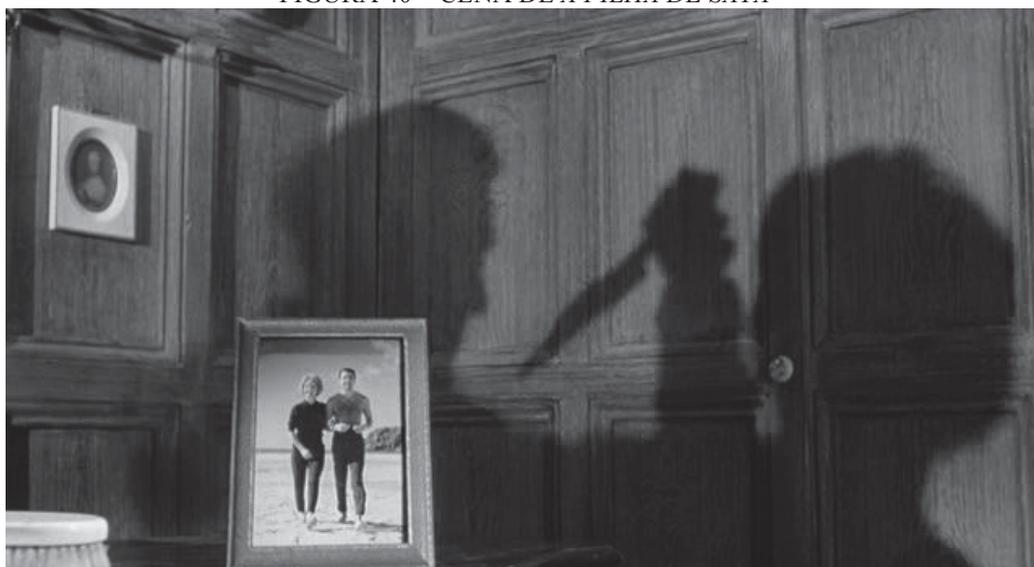
⁹¹² *Id.*

⁹¹³ *Id.*

⁹¹⁴ É interessante como a personagem recorre à tecnologia da época para realizar suas maldades. Ela envia uma fita cassete de hipnose para a casa dos Taylor, disfarçada como a fita da palestra que Norman lecionou algum tempo atrás enquanto convidado em outra universidade. Como não dá certo, graças à desconfiança de Tansy, ela liga anonimamente para o telefone da residência reproduzindo um estranho ruído hipnótico. Por meio dessa ligação, o casal acredita que algo sobrenatural está batendo violentamente na porta, tentando invadir seu domicílio. Quando Tansy tira o telefone da tomada, a ilusão é interrompida, ocorrendo um grande estouro que desliga as luzes. Já no clímax do filme, após ser desmascarada por Norman na universidade, ela tenta destruí-lo

que as bruxas tinham a capacidade de enganar as pessoas e fazê-las acreditar em coisas que não existiam. Isso remete especificamente à discussão a respeito da capacidade das bruxas em emascular os homens, sendo que os autores chegaram à conclusão que elas tinham apenas a habilidade de causar essa ilusão demoníaca, chamada de *praestigia*. Voltando ao filme, a bruxa ainda conseguiu controlar magicamente Tansy, a qual em determinado momento tenta atacar o próprio marido com uma faca de cozinha. O enquadramento da câmera passa a impressão ao espectador de que aquela não é Tansy, mas algo ou alguém olhando pelos olhos da protagonista. Enquanto Norman tenta conter o ataque de sua esposa, é alternada a imagem de uma personagem desconhecida – o qual sabemos posteriormente ser Flora - controlando um fantoche mágico. É uma das únicas vezes ao longo do filme em que vemos a antagonista realizando bruxaria em frente à câmera.

É interessante refletir também como a personagem insere-se na dinâmica da relação conjugal dos Taylor, tentando criar discórdia e fazer com que a própria esposa mate o marido. Nesse sentido, um dos objetivos de Flora é destruir o casal feliz, o qual desempenha os tradicionais papéis e divisões de gênero: o marido trabalhando fora e assumindo o papel de provedor da casa, enquanto a esposa cuida da residência e de seu esposo. Novamente é possível fazer um paralelo com o contexto da época de produção do filme, já que muitos detratores e críticos do feminismo ou da emancipação feminina acreditavam que as mulheres feministas iriam destruir as famílias e os valores tradicionais, fazendo com que filhas se voltassem contra os pais e esposas contra os maridos. Esse subtexto fica ainda mais evidente quando se vê apenas as sombras do casal na parede no momento em que Norman tenta deter o ataque da esposa, em contraste com o porta-retrato do casal feliz.

FIGURA 40 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*

LEGENDA: A cena em que Tansy, controlada por Flora, tenta atacar o marido. Um dos objetivos da bruxa é destruir o casal feliz.⁹¹⁵

Outro ponto relevante da personagem é o ódio e ressentimento que ela sente de Tansy, uma mulher mais jovem, bonita e “adequada”. Flora não direciona sua magia apenas para Norman, mas também à sua esposa. Isso fica nítido no clímax, quando lança um feitiço que causa um incêndio na residência do casal enquanto Tansy dorme tranquilamente. Se durante o filme inteiro ela se portou como uma mulher extremamente controlada e contida, aqui sua satisfação é imensa, revelando toda a sua malignidade. Com uma risada diabólica e descontrolada, ela fala “queime bruxa, queime!”, enquanto atea fogo em cartas de tarô que representam a casa dos Taylor. Ela demonstra assim o prazer que sente em torturar e causar desespero nos outros, provocando Norman, que não acreditava em bruxaria, e jogando com a possibilidade se realmente estava ou não ateando fogo em sua casa.⁹¹⁶

⁹¹⁵ FONTE: Retirado de *A FILHA DE SATÃ*. Direção de Sidney Hayers. Produção de: Independent Artists. Reino Unido e Estados Unidos: Anglo-Amalgamated (Reino Unido), American International Pictures (EUA), 1962. 1 DVD (90 min.)

⁹¹⁶ Além de possuir o objetivo de torturar psicologicamente Norman e destruir Tansy, ela lança o feitiço para provar que a magia existia, jogando com o desespero do professor: “você está imaginando coisas? Será que vai saber? Sua casa está em fogo? Será que Tansy está morrendo?”. [Tradução nossa]

FIGURA 41 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*

LEGENDA: A satisfação da bruxa em torturar Norman e colocar fogo em sua casa.⁹¹⁷

FIGURA 42 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*

LEGENDA: As expressões de satisfação da personagem são intercaladas com orgulho e desprezo.⁹¹⁸

Desde o início, é possível notar a inveja que a bruxa sente de Tansy. Um bom exemplo é quando os membros do departamento, junto com suas esposas, se reúnem na casa de Norman para um jogo de cartas. Quando um dos homens elogia a casa, a carreira e a esposa de Norman, a câmera enfatiza a expressão de desagrado da personagem. Não podemos tomar essa rivalidade feminina como aleatória nem desprovida de significados. Flora é uma representação negativa e caricata de mulheres feministas, representadas como ressentidas de outras mulheres mais jovens, bonitas e adequadas aos papéis tradicionais de gênero e sexualidade, alinhando-se ao casamento heterossexual e a uma feminilidade submissa.

⁹¹⁷ FONTE: Retirado de *A FILHA DE SATÃ*. Direção de Sidney Hayers. Produção de: Independent Artists. Reino Unido e Estados Unidos: Anglo-Amalgamated (Reino Unido), American International Pictures (EUA), 1962. 1 DVD (90 min.)

⁹¹⁸ *Id.*

A dicotomia entre a mulher má/velha/ressentida/caótica e a mulher boa/jovem/adequada/obediente fica ainda mais evidente quando Norman confronta Flora dizendo que ela tem medo de alguém mais jovem assumir seu lugar. Isso reforça não apenas a inveja como um sentimento inerentemente feminino, mas também o mito de que as mulheres competem entre si, não conseguindo estabelecer relações de companheirismo e amizade. Nesse sentido, Flora representa, tal qual Asa, Selwyn e Vardella, a antiga imagem da predadora feminina que almeja destruir a vida de outras mulheres. Essa inveja da personagem também reformula um argumento presente no *Malleus Maleficarum* acerca da rivalidade entre mulheres casadas e mulheres solteiras. Vale lembrar que os autores do tratado afirmaram que a mulher perversa era guiada por ciúmes e inveja, alertando que se as mulheres se comportavam desta forma entre si, seriam muito piores com os homens. Isso é bastante verdade no caso de Flora.

O destino de Flora não diverge do destino das outras bruxas, sendo ela também punida com a morte por seus crimes. Diferentemente dos outros filmes, não presenciamos uma grande batalha entre ela e os representantes do Bem, já que Norman consegue fugir e resgata a esposa, deixando a antagonista na universidade. Quando Flora está indo embora, acompanhada por Lindsay, o qual continua desconhecendo as maldades e eventos daquela noite, ela é subitamente atingida pela estátua de águia posicionada acima das portas da universidade. A câmera mostra seus gritos desesperados, mas qualquer atitude é inútil já que é morta instantaneamente pela pesada escultura de pedra. A águia é mostrada diversas vezes ao longo do filme, atuando como um personagem coadjuvante na história. É justamente esse objeto que por meio da hipnose mágica de Flora “ganha vida” e aterroriza Norman. O próprio título original do filme, *Night of the Eagle* transforma a águia numa personagem importante, podendo ser traduzido literalmente como “Noite da Águia”.⁹¹⁹ Nesse sentido, a estátua é tanto um instrumento de tortura da bruxa quanto um instrumento de castigo ao final do filme. A punição e consequente morte de Flora podem ser encaradas como uma ironia do destino ou como atuação de uma força benevolente e invisível que deu fim ao seu reinado de terror. De qualquer forma, ao final do filme, a ordem e a hierarquia masculinas são restauradas, o casal heterossexual tradicional supera todas as adversidades, o Bem se sobrepõe ao Mal e a bruxa morre.

⁹¹⁹ Nos Estados Unidos, o filme foi lançado com o título de *Burn, Witch, Burn: Queime, Bruxa, Queime*. O título brasileiro é ainda mais destoante, já que em nenhum momento Satã é citado no filme. Podemos conjecturar que as duas traduções, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, procuraram respaldo em um imaginário coletivo e popular sobre a bruxaria demonolátrica.

FIGURA 43 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*LEGENDA: A punição de bruxa chega quando é atingida pela estátua de águia.⁹²⁰

A Filha de Satã traz uma protagonista bastante coerente com a tradição do Mal feminino e com uma posição conservadora e crítica em relação ao movimento feminista. Entretanto, é interessante apontar que a representação de bruxaria do filme difere um pouco de nossas outras fontes, já que o enredo insere amuletos, feitiços e poderes sobrenaturais em um ambiente cotidiano, contemporâneo e bastante comum ao espectador. A ação não ocorre nos cenários góticos da Moldávia, da Transilvânia ou na pequena e praticamente deserta cidade de Whitewood, mas sim em uma cidade não nomeada na Inglaterra, especialmente em um campus universitário e uma casa de classe média alta. O filme joga bastante com as dinâmicas entre a descrença, representada por Norman, e a crença, representada por Tansy e Flora de forma antagônica, assim como com as mudanças de perspectiva ao longo da história. Desta forma, não nos deparamos com uma representação da bruxaria permeada por sabás, invocações ao Diabo e bruxas sendo queimadas, a qual é popularmente acionada pelo cinema de horror, mas algo mais próximo aos espectadores, nem por isso menos perigosa, já que Flora evidencia a ameaça imposta por mulheres ambiciosas e malignas, as quais assemelham-se a qualquer outra. Todavia, apesar de todos os “desvios” da personagem não podemos esquecer que ela ainda está inserida em uma estrutura tradicional e patriarcal, de forma que seu principal objetivo é obter vingança em nome do marido, atuando primordialmente em favor dele e não de suas próprias ambições.

⁹²⁰ FONTE: Retirado de *A FILHA DE SATÃ*. Direção de Sidney Hayers. Produção de: Independent Artists. Reino Unido e Estados Unidos: Anglo-Amalgamated (Reino Unido), American International Pictures (EUA), 1962. 1 DVD (90 min.)

Qualquer traço de conformismo ou inserção em estruturas tradicionais desaparece completamente na personagem Stephanie Bax, do filme *Bruxa – A Face do Demônio*, lançado quatro anos depois, ambientado no fictício vilarejo rural de Heddaby na Inglaterra. A primeira vez que Stephanie aparece em frente às câmeras é para receber Gwen Mayfield, a nova professora da escola particular que ela e seu irmão Alan mantêm. Morando em uma casa grande e bonita, símbolo de sua riqueza, ela é uma mulher de meia-idade bem vestida, refinada e extrovertida, além de uma famosa jornalista conhecida por seus comentários, textos inteligentes e tendência a questionar a autoridade masculina. Educada e divertida, logo ela conquista a amizade da recém-chegada professora.

FIGURA 44 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*



LEGENDA: A primeira aparição de Stephanie.⁹²¹

⁹²¹ FONTE: Retirado de *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*. Direção de Cyril Frankel. Produção de: Hammer Film Productions. Reino Unido: Associated British-Pathé, 1966. 1 DVD (90 min.)

FIGURA 45 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Logo, a personagem desenvolve uma amizade e interesse na recém-chegada Gwen.⁹²²

Com o desenrolar da trama, o comportamento estranho dos moradores locais fica mais evidente, parecendo comandados por algo sobrenatural. Um dos grandes problemas para a comunidade é a amizade entre um casal de estudantes pré-adolescentes, Linda Rigg e Ronnie Dowsett, desaprovada pelos locais. Tudo fica ainda mais estranho quando Ronnie entra súbita e inexplicavelmente em um estado de coma. Esse pequeno detalhe do enredo alinha-se a muitos relatos e tratados de bruxaria os quais apontavam como uma forma comum de malefício a inflição de doenças inesperadas, como casos de comas, doenças e mortes misteriosas.

Após encontrar um artefato mágico pendurado em uma árvore, Gwen procura Stephanie, a qual era respeitada na cidade e tinha liderança, sem desconfiar que era ela quem estava por trás de todos os acontecimentos estranhos. Assumindo uma postura cética e racional, Stephanie afirma ter escrito alguns artigos sobre pessoas que acreditavam ser bruxas, mas dispensa tudo como algo inocente que não deveria causar preocupação na professora. Entretanto, uma fala de Stephanie sobressai bastante. Ela afirma que no fundo a bruxaria é algo relacionado ao sexo, principalmente entre mulheres mais velhas, as quais sentiam que estavam perdendo poder. Aqui vemos ecos da tradição que associa às mulheres ao Mal e também enxerga as mais velhas como perigos para a sociedade. Vale lembrar que o estereótipo da bruxa, assim como em suas diversas adaptações literárias e cinematográficas, era justamente a mulher mais velha, a qual por muito tempo foi encarada como sinônimo de

⁹²² *Id.*

morte, decadência e aliada do Diabo. Segundo Walter, durante os séculos XVI e XVII, um dos principais perigos emanados por essas bruxas mais velhas era o fato de serem sedentas por sangue devido à frieza e secura de seus corpos, necessitando de calor e umidade.⁹²³ Além da ressonância com esta tradição antifeminina, a fala de Stephanie funciona como uma dica ao espectador sobre quem está por trás da maldade, acenando para o contexto da época de produção do filme, já que muitas feministas eram encaradas como mulheres mais velhas que se sentiam ameaçadas e desejavam reconquistar seu “poder perdido”.

FIGURA 46 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*



LEGENDA: Depois que a professora encontra artefatos mágicos, ela procura a autoridade de Stephanie.⁹²⁴

Logo, é revelado que a cidade inteira está sendo controlada por um culto demonolátrico cujo plano é assassinar ritualmente a menina Linda, derramando seu sangue virginal, o que explica o interesse em manter Ronnie afastado da garota. O culto é comandado por Stephanie, que revela ser uma mulher gananciosa, maldosa e ávida por superioridade e poder. Desprezando sua vítima e os moradores locais, vistos por ela como camponeses tolos e dispensáveis, ela afirma ter o desejo de ser a mulher mais inteligente e poderosa do mundo, colocando suas ideias e mente a serviço da humanidade.⁹²⁵ Para isso é necessário realizar um ritual para prolongar sua vida até o século XXI, tornando-se jovem novamente por meio do sacrifício da vida e juventude de Linda. Quando confrontada por Gwen de que a jovem era

⁹²³ WALTER, “Our Old Monsters...” *Op. Cit.* P. 93 - 94

⁹²⁴ FONTE: Retirado de *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*. Direção de Cyril Frankel. Produção de: Hammer Film Productions. Reino Unido: Associated British-Pathé, 1966. 1 DVD (90 min.)

⁹²⁵ Esta afirmação pode soar estranha, já que presumidamente alguém que se coloca à disposição da humanidade tem intenções benéficas. Contudo, isso acaba apenas enfatizando como o senso de certo e errado da personagem era deturpado e suas intenções egoístas, pois no fundo estava pensando apenas em si e na vida eterna.

apenas uma criança, ela responde arrogantemente que Linda não tinha valor algum e que as duas não podiam ser comparadas, enfatizando sua superioridade em relação às outras mulheres.

FIGURA 47 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*



LEGENDA: Stephanie revela sua verdadeira face e personalidade.⁹²⁶

FIGURA 48 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*



LEGENDA: A bruxa tenta convencer Gwen de que suas intenções são benéficas para a humanidade.⁹²⁷

Assim como Flora em *A Filha de Satã*, Stephanie não é uma bruxa ancestral e antiga, mas uma ambiciosa mulher contemporânea que deseja abolir as hierarquias de gênero, assim como a separação entre tempo e espaço, indo contra o fluxo da natureza e enganando a morte.

