



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Tuane da Silva de Mattos

A bruxa tradicional e contemporânea: malefícios e encantamentos

Rio de Janeiro
2021

Tuane da Silva de Mattos

A bruxa tradicional e contemporânea: malefícios e encantamentos



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Regina Silva Michelli Perim

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M444

Mattos, Tuane da Silva.

A bruxa tradicional e contemporânea: malefícios e encantamentos/ Tuane da Silva Mattos. – 2021.
110 f.: il.

Orientadora: Regina Silva Michelli.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras..

1. Contos de fadas – História e crítica - Teses. 2. Bem e mal - Teses. 3. Feiticeiras - Teses. 4. Literatura infantojuvenil – Teses. I. Michelli, Regina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 087.5(09)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Tuane da Silva de Mattos

A bruxa tradicional e contemporânea: malefícios e encantamentos

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 10 de agosto de 2021.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Regina Silva Michelli Perim (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Maria Cristina Batalha
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva
Universidade Federal de Goiás

Prof.^a Dra. Eloisa Porto Corrêa Allevato Braem
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Beatriz dos Santos Feres
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Dedico o presente trabalho a minha querida família, cujo apoio e dedicação foram essenciais para o meu fortalecimento humano e acadêmico, e a minha querida Santa Edwiges, que cuidou de mim em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus e à Santa Edwiges por essa grande e inesquecível oportunidade, e destinar esta dissertação às seguintes pessoas que ajudaram, de alguma forma, a elaboração da pesquisa:

Minha querida e amada família, Maria de Nazareth, Roberto e Eduardo, que sempre estiveram ao meu lado em todos os momentos, desde o início da minha infância e formação educacional.

Tia Bené, que mesmo longe, me ofereceu todo o apoio e amor necessários juntamente a minha família.

Minha brava e querida orientadora Prof.^a Dra. Regina Silva Michelli Perim, que, por muitos momentos de luta, ofereceu apoio, cuidado, respeito, dedicação e amor pela minha pesquisa e por mim.

Diego, por sua compreensão, seu carinho e sua paciência em compreender os altos e baixos da produção de uma dissertação de mestrado. No início deve ter sido amargo, mas tenho certeza que será doce ao final.

Meus queridos amigos, Tatiane, Thaianne e Raphael, os quais conheci na UERJ e que levarei em meu coração para sempre. A ausência e o afastamento provisórios foram necessários, porém o final será promissor.

Minha querida amiga, Ana Maria, que demonstrou ser uma grande força da natureza, fonte de inspiração, carinho e admiração acadêmica.

Ao meu amado e querido filho, Menino Lobo e/ou Lobinho, que, pelo pouco tempo de convívio, conquistou por completo o meu coração e o meu amor.

Minha família paterna, em especial tia Maria Elisa e tia Elizabeth, que apoiaram e confiaram em todos os instantes em meus sonhos.

Do fundo do meu coração, muito obrigada a todos.

Corpo pleno, que fulgura na singularidade da carne, além do organismo, estendido ao corpo da Terra e ao do céu que a circunda. Corpo-mundo engolidor.

Paola Zordan

RESUMO

MATTOS, Tuane da Silva de. *A bruxa tradicional e contemporânea: malefícios e encantamentos*. 2021. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Os contos de fadas sempre estiveram presentes na memória e no inconsciente das pessoas, seja com narrativas repletas de aventuras e muita astúcia, seja com monstros e seres aterrorizantes que insistem em permanecer nos pesadelos das crianças. O que torna um herói ou heroína capazes de se tornarem grandes e memoráveis? O vilão. Sendo assim, elegemos a bruxa como tema principal para este presente estudo. Abordamos o feminino maligno nos contos da tradição, permeando as narrativas de Charles Perrault, de Jacob e Wilhelm Grimm, e como esta malignidade é representada em narrativas contemporâneas e nas adaptações cinematográficas. A pesquisa tem como objetivo principal conceituar e caracterizar a personagem feminina da bruxa, por meio da articulação entre o bem e o mal na Literatura Infanto-juvenil, especialmente no âmbito do maravilhoso. Compreende-se a fada como a face benéfica da vilã, contudo esta questão será desmitificada ao longo do trabalho. A principal motivação para essa pesquisa direcionada à bruxa foi o encantamento acerca desta personagem emblemática e misteriosa dos contos de fadas, e a sua recorrente marginalização, assim como a comicidade e a banalidade impostas a ela pelas suas representações na contemporaneidade. Nas principais adaptações para o cinema, encontra-se uma bruxa muito cômica, beirando a banalidade, ou tão aterrorizante a ponto de ser mais assustadora do que a dos contos de fadas de nossas infâncias.