⁹²⁶ FONTE: Retirado de *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*. Direção de Cyril Frankel. Produção de: Hammer Film Productions. Reino Unido: Associated British-Pathé, 1966. 1 DVD (90 min.)

⁹²⁷ *Id.*

Seu poder também não advém do Diabo, mas sim de um grimório⁹²⁸ do século XIV, a única cópia existente de uma obra que contem feitiços e receitas de alquimia, as quais a bruxa estudou, traduziu e aperfeiçoou. Ao dar esta explicação, Stephanie reforça sua arrogância, estabelecendo uma distinção em relação aos moradores da cidade, os quais, segundo a bruxa, praticavam uma falsa bruxaria de tolos camponeses, enquanto ela estudava a bruxaria como uma ciência. É interessante notar como Stephanie desobedece a uma hierarquia presente dentro dos sistemas de magia e marcada por questões de gênero. Durante a Idade Média, algumas das práticas mágicas realizadas pela bruxa, a qual orgulha-se de ler em latim e ter pesquisado exaustivamente a ponto de aperfeiçoá-las, pertenciam a um domínio masculino e não feminino. A magia de livros como grimórios e tratados exigia estudos e dedicação, como a alquimia, associada aos homens e encarada como “superior”, enquanto a bruxaria e seus malefícios seriam “inferiores”, populares e femininos, não necessitando do mesmo conhecimento e capacidade intelectual. Nesse sentido, Stephanie demonstra completo desprezo pelas hierarquias e um desejo de exceder as delimitações restritivas de gênero, adentrando em um território convencionalmente marcado como masculino. Ela não deseja assumir o papel da bruxa poderosa, mas sim o papel do mago ou bruxo medieval. Encarna assim uma representação extremamente negativa e equivocada do feminismo: mulheres que desejavam ser homens e ocupar seus lugares a qualquer custo.

⁹²⁸ Grimórios são antigos manuais de magia, bastante comuns ao longo da Idade Média, que contêm instruções de como realizar feitiços e poções, confeccionar amuletos e talismãs, invocar entidades sobrenaturais, executar rituais e inúmeras outras atividades mágicas. Em alguns casos, acreditava-se que o próprio livro era depositário de poderes mágicos. Acredita-se que o termo é originário da palavra francesa *grammaire*, a qual inicialmente designava todos os livros escritos em latim. Cf. DAVIES, Owen. **Grimoires: A History of Magic Books**. Nova York: Oxford University Press, 2009.

FIGURA 49 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Ela mostra o grimório para Gwen e tenta convencê-la a unirem forças.⁹²⁹

A bruxa tenta recrutar Gwen para auxiliá-la durante a cerimônia, afirmando que a professora era tão inteligente como ela, de forma que deveriam unir suas forças. O interesse que Stephanie tem por Gwen ao longo da narrativa e sua obsessão pelo corpo virginal de Linda, subentendem um desejo lésbico, pois a bruxa se mostra muito mais interessada pela companhia de mulheres do que de homens. Do ponto de vista conservador, este é mais um “desvio” da personagem, que além de não ser casada, diferentemente de Flora, provavelmente era lésbica. Esses temores conservadores em relação ao feminismo e sua associação com a bruxaria e a lesbianidade foram intensificados e vocalizados abertamente muitos anos depois.⁹³⁰ Na década de 1990, por exemplo, o pastor Pat Robertson afirmou que o feminismo era um movimento socialista, antifamília e político que encorajava as mulheres a abandonarem seus maridos, assassinares seus filhos, praticarem bruxaria, destruírem o capitalismo e tornarem-se lésbicas.⁹³¹ A relação amalgamada entre bruxaria e sexualidade feminina é bastante explícita ao longo do filme, sendo anunciada já em seu pôster promocional com os questionamentos: “O que tem a ver com sexo? Por que atrai as

⁹²⁹ FONTE: Retirado de *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*. Direção de Cyril Frankel. Produção de: Hammer Film Productions. Reino Unido: Associated British-Pathé, 1966. 1 DVD (90 min.)

⁹³⁰ A partir da década de 1970, este discurso tornou-se popular entre a chamada Direita Cristã estadunidense, sendo reforçado por mulheres conservadoras como Phyllis Schlafly e Beverly LaHaye. Sobre isso, ver: DIAMOND, Sara. **Not by Politics Alone: The Enduring Influence of The Christian Right**. EUA: The Guilford Press, 1998 e KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998.

⁹³¹ ROBERTSON Letter Attacks Feminists. *NY TIMES*. Nova York, 26 de agosto de 1992. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1992/08/26/us/robertson-letter-attacks-feminists.html>. Acesso em: 15 de abril de 2021.

mulheres? O que faz com os inocentes? Por que não falam sobre isso? O que as bruxas fazem depois do anoitecer?”.⁹³²

Stephanie é uma mulher maligna e “desviante”, obcecada por superioridade e poder. Imagetivamente, é importante atentar que quando não está liderando o culto demonolátrico, ela aparece como uma mulher normal, simpática e culta. Entretanto, quando assume seu papel como sacerdotisa do Mal, é retratada vestindo um robe monástico e um ornamento na cabeça com duas mãos esqueléticas que se assemelham a chifres com velas nas pontas.⁹³³ Recitando feitiços em latim, sua face revela quem ela realmente é: uma mulher raivosa, descontrolada, arrogante e má. Como uma bruxa, ela é extremamente poderosa e consegue controlar uma cidade inteira, de forma que seus habitantes entram em uma espécie de transe e perdem completamente seu livre-arbítrio, tornando-se seus servos.

FIGURA 50 – CENA DE BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO



LEGENDA: Quando assume seu lugar como sacerdotisa do Mal.⁹³⁴

⁹³² Tradução nossa.

⁹³³ Esse ornamento de cabeça remete à *Hand of Glory*, ou seja, a “mão da glória”. Segundo Walter, esses objetos datam da época de escritos demonológicos como o *Demonolatry* (1595) e o *Compendium Maleficarum* (1608). Teoricamente seriam velas produzidas a partir das mãos esquerdas de homens executados por assassinato. Quando acessas, supostamente teriam o poder de tornar pessoas imóveis e abrir qualquer tipo de porta para aquele que as possuíssem. No cinema de horror, o objeto também aparece no filme britânico *O Homem de Palha* (Robin Hardy, 1973).

⁹³⁴ FONTE: Retirado de BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO. Direção de Cyril Frankel. Produção de: Hammer Film Productions. Reino Unido: Associated British-Pathé, 1966. 1 DVD (90 min.)

FIGURA 51 – CENA DE BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO



LEGENDA: Com um robe monástico e um ornamento na cabeça ela revela suas malignas intenções.⁹³⁵

Entretanto, o poder que mais se destaca é com certeza o controle que tem perante o próprio irmão, Alan, um homem tímido e excêntrico, com o estranho hábito de se vestir como padre. Ao longo do filme, Alan parece ser constantemente atormentado pelos atos malignos da irmã, mas é incapaz de tomar qualquer atitude ou se manifestar sobre o assunto, permanecendo calado boa parte do tempo. O personagem representa um medo masculino comum em relação às bruxas: de que controlavam e emasculavam os homens, os tornando seus servos e invertendo a ordem “natural”. São inúmeros os relatos e tratados, como o *Malleus Maleficarum*, que acusavam as bruxas de castrar, ilusoriamente ou não, os homens ou torna-los impotentes, atrapalhando a geração de filhos e o bem-estar com suas esposas. A impotência de Alan é metafórica e não sexual, mas por ser o homem da casa, tradicionalmente era esperado que comandasse não apenas a residência e a irmã solteira, mas também o vilarejo inteiro. Entretanto, ele é totalmente controlado, ridicularizado e diminuído por Stephanie, que assume todas as funções de mando, visando seus objetivos nefastos. A bruxa não é apenas uma irmã má, rompendo os laços fraternos, mas também uma terrível líder na comunidade.

⁹³⁵ *Id.*

FIGURA 52 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*

LEGENDA: O personagem não consegue se desvincular da influência maligna da irmã.⁹³⁶

Alan é um, entre vários personagens masculinos no cinema de horror – basta lembrarmos do dr. Kruvajan em *A Maldição do Demônio* - que são enfeitiçados por mulheres malignas perdendo sua autoridade e independência. Neste sentido, Stephanie desponta como uma mulher inteligente e perigosa, que deseja destruir, dominar e usurpar o lugar dos homens, atuando como uma representação incoerente do movimento de liberação das mulheres.

No clímax do filme, no sacrifício de Linda, os moradores locais, enfeitiçados pela bruxa, se reúnem nas ruínas da igreja local. Vale lembrar a discussão realizada por Cowan sobre como estes cenários abandonados evocam sociofobias coletivas relacionadas à perda de poder de lugares sagrados e institucionalizados. Sujos e com as roupas rasgadas, os habitantes se engajam em comportamentos profanos em um ritual que evoca características do sabá das bruxas. Inicialmente, todos se ajoelham e veneram Stephanie, a qual assume a posição destinada ao Diabo ou seus representantes masculinos nos relatos tradicionais. O ritual é extremamente bem coreografado e enquanto a bruxa profere ritos em latim, os outros obedecem a seus comandos, sendo presenteados com frutas que estavam no altar. Como animais descontrolados, eles pegam os alimentos e os lambuzam pelo corpo, deixando qualquer traço civilizatório para trás. Stephanie continua o ritual, preparando uma misteriosa mistura a qual é disputada pelo grupo, que se acotovela no chão para pegar um pouco. Fica evidente, tal qual nos sabás das bruxas, que o mundo que Stephanie conduz e lidera é um mundo invertido, profano e desprovido de qualquer regra, autoridade ou ordem tradicional. O

⁹³⁶ *Id.*

objetivo da bruxa, além de alcançar a imortalidade, é causar o caos. Diversos elementos importantes do sabá aparecem nesta cena, evidenciando como um antigo imaginário coletivo sobre a bruxaria é acionado intertextualmente pelo filme: a perda de controle; a sugestão de orgia; a dança profana e desenfreada; o erotismo; atitudes obscenas e banquetes repugnantes.⁹³⁷

FIGURA 53 – CENA DE BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO



LEGENDA: Stephanie liderando o ritual.⁹³⁸

⁹³⁷ Provavelmente a cena não possui mais erotismo explícito devido à censura da época na Inglaterra, a qual era bastante severa.

⁹³⁸ FONTE: Retirado de BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO. Direção de Cyril Frankel. Produção de: Hammer Film Productions. Reino Unido: Associated British-Pathé, 1966. 1 DVD (90 min.)

FIGURA 54 – CENA DE *BRUXA* – *A FACE DO DEMÔNIO*

LEGENDA: O ritual evoca muitas imagens e características dos tradicionais sabás das bruxas.⁹³⁹

FIGURA 55 – CENA DE *BRUXA* – *A FACE DO DEMÔNIO*

LEGENDA: O ritual evoca muitas imagens e características dos tradicionais sabás das bruxas.⁹⁴⁰

⁹³⁹ *Id.*

⁹⁴⁰ *Id.*

FIGURA 56 – CENA DE BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO



LEGENDA: O ritual evoca muitas imagens e características dos tradicionais sabás das bruxas.⁹⁴¹

FIGURA 57 – CENA DE BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO



LEGENDA: Tal qual nos sabás, os personagens se engajam em danças e comportamentos sexuais.⁹⁴²

Stephanie consegue controlar Linda, que obedece ao seu comando como uma sonâmbula e deita voluntariamente no altar para ser sacrificada. Anteriormente, Stephanie explicou a Gwen que o ritual necessitava de uma jovem virgem, com não mais de quinze anos e que tudo deveria ser mantido puro e imaculado, de forma que nenhuma gota de sangue poderia ser derrubada no lugar, já que uma impureza animal ou humana faria com que o grande poder invocado se voltasse contra a requerente. No momento crucial, quando a bruxa empunha sua adaga e prepara-se para desfiar o golpe no corpo virginal de Linda, canalizando

⁹⁴¹ *Id.*

⁹⁴² *Id.*

todo o poder maligno invocado, Gwen interfere e realiza um corte no próprio braço, despejando sangue nas vestes sacerdotais de Stephanie. Desta forma, ela interrompe o plano e macula o local, desobedecendo uma das regras prescritas para o ritual.

FIGURA 58 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*



LEGENDA: O momento em que Stephanie se prepara para o sacrifício da jovem Linda.⁹⁴³

FIGURA 59 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*



LEGENDA: Ela empunha a adaga pronta para receber o poder ancestral e completar o ritual.⁹⁴⁴

⁹⁴³ *Id.*

⁹⁴⁴ *Id.*

FIGURA 60 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Seus planos são estragados quando Gwen derrama seu sangue puro e contamina o ritual.⁹⁴⁵

Horrorizada, Stephanie tenta freneticamente limpar o sangue, mas não consegue e subitamente começa a convulsionar, como se fosse invadida por uma força maligna, caindo morta no chão. A última imagem que temos da bruxa é a de seu corpo velho e sem vida, contorcido no chão, com os olhos abertos e sujos de terra. Assim como suas outras companheiras malignas, Stephanie é esperta e poderosa o suficiente para controlar a cidade inteira, contudo seus planos são, ao fim, arruinados pela sua opositora: a mulher com a sexualidade e o comportamento devidamente controlados. O filme se encerra com tudo voltando à normalidade e a derrota da mulher má. Os moradores despertam do transe, o ritmo da cidade é retomado e as aulas recomeçam.

⁹⁴⁵ *Id.*

FIGURA 61 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Stephanie é derrotada pela mulher boa e seu corpo jaz sujo e sem vida no chão.⁹⁴⁶

Tanto Stephanie quanto Flora assemelham-se a Asa, Selwyn e Vardella por acionarem e transformarem uma tradição antifeminina que associa às mulheres ao Mal, representando sentimentos como inveja e raiva como inerentemente femininos. Os cinco filmes exploram o início de uma reação contemporânea ao feminismo, que encontraria sua maior expressividade na década de 1980, em âmbitos políticos, sociais e culturais, como o cinema. Contudo, é evidente como estas duas últimas produções dialogam ainda mais com o contexto em que foram produzidas, de forma que suas antagonistas são a personificação de diversas ansiedades e fobias em relação ao movimento de libertação das mulheres.

Stephanie e Flora são mulheres modernas, independentes e inteligentes, as quais obviamente desfrutam das mudanças nos papéis de gênero. Entretanto, como muitos detratores do feminismo pensavam, isso não bastava. Elas almejam subverter a ordem, a civilização e principalmente, tomar à força ambientes “naturalmente” masculinos e diminuir os homens. Gananciosas, invejosas, ávidas por superioridade e poder, essas personagens não apenas evocam o imaginário coletivo sobre as bruxas e acionam uma tradição do Mal feminino, como incorporam medos contemporâneos acerca da mudança nas relações de gênero. Elas representam tanto a bruxa má de séculos atrás, quanto as feministas contemporâneas, ambas encaradas com desconfiança por lentes conservadoras. Nesse sentido, a mensagem é a mesma: as mulheres são más e não merecem confiança. Ecoam aqui as

⁹⁴⁶ *Id.*

palavras escritas no *Malleus Maleficarum* de que três vícios exercem domínio especial sobre as mulheres perversas, as mais inclinadas à bruxaria: infidelidade, ambição e luxúria.⁹⁴⁷

Ambientados na contemporaneidade, *A Filha de Satã* e *Bruxa – A Face do Demônio* apresentam mulheres más que visualmente não apresentam indícios do perigo que representam, de forma que conseguem enganar muito bem as pessoas. Não há nada nelas que evidencie sua maldade ou associação às forças ocultas, diferentemente de Asa ou Vardella, por exemplo. Nesse sentido, são mulheres comuns, que podem muito bem se infiltrar na sociedade para subvertê-la e alcançar seus objetivos malignos. Os dois filmes ressoam com o contexto da época de sua produção, já que nada separava fisicamente mulheres feministas de mulheres não feministas, de forma que estas primeiras poderiam ser encaradas por muitas estruturas e autoridades como ameaças veladas, perigosas e principalmente, invisíveis. Ambas as produções são parte de um pesadelo masculino e coletivo a respeito dos danos causados pelo feminismo e pela ambição das mulheres.

Outro ponto importante é que os dois filmes reforçam a necessidade de supervisão masculina sobre as mulheres. Como seu “desvio” não é visível, elas não podem ser distinguidas das “boas mulheres”, sendo reforçada a necessidade de atenção e constante vigilância. Os enredos apontam para as catastróficas consequências de permitir que mulheres, com suas naturezas irracionais e más, interfiram em assuntos e ambientes que não pertencem “naturalmente a elas”. Se a contínua tradição antifeminina já alertara durante séculos para os perigos impostos pelas mulheres, especialmente as que estavam fora do controle masculino, os movimentos feministas e de libertação sexual dos anos 1960 e 1970 apenas forneceram mais material e argumentos para esse potente imaginário misógino.

É importante também reforçar como os cinco filmes se sustentam não apenas em um imaginário coletivo, mas também em um conhecimento histórico da bruxaria, o qual discutimos na primeira parte desta tese. É interessante questionar como esse conhecimento continua presente e se transforma, fazendo eco na contemporaneidade e sendo reformulado pelo audiovisual por meio de seus enredos e imagens. Podemos retomar como exemplo a cena do sabá de *Bruxa – A Face do Demônio*, a qual dá atenção aos detalhes históricos e imaginários do sabá, desde sua ambientação até os ritos, artefatos e da materialidade do que, pelo senso comum, se conhece como magia maligna. Além do mais, os filmes também frequentemente evocam a imagem dos familiares, principalmente por meio de gatos pretos, os quais ficaram popularmente associados ao azar e como fieis companheiros das bruxas. Tudo

⁹⁴⁷ Cf. KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 121

isso trabalha para fornecer respaldo à história ficcional do filme e ecoar com ansiedades coletivas muito enraizadas e antigas.