Palavras-chave: Literatura Infantojuvenil. Contos de fadas. Maravilhoso. Charles Perrault. Jacob e Wilhelm Grimm. Fada. Bruxa.

ABSTRACT

MATTOS, Tuane da Silva de. *The traditional and contemporary witch: harms and charms*. 2021. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Fairy tales have always been present in the individual's memory and unconscious, either with adventurous and cunning narratives, or with monsters and terrifying beings who insist on staying in children's nightmares. What makes a hero or heroine capable of becoming great and memorable? The villain. Therefore, we chose the witch as the main theme for this study. We discuss the malignant feminine in the tales of tradition, permeating the tales of Charles Perrault and Jacob and Wilhelm Grimm, and how this malignancy is represented in contemporary narratives and in cinematographic adaptations. The main objective of the research is to conceptualize and characterize the female character of the witch, through the articulation between good and evil in children's Literature, especially in the scope of the marvelous genre. The fairy is understood as the beneficial face of the villain; however, this question will be demystified throughout the research. The main motivation for this research aimed at the witch was the enchantment about this emblematic and mysterious character from fairy tales, and its recurrent marginalization, as well as the comicality and banality imposed on her for their representations in contemporaneity. In the main film adaptations, there is a very comical witch, bordering on banality, or so terrifying as to be more frightening than that of our childhood fairy tales.

Keywords: Children's and Youth Literature. Fairy tale. The marvelous. Charles Perrault. Jacob and Wilhelm Grimm. Fairy. Witch.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	BREVE PERFIL FEMININO NA HISTÓRIA E NO IMAGINÁRIO CULTURAL: DE FADAS, FEITICEIRAS E BRUXAS	15
1.1	A mulher celta: fada boa ou donzela maligna?	16
1.1.1	<u>A imortalidade sobrenatural em “Connla e a donzela encantada”, de Joseph Jacobs</u>	18
1.1.2	<u>Sedução à beira mar em “A ilha das mulheres”, de Christian Léourier</u>	21
1.2	Feiticeiras e bruxas sob o fogo da Inquisição: o maior feminicídio da Humanidade, o <i>Malleus</i> em visões narrativas contemporâneas	23
1.2.1	<u><i>Malleus Maleficarum</i>: misoginia e crueldade na Idade Média</u>	26
1.2.2	<u>Joias ou magia em “Quem me deu foi a manhã”, de Marina Colasanti</u>	29
1.3	O feminino perseguido e desprestigiado: visões fílmicas	31
1.3.1	<u>A bruxa necromante em <i>Morte Negra</i></u>	33
1.3.2	<u>A mulher sábia e curandeira em <i>A noiva do Diabo</i></u>	37
2	A IMAGEM MONSTRUOSA DA BRUXA: REPULSA E/OU ATRAÇÃO	44
2.1	A monstruosidade repulsiva e/ou atrativa e acolhedora na Literatura ...	45
2.2	A imagem monstruosa imposta à bruxa	46
2.3	O canibalismo presente nos contos de fadas	49
2.3.1	<u>“João e Maria” ou “Maria e João”?</u>	50
2.3.2	<u>Ela sou eu: “A velha bruxa”, de Jacob e Wilhelm Grimm</u>	63
2.3.3	A bruxa maligna ou justiceira em “Vasilisa, a bela”, de Aleksandr Afanasev	64
2.3.4	<u>No mar também há bruxa: “A pequena sereia”, de Hans Christian Andersen</u>	72
3	A ESCRITA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL – O MARAVILHOSO NOS CONTOS DE FADAS	80
3.1	O duplo mágico: o bem e o mal caminham em paralelo	82
3.1.1	<u>“As Fadas”, de Charles Perrault</u>	87
3.1.2	<u>“A Bela Adormecida no bosque”, de Charles Perrault</u>	93
3.1.3	<u><i>Onde tem bruxa tem fada</i>, de Bartolomeu Campos Queirós</u>	95