Todas as fontes audiovisuais analisadas apresentam enredos que dialogam bastante entre si, centrados em mulheres-bruxas malignas, sejam elas oriundas de séculos passados ou da contemporaneidade, com o desejo em comum de subverter a ordem e a civilização. De alguma forma, todas personificam o Mal feminino, sua potência e periculosidade. Todavia, é nítido como apesar de seu imenso poder, são vencidas e destruídas de diferentes formas. Ao passo que o Mal é encarnado pelo feminino, responsável por comandar a destruição e o caos, o Bem surge representado por personagens opostas às bruxas, mulheres boas, delicadas e sexualmente “puras” e por heróis masculinos, os quais frequentemente acabam com os planos malignos das bruxas, reforçando disputas e estereótipos de gênero. Desta forma, a bruxa é, ao final, derrotada pelo personagem masculino, prevalecendo a hierarquia e o poder de dominação masculinas, ou por sua opositora, a mulher boa. Na sequência analisamos essas outras representações “secundárias” e os significados de gênero imbuídos na batalha cinematográfica entre o Bem e o Mal, além de como esses filmes exploram uma tecnologia da salvação, por meio de imagens advindas principalmente do imaginário religioso católico, ícones poderosos que derrotam os seres femininos malignos.

5.4 – DA POTÊNCIA DO BEM

É praticamente impossível realizar um estudo sobre o Mal desviando de sua antinomia, o Bem. Estes conceitos tão complexos aparecem de forma interligada e dicotômica, enquanto duas forças opostas e poderosas. O dualismo entre o Bem e o Mal, assim como seu eterno combate, encontra desde muito cedo espaço no cinema de horror. Isso não é diferente com os filmes selecionados, que representam e respondem a este tema tão antigo não apenas em termos religiosos, especificamente cristãos, mas também de gênero e sexualidade. Desta forma, durante nossa análise cinematográfica sobre o Mal feminino não poderíamos deixar de discorrer sobre a potência do Bem, o qual é apresentado de diferentes formas. Os cinco filmes representam os significados de gênero na batalha entre o Bem e o Mal por meio de uma dicotomia entre a mulher boa e a má, diferenciadas não apenas por personalidades e atitudes, mas também pela representação imagética. É impossível negligenciar que os audiovisuais escolhidos apresentam heroínas completamente opostas às bruxas: mulheres boas, delicadas e sexualmente “puras”. Outro ponto importante é como muitas narrativas operam com o par do estereótipo da “mulher boa”, o herói, que frequentemente acaba com os planos malignos das bruxas, reforçando disputas e estereótipos de gênero, evidenciando a dicotomia

masculino/ativo e feminino/passivo. Nestas narrativas e imagens cinematográficas se dá um grande contraste entre o comportamento e as atitudes que caracterizam o Bem e o Mal como dois papéis delimitados e conflitantes.

Vale ressaltar que o próprio *Malleus Maleficarum*, o qual defendia que as mulheres eram naturalmente inclinadas à bruxaria e ao Mal, faz uma pequena distinção entre mulheres boas e mulheres más. Reconhecendo principalmente o papel da Virgem Maria, que redimiu o pecado de Eva, e algumas figuras bíblicas, o tratado apresenta o completo oposto da bruxa: a mulher boa, obediente a Deus, adequada, virgem e modesta.⁹⁴⁸ Segundo o *Malleus*, as bruxas são adúlteras, parteiras assassinas, mães malignas e desviantes da norma. Mas, há salvação para as mulheres nos parâmetros de uma feminilidade tradicional e religiosa.

Se o cinema de horror reproduz e recria a tradição do Mal feminino, ele não deixa de lado essa dicotomia entre mulher boa e pura, modelo ideal de feminilidade, e a mulher má com o corpo e a alma corrompidos. Em *A Maldição do Demônio*, por exemplo, o alvo principal da vingança de Asa é sua descendente, a jovem Katia. Apesar de serem iguais fisicamente e terem um destino supostamente entrelaçado, a semelhança entre elas é afastada e diversos recursos narrativos são empregados com este objetivo. Inicialmente, os trovões e a chuva, que indicam a presença da bruxa, cessam com a presença da “mulher boa”, a qual é sempre acompanhada por uma música suave e romântica. É nítido como apesar das duas personagens serem interpretadas por Barbara Steele, elas não poderiam ser mais diferentes, reforçando ainda mais essa dualidade entre o Bem e o Mal e a questão da ilusão das aparências.

⁹⁴⁸ Esta discussão encontra-se na sexta questão da primeira parte do *Malleus Maleficarum*: “Sobre as bruxas que copulam com demônios. Por que principalmente as mulheres se entregam às superstições diabólicas”. Cf. KRAMER; SPRENGER, *Op. Cit.* P. 112 - 122

FIGURA 62 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*LEGENDA: Primeira aparição de Katia, a antinomia de Asa.⁹⁴⁹

Katia é uma mulher serena e triste, atormentada pela maldição que Asa lançou na família séculos atrás. Ela personifica o modelo ideal e tradicional de feminilidade: é reservada, gentil, bonita e “adequada”, falando em um tom de voz calmo e baixo, além de exercer atividades como tocar o piano e cuidar do pai doente. É obediente e necessita constantemente de amparo e cuidados masculinos, desmaiando ao ver o corpo sem vida do pai, somente para ser carregada e amparada pelo herói, o dr. Gorobec.⁹⁵⁰ Consciente de seu trágico destino, ela não tenta interferir, mas pede para seu amado a resgatar, numa posição de passividade perante sua própria vida: ela precisa ser salva por um homem.⁹⁵¹ O romance casto entre ela e Gorobec opõe-se ao relacionamento profano de Asa e Javuto, sendo uma das ferramentas para derrotar a bruxa. Enquanto Katia depende do herói, corre para seus braços e precisa da segurança representada por ele, Asa estabelece uma relação inversa, dirigindo os homens e os utilizando para seus propósitos malignos.

⁹⁴⁹ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

⁹⁵⁰ Esta cena em específico reforça a fragilidade da personagem, a qual não aguenta encarar a morte e precisa ser socorrida por uma figura masculina. Em outro momento, ela precisa ser sedada para sair de seu “momento de histeria”. A cena do desmaio da personagem também possui uma forte carga erótica, já que Gorobec leva Katia até seu quarto e desabotoa os botões da gola alta de seu vestido para auxiliá-la a respirar. A cena tem um tom romântico, mas também sexual, pois Gorobec olha para Katia simultaneamente com carinho e desejo. A câmera dá um *close* nos seios da Katia para revelar o crucifixo que ela usa. Aqui vale ressaltar o caráter *voyeurístico* da cena, pois Katia está inconsciente enquanto Gorobec e o espectador investigam seu corpo.

⁹⁵¹ Nesta cena no jardim Katia está conformada que sua vida seja “tristeza e luto”. Quem oferece uma saída é Gorobec, a força masculina e ativa do Bem: “você não deve ceder ao desespero... até mesmo nesse jardim o sol vai alcançar os cantos mais escuros e afastar as sombras da noite”. A partir desta cena o casal mostra-se mais íntimo, ainda que de forma casta, se abraçando e trocando promessas de que Gorobec ajudaria Katia e a levaria para longe daquele lugar.

FIGURA 63 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*

LEGENDA: A personagem é constantemente amparada pelo protagonista, o dr. Gorobec.⁹⁵²

FIGURA 64 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Quando Katia pede para ser resgatada de seu destino trágico.⁹⁵³

Um recurso semiótico bastante interessante que o filme utiliza para separar as duas mulheres é o vestuário. Enquanto Asa traja roupas inteiramente pretas o filme todo, as vestimentas de Katia quase sempre são brancas ou possuem detalhes em branco. Mesmo com uma carga erótica explícita, a personagem tem uma sensualidade comedida. Em uma determinada cena, quando se prepara para dormir, ela traja uma camisola branca, tal qual uma noiva em sua noite de núpcias, denotando erotismo, mas também castidade e delicadeza. Outro ponto bastante interessante é como é uma mulher devota e religiosa, respeitando a

⁹⁵² FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

⁹⁵³ *Id.*

autoridade do pai e da Igreja. A jovem sempre traz um crucifixo ao redor do pescoço e é justamente esse símbolo sagrado do cristianismo que a salva da maldade da bruxa nos momentos finais do filme. O crucifixo repele momentaneamente Asa e faz com que o dr. Gorobec reconheça Katia, apesar das mentiras da antagonista. Na conclusão, a bruxa é derrotada e Katia tem sua juventude restaurada, sendo resgatada por seu amado, com quem troca um beijo apaixonado. Nesse sentido, o desfecho do filme não apenas é romântico, como reforça a mensagem de que o Bem vence o Mal.

FIGURA 65 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*



LEGENDA: Quando prepara para dormir, Katia traja roupas brancas e um crucifixo ao redor do pescoço, o qual a salva da bruxa.⁹⁵⁴

FIGURA 66 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*



LEGENDA: O crucifixo repele momentaneamente o ataque de Asa, que fica horrorizada.⁹⁵⁵

⁹⁵⁴ FONTE: Retirada de *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

FIGURA 67 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Por meio do crucifixo, Gorobec reconhece Katia e foge da armadilha de Asa.⁹⁵⁶

Mesmo sendo uma das protagonistas da história, Katia é resgatada ao final pelo dr. Gorobec, o qual desde o início mostra-se um homem ativo, respeitoso, apto para sobreviver e que pressente que algo está errado. É ele quem oferece uma vida melhor para Katia, por meio de um relacionamento tradicional e casto. Vale lembrar que ela também é salva pelo padre da Igreja local, o qual chega nos momentos finais acompanhado pelos aldeões, destruindo o feitiço diabólico de Asa. Desta forma, o Bem possui dois grandes representantes masculinos no filme: o homem, representante da família e autoridade patriarcal, e o padre, representante da autoridade da Igreja e da mediação religiosa.

⁹⁵⁵ *Id.*

⁹⁵⁶ *Id.*

FIGURA 68 – CENA DE *A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Após a derrota de Asa, Katia e Gorobec trocam um beijo apaixonado.⁹⁵⁷

Uma dinâmica muito parecida ocorre em *Horror Hotel*. Em contraposição à figura má e decrépita de Selwyn há duas mulheres boas e jovens: Nan Barlow e Patricia Russell, que têm finais bem diferentes. Inicialmente, é importante novamente ressaltar o uso das cores. Selwyn sempre aparece trajando preto, enquanto Nan e Patricia usam roupas mais claras e femininas. Esse contraste entre a mulher boa e a mulher má fica ainda mais evidente quando as personagens estão lado a lado.

Nan, uma estudante universitária, viaja até a cidade de Whitewood com o objetivo de estudar o fenômeno histórico da bruxaria. Ela é uma jovem bonita e inteligente, alinhando-se a uma feminilidade tradicional, tanto por seus traços quanto por suas roupas. Em Whitewood, ela se hospeda na pousada gerenciada por Selwyn, onde acidentalmente descobre o santuário da bruxa no porão. Logo, é marcada para ser sacrificada para a bruxa obter sua imortalidade, sendo capturada e assassinada. Entretanto, o que chama atenção na personagem é a maneira como seu visual é extremamente erotizado pela câmera.

⁹⁵⁷ *Id.*

FIGURA 69 – CENA DE *HORROR HOTEL*LEGENDA: Nan e Patricia, as duas mulheres boas do filme.⁹⁵⁸

Em uma determinada sequência, é flagrada pelas câmeras se despindo lentamente e andando pelo quarto com suas roupas íntimas. Enquanto troca de roupa para uma festa, a personagem despe seu robe acolchoado e fechado no colarinho, o qual se estende para baixo dos joelhos, revelando um corselete preto, sem alças e rendado, complementado com cintaliga e meias. Logo em seguida, ela veste uma blusa branca e uma saia abaixo dos joelhos, recuperando seu ar recatado. De acordo com Cowan, a cena, a qual destoa bastante do resto do filme, pode ter sido incluída como parte de uma fórmula do estúdio para agradar seus espectadores masculinos. Porém, se foi inserida de forma consciente ou não, ela resume uma complexa relação entre sexualidade reprimida e cinema de horror.⁹⁵⁹ Independentemente disso, é conferida ao espectador uma visão privilegiada do ambiente e do corpo da personagem, como um *voyeur*. O corpo feminino é exibido de forma erotizada e sensual, destinando-se a um público consumidor teoricamente masculino. Segundo Kaplan, o *voyeurismo* é um conceito importante para a explicação dos mecanismos que entram em funcionamento quando o espectador observa determinadas imagens nas telas. Segundo a psicanálise, o voyeurismo é um dos vários mecanismos que o cinema usa para construir e direcionar o espectador masculino de acordo com necessidades de seu inconsciente, criando a ilusão de que está olhando para um espaço privado:

O mesmo motivo que leva os garotinhos a espiarem pelo buraco da fechadura do quarto de dormir de seus pais para tomarem conhecimento de suas atividades

⁹⁵⁸ FONTE: Retirado de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.)

⁹⁵⁹ COWAN, *Op. Cit.* P. 236

sexuais (ou para conseguir gratificação sexual ao pensar sobre essas atividades) entra em ação quando o homem adulto assiste ao filme, sentado numa sala escura.⁹⁶⁰

FIGURA 70 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: A personagem se despe em frente às câmeras e anda pelo quarto com suas roupas íntimas.⁹⁶¹

FIGURA 71 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: A personagem se despe em frente às câmeras e anda pelo quarto com suas roupas íntimas.⁹⁶²

Quando há cenas de sexo na tela e no caso do cinema de horror, cenas de violência e morte, o espectador assume essa posição de *voyeur*. No que diz respeito às representações femininas, diferentemente das masculinas, estas são sexualizadas repetida e

⁹⁶⁰ KAPLAN, *Op. Cit.* P. 53

⁹⁶¹ FONTE: Retirado de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.)

⁹⁶² *Id.*

independentemente do que estão fazendo ou em que tipo de enredo estejam envolvidas.⁹⁶³ De tal maneira, o espectador “masculino” não apenas olha, pois em seu olhar está contido também um poder de ação e posse que são negados ao olhar feminino, assim como à personagens como Nan, que não sabe que está sendo espiada e que se encontra em perigo. Segundo Laura Mulvey, o cinema tradicional possui uma dependência desses mecanismos voyeurísticos, pois sem eles a satisfação, o prazer e privilégio que o espectador sente enquanto um “convidado invisível” acabam despedaçados.⁹⁶⁴ Ao assimilar a visão da câmera, o espectador assimila também um poder sobre o corpo de Nan, transformado em objeto de prazer. Isso acontece novamente quando a personagem é morta ritualisticamente pela bruxa e sua blusa é rasgada, revelando o mesmo corselete preto e rendado.⁹⁶⁵

FIGURA 72 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: A morte da personagem é extremamente erotizada.⁹⁶⁶

Mesmo com sua ingenuidade e castidade, Nan rompe com uma noção “aceitável” de feminilidade ao ignorar as figuras e autoridades masculinas. Ela ignora os protestos do noivo, Bill, e do irmão, Richard, os quais se opõem à sua viagem, sendo também alertada pelo frentista do posto de gasolina e pelo reverendo local, que tentam preveni-la dos perigos de Whitewood. Mostrando uma teimosia “tipicamente feminina”, ela não dá ouvidos a nenhum

⁹⁶³ KAPLAN, *Op. Cit.* P. 53

⁹⁶⁴ MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. New York: Oxford UP, 1999. P. 844

⁹⁶⁵ Segundo Cowan, essa cena faz referência às ilustrações das capas das revistas *pulp* que traziam mulheres sendo sacrificadas. Essas revistas de ficção, herdeiras das *penny dreadful*, começaram a ser publicadas no final do século XIX e ficaram conhecidas por seu preço baixo e por histórias chocantes de mistério, ficção científica, fantasia e horror. Cf. COWAN, *Op. Cit.* P. 222

⁹⁶⁶ FONTE: Retirado de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.)

dos avisos, não respeitando as fronteiras impostas e encontrando um destino trágico. Completamente alheia, ela é a única que não percebe que está em perigo, ignorando as autoridades masculinas e religiosas. Podemos levantar a hipótese de que Nan representa uma ansiedade crescente em relação à “nova mulher” que começa a surgir nos anos 1960 e busca maior independência. Não podemos esquecer que mulheres viajando sozinhas e se envolvendo em problemas é um tema bastante abordado no cinema a partir da década de 1960, cujo melhor exemplo é a figura de Marion Crane em *Psicose*, lançado naquele mesmo ano.⁹⁶⁷

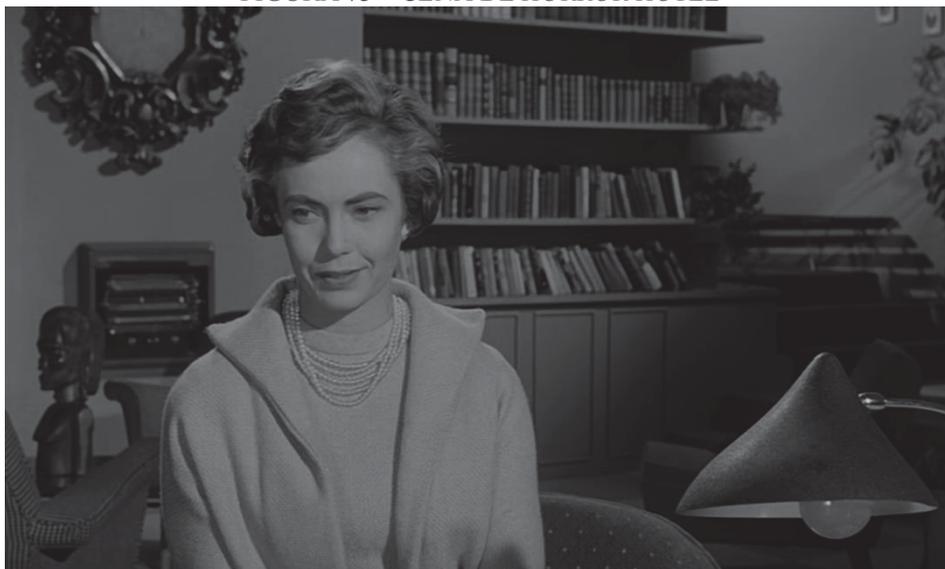
É também sua propensão à credulidade, uma característica considerada inerentemente feminina, que causa problemas, já que acredita na realidade da bruxaria. Vale lembrar que, segundo os tratados modernos, um dos motivos que tornavam as mulheres mais suscetíveis à bruxaria, como vítimas e também como bruxas, era justamente sua crença na existência do Diabo, em superstições e malefícios. As duas figuras masculinas da história tentam protegê-la do Mal e dos perigos de viajar sozinha, mostrando-se céticos e racionais, descartando a bruxaria como uma bobagem presente em contos de fadas. Aqui temos uma polaridade de gênero em que o masculino personifica o racional e científico, enquanto o feminino é representado como crédulo, supersticioso e facilmente ludibriado. É interessante que de diferentes formas tanto a figura maligna de Selwyn quanto a trágica de Nan, alertam para os perigos e riscos quando as mulheres agem sem a tutela da autoridade ou supervisão masculina.

Duas semanas depois, preocupados com o sumiço da jovem, Richard e Bill descobrem que a pousada em Whitewood não existe. Eles são visitados por Patricia, a neta do reverendo local e uma das únicas pessoas da cidade que não está sob o controle da bruxa, que se mostra preocupada com o desaparecimento de Nan. Patricia é uma personagem pouco aprofundada pelo roteiro. Sabemos apenas que retorna a Whitewood para cuidar do avô doente e da loja de antiguidades da família. Ela empresta um antigo livro de bruxaria à Nan e quando a jovem não o devolve, fica preocupada com seu súbito sumiço, procurando por seus familiares. Assim como Katia, ela encarna a boa moça, resgatada ao final do filme por Richard, que impede que se torne o segundo sacrifício do grupo satânico. Ela é jovem, bonita, gentil e dedicada à

⁹⁶⁷ *Psicose* e *Horror Hotel* foram lançados no mesmo ano com apenas três meses de diferença, contando com estruturas narrativas similares. Ambos trazem uma personagem loira como presumidamente a protagonista da história, que dirige sozinha até um lugar remoto, se hospeda em um hotel local e é brutalmente assassinada, rompendo com as expectativas dos espectadores.

família, cumprindo seu papel feminino.⁹⁶⁸ Ao final do filme, ainda é sugerido um possível romance com Richard, o qual, assim como Gorobec, pode oferecer um futuro melhor para a personagem. Outro ponto importante é que personagens como Patricia, Katia e Nan evidenciam o grande valor que a sociedade contemporânea ocidental dá à juventude e beleza femininas, representadas aqui como virtudes, em oposição à decrepitude das bruxas.

FIGURA 73 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: Patricia, a outra mulher boa do filme.⁹⁶⁹

FIGURA 74 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: Dedicada ao cuidado do avô, Patricia serve chá para os homens que conversam sobre como derrotar Selwyn.⁹⁷⁰

⁹⁶⁸ Em uma cena, enquanto os homens conversam e trocam informações importantes sobre o grupo de bruxas que aterroriza a cidade, Patricia se ausenta para fazer o café e preparar comida, assumindo sua “verdadeira” função.

⁹⁶⁹ FONTE: Retirado de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.)

Assim como *A Maldição do Demônio*, apesar da importância da “boa mulher”, o princípio ativo do Bem ainda é marcadamente masculino, o qual resolve e vence a batalha final. No clímax do filme, quando Patricia e Richard são encurralados pelo grupo satânico, eles são resgatados por Bill, o qual está severamente ferido após o acidente de carro causado por Selwyn, mas que utiliza suas últimas forças para queimar as bruxas/os utilizando o poder da cruz: “eu os condeno em nome de Deus!”. É interessante como é reforçada a imagética religiosa e cristã com o poder de salvação. O conhecimento de como derrotar o grupo vem por meio do reverendo Russell, representante da autoridade religiosa e que antes de morrer indica para os personagens utilizarem o poder da sombra da cruz.⁹⁷¹ A tecnologia da salvação faz com que os membros satânicos não consigam terminar o ritual, entrando em combustão perante a visualização da sombra deste potente símbolo sagrado. A cruz é o dispositivo que, empunhado por homens, acaba com a maldição e derrota a bruxa, restaurando a ordem dominante do Bem na cidade.

FIGURA 75 – CENA DE *HORROR HOTEL*



LEGENDA: A cruz faz com que os bruxos/as queimem.⁹⁷²

Em *The She Beast* essa tecnologia da salvação também está presente, já que Vardella é repelida pelo poder da cruz e detida através de um antigo ritual de exorcismo. Como já afirmamos, a narrativa reforça, por meio do personagem de Von Helsing, a importância da

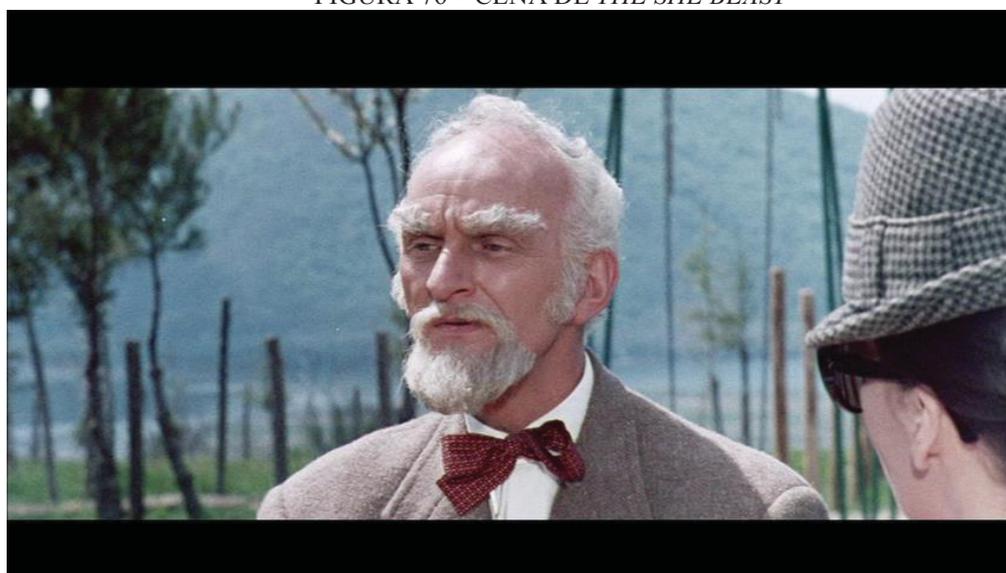
⁹⁷⁰ *Id.*

⁹⁷¹ Apesar de ser uma figura debilitada e sua igreja estar em ruínas, é ele quem personifica a autoridade religiosa, indicando o que deve ser feito e explicando os elementos importantes na história. Desta forma, mesmo enfraquecida, a religião institucionalizada consegue expurgar o Mal e enfatizar sua importância ao espectador.

⁹⁷² FONTE: Retirado de *HORROR HOTEL*. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.)

tradição e atenção aos ritos religiosos. Entretanto, diferentemente dos outros filmes, este é o único em que a “mulher boa” está praticamente ausente do enredo, aparecendo muito pouco. Veronica desaparece nas profundezas do lago para que a bruxa ressurja e só volta a aparecer nos minutos finais, quando é resgatada pelo marido em um reencontro romântico. Aqui, a contrapartida da bruxa são os dois personagens masculinos, Von Helsing e Phillip, os quais trabalham em conjunto para derrotá-la. Nesse sentido, o poder de conter o Mal e restaurar a ordem está totalmente em mãos masculinas. Por mais que atue como um alívio cômico, é principalmente Helsing que incorpora a força do Bem, fornecendo o conhecimento e as ações necessárias para derrotar Vardella, por meio do respeito à tradição, ao passado e à religião cristã.

FIGURA 76 – CENA DE *THE SHE BEAST*



LEGENDA: O conde Von Helsing é quem detém a autoridade e os conhecimentos para derrotar Vardella.⁹⁷³

⁹⁷³ FONTE: Retirado *THE SHE BEAST*. Direção de Michael Reeves. Produção de: Leith Productions e Euro American Pictures. Reino Unido e Itália: Miracle Films (Reino Unidos), Cineriz (Itália), 1966. 1 DVD (79 min.).

FIGURA 77 – CENA DE *THE SHE BEAST*LEGENDA: O reencontro de Veronica e Phillip.⁹⁷⁴

O estereótipo da mulher boa retorna com força total nos filmes *A Filha de Satã* e *A Bruxa – A Face do Demônio*, opondo-se às bruxas representantes de um feminismo maligno, pervertido e descontrolado. No caso de *A Filha de Satã*, desde o início, Tansy assume o papel de protetora da casa e do marido. Como já discutimos, apesar de também praticar bruxaria e ser uma mulher crédula, seus objetivos são benignos e altruístas. Ela não visa ganhos próprios ou sucesso profissional, mas sim ajudar e proteger o marido. Diferentemente de Flora, não se intromete em assuntos e ambientes marcadamente masculinos, sabendo seu lugar e posição, de forma que nunca a vemos nos recintos universitários, apenas no ambiente doméstico. Ela não trabalha fora de casa e participa do enredo unicamente com o propósito de cuidar de Norman, reforçando uma feminilidade bastante tradicional. Não sabemos o que faz enquanto o marido está no trabalho, nem quais são seus gostos, desejos e vontades. É nítida como a situação do casal começa a declinar justamente quando Norman a obriga a queimar seus utensílios mágicos, interrompendo a eficácia da magia boa que o protegia. Os infortúnios iniciam-se quando Norman sai da proteção submissa e mágica de Tansy, ficando vulnerável às intenções malignas de Flora. Diferentemente do marido, ela sabe instantaneamente que algo está errado, se prontificando a proteger seu lar e companheiro.

⁹⁷⁴ *Id.*

FIGURA 78 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*LEGENDA: Tansy, a mulher boa do filme.⁹⁷⁵FIGURA 79 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*LEGENDA: Tansy troca juras de amor com o marido e promete protegê-lo.⁹⁷⁶

A submissão da personagem é tanta que ao perceber que o marido está em perigo ela se mostra disposta a sacrificar-se para salvá-lo. Para isso, realiza um ritual e pede para morrer no lugar de Norman, colocando a segurança do marido antes da sua. Isso fica evidente na mensagem de adeus que deixa gravada, antes de dirigir até o chalé do casal: “eu vou morrer em seu lugar [...] você tem tanto a oferecer a esse mundo [...] eu te amo”.⁹⁷⁷ Todavia, ela

⁹⁷⁵ FONTE: Retirada de *A FILHA DE SATÃ*. Direção de Sidney Hayers. Produção de: Independent Artists. Reino Unido e Estados Unidos: Anglo-Amalgamated (Reino Unido), American International Pictures (EUA), 1962. 1 DVD (90 min.)

⁹⁷⁶ *Id.*

⁹⁷⁷ Tradução nossa.

ainda é salva, no último momento, por Norman, que a impede de se atirar ao mar.⁹⁷⁸ O filme reforça a imagem de um ideal romântico e de sacrifício, já que é o amor do casal que os salva. O amor não pauta apenas a devoção de Tansy, mas também leva o cético Norman a realizar um ritual para salvá-la, indo contra todos os seus princípios racionais e científicos de um professor universitário de psicologia. O filme aborda bastante a dicotomia entre crença/descrença, de forma que gradualmente Norman começa a acreditar em magia e bruxaria, sendo esta a única forma de salvar a si mesmo e a esposa.⁹⁷⁹ Ao final do filme, ele consegue fugir de Flora e se reencontra com a amada, que consegue escapar da casa em chamas. A bruxa é destruída e a normalidade restaurada.

FIGURA 80 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*



LEGENDA: Cena em que a personagem faz um ritual e pede para morrer no lugar do marido.⁹⁸⁰

⁹⁷⁸ Em nenhum momento o filme explica se ela está sob influência de Flora ou não, deixando a possibilidade em aberto.

⁹⁷⁹ Assim como Richard e Bill em *Horror Hotel*, o personagem encarna o masculino racional e cético. Logo nas cenas iniciais, ele aparece ministrando uma aula acerca de sistemas de crença e superstição, escrevendo na lousa a frase: “eu NÃO acredito”. Quando acredita estar sendo atacado pela águia, por meio da hipnose de Flora, ele se refugia nesta mesma sala e ao encostar suas costas no quadro, acaba omitindo a palavra não, deixando no enquadramento da câmera apenas a sentença: “eu acredito”.

⁹⁸⁰ FONTE: Retirada de *A FILHA DE SATÃ*. Direção de Sidney Hayers. Produção de: Independent Artists. Reino Unido e Estados Unidos: Anglo-Amalgamated (Reino Unido), American International Pictures (EUA), 1962. 1 DVD (90 min.)

FIGURA 81 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*

LEGENDA: Contudo, a personagem é salva pelo marido.⁹⁸¹

FIGURA 82 – CENA DE *A FILHA DE SATÃ*

LEGENDA: Momentos finais do filme quando o casal se reencontra depois de Norman enfrentar Flora.⁹⁸²

Em *Bruxa – A Face do Demônio*, a contrapartida de Stephanie é Gwen Mayfield, uma professora primária, a qual ficou traumatizada após um “ataque” de bruxos durante uma missão na África. É interessante apontar como o filme faz uma representação negativa e estereotipada de religiões africanas, já que em nenhum momento é especificada em qual região ou país do continente africano Gwen esteve. As cenas iniciais nunca são explicadas, não sendo relevantes para o desenvolvimento da narrativa, apenas para causar trauma e medo na personagem. Desta forma, esta religião africana, que não é nomeada, é retratada como intolerante, supersticiosa e maligna, expulsando a missionária cristã bondosa que apenas

⁹⁸¹ *Id.*

⁹⁸² *Id.*

queria a salvação daqueles que ainda não haviam conhecido Jesus Cristo. Esse tipo de representação é bastante comum no cinema de horror, o qual reforça em muitos filmes que a fonte do Mal é a religião do Outro, não pertencente a uma matriz judaico-cristã.⁹⁸³ Segundo Douglas Cowan:

Da mesma forma que a Wicca e a Bruxaria moderna lutam para superar séculos de preconceito conectando a crença e a prática mágica ao satanismo, a complexa religião afro-caribenha do Voodoo permanece firmemente ligada ao visual dos zumbis. Outro exemplo de exploração de um amplo desconhecimento cultural de tradições religiosas diferentes das nossas, isso representa o uso contínuo do cinema de horror para representar o perigoso Outro religioso.⁹⁸⁴

Procurando recomeçar sua vida na pequena cidade de Heddaby, Gwen assume o papel de professora e diretora na escola local. Ela é uma mulher bondosa e paciente, sendo que seu próprio vestuário transmite uma imagem feminina conservadora e tradicional, composto por símbolos e cores historicamente associados à feminilidade, como vestidos e casacos delicados em tons suaves. Isso ajuda a situá-la como o oposto de Stephanie, que traça roupas mais masculinizadas e em tons mais escuros.

FIGURA 83 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*



LEGENDA: A recém-chegada Gwen é quem se opõe ao poder maligno de Stephanie.⁹⁸⁵

⁹⁸³ Para além dos filmes de bruxaria, é possível apontar os filmes de múmia, que exploram uma fascinação pelo Egito, ao mesmo tempo que representam suas crenças e práticas como um perigoso Outro religioso que ameaça o Ocidente cristão.

⁹⁸⁴ COWAN, *Op. Cit.* P. 163 [Tradução nossa]

⁹⁸⁵ FONTE: Retirado de *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*. Direção de Cyril Frankel. Produção de: Hammer Film Productions. Reino Unido: Associated British-Pathé, 1966. 1 DVD (90 min.)

FIGURA 84 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Com roupas discretas e o cabelo bem penteado, a personagem expressa calma e uma feminilidade tradicional.⁹⁸⁶

Ela também desempenha adequadamente sua feminilidade, canalizando seu instinto maternal para os alunos e crianças da vila. Nesse sentido, apesar de ser uma mulher de quase meia-idade, sem filhos e solteira, o que seria encarado como “desviante”, igual Stephanie ou Flora, sua performance de gênero é adequadamente direcionada e desempenhada por meio de sua profissão. Ela nutre carinho pelos alunos, principalmente pelas crianças mais novas, o que reforça seu instinto feminino maternal e de cuidado. Além do mais, é solícita e educada com os moradores da cidade, principalmente com Alan, o irmão de Stephanie. Desta forma, é o total oposto dos sentimentos de superioridade e arrogância da antagonista. É justamente Gwen quem salva todos do controle maligno da bruxa, impedindo o sacrificio de Linda, ao derramar seu sangue feminino bondoso e puro. É esse sangue virginal que destrói o corpo impuro de Stephanie.