3.1.4 <u>Uxa, ora fada, ora bruxa, de Sylvia Orthof</u>	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

Desde pequenos, ouvimos histórias por vezes de cunho assustador e ao mesmo tempo educacional, que oferecem momentos de aprendizagem, seja para enfrentar nossos problemas cotidianos, seja para formar nossa identidade. Os contos de fadas, antigamente contados ao pé de uma lareira e, hoje, lidos e vistos pelas inúmeras mídias disponíveis, nos ensinam a vislumbrar a vida sob outro ponto de vista. Apoiamos nossos personagens favoritos, sejam bons ou maus. Contudo há de se questionar: o que seria realmente o mal? Ele emerge em nossos comportamentos, exteriorizando nossos sentimentos, ou pode estar escondido? O bem e o mal caminham simultaneamente em um mesmo ser, e a este pertence a escolha de seguir por um ou por outro caminho. No fundo, temos o livre arbítrio para eleger se devemos auxiliar, curar, amaldiçoar ou aniquilar alguém que julgamos ser um obstáculo em nosso percurso.

Na Idade Média, mulheres foram julgadas por atos contrários ao que poderia ser visto como normal ou aceitável pela sociedade patriarcal daquela época. O homem pôde ser o juiz de uma mulher “pecadora” perante os seus olhos, entretanto, o mesmo homem foi capaz de se condenar pelos seus pecados? O ser humano ameaça o próprio ser humano. Em 1486, a mulher é a única que poderá ser corrompida pelas forças demoníacas, no que se entende a exclusão da figura masculina. A sua fraqueza carnal a instiga a cometer atos contra homens de bem, que tentam arduamente controlar seus instintos. Esse manual conduziria os fervorosos religiosos a reconhecer fisicamente as bruxas, além de apresentar ações malignas realizadas por elas e como deveria ser a punição “correta” do seu mal. Nessa perspectiva, o lado do mal é povoado pelas mulheres, a começar por Eva, já que o Diabo prefere, por empatia, o feminino, logo, a face masculina teria a obrigação de controlar e punir o desvirtuamento e os impulsos incontroláveis, livres e cruéis das “demoníacas” mulheres, que desejam independência e conhecimento.

O “saber demasiadamente algo” pode incomodar àquele que não consegue visualizar o Outro em suas singularidades, o qual sempre escapará do total entendimento ou da aceitação pelas pessoas. Quantas mulheres sábias, curandeiras, com estudos diversos de alquimia, de ervas medicinais, de astronomia

e da ciência, como um todo, perdemos para uma visão completamente misógina e distorcida? Elas se foram, porém deixaram relíquias e ensinamentos que devemos aprender sem pausa, sem preconceito, sem vilanizar um lado e gratificar o outro. Será que enxergar apenas uma face nos permite analisar todo um contexto complexo, emaranhado de mistério e peculiaridades? A fuga aos padrões acaba por destacar o ser diferente, o Outro, aquele que necessita ser modulado dentro de uma caixa ideal pré-definida. A maioria dos vilões se desvia dessa realidade, e ao mesmo tempo em que nos afasta por medo, nos atrai como um poderoso ímã. A pessoa, atraída, deseja ser assim, ter essa força que sempre esteve dentro dela, e que agora, observando algo que se assemelha ao seu ser, pode resgatar o seu interior, sua identidade.