⁹⁸⁶ *Id.*

FIGURA 85 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*

LEGENDA: Gwen direciona sua performance de gênero para a profissão e o cuidado com as crianças.⁹⁸⁷

FIGURA 86 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*

LEGENDA: São diversas as cenas em que cuida de forma maternal e carinhosa de seus alunos.⁹⁸⁸

O filme encerra com a restauração da normalidade com a derrota da mulher má. Gwen resolve permanecer na cidade, de forma que, assim como em *Horror Hotel*, é indicado um futuro romance com Alan. Personagem extremamente peculiar ao longo do filme, ele oferece, quando se liberta da influência da irmã, um futuro tradicional para Gwen, dentro de uma relação heterossexual que possibilita o matrimônio e a maternidade convencionais. Juntos eles purificam a cidade da influência nefasta de Stephanie, assumindo um papel de liderança da ordem e tradição. Diferentemente dos outros filmes, em *Bruxa – A Face do Demônio* a mulher má é vencida unicamente por sua antítese, a mulher boa, sem nenhum outro auxílio

⁹⁸⁷ *Id.*

⁹⁸⁸ *Id.*

externo ou masculino. Contudo, para isso acontecer, Gwen personifica o feminino adequado e casto, desempenhando bem os papéis de gênero e o que é cultural e socialmente esperado das mulheres.

FIGURA 87 – CENA DE *BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO*



LEGENDA: Com a derrota de Stephanie, o final sugere um futuro romance com Alan, agora livre das influências malignas da irmã.⁹⁸⁹

Desta forma, podemos concluir que enquanto o Mal é representado decididamente como feminino nestes filmes, o Bem aparece encarnado na mulher boa e no herói, o qual assume ativamente a tarefa de derrotar o Mal. É o homem quem é acompanhado por elementos que compõem a tecnologia da salvação, como a cruz, os quais representam o poder de um cristianismo potente, tradicional e triunfante. Asa, Selwyn, Vardella e Flora são vencidas por personagens masculinos, representantes de uma autoridade e religiosidade tradicionais. Já Stephanie tem seus planos arruinados pela mulher boa com a sexualidade e o comportamento devidamente controlados, oposto à bruxa caótica e perigosa.⁹⁹⁰

Os cinco filmes mostram como a hierarquia, ordem e o poder tradicionalmente masculinos sempre prevalecem ao final. Além do mais, demonstram como o paradigma da mulher má é acompanhado de sua inversão, a mulher casta e benevolente. É importante destacar que esses dois estereótipos femininos não são construções do cinema, nem da contemporaneidade, com raízes numa tradição discursiva bastante antiga de oposição de dois modelos femininos. Neste sentido, as personagens femininas dos enredos são divididas entre

⁹⁸⁹ *Id.*

⁹⁹⁰ Vale ressaltar que o embate entre a mulher boa e a mulher má vai muito além dos filmes aqui mencionados, não sendo um recurso narrativo exclusivo de filmes com temáticas de bruxaria e encontrando espaço em inúmeras outras produções ao longo dos anos. Dois bons exemplos são *Atração Fatal* (1987) e *A Mão que Balança o Berço* (1992).

aquelas que personificam o comportamento ideal, sendo recompensadas e salvas ao final dos filmes, e as mulheres desviantes e perigosas, que são punidas por suas transgressões.

Notamos como os filmes elaboram reflexões complexas não apenas sobre o Mal, mas também sobre o Bem, respondendo a um debate teológico e filosófico milenar em termos de gênero e sexualidade, reforçando papéis femininos e masculinos tidos como ideias e inseridos dentro da norma. É interessante articular essas representações cinematográficas e seus enredos com formas de exercício de poder, vinculando-as a problemas e embates de gênero e sexualidades presentes nas sociedades que produziram e receberam estes produtos culturais. É impossível analisar estes filmes sem levar em consideração as disputas, ansiedades e temores da época na qual foram produzidos, marcadamente um contexto de crescente emancipação e independência femininas abalizadas pelo fortalecimento do movimento de libertação das mulheres. Foi necessário articularmos uma potente tradição antifeminina, que encontrou espaço e reconfiguração no cinema, com um contexto político, social e cultural contemporâneo que influencia e possui ressonância nestes filmes. Desta forma, estes filmes simultaneamente dialogam com seu contexto e revolvem preocupações antigas, engajados na revitalização de uma tradição antifeminina que data de muitos séculos, apresentando produtos audiovisuais novos e híbridos, que dialogam com códigos, significados e formas discursivas variadas.

Além disso, os enredos reforçam o papel do cristianismo, especialmente a importância da religião institucionalizada. Apesar da relevância dos protagonistas, sejam mulheres boas ou homens ativos, em diversos momentos cruciais das narrativas é a cruz, o ritual de exorcismo ou um representante da Igreja que protege os personagens, os auxiliando a derrotar a bruxa maligna por meio de antigos ensinamentos cristãos. Desta forma, é estabelecido um diálogo com questionamentos teológicos e filosóficos complexos, reforçando o discurso e a imagética religiosa e nitidamente cristã. Por mais que os enredos apresentem estes símbolos e imagens visando o entretenimento ou mero lucro, evocando um imaginário coletivo e ocidental acerca de seu poder, não podemos ignorar que sejam desprovidos de moralidade ou de alertas aos espectadores homens e mulheres. Enquanto as bruxas representam um comportamento que não deve ser seguido, ecoando séculos de desconfiança das mulheres, os personagens que encarnam o Bem evidenciam ao público que a salvação é possível, desde que sejam respeitadas as hierarquias e autoridades tradicionais, com a ciência e o cristianismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No creo en brujas, pero que las hay, las hay.

Ditado popular espanhol

Claro que existem muitos contos de fada que começam com “Era uma vez, no meio da floresta onde morava uma velha bruxa” ou “O diabo estava andando certo dia e encontrou uma criança” – continuou Oatsie, que estava demonstrando ter alguma educação, além de determinação. – Para os pobres desgostosos, não há necessidade de um conto pour quoi sobre onde nasce o mal; ele simplesmente nasce; ele sempre é. As pessoas nunca descobrem como a bruxa se tornou malvada ou se essa foi a escolha certa dela. Será que essa é a escolha certa em algum momento? Será que o diabo já se esforçou para ser bom de novo ou, se fizer isso, não é um demônio? No mínimo, é uma questão de definições.

Gregory Maguire, *Wicked: A história não contada das bruxas de Oz*

Há muito tempo a mulher-bruxa saiu das mentes dos teóricos da bruxaria, clérigos e juízes da Idade Moderna para habitar um novo território: o do entretenimento. Aproveitando as novas tecnologias midiáticas do século XX, ela se tornou uma personagem popular no cinema, especialmente no gênero de horror, onde sua associação com o demoníaco e maligno foi mantida e reforçada. Esta nova personagem, um produto híbrido que reúne características dos tratados de bruxaria, como o *Malleus Maleficarum* e *A Demonomania das Feiticeiras*, com temores e sentimentos contemporâneos, encontrou no horror audiovisual um importante canal para continuar semeando o medo e alertando para os perigos do Mal feminino.

Com grande popularidade na década de 1960 e vinculada à representação de mulheres ameaçadoras e perversas, a bruxa veiculou por muito tempo no cinema de horror um discurso conservador em relação à feminilidade, sexualidade, religião e às relações entre homens e mulheres. Entrelaçando questões antigas sobre o Mal e o perigo das mulheres, com temores acerca do movimento feminista e das reformulações de sociabilidades na metade do século XX, os filmes analisados nesta tese mostram como a tradição do Mal feminino não apenas encontrou um novo meio de divulgação, mas também se reformulou e transformou em algo novo, conseguindo perdurar na contemporaneidade. É interessante refletir também sobre a diferença e a mudança de público deste discurso acerca do Mal feminino e da bruxa ao longo dos anos. Enquanto na Idade Moderna os tratados de bruxaria possuíam um público e circulação muito mais limitada, sendo voltados especialmente para a erudição, ou seja, homens letrados, eclesiásticos e da elite, no século XX o cinema de horror atinge um público

muito diferente e diverso, sendo mais abrangente e popularizando esse conhecimento, antes bastante limitado, de forma lúdica.

Por meio da figura da bruxa, há muito enraizada no imaginário coletivo, os filmes analisados não evidenciam apenas uma conexão dialógica com o conhecimento histórico acerca da bruxaria e do Mal feminino, mas também o conservadorismo em relação às políticas de gênero e sexualidade, assim como a aderência a sistemas religiosos tradicionais, como o cristianismo. Não é aleatório, muito menos coincidência, que nos cinco filmes a bruxa desafia inúmeras “regras de gênero” e de comportamento feminino tradicional, rompendo com o que era “aceitável” para uma mulher; que a “mulher boa” sobreviva ao final; que a cruz seja capaz de espantar os perigos; que os segredos para vencer o Mal sejam transmitidos por uma instituição e autoridade religiosa e que quase sempre a antagonista seja derrotada por um personagem masculino, representante da autoridade e ordem. É importante sublinhar que estes filmes não refletem, como um espelho, uma tradição milenar do Mal feminino, ou uma crítica ao movimento de libertação das mulheres de meados do século XX, mas as incorporam em seus roteiros e imagens, elaborando novos discursos e significados para novos públicos.

Com o encerramento desta pesquisa, alguns questionamentos surgiram: o que aconteceu com esta grande representante do Mal feminino no cinema de horror após o nosso recorte temporal dos anos 1960? Com as mudanças históricas nos contextos políticos, sociais e culturais, ela deixou de existir no gênero de horror? A bruxa é sempre uma personagem homogênea, vinculada ao conservadorismo? Existe espaço para contestação e resistência em relação a essa figura feminina?

Esta tese mostrou que ao longo do tempo a mulher-bruxa tornou-se um campo de disputa entre diferentes grupos, os quais procuraram controlar seu significado e imagem. Como vimos no segundo e terceiro capítulos, esta criatura feminina maligna originou-se das mentes e inquietações masculinas, partindo de pressupostos teológicos, naturalistas, filosóficos e culturais, ganhando grande expressão na Idade Moderna com a *magamania* de teóricos e no período conhecido como caça às bruxas. Ainda na Idade Moderna e chegando à contemporaneidade, a mulher-bruxa foi reatualizada no âmbito cultural e do entretenimento por peças de teatro, folhetos e representações imagéticas, servindo a inúmeros propósitos, desde reforçar o perigo das mulheres e sua associação com forças malignas, até dar corpo à crítica à intolerância religiosa e outros problemas da humanidade.⁹⁹¹ Na metade do século XX, este arquétipo feminino encontrou espaço nos movimentos feministas radicais, sendo

⁹⁹¹ Sobre bruxas em peças de teatro, ver: PURKISS, *Op. Cit.* Sobre representações imagéticas de bruxas e seus diferentes significados e propósitos, ver: HULTS, *Op. Cit.*

absorvida e reformulada como uma irmã perdida e injustiçada das mulheres contemporâneas. No cinema de horror dos anos 1960, encontrou um lugar propício para representar a maldade em filmes idealizados, roteirizados, dirigidos e produzidos por homens, os quais assumiram cinematograficamente o papel dos teóricos de bruxaria de séculos atrás. Mas, e depois disso?

Com a aproximação do novo milênio, a bruxa passou por uma reformulação na cultura midiática, principalmente com sua popularização em seriados de televisão voltados para adolescentes e jovens adultos, como *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira* (1996), *Buffy, a Caçadora de Vampiros* (1997) e *Charmed* (1998). Ainda que bastante presente no cinema de horror, evocando o perigo do feminino associado ao demoníaco em filmes como *A Bruxa de Blair*, a personagem se tornou na cultura pop do final do século XX um modelo de feminilidade e juventude, influenciando o estilo de vida e as atitudes de inúmeras adolescentes.

O que queremos enfatizar é que a bruxa está longe de ser uma personagem homogênea e fixa no tempo, como uma relíquia imutável da sociedade ao longo dos séculos. Pelo contrário, como uma criação humana, ela muda de acordo com os tempos, se *reinventa* e *transforma* de acordo com a época em que é invocada, podendo ser porta voz de diferentes grupos e propósitos, carregando diferentes significados. Se na década de 1960, como mostram nossas fontes, ela representava um discurso conservador e misógino originário de diferentes lugares e tempos, a partir do século XXI alguns exemplos dissonantes demonstram a possibilidade de mudança e transformação desse imaginário.

No famoso musical *Wicked: A História Não Contada das Bruxas de Oz*, a bruxa má do Oeste, antagonista do clássico *O Mágico de Oz*, é reimaginada e transformada em heroína da história.⁹⁹² Outro exemplo interessante são as produções audiovisuais idealizadas por cineastas feministas, como é o caso de *The Love Witch (A Bruxa do Amor*, em português), filme de 2016 dirigido, roteirizado e produzido por Ann Biller. Influenciada pela teoria feminista do cinema, Biller emprega a figura da bruxa, uma mulher moderna que se utiliza de feitiços e magia para que homens se apaixonem por ela, como uma forma de abordar papéis e relações de gênero, feminismo, o olhar masculino da câmera e o arquétipo da *femme fatale*.

A bruxa de Biller, assim como a de outras cineastas, escritoras e artistas, evidencia a possibilidade de uma reapropriação, recuperação e remodelação desta personagem por parte do movimento feminista. Demonstra uma resistência e a chance de a bruxa representar subjetividades, identidades e anseios femininos e não somente masculinos. Em seu livro *The Witch in History*, Diane Purkiss argumentou que durante a Idade Moderna, a bruxa, em sua

⁹⁹² O musical é baseado no romance homônimo de Gregory Maguire, publicado em 1995. É um enorme sucesso comercial e de público, quebrando recordes de bilheteria, estando em cartaz desde 2003.

expressão cotidiana dos malefícios, não era simplesmente uma criação masculina, já que mulheres também investiam na personagem como uma fantasia que permitia expressar e gerenciar medos e desejos centrados na maternidade, gravidez e no cuidado da casa e das crianças.⁹⁹³ Segundo a autora, isso também explicava porque mulheres acusavam outras mulheres de bruxaria. Enquanto por muito tempo a bruxa cinematográfica foi majoritariamente resultado de criações e ansiedades masculinas, é possível que no século XXI ela possa ser transformada em um símbolo de resistência, não apenas uma vítima, mas uma personagem na qual as mulheres possam investir ou projetar seus anseios, subjetividades e desejos, assim como abordarem e elaborarem temáticas de gênero e sexualidade. Este é um caminho e uma inquietação que deixamos em aberto para pesquisadoras/es que desejem se aventurar por ele e o qual esperamos percorrer com maior afinco em futuras pesquisas.

Não existe e nunca existiu um único discurso sobre a bruxaria, até mesmo as explicações historiográficas são bastante diversas. Certamente não existe uma, mas várias bruxas, as quais são acionadas de acordo com o fluxo da história e com as necessidades daqueles que as invocam. Vimos isso no percurso realizado por esta tese: desde a construção do Mal feminino; sua personificação na figura da bruxa demonolátrica ao final da Idade Média e início da Moderna; na escrita de tratados e nas subsequentes perseguições; sua reapropriação por Montague Summers no início do século XX; sua transformação em personagem cinematográfica de horror e subsequente reformulação ao final do século XX e início do XXI. Durante esta pesquisa, nos concentramos especificamente em um tipo de bruxa: a representante do Mal feminino, enraizada no demoníaco e no corpo feminino, com uma sexualidade “desviante”. O que concluímos, ao analisar os filmes de horror produzidos na década de 1960 com bruxas malignas, é que essa personagem, na qual as interseções de recorte de gênero e sexualidade são cruciais para sua identificação, nunca está separada das ansiedades, disputas e desejos da época de produção e circulação.

Nesse sentido, as bruxas mostram-se produtos de uma *hibridização cultural*, empregando o conceito tal qual Peter Burke. Com uma essência maligna, ambiciosa e destrutiva, elas representam e combinam uma feminilidade perversa e perigosa, fruto da imaginação e de tratados de séculos passados, com uma feminilidade marcadamente contemporânea, fruto de medos masculinos acerca dos novos papéis das mulheres e sua emancipação. É interessante notarmos como nossas fontes procuram respaldo em questões do fundo mítico de nossa cultura e em sentimentos ambíguos em relação ao feminino para

⁹⁹³ PURKISS, *Op. Cit.* P. 2

construir suas narrativas.⁹⁹⁴ Temas antigos e complexos como a mácula e o perigo feminino; a associação entre mulheres e forças sobrenaturais; a ameaça imposta pela sexualidade feminina e mulheres descontroladas são reatualizados pelo cinema, encontrando novo eco e roupagem na contemporaneidade. Esses filmes elucidam como saberes, linguagens, imagens e códigos diferentes e temporalmente distantes encontram-se, articulam-se e hibridizam-se ao longo do tempo.

Nos quatro anos do doutorado, deparamo-nos, portanto, com uma tradição extremamente complexa e potente, permeada por questões antifemininas, de temores sexuais e conceitos demonológicos, que atravessa, modifica e dialoga com produtos culturais e formas discursivas distintas, como o cinema de horror. Notamos como elementos presentes neste gênero tão popular, como a bruxa e a bruxaria demonolátrica, que à primeira vista parecem comuns e ahistóricos em tais enredos, são formações discursivas e imagéticas complexas, imbuídas de significados históricos subjacentes e antigos. O horror mostrou-se, assim, um ótimo objeto para observarmos as “estranhezas da história”, segundo as palavras de Michel de Certeau, e a vitalidade desta tradição antifeminina, a qual encontra-se em um constante jogo de construção e reconstrução ao longo dos séculos, evidenciando a complexidade da esfera cultural e sua capacidade de dinamismo.

Esta tese almejou contribuir para os estudos de gênero, principalmente suas relações com o audiovisual, e para o campo da história cultural e da história da bruxaria. Esta última é, com certeza, um campo já bastante consolidado na historiografia, abordado por diferentes vieses e autores nas últimas décadas. Talvez seja o momento também de pensarmos em uma História do Mal feminino, unindo as teorias e metodologias da historiografia do Mal com as da bruxaria e história das mulheres, percebendo como ao longo do tempo o Mal assume repetidamente facetas femininas. Com esta tese, procuramos desbravar um pouco deste caminho e incentivar futuras pesquisas, colocando o Mal feminino como um dos principais objetos e analisando sua historicidade, suas transformações, representações e expressões em diferentes temporalidades, espaços e meios de divulgação, inclusive no tempo presente.

Reiteramos também que o cinema de horror é um objeto extremamente pertinente e válido para a História e para o campo dos estudos de gênero e sexualidade, contribuindo para a análise aprofundada das intrincadas relações entre textos, imagens e contextos distintos. Ao longo da pesquisa, observamos como as produções cinematográficas escolhidas, assim como inúmeras outras, trabalham e reforçam mitos, tabus e o inconsciente e histórico medo da

⁹⁹⁴ MARTINS, “Laços de Sangue...”, *Op. Cit.* P. 73

sociedade em relação à figura feminina, sendo esta apresentada no cinema por meio de estereótipos e arquétipos, os quais se complementam e mesclam: vítima, monstro, louca, sedutora e *bruxa*. Desta forma, procuramos contribuir e fornecer novas interpretações e ferramentas analíticas para repensarmos e problematizarmos a representação feminina e da bruxaria feita pelo audiovisual de horror, assim como a violência de gênero reproduzida por este estilo, inserindo a discussão na historiografia brasileira e questionando dimensões de poder e identidades tidas como naturais e ahistóricas.

Com seu grande valor analítico, o horror mostrou-se uma ótima linguagem para explorarmos representações religiosas, expressões de religiosidade e o eterno embate entre o Bem e o Mal no tempo presente cada vez mais secularizado. Um dos objetivos desta tese foi incentivar o uso do cinema de horror como objeto de estudo, seja por meio do conceito de *horror histórico* ou por análises que utilizem este prolífico gênero como fonte histórica. Temos a certeza de que uma leitura mais atenta a esses filmes tão populares e queridos, apenas beneficiará historiadoras e historiadores. É urgente a necessidade da historiografia se debruçar mais sobre este estilo audiovisual, assim como seu entrelaçamento com questões de gênero, sexualidade, geração, raça e história das mulheres. Ecoam aqui as palavras de Kendall Phillips em seu livro *Projected Fears*: “o que tememos e o modo como expressamos este medo, diz muitas coisas sobre nós”.⁹⁹⁵

Utilizando como fio condutor o Mal feminino, ancorado na representação e ameaça imposta pela bruxa maligna, nossas fontes encenam o grande confronto entre o Bem e o Mal, intricada questão que preocupa a humanidade há muito tempo. Seus roteiros e escolhas imagéticas projetam esse problema milenar, o qual tem sido discutido por diferentes vieses ao longo do tempo, o respondendo em termos de gênero, sexualidade e religião.

É significativo como nos cinco filmes analisados, as bruxas são derrotadas ao final, simbolizando o triunfo *momentâneo* do Bem perante o Mal e a restauração da ordem e tradição, representadas como masculinas e cristãs. Como vimos, as antagonistas são vencidas de maneiras inequívocas, violentas e espetacularizadas, de forma que o Mal feminino é expurgado duas vezes nesse processo, ou seja, tanto do ambiente ficcional dos filmes quanto do ambiente fora das salas de cinema. Para os personagens dessas narrativas, os enredos atuam metafórica e simbolicamente como os julgamentos e punições da Idade Moderna, exterminando e purificando a ameaça, ao mesmo tempo em que fornecem aos espectadores a possibilidade de testemunhar esse ritual, projetando e recebendo, simultaneamente, ideias,

⁹⁹⁵ PHILLIPS, “Projected Fears...”, *Op. Cit.* P. 198 [Tradução nossa]

sentimentos e anseios sobre o feminino e o Mal. Ao representar o Mal e concretizá-lo em um corpo feminino palpável e visível, os enredos possibilitam que este seja expurgado violentamente, simbolizando nas telas um ritual contemporâneo no qual o corpo feminino é repetidamente punido e destruído.

Além do entretenimento e lucro comercial, essas produções audiovisuais possuem algumas funções narrativas bastante interessantes. Inicialmente, funcionam como uma forma de ensinar e reafirmar o poder, seja ele masculino ou religioso, alertando para a ameaça imposta por mulheres “descontroladas” e malignas. Por meio das oposições entre mulher má e mulher boa, Mal e Bem, certo e errado, os filmes revitalizam o discurso e a tradição antifeminina, ao mesmo tempo em que reforçam distinções, papéis e atitudes tradicionais e conservadoras de gênero e sexualidade, valorizando também o papel do cristianismo como religião dominante e salvadora.

Indo além do alerta sobre o perigo feminino, direcionado para todos os tipos de público, os roteiros também divulgam mensagens específicas para as espectadoras. Em sua análise sobre o fenômeno da caça às bruxas na Idade Moderna, Marianne Hester levantou a discussão de que a acusação de bruxaria poderia, muitas vezes, transformar-se em um meio apropriado para controlar socialmente as mulheres.⁹⁹⁶ Isso nos leva a concluir que o cinema de horror, especificamente as fontes analisadas neste trabalho, enquanto uma tecnologia do gênero, também pode ser entendido como um meio para controlar social e culturalmente as mulheres. Neste sentido, é necessário ir além da figura da bruxa, personificação do Mal feminino, e refletir também como os filmes escolhidos não apresentam representações femininas positivas e fortes. Até mesmo a “mulher boa”, na grande maioria das vezes a heroína e sobrevivente dos enredos, incorpora um estereótipo conservador das mulheres como frágeis, delicadas e dependentes de uma figura masculina.

Desta forma, é urgente questionarmos como representações e produtos audiovisuais nunca são recebidos em vazios culturais, políticos e sociais. O cinema é idealizado, produzido, distribuído e recebido por contextos sociais e históricos, sendo que os filmes certamente têm impacto na vida e sensibilidade das pessoas que os produzem e assistem. Não podemos pensar que seja diferente com os filmes escolhidos nesta pesquisa e com as mulheres reais que os assistem, seja na época de seu lançamento na década de 1960, ou muitos anos depois, inclusive pela autora desta tese. Por meio dessas narrativas sobre bruxas malignas e “desviantes” é reforçada a associação do feminino com o Mal, assim como com o perigo, a

⁹⁹⁶ HESTER, *Op. Cit.* P. 200

negatividade, maldade e o descontrole. Reunindo características e estereótipos femininos que, como vimos são produtos históricos e não invenções do cinema, essas personagens reduzem as mulheres em um grupo homogêneo: seres indignos de confiança, marcadas por uma pretensa e unitária natureza feminina, por seu vício de origem - o pecado original cometido por Eva - e associação a forças malignas. É preciso considerar que ao representar as mulheres como um ser maiúsculo, a Mulher, ocorre a invisibilização da pluralidade e das subjetividades femininas, marcadas por diferentes identidades, histórias e contextos.

Outro ponto importante é que quando as antagonistas são brutalmente punidas ocorre nas telas uma punição “legítima”, endossada simultaneamente pelos personagens e pelos espectadores/as, acompanhada de um aviso acerca dos perigos e limites da transgressão feminina e do exercício descontrolado da sexualidade. Esse aviso não é unicamente para as personagens dos filmes, mas também para as mulheres que os assistem. A lição é bastante evidente: mulheres más são punidas e destruídas, enquanto mulheres boas são recompensadas e encontram seu apático “final feliz”. Desta forma, ressaltamos que quando trabalhamos e analisamos audiovisuais sempre é importante lembrar que as histórias, imagens e personagens exibidos nas grandes telas são fictícios e imaginários, mas as consequências e violências enfrentadas pelas mulheres que as assistem são extrema e dolorosamente reais.

Ao realizar um movimento pendular entre diferentes temporalidades e fontes, esta tese constatou que a personagem da bruxa demonolátrica, encarnação suprema da mulher má, encontrou uma forma de retornar à nossa cultura, mesmo depois de findadas as perseguições da Idade Moderna, assombrando o imaginário contemporâneo e se recusando a morrer. Todos conhecemos exemplos de bruxas más, sejam elas cinematográficas, literárias ou presentes em outras expressões artísticas. Apesar de não acreditarmos mais em sua existência, tal como definida nos tratados de bruxaria de séculos passados, ainda estamos rodeadas por suas imagens e histórias, agora revestidas como entretenimento e amplamente divulgadas pelas novas mídias tecnológicas. É primordial questionarmos cada vez mais a razão dessa figura feminina má, assim como tantas outras⁹⁹⁷, estar sutilmente enraizada na mentalidade e no imaginário da cultura ocidental. É necessário também analisarmos suas transformações ao longo dos tempos e seus vínculos com questões e embates mais amplos, presentes nas sociedades que elaboram estes produtos culturais. Por meio dos cinco filmes selecionados foi possível interrogarmos e compreendermos de maneira inovadora e diferente como ocorrem

⁹⁹⁷ Basta pensar em personagens femininas já citadas no desenvolvimento desta tese, as quais possuem raízes históricas e antigas, que encontram no cinema de horror um bom canal de divulgação e transformação na contemporaneidade, como Elizabeth Bathory e o tropo da vampira lésbica, popularizado pela obra literária *Carmilla* no século XIX.

encontros culturais; como uma tradição antifeminina encontra uma nova linguagem de divulgação e transformação na contemporaneidade; como formas e linguagens tão diferentes se interpenetram e como o contexto social, político e cultural da época destas produções cinematográficas influencia nos enredos e imagens propagadas.

Ao longo de nossa análise, percebemos como os filmes escolhidos são acompanhados de um grande alerta acerca da persistência e durabilidade do Mal, o qual é representado como sempre à espreita. Mesmo com o Bem triunfando momentaneamente nos roteiros e a ordem sendo restaurada, o final do filme é quase sempre indefinido para o público. Vale lembrar que dentro da tradição antifeminina e demonológica persiste uma hierarquia entre os gêneros, pois as bruxas malignas, por mais poderosas e cruéis que sejam, estão submetidas a um poder *masculino*, representado pelo Diabo. Como estes filmes alinham-se imagética e narrativamente a essa tradição, o *grande Mal* não é, nem nunca foi, vencido.⁹⁹⁸ Ele é apenas controlado ou contido provisoriamente, nunca totalmente subjugado. Nesse sentido, os audiovisuais terminam com o questionamento implícito: a batalha foi ganha, mas e a guerra?

Vemos como a polaridade e hierarquia de gênero é mantida até mesmo em conceitos filosóficos e teológicos tão complexos, assim como em sua recriação por diferentes formas midiáticas e culturais. Isso justifica e explica a constante recriação e expiação do Mal, seja em tratados de bruxaria da Idade Moderna, em obras literárias, peças ou filmes do século XX. Todos possuem uma função reiterativa, alertando de diferentes formas a constante ameaça que espreita sobre a humanidade.

Quando os filmes acabam e os créditos sobem, temos um sentimento catártico de vitória do Bem, enfatizada principalmente pela expurgação violenta do Mal no corpo da bruxa. Contudo, no fundo sabemos que isso é momentâneo e o perigo não passou. Segundo Douglas Cowan, esta é justamente uma parte significativa da experiência audiovisual do horror.⁹⁹⁹ A bruxa pode ter sido derrotada nos enredos, mas outras bruxas, outros monstros e outras ameaças personificando o Mal esperam seu momento para entrar em cena, ecoando nossos medos e encenando novamente o grandioso embate contra o Bem. Desta forma, o horror emprega amplamente o conceito de *história não finalizada*, deixando abertas as portas da possibilidade e ecoando o sentimento perturbador da persistência e resistência do Mal.¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁸ Como vimos, um bom exemplo dessa indefinição é o final de *The She Beast*, onde não sabemos se Vardella conseguiu usurpar ou não o corpo de Veronica.

⁹⁹⁹ COWAN, *Op. Cit.* P. 263

¹⁰⁰⁰ Claro que não podemos esquecer que muitos desses temas também são recorrentes no cinema por questões envolvendo incentivos econômicos e sua facilidade em explorar medos coletivos.

Vale aqui lembrar que de acordo com George Minois, na tentativa de compreender o sofrimento, as dores e catástrofes que assolavam o mundo e suas vidas, a humanidade desde muito cedo questionou a existência do Mal no mundo.¹⁰⁰¹ Desta forma, podemos pensar que enquanto existirem calamidades e angústias, os seres humanos irão repetidamente encontrar formas de questionar e reiterar a presença do Mal. Com seus enredos povoados por anjos, demônios, seres malignos e temas fantásticos e sobrenaturais, o cinema de horror mostrou-se um lugar ideal nos produtos midiáticos da contemporaneidade, para elaborarmos essas questões. Nossos medos imediatos e superficiais podem ser temporariamente dissipados pelos enredos e imagens de medo projetados nas telas, mas as razões mais profundas e existenciais, assim como as sociofobias que trazem esses medos à tona, continuam lá fora na sociedade, mesmo depois que as luzes do cinema são acessas.¹⁰⁰²

Sendo assim, é interessante considerarmos como muitas vezes olhamos para o passado encarando e analisando os medos e atitudes das sociedades que nos antecederam com superioridade, as classificando como supersticiosas, irracionais e inferiores por acreditarem e temerem bruxas, demônios e outros seres sobrenaturais. Impulsionados pela ideia do Esclarecimento e de um suposto progresso linear e constante, frequentemente encerramos e enclausuramos estas questões no passado. Michel de Certeau disse que, nós, historiadoras e historiadores, assumimos então a tarefa de um exorcista, eliminando o perigo desse Outro do passado ao realizar um “exorcismo historiográfico”.¹⁰⁰³ Repetidamente olhamos e encaramos esse tempo passado como uma lenda ou algo eliminado, que não nos pertence nem incomoda mais.

É evidente que o tempo da caça às bruxas e de possessões como as que ocorreram em Loudun, por exemplo, já passou. Como já bastante discutido e analisado, estes fenômenos históricos ocorreram em contextos bastante únicos e singulares, podendo ser interpretados por meio de explicações que priorizem fatores políticos, religiosos, culturais e/ou econômicos. Contudo, nos séculos XX e XXI, a existência dos chamados pânicos satânicos, os constantes medos coletivos de rituais de bruxaria, a persistência de enredos cinematográficos de horror que encenam grandiosas batalhas entre humanos, demônios e bruxas, e até mesmo o uso do termo bruxa como insulto, tal qual aconteceu com a filósofa Judith Butler recentemente, demonstram como o medo do Mal e do sobrenatural, persiste, ainda que de forma

¹⁰⁰¹ MINOIS, *Op. Cit.* P. 7 - 8

¹⁰⁰² COWAN, *Op. Cit.* P. 204

¹⁰⁰³ CERTEAU, “The Possession of Loudoun”, *Op. Cit.* P. 227

transformada, nas sociedades contemporâneas, encontrando diferentes e inovadores meios de propagação, mesmo que voltados ao entretenimento.

Eis a importância de continuarmos questionando o porquê de nos produtos culturais contemporâneos este Mal assumir repetidamente uma faceta feminina, contribuindo para a criação e divulgação de imagens, personagens e histórias que reforçam visões negativas do feminino. Analisando com maior atenção estes enredos cinematográficos de horror que representam as mulheres como bruxas malignas, temos um vislumbre de personagens complexas e interessantes, que se mostram relevantes para compreendermos as sociedades e culturas que as criam, ao mesmo tempo que nos permitem uma porta de entrada para entendermos esta potente e complicada tradição antifeminina.

Como vimos ao longo desta tese, principalmente por meio da análise dos filmes, a bruxa pode ser apresentada imagetivamente de diferentes formas: bonita e jovem como Asa em *A Maldição do Demônio*, monstruosa como Vardella em *The She Beast*, ou uma mulher mais velha e experiente como Selwyn em *Horror Hotel*, Flora em *A Filha de Satã* e Stephanie em *Bruxa – A Face do Demônio*. Ela pode ser originária de um Mal antigo, que perturba o presente, ou uma mulher contemporânea e ambiciosa por poder. As motivações podem ser diferentes e ela habita enredos, temporalidades e lugares distintos. Porém, não contraditoriamente permanece em essência a mesma criatura feminina que dá corpo ao Mal e esculpida por homens, a qual se tornou objeto de conhecimento nos tratados de bruxaria da Idade Moderna. Ela sussurra mensagens de perigo e alerta não apenas para o *grande Mal*, mas também para a malignidade feminina e a grande ameaça do feminino em si. Talvez seja a hora de modificarmos o ditado espanhol e adaptá-lo para “Eu creio no Mal feminino e que ele existe, ele existe”.

REFERÊNCIAS

Fontes Bibliográficas

BODIN, Jean. **On the Demon-Mania of Witches**. Tradução de Randy A. Scott. Canadá: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2001

KRAMER, Heinrick; SPRENGER, James. **The Malleus Maleficarum**. Tradução do Reverendo Montague Summers. Nova York: Dover Publications, 1978.

_____. **O Martelo das Feiticeiras**. Tradução de Paulo Froés. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2014.

_____. A Bula de Inocência VIII. **O Martelo das Feiticeiras**. Tradução de Paulo Froés. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2014. P. 43 – 46

_____. Certificado de Aprovação do *Malleus Maleficarum* pela Faculdade de Teologia da Universidade de Colônia. Tradução de Paulo Froés. **O Martelo das Feiticeiras**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2014. P. 518 – 524

SUMMERS, Montague. **The History of Witchcraft and Demonology**. EUA: Dover, 2007.