Dentre toda a vilania que conhecemos – de ogros, madrastas más, rainhas perversas e vampiros –, destacamos, para a seguinte pesquisa, a figura da bruxa. Em torno dessa personagem, investigamos sua origem e o caminho percorrido nos contos de fadas da tradição, suas releituras contemporâneas em livros e/ou filmes. A bruxa, como representante da maioria dos seres maléficos, concentra traços que marcaram e/ou marcam nosso imaginário. Ao ler um livro ou ver um filme que contenha esta personagem, identificamos prontamente sua imagem assustadora e envolvente: aspecto envelhecido e maligno, trejeitos animais e canibais, vestes escuras, maldade incontrolável e magia inexplicável. Ao longo dos capítulos apresentados, abordamos o início da sua maldade, e como esta personagem é exposta ao público, ocasionando medo, repulsa, e/ou atração e identificação. Sob inumeráveis pontos de vista, podemos descrevê-la como um ser vinculado ao mal, a parte que desejamos esconder para a sociedade; contudo, ao contemplarmos sua figura, deixamo-nos enfeitiçar por suas razões e, conseqüentemente, ações corretas ou não. O objetivo principal do intuito trabalho é analisar a partir de qual momento a mulher independente na Idade Média, passou a ser vista como uma figura sobrenatural perversa e maligna, ao ponto de ocupar o posto de vilã nas narrativas tradicionais e contemporâneas.

No primeiro capítulo, “Breve perfil feminino na História e no imaginário cultural: de fadas, feiticeiras e bruxas”, iniciamos com a visão do feminino medieval. Pretendemos investigar, de forma breve, o processo de transformação da figura feminina soberana celta em criaturas más, dotadas de poderes inexplicáveis pela

ciência convencional, que necessitam sofrer uma “caçada” brutal, cujo desfecho é a morte. Com o intuito de exemplificar o cotidiano da mulher vista como curandeira ou bruxa, analisamos contos tradicionais e contemporâneos, além de narrativas fílmicas, que exemplificam, tendo em vista serem ficções, o perfil característico da personagem.

No segundo capítulo, “A imagem monstruosa da bruxa: repulsa e/ou atração”, abordamos o que seria um ser, de fato, monstruoso, e como tal aspecto pode ser anexado à imagem da bruxa, pois esta é quase sempre percebida como ser diabólico. Para explicitar, usamos obras literárias de Jacob e Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen e Aleksandr Afanasev, e suas referentes adaptações cinematográficas. É importante ressaltar que se discute, brevemente, a influência negativa, preconceituosa, pueril e limitada das releituras elaboradas pela Disney, uma das maiores empresas do entretenimento.

No terceiro capítulo, “A escrita na literatura Infantojuvenil – o maravilhoso nos contos de fadas”, destacamos, pelo viés do conceito do maravilhoso, a importância dos contos de fadas, abordando tanto os heróis como os vilões. Consideramos que o heroísmo e a vilania são engrenagens essenciais para a narrativa, pois auxiliam na busca pessoal e independente do leitor. A distinção entre a fada e a bruxa em obras literárias é igualmente alvo da atenção desta pesquisa, entendida como a dualidade presente em todos os seres. Para tal análise, utilizamos as obras ficcionais de vários escritores, que passamos a relacionar. Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm, representantes da tradição, e narrativas contemporâneas de Sylvia Orthof e Bartolomeu Campos Queirós, observando como a bruxa e/ou a fada podem ser vistas como o Outro, o misterioso que não conseguimos alcançar e contemplar.

Para podermos corporificar e embasar a pesquisa, utilizamos a metodologia de pesquisa bibliográfica e base comparatista, estabelecendo o diálogo entre narrativas oriundas de diferentes espaços e tempos, em linguagens que prestigiam a narrativa literária e a fílmica, sob abordagens teóricas variadas, contemplando discursos de diferentes áreas do saber, em uma articulação intertextual e multidisciplinar.

De acordo com a proposta de desenvolvimento deste projeto, nossa abordagem assinala a preocupação em apresentar os escritores escolhidos para análise dos contos da tradição, cuja fonte bibliográfica encontra-se em Nelly Novaes

Coelho com *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (1991) e *Literatura infantil: teoria, análise, didática* (2000); na introdução e na bibliografia dos escritores realizada por Maria Tatar (2013) e nos prefácios das obras ficcionais desses autores.