Fontes Audiovisuais

A FILHA DE SATÃ. Direção de Sidney Hayers. Produção de: Independent Artists. Reino Unido e Estados Unidos: Anglo-Amalgamated (Reino Unido), American International Pictures (EUA), 1962. 1 DVD (90 min.)

A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO. Direção de Mario Bava. Produção: Galatea Film, Jolly Film. Itália: Unidis, 1960. 1 DVD (87 min.)

BRUXA – A FACE DO DEMÔNIO. Direção de Cyril Frankel. Produção de: Hammer Film Productions. Reino Unido: Associated British-Pathé, 1966. 1 DVD (90 min.)

HORROR HOTEL. Direção de John Llewellyn Moxey. Produção: Vulcan Films. Reino Unido: British Lion, 1960. 1 DVD (76 min.)

O CAÇADOR DE BRUXAS. Direção de Michael Reeves. Produção: Tigon British Film Productions. Reino Unido: Tigon British Film Productions, 1968. 1 DVD (87 min.)

THE SHE BEAST. Direção de Michael Reeves. Produção de: Leith Productions e Euro American Pictures. Reino Unido e Itália: Miracle Films (Reino Unidos), Cineriz (Itália), 1966. 1 DVD (79 min.)

Referências bibliográficas

ADELMAN, Miriam [et al] (Orgs). Introdução. In: ADELMAN, Miriam. [et al]. (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. P. 7 – 20

ADELMAN, Miriam. [et al]. (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011

AGNOLIN, Adone. **História das Religiões. Perspectiva Histórico-Comparativa**. São Paulo: Paulinas, 2013.

ALISON PEIRSE (Ed). **Women Make Horror: Filmmaking, Feminism, Genre**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020.

ALMEIDA, Angelica Silva de. **Uma Fábrica de Loucos: psiquiatria x espiritismo no Brasil (1900 – 1950)**. 232 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

ALMEIDA, Cesar. **Cemitério Perdido dos Filmes B**. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2014.

ANKARLOO, Bengt; CLARK, Stuart; MONTER, William. **Witchcraft and Magic in Europe: The Period of the Witch Trials**. EUA: University of Pennsylvania Press, 2002.

ANKARLOO, Bengt; HENNINGSON, Gustav (Eds.) **Early Modern European Witchcraft: Centers and Peripheries**. Reino Unido: Clarendon Press, 1993.

APPS, Lara; GOW, Andrew. **Male Witches in Early Modern Europe**. Manchester: Manchester University Press, 2003

ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (org.). **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990

ASMA, Stephen T. **On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears**. Londres: Oxford University Press, 2011.

AUMONT, Jacques (et al). **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BAILEY, Michael. **Battling Demons: Witchcraft, Heresy, and Reform in the late Middle Ages**. Pensilvânia: Pennsylvania University State Press, 2003.

_____. Johannes Nider. In: GOLDEN, Richard M. (Ed). **Encyclopedia of Witchcraft: The Western Tradition**. Santa Barbara, Califórnia: ABC-CLIO, 2004. P. 825 – 828.

BAKER, Emerson W. **A Storm of Witchcraft: The Salem Trials and the American Experience**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

BAROJA, Julio Caro. **As Bruxas e o Seu Mundo**. Tradução de Joaquim Silva Pereira. Lisboa: Editorial Vega, 1983.

BARRY, Jonathan; HESTER, Marianne; ROBERTS, Gareth. **Witchcraft in Early Modern Europe: Studies in Culture and Belief**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BARSTOW, Anne Llewellyn. On Studying Witchcraft as Women's History: A Historiography of the European Witch Persecutions. **Journal of Feminist Studies in Religion**. Vol. 4, n. 2, outono 1988.

_____. **Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts**. Nova York: HarperOne, 1995.

BARTA, Tony (Ed). **Screening the Past: Film and the Representation of History**. Westport, Connecticut: Praeger, 1998.

BEAL, Timothy. **Religion and Its Monsters**. New York: Routledge, 2002.

BELLOTTI, Karina Kosicki. História das Religiões: Conceitos e Debates na era contemporânea. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 55, p. 13 – 42, jul./dez. 2011. Editora UFPR.

BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the Closet: Homosexuality and the horror film**. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 1997.

BERENSTEIN, Rhona J. “It Will Thrill You, It May Shock You, It Might Even Horrify You”: Gender, Reception, and the Classic Horror Cinema. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 117- 142

BERGER, John. **Ways of Seeing**. Londres: Penguin Books, 1972.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne. O Discurso da Medicina e da Ciência. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 3: Do Renascimento à Idade Moderna. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995. P. 409 – 455.

BEST, Joel. **The Satanism Scare**. Nova York e Londres: Routledge, 1991

BÍBLIA, Tradução Almeida Revista e Atualizada. Disponível em: <http://www.sbb.org.br/conteudo-interativo/pesquisa-da-biblia/> . Acesso em 25 de junho de 2020.

BILL, Ellis. **Raising the Devil: Satanism, New Religions, and the Media**. Lexington: University of Kentucky Press, 2000

BLÉCOURT, Willem de. The Making of the Female Witch: Reflections on Witchcraft and Gender in the Early Modern Period. **Gender & History**. EUA, vol. 12, n. 2, p. 287 – 309, julho 2000.

BLOCH, Marc. **O Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Rio Janeiro: Zahar, 2001.

BOGUET, Henry. **Examen of Witches**. Edição e Tradução de Montague Summers. EUA: Kessinger Publishing, 2010.

BOUREAU, Alain. **Satã Herético: O Nascimento da Demonologia na Europa Medieval (1280 – 1330)**. Tradução de Igor Salomão Teixeira. São Paulo: Editora Unicamp, 2016.

BOYER, Paul; NISSENBAUM, Stephen. **Salem Possessed: The Social Origins of Witchcraft**. EUA: Harvard University Press, 1974.

BRAUDY, Leo. **Haunted: On Ghosts, Witches, Vampires, Zombies, and Other Monsters of the Natural and Supernatural Worlds**. New Haven: Yale University Press, 2016.

BREPOHL, Marion; CAPRARO, André Mendes; GARRAFFONI, Renata Senna (Orgs). **Sentimentos na História: linguagens, práticas, emoções**. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

BRIGGS, Asa, BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia: De Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BRIGGS, Robin. **Witches and Neighbours: the Social and Cultural Context of European Witchcraft**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2002.

BROEDEL, Hans Peter. **The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft: Theology and Popular Belief**. Manchester & Nova York: Manchester University Press, 2003.

BROWN, Peter. **Corpo e Sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Hibridismo Cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2010.

_____. **A Escola dos Annales (1929 – 1989)**. Tradução de Nilo Odalia. São Paulo: UNESP, 2011.

_____. **Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture**. Budapeste: Central European University Press, 2016.

BURKE, Peter. The Comparative Approach to European Witchcraft. In: ANKARLOO, Bengt; HENNINGSEN, Gustav (Eds.) **Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries**. Oxford: Oxford University Press, 1993. P. 435 – 441

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrao. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.

CERTEAU, Michel de. **The Possession at Loudun**. Tradução de Michael B. Smith EUA: The University Chicago Press, 2000.

_____. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

_____. **A Fábula Mística: Séculos XVI e XVII**. Volume I. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

_____. O Mundo Como Representação. Tradução de Andréa Daher e Zenis Campos Reis. In: **Estudos Avançados**. vol.5 n. 11, São Paulo, Jan./Abr. 1991.

_____. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). **Cadernos Pagu**. Campinas: UNICAMP, v. 4, p. 37 – 47, 1995.

CHAUDHURI, Shohini. **Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed**. Nova York: Routledge, 2006.

CHERRY, Brigid S. G. **The Female Horror Audience: Viewing Pleasures and Fan Practices**. 285 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Cinema e Estudos Midiáticos da Universidade de Stirling, 1999

CLARK, Lynn Schofield. **From Angels to Aliens: Teenagers, the Media, and the Supernatural**. Nova York: Oxford University Press, 2003.

CLARK, Stuart (Ed). **Languages of Witchcraft: Narrative, Ideology and Meaning in Early Modern Culture**. Londres: Palgrave Macmillan, 2000.

CLARK, Stuart. Inversion, Misrule, and the Meaning of Witchcraft. In: **Past and Present**, n. 87, 1980, P. 98 - 127

_____. **Pensando com Demônios: A Ideia de Bruxaria no Princípio da Europa Moderna**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: EDUSP, 2006.

CLOVER, Carol. **Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**. EUA: Princeton University Press, 1993.

COELHO, Fabiano de Souza. Cristianismo e Poder no Mundo Tardo Antigo: Agostinho e a Controvérsia com Juliano de Eclano. **Fato & Versões: História Antiga e Medieval**. V. 6, n. 12, p. 1 - 15, 2014.

COHN, Norman. **Europe's Inner Demons: The Demonization of Christians in Medieval Christendom**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

COHN, Norman. The Myth of Satan and his Human Servants. In: DOUGLAS, Mary (Ed.) **Witchcraft Confessions and Accusations**. Londres e Nova York: Routledge, 2004. P. 3 – 16

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror**. Tradução de Jim Anotsu. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs). **História do Corpo**. Volume 3: As mutações do Olhar, o Século XX. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

COWAN, Douglas E. **Sacred Terror: Religion and Horror on the Silver Screen**. Texas: Baylor University Press, 2008.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993.

_____. Woman as Monstrous Womb: The Brood. In: **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993. P. 43 – 58.

_____. Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 35 – 65

CURTI, Roberto. **Italian Gothic Horror Films, 1957 – 1969**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2015

DALY, Mary. **Gyn/Ecology**. Londres: Women's Press, 1979.

DARNTON, Robert. **O Lado Oculto da Revolução: Mesmer e o Final do Iluminismo na França**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

DAVIDSON, L.S.; WARD, J. O. (Eds.). **The Sorcery Trial of Alice Kyteler**. Nova York, Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1993.

DAVIES, Owen. **Grimoires: A History of Magic Books**. Nova York: Oxford University Press, 2009.

DAVIES, Owen (Ed). **The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic**. Reino Unido: Oxford University Press, 2017.

_____. The Rise of Modern Magic. In: DAVIES, Owen (Ed). **The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic**. Reino Unido: Oxford University Press, 2017. P. 195 – 224

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França Moderna**. Tradução de Mariza Correa. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

_____. **Slaves on Screen: Film and Historical Vision.** EUA: Harvard University Press, 2002.

_____. 'Any Resemblance to Persons Living or Dead': **Film and the Challenge of Authenticity, Historical Journal of Film, Radio and Television.** Reino Unido, v. 8, n. 3, p. 269 – 283, 1988

DAVIS, Robertson. Summers, (Augustus) Montague (1880–1948). In: **Oxford Dictionary of National Biography.** Inglaterra: Oxford University Press, 2004.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction.** EUA: Indiana University Press, 1987.

DE LORDE, André. Fear in Literature: An Essay. In: GORDON, Mel. **The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror.** Washington: Feral House, 2016. P. 141 – 147

DEACON, Richard. **Matthew Hopkins: Witch Finder General.** Londres: Frederick Muller, 1976

DELUMEAU, Jean. **O Medo No Ocidente: 1300 – 1800 Uma Cidade Sitiada.** Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DEMOS, John Putnam. **Entertaining Satan: Witchcraft and the Culture of Early New England.** Oxford: Oxford University Press, 2004.

DIAMOND, Sara. **Not By Politics Alone: The Enduring Influence of The Christian Right.** EUA: The Guilford Press, 1998.

DIKA, Vera. The Stalker Film, 1978 – 81. In: WALLER, Gregory A. (Ed.) **American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film.** EUA: University Of Illinois Press, 1987. P. 86 – 101.

DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda (Eds). **Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism.** Los Angeles: University Publications of America, Inc, 1984.

DOANNE, Mary Ann. **Femme Fatales.** Londres e Nova York: Routledge, 1991.

DOUGLAS, Mary (Ed.) **Witchcraft Confessions & Accusations.** Londres: Routledge, 2010.

DOUGLAS, Mary. **Collected Works – Volume 5 Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology.** Londres e Nova York: Routledge, 2003.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente.** Volume 3: Do Renascimento à Idade Moderna. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995.

_____. **História das mulheres no ocidente.** Volume 4: O Século XIX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995.

_____. **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995.

DUNN, Richard. **The Age of the Religious Wars, 1559 – 1715**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1979.

DWORKIN, Andrea. **Woman-Hating**. Nova York: Dutton, 1974

ECHOLS, Alice. **Daring to be bad: Radical Feminism in America 1967 – 1975**. EUA: University Of Minnesota Press, 1989.

EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deidre. **Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers**. Nova York: The Feminist Press, 1973.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador 1: Uma História Costumes**. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990

_____. **O Processo Civilizador 2: Formação do Estado e Civilização**. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.

ERGAS, Yasmine. O Sujeito Mulher. O feminismo dos anos 1960 – 1980. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (Orgs) **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995. P. 583 – 611.

FAHY, Thomas (Ed). **The Philosophy of Horror**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2012.

FALUDI, Susan. **Backlash: O Contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres**. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FEBVRE, Lucien. Witchcraft: Nonsense or a Mental Revolution. Tradução de K. Folca. In: BURKE, Peter. (Ed). **A New Kind of History from the Writings of Febvre**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973.

FERBER, Sarah. **Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France**. Londres e Nova York: Routledge, 2004.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1995.

FISCHER, Lucy. Birth Traumas: Parturition and Horror in Rosemary's Baby. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 412 – 431

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

FREEDMAN, Estelle B. **No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women**. EUA: The Random House Publishing Group, 2002.

FREELAND, Cynthia. **The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror**. EUA: Westview Oress, 2000

FUDGE, Thomas A. Traditions and Trajectories in the Historiography of European Witch Hunting. **History Compass** 4/3, p. 488 – 527, 2006.

GASKILL, Malcom. The Devil in the Shape of a Man: Witchcraft, Conflict and Belief in Jacobean England. In: **Historical Research**, N. 91, p. 142 – 178, 1998.

GAY, Peter. **Weimar Culture: The Outsider as Insider**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2001.

GILMORE, David D. **Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terror**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2003.

GINZBURG, Carlo. **Os Andarilhos do Bem: Feitiçaria e Cultos agrários nos séculos XVI e XVII**. Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **História Noturna: Decifrando o Sabá**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GONÇALVES, Juliana. “Queimem A Bruxa!” Visita De Judith Butler Provoca Manifestações Nas Ruas De São Paulo. **The Intercept Brasil**. 7 de novembro de 2017. Disponível em: <https://theintercept.com/2017/11/07/judith-butler-bruxa-manifestacoes-sao-paulo-ideologia-genero/>. Acesso em: 15 de abril de 2021

GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University of Texas, 1996.

GRANT, Barry Keith (Ed). **Film Genre Reader IV**. Austin: University of Texas Press, 2012.

GRANT, Barry Keith; SHARRETT, Christopher (Orgs). **Planks of Reason: Essays on the Horror Film**. EUA: Scarecrow Press Inc, 2004.

GREENBLATT, Stephen. Psychoanalysis and Renaissance Culture. In: PARKER, Patricia, QUINT, David (Eds). **Literary Theory/ Renaissance Texts**. Londres e Baltimore: John Hopkins University Press, 1986. P. 210–224.

_____. Foreword. In: CERTEAU, Michel de. **The Possession at Loudun**. Tradução de Michael B. Smith. EUA: The University Chicago Press, 2000. P. IX – XI.

GUAZZO, Francesco Maria. **Compendium Maleficarum**. Tradução de E. Allen Ashwin. Edição de Montague Summers. Connecticut: Martino Fine Books, 2011.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. **Wild Angle**, 8:3/4, p. 63 – 70, 1986

_____. Cinema e História: “Fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. P. 21 – 42.

HARRINGTON, Erin. **Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror**. Nova York: Routledge, 2017.

HESTER, Marianne. **Lewd Women and Wicked Witches: A Study of the Dynamics of Male Domination**. Londres e Nova York: Routledge, 1992.

HÖFFLER, Angelica (Org). **Cinema, literatura e história**. Santo André: UniaABC, 2007.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX 1914 – 1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **A Era das Revoluções – 1789 – 1848**. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2009

_____. **A Era dos Impérios – 1875 – 1914**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

HOGAN, David J. **Dark Romance: Sexuality in the Horror Film**. North Carolina: Mcfarland & Co Inc. Pub, 1997.

_____. High Priestess of Horror: Barbara Steele. In: **Dark Romance: Sexuality in the Horror Film**. North Carolina: Mcfarland & Co Inc. Pub, 1997. P. 164 – 180.

HOLLAND, Jack. **A Brief History of Misogyny: The World’s Oldest Prejudice**. Reino Unido: Robinson, 2006.

HORNEY, Karen. **Feminine Psychology**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1993.

HULTS, Linda C. **The Witch as a Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe**. Filadélfia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005

_____. Inventing the Witch in the European Heartland: Dürer and Baldung. **The Witch as a Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe**. Filadélfia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005. P. 57 – 108

JAMES, William. **The Varieties of Religious Experience**. California: Createspace Independent Publishing Platform, 2017.

JONES, Steve. **Torture Porn: Popular Horror After Saw**. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e O Cinema: Os dois lados da câmera**. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KAPLAN, Matt. **The Science of Monsters: The Origins of the Creatures We Love to Fear.** EUA: Scribner, 2013.

KARLSEN, Carol F. **The Devil in the Shape of a Woman: Witchcraft in Colonial New England.** Nova York: W. W. Norton & Company, 1998.