Estudos sobre o maravilhoso encontram-se nos trabalhos de Nelly Novaes Coelho (2000) e, no que diz respeito à teoria da literatura, a pesquisa sustenta-se em Tzvetan Todorov, *A introdução à literatura fantástica* (2004), e David Roas, *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014).

A pesquisa sobre a feiticeira, sob o suporte teórico da história, apoia-se em Jules Michelet (s.d.), Jeffrey Richards (1993) e nos verbetes escritos por Lydia Gaborit, Yveline Guesdon e Myriam B. Caporal (2000) e Jean-Claude Schmitt (2006). Silvia Federici (2017) contribui com os estudos acerca da mulher na Idade Média, com *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017).

No viés mítico-arquetípico, recorreremos a Carl Gustav Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2002), Marie-Louise Von Franz, com *A sombra e o mal nos contos de fadas* (2002), Clarissa Pinkola Estés, em *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem* (1999), além das abordagens psicanalíticas encontradas em Bruno Bettelheim, *A psicanálise dos contos de fadas* (1980).

No que diz respeito às configurações da bruxa nos contos de fadas, na tradição e na contemporaneidade, há os estudos de Eliana Calado na obra *O encantamento da bruxa* (2005) e a obra organizada por Eliane Debus e Regina Michelli, *Entre fadas e bruxas* (2015). Para a perspectiva do gótico, possível leitura a ser desenvolvida para a personagem da bruxa, há as pesquisas de Júlio França, organizador de *Poéticas do mal* (2017), e *Estudos do Gótico* (2017), obra organizada por Alexander Meireles da Silva, Fernando Monteiro de Barros, Júlio França e Luciana Colucci.

Espera-se contribuir para os estudos de Teoria da Literatura, no âmbito da Literatura Comparada, área de concentração de mestrado desejada, e, mais especificamente, para as pesquisas no campo da Literatura Infantil e Juvenil. Ao nos debruçarmos para delinear a personagem da bruxa, optamos por perseguir o diálogo entre narrativas tradicionais e contemporâneas, em diferentes linguagens – literária e fílmica –, sob abordagens teóricas variadas, contemplando discursos de diferentes

áreas do conhecimento, como a teoria literária, a história, a mitologia e a psicologia junguiana pelo viés da configuração arquetípica. Esperamos colaborar ainda para os estudos acerca do feminino e dos contos de fadas, podendo trazer algum contributo à Educação e ao ensino para crianças e jovens.

Por fim, com a futura pesquisa, deseja-se agregar conhecimento, participar e ampliar os estudos sobre a Literatura Infantojuvenil na UERJ.

1 BREVE PERFIL FEMININO NA HISTÓRIA E NO IMAGINÁRIO CULTURAL: DE FADAS, FEITICEIRAS E BRUXAS

Ela foi acusada de cavalgar um demônio na forma de uma cabra (quando ela mesma se mantinha na forma humana) para se juntar a outras de sua trupe para festejar e venerar Lúcifer, que ordenava que ela eliminasse as crianças. [...] Ela foi condenada à fogueira.

Ronald Hutton

Há muito tempo, ouvimos histórias de mulheres rezadeiras, benzedadeiras e curandeiras, que auxiliavam e protegiam os necessitados por meio do poder da natureza, com ervas medicinais, simpatias, adivinhações e feitiços para qualquer situação. Tal conhecimento, que remonta a tempos anteriores à Idade Média, passou por um processo de ressignificação negativa (no início essas habilidades eram positivas): milhares de mulheres foram rotuladas e marcadas como “diabólicas”, acusadas de fazerem pacto com o Diabo, obrigadas a assumirem o estigma de praticarem bruxaria ou feitiçaria, atividades que amedrontavam, de forma assustadora, o imaginário histórico e coletivo.