KAWIN, Bruce F. **Horror and the Horror Film.** Londres: Anthem Press, 2012.

KERNER, Aaron Michael. **Torture Porn in the Wake of 9/11: Horror, Exploitation, and the Cinema of Sensation.** Nova Jersey: Rutgers University Press, 2015.

KERSWELL, J. A. **The Slasher Movie Book.** EUA: Chicago Review Press, 2012.

KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right.** EUA: University of Minnesota Press, 1998.

KLAITS, Joseph. **Servants of Satan: The Age of the Witch Hunts.** Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KLANICZAY, Gábor. The Process of Trance: Heavenly and Diabolic Apparitions in Johannes Nider's *Formicarius*'. In: DEUSEN, Nancy Van (Ed). **Procession, Performance, Liturgy, and Ritual: Essays in Honor of Bryan R. Gillingham.** Canada: The Institute of Mediaeval Music, 2007. P. 203 – 258

_____. A Cultural History of Witchcraft. **Magic, Ritual, and Witchcraft.** Filadélfia: University of Pennsylvania Press, v.5, p. 188 – 212, inverno 2010.

KONOW, David. **Reel Terror: The Scary, Bloody, Gory, Hundred-Year History of Classic Horror Films.** Londres: St. Martin's Griffin, 2012.

KORS, Alan Charles; PETER, Edward (Eds.). **Witchcraft in Europe, 400 – 1700: A Documentary History.** Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2001.

KORSMEYER, Carolyn. Gendered Concepts and Hume's Standard of Taste. In: BRAND, Peggy Zeglin; KORSMEYER, Carolyn (Eds). **Feminism and Tradition in Aesthetics.** EUA: Pennsylvania State University Press, 1995. P. 49 – 65

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e Crise: Uma Contribuição à patogênese do mundo burguês.** Tradução de Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection.** Nova York: Columbia University Press, 1982.

_____. **Introdução à Semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRÖGER, Lisa; ANDERSON, Melanie R. **Monster, She Wrote: The Women Who Pioneered Horror and Speculative Fiction.** Philadelphia: Quirk Books, 2019.

KUHN, Annette. **Women's Pictures: Feminism and Cinema**. Londres: Verso, 1994

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LARNER, Christina. **Enemies of God: The Witch-Hunt in Scotland**. Londres: Chatto and Windus, 1981.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O Corpo Feminino no Cinema de Horror: Gênero e Sexualidade Nos Filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1970-1980)**. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

_____. A Representação do Mal Feminino no Filme *A Bruxa* (2016). **Revista Gênero**. V. 19, n. 1, p. 88 – 109, 2018.

LEEDER, Murray. **Horror Film: A Critical Introduction**. Nova York: Bloosmbury, 2018

LEFAUCHEUR, Nadine. Maternidade, Família, Estado. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. (Orgs) **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho Porto: Afrontamento, 1995. P. 479 – 503.

LEVACK, Brian P. **A Caça às Bruxas na Europa Moderna**. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1988.

LEVACK, Brian P. (Ed). **The Witchcraft Sourcebook**. EUA e Canadá: Routledge, 2004.

LEVACK. (Ed). **The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

LIEBEL, Silvia. **Demonização da Mulher: A Construção do Discurso Misógino no *Malleus Maleficarum***. 78 f. Monografia (Conclusão do curso de História – Bacharelado e Licenciatura) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

LOURO, Guacira Lopes [*et al*] (Orgs). **Corpo, gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

LUHRMANN, Tanya. **Persuasions of the Witch's Craft: Ritual Magic in Contemporary England**. Cambridge: Mass, 1989.

MACFARLANE, Alan. **Witchcraft in Tudor and Stuart England, a Regional and Comparative Study**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1970

MAINKA, Peter Johann. A Bruxaria nos Tempos Modernos – Sintoma de Crise na Transição para a Modernidade. **História: Questões & Debates**. Curitiba: Editora UFPR, n. 37, p. 111 – 142, 2002.

MANDROU, Robert. **Magistrados e feiticeiros na França do século XVII**: uma análise de psicologia histórica. Tradução de Nicolau Sevcenko e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino**: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

_____. Laços de Sangue: Representações do Feminino e da Maternidade no Cinema de Ficção Científica. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 5, n. 7, jul./dez. 2003; v. 6, n. 8, p. 64 – 73, jan./jun. 2004.

_____. O Pintor, o Médico e a Mulher: Códigos Visuais e de Gênero na Pintura de Tema Médico. *Revista Gênero*. Niterói, v. 10, n. 2, p. 107 – 123, 1º sem. 2010.

_____. O martírio da tenente Ripley: a mulher e o Mal no cinema de ficção científica. In: ADELMAN, Miriam. [et al]. (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. P. 153 – 159.

MASSENZIO, Marcelo. **A História das Religiões na Cultura Moderna**. São Paulo: Editora Hedra, 2005

MATTHEWS, Gordon. **Cultura Global e Identidade Individual**: À Procura de um Lar no Supermercado Cultural. Bauru: EDUSC, 2002.

MEIKLE, Douglas. **A History of Horrors**: The Rise and The Fall of the House of Hammer. Nova Jersey: Scarecrow Press, 2008.

MICHELET, Jules. *A Feiticeira*. São Paulo: Editora Aquariana, 2003

MIDELFORT, H. C. Erik. **Witch Hunting in Southwestern Germany, 1562 – 1684**: The Social and Intellectual Foundations. Stanford: Stanford University Press, 1972

_____. Heartland of the Witchcraze: Central and Northern Europe. *History Today*. Vol. 31, n. 2, p. 27 – 31, fevereiro de 1981.

MILES, Margareth R. **Carnal Knowing**: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West. Boston: Beacon Press, 1989.

MILLER, Arthur. **The Crucible**. Nova York: Penguin Books, 2003.

MINOIS, Georges. **As Origens do Mal**: Uma História do Pecado Original. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Editorial Teorema, 2004

MONTER, E. William. **Witchcraft in France and Switzerland**: The Boderlands During the Reformation. Nova York: Cornell University Press, 1976.

MORGAN, David. **Protestants and Pictures**: Religion, Visual Culture, and the Age of American Mass Production. Nova York, Oxford: Oxford University Press, 1999.

MUCHEMBLED, Robert. **La Sorcière au village**. Paris: Juillard-Gallimard, 1979

_____. **Uma História do Diabo: séculos XII – XX.** Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

_____. O Prazer ou o Terror: Demônios do Final do Segundo Milênio. **Uma História do Diabo: séculos XII – XX.** Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001. P. 287 – 340

MULVEY, Laura. Cinema e Sexualidade. In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. P. 123 - 139.

_____. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Film Theory and Criticism: Introductory Readings.** New York: Oxford UP, 1999. P. 833 – 844.

MURRAY, Margareth. **The Witch-Cult in Western Europe: A Study in Anthropology.** Carolina do Sul: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.

NAGIB, Lúcia. Towards a positive definition of world cinema. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Whee (Ed.). **Remapping World Cinema: Identity, Culture, and Politics in Film.** Londres: Wallflower Press, 2006. P. 26 - 33

NAPOLITANO, Marcos. A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual.** São Paulo: Alameda, 2011. P. 65 – 84.

NAREMORE, James. **Filmguide to Psycho.** Bloomington: Indiana University Press, 1973.

NATHAN, Debbie, SNEDEKER, Michael. **Satan's Silence: Ritual Abuse and the Making of a Modern Witch Hunt.** Nova York: Basic Books, 1995.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood.** Londres e Nova York: Routledge, 2000.

NEWMAN, Kim. **Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960's.** New York: Bloomsbury, 2011.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

_____. As Companheiras de Satã: o processo de diabolização da mulher. **Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna.** Madri: UNED, v. IV, p. 9 – 24, 1991.

_____. **O Nascimento da Bruxaria: da Identificação do Inimigo à Diabolização de seus Agentes.** São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

_____. **Bruxaria e História: As Práticas Mágicas no Ocidente Cristão.** São Paulo: EDUSC, 2004.

O'MEARA, Mallory. **The Lady from the Black Lagoon: Hollywood Monsters and the Lost Legacy of Milicent Patrick.** Nova York: Hannover Square Press, 2019.

PEARL, Jonathan L. Introduction. In: BODIN, Jean. **On the Demon-Mania of Witches**. Tradução de Randy A. Scott. Canadá: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2001. P. 9 – 34

PEEL, Edgar; SOUTHERN, Pat. **The Trials of the Lancashire Witches: A Study of Seventeenth-Century Witchcraft**. Lancashire: Hendon Publishing, 1985.

PETROV, Julia; WHITEHEAD, Gudrun D (Eds.). **Fashioning Horror: Dressing to Kill on Screen and Literature**. Londres e Nova York: Bloomsbury Visual Arts, 2018.

PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport, Praeger, 2005.

_____. **A Place of Darkness: The Rethoric of Horror in Early American Cinema**. Austin: University of Texas Press, 2018.

PÓCS, Eva. **Between the Living and Dead: A Perspective on Seers and Witches in Early Modern Age**. Budapest, Nova York: Central European University Press, 1998.

PURKISS, Diane. **The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations**. London and New York: Routledge, 2005.

_____. The witch in the hands of historians: A tale of prejudice and fear. **The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations**. London and New York: Routledge, 2005. P. 59 – 88

_____. The house, the body, the child. **The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations**. London and New York: Routledge, 2005. P. 91 – 101

RADCLIFFE, Ann. On the Supernatural in Poetry. **New Monthly Magazine**, vol. 16, n. 1, p. 145 – 152, 1826

RANKE-HEINEMANN, Uta. **Eunucos pelo Reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica**. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

_____. A Evolução do Celibato. **Eunucos pelo Reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica**. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996. P. 111 - 132

_____. Notas sobre Mariologia. **Eunucos pelo Reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica**. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996. P. 360 – 368

REYES, Xavier Aldana. (Ed.). **Horror: A Literary History**. Londres: The British Library, 2020

RICH, B Ruby. **Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement**. Durham, N.C: Duke University Press, 1998.

RIGBY, Jonathan. **Studies in Terror: Landmarks of Horror Cinema**. Cambridge: Signum Books, 2011.

ROBERTSON Letter Attacks Feminists. **NY TIMES**. Nova York, 26 de agosto de 1992. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1992/08/26/us/robertson-letter-attacks-feminists.html>. Acesso em: 15 de abril de 2021.

ROPER, Lyndal. **Oedipus and the Devil: Witchcraft, sexuality and religion in early modern Europe**. Londres e Nova York: Routledge, 2003.

_____. **The Witch in the Western Civilization**. EUA: **University of Virginia Press, 2012**.

ROSA, Daniel Aida da. **A Demonomania Harmônica: Jean Bodin, a Bruxaria e a República**. 186 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

ROSENSTONE, Robert. **Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History**. Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

_____. **A história nos filmes. Os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSENSTONE, Robert A. The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age. In: LANDY, Marcia (Ed.). **The Historical Film: History and Memory in Media**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001. P. 50 – 66

ROWLAND, Robert. Malefício e Representações Coletivas: ou seja, por que na Inglaterra as feiticeiras não voavam. **Revista USP**. São Paulo, n. 31, p. 16 – 29, setembro/novembro 1996.

ROWLANDS, Allison (Ed.) **Witchcraft and Masculinities in Early Modern Europe**. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

RUSSELL, Jeffrey B.; BROOKS, Alexander. **História da Bruxaria**. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. São Paulo: Editora Aleph, 2008.

RUSSEL, Jeffrey B. **Witchcraft in the Middle Ages**. Cornell: Cornell University Press, 1984.

_____. **Lucifer: The Devil in the Middle Ages**. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1986.

RUSSELL, Sharon. The Witch in Film: Myth and Reality. In: GRANT, Barry Keith; SHARRETT, Christopher (Orgs). **Planks of Reason: Essays on the Horror Film**. EUA: Scarecrow Press Inc, 2004. P. 63 - 71.

SALLMANN, Jean-Michel. Feiticeira. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 3: Do Renascimento à Idade Moderna. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995. P. 517 – 533.

_____. **As bruxas:** Noivas de Satã. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres:** Formulas, Filmmaking, and the Studio System. Nova York: McGraw-Hill, 1981.

SCHOELL, William. **Stay Out of The Shower:** 25 Years of Shocker Films Beginning with “Psycho”. EUA: Dembner Books, 1985.

SCHULTE, Rolf. **Man as Witch:** Male Witches in Central Europe. Londres: Palgrave Macmillan, 2009

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & Realidade.** Porto Alegre, vol. 20, n. 2 jul./dez., 1995.

SHARY, Timothy. **Generation Multiplex:** The Image of Youth in Contemporary American Cinema. Austin: University of Texas Press, 2002.

SICUTERI, Roberto. **Lilith:** A Lua Negra. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

SINEAU, Mariette. Direito e democracia. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. (Orgs) **História das mulheres no ocidente.** Volume 5: O século XX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho Porto: Afrontamento, 1995. P. 551 – 581.

SKAL, David J. **The Monster Show:** A Cultural History of Horror. Nova York: Faber and Faber, Inc, 2001.

SMITH, Timothy D’Arch. **A Bibliography of the Works of Montague Summers.** Nova York: University Books, 1964.

SOIHET, Rachel. Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas. **Revista Estudos Feministas.** V. 5. n.1, 1997.

SOUZA, Laura de Mello e. **A Feitiçaria na Europa Moderna.** São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. **O diabo e a terra de Santa Cruz:** Feitiçaria e Religiosidade Popular no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

STEPHENS, Walter. **Demon Lovers:** Witchcraft, sex, and the crisis of belief. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

TELFER, Tori. **Lady Killers:** Assassinas em Série. Tradução de Daniel Alves da Cruz e Marcus Santana. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

THE Mysterious Montague Summers. **The Library Blog,** 2017. Disponível em: <https://libraryblog.lbrut.org.uk/2017/10/montague-summers/>. Acesso em: 30 de março de 2021.

THÉBAUD, Françoise. Introdução. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. (Orgs) **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995. P. 9 - 23

THOMAS, Keith. **Religião e declínio da magia**: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII. Tradução de Denise Bottmann e Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

THOMPSON, Gary. **Rhetoric Through Media**. Boston: Allyn & Bacon, 1997.

THOMPSON, E. P. **A Formação da Classe Operária Inglesa**. Vols. 1 e 2. Tradução de Renato Busatto Neto e Cláudia Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2012.

TREVOR-ROPER, Hugh. **The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays**. Canada: Penguin Books Canada, 1991.

_____. **A Crise do Século XVII**: Religião, a Reforma e Mudança Social. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

TURCHETTI, Mario. Jean Bodin. In: ZALTA, Edward N. (Ed). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Edição do Inverno de 2012. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/bodin/>. (Acesso em 28 de fevereiro de 2020).

VERGEZ, André. **Faute et liberté**. Paris: Belles-Lettres, 1969

VICTOR, Jeffrey S. **Satanic Panic**: The Creation of a Contemporary Legend. Chicago: Open Court Publishing Company, 1993

VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História**: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Atica, 1997.

WAITE, Gary K. Sixteenth-Century Religious Reform and Witch-Hunts. In: LEVACK, Brian. (Ed). **The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

WALTER, Brenda G. Corrupt Air, Poisonous Places, and the Toxic Breath of Witches in Late Medieval Medicine and Theology. In: FLEMING, James Rodger; JOHNSON, Ann (Eds.) **Toxic Airs**: Body, Place, Planet in Historical Perspective. Filadélfia: University of Pittsburgh Press, 2014. P. 1 – 22

_____. **Our Old Monsters**: Witches, Werewolves and Vampires From Medieval Theology to Horror Cinema. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2015.

WARNER, Marina. **Alone of All Her Sex**: The Myth and the cult of the Virgin Mary. Nova York: Vintage Books, 1983.

WEST, Alexandra. **The 1990s Teen Horror Cycle**: Final Girls and a New Hollywood Formula. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018.

_____. Generation Hex: The Craft (1996). **The 1990s Teen Horror Cycle: Final Girls and a New Hollywood Formula**. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018. P. 55 – 62

WILLIAMS, Linda. When The Woman Looks. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 15 – 34

_____. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: GRANT, Barry Keith (Ed). **Film Genre Reader IV**. Austin: University of Texas Press, 2012. P. 159 – 177

WOOD, Robin. **Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews**. Detroit: Wayne State University Press, 2018.

WORLAND, Rick. **The Horror Film: An Introduction**. Australia: Blackwell Publishing, 2007

XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2008

ZACK, Naomi. **Bachelors of Science: Seventeenth-Century Identity, Then and Now**. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**. Porto Alegre, v.9, n. 1, p. 121 – 132, jan./jun. 2003.

ZEISLER, Andi. **Feminism and Pop Culture**. Califórnia: Seal Studies, 2008.

ZIKA, Charles. The Witch of Endor: Transformations of a Biblical Necromancer in Early Modern Europe. In: KENT, F.W.; ZIKA, Charles (Eds). **Rituals, Images, and Words: Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern Europe**. Bélgica: Brepols, 2005. P. 235 – 259

_____. **The Appearance of Witchcraft: Images and Social Meaning in the 16th Century Europe**. Londres e Nova York: Routledge, 2013.

_____. Images and Witchcraft Studies: a Short History. In: NENONEN, Marko; TOIVO, Raisa Maria (Eds). **Writing Witch-Hunt Histories: Challenging the Paradigm**. Leiden & Boston: Brill, 2014. P. 41 – 85

ZIMMERMAN, Bonnie. Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 379 – 387

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**, University of Chicago Press, v. 93, n. 5, p. 1193 – 1199, dez. 1988.