Foi na Baixa Idade Média, um pouco antes de os escritos de São Tomás de Aquino ganharem notoriedade, que a magia pagã se atrelou a práticas demonológicas, surgindo o Príncipe das Trevas como divindade máxima a ser cultuada. A partir do século XIV, a feitiçaria clássica – maneira pela qual se designa essa nova forma de magia – ganhou configuração precisa, desenvolvendo-se com intensidade nos três séculos subsequentes para, afinal, declinar no Século das Luzes. (SOUZA, 1995, p. 12)

As mulheres com habilidades de cura e/ou de premonição eram condenadas devido às suas “artes sobrenaturais”, justamente o que não poderia ser explicado ou compreendido. Essa mulher enigmática poderia trazer bem-estar ou apenas maldições com suas práticas consideradas hereges? Como defender uma mulher envolta por feitiço, sedução e com total independência de suas atividades cotidianas? Qual seria a reação “adequada” ao conhecimento proibido que “fere” o cristianismo daquela época? A resposta viria por intermédio da Inquisição, a caça às feiticeiras:

A caça às bruxas foi um fenômeno moderno [...]. É possível tentar buscar suas origens na Alta Idade Média, em bulas papais e determinações de bispos que condenavam a utilização de amuletos, de bonecos de cera que, com fins perniciosos, enterravam-se sob as soleiras das portas, de simpatias para impedir a consumação de relações sexuais. (SOUZA, 1995, p. 26)

Como acreditar que mulheres sábias, filhas da natureza, curandeiras e rezadeiras poderiam ser alvo de uma caçada impiedosa que tinha como intuito a “limpeza” do mal? Silvia Federici aponta que “a caça às bruxas buscou destruir o controle que as mulheres haviam exercido sobre sua própria função reprodutiva, e preparou o terreno para o desenvolvimento de um regime patriarcal mais opressor” (2017, p. 30). Um dos principais questionamentos acerca da bruxa seria a vinculação da maldade a essa personagem tão consagrada e importante dos contos de fadas. Em quase todas as narrativas, especialmente as tradicionais, o mal está frequentemente permeando a figura feminina detentora de poderes aparentemente sobrenaturais, os quais a lógica convencional jamais poderia explicar e aceitar.

Quando a bruxa passou a ser “vilanizada” e, em muitos momentos, “demonizada”? Para tal compreensão, cumpre lembrar tempos pagãos, em que à configuração da fada celta emergiam o prestígio e o poder femininos.

1.1 A mulher celta: fada boa ou donzela maligna?

A civilização celta, ao longo dos tempos, enriqueceu pensamentos e visões com sua cultura, influenciando o mundo ocidental. Além dos costumes marcantes, como vestimentas, festas, como o Halloween, e os próprios idiomas, como o gaélico e o galês, destaca-se a posição feminina na sociedade, cujo traço importante era a independência, algo distinto dos outros povos da mesma época. De acordo com Nelly Novaes Coelho,

Segundo o registro mítico-literário, os primeiros *contos de fadas* teriam surgido entre os celtas, povos bárbaros que, submetidos pelos romanos (séc. II a.C./séc. I da era cristã), se fixaram principalmente nas Gálias, Ilhas Britânicas e Irlanda. A essa herança céltica, é atribuído o fundo de maravilhoso, de estranha fantasia, imaginação e encantamento que caracteriza as novelas de cavalaria do ciclo bretão (ciclo do Rei Artur e seus Cavaleiros da Távola Redonda e sua Dama Ginevra). Foi, pois, nas novelas de cavalaria que *as fadas teriam surgido como personagens*, representando forças psíquicas ou metafísicas. (2000, p. 175)

Na sociedade cristã – e até mesmo antes dela –, deparamo-nos com a submissão, a fragilidade, o lugar secundário e o mal que a mulher infortunadamente carregou, basta lembrar de Pandora ou de Adão e Eva e o fruto proibido. Desde a Idade Média, o feminino sofreu um processo de demonização por parte da sociedade patriarcal. Sejam curandeiras ou benzedoras, ao final, eram consideradas uma ameaça contraditoriamente frágil e, ao mesmo tempo, perigosa, que necessitava de maior controle. Essa mulher enigmática, dotada de alquimia e sabedoria, principais fatores para torná-la maligna, representava simultaneamente bênçãos, maldições e independência, que acabavam por prejudicar o cristianismo nascente naquela época. Conforme aponta Laura de Mello e Souza,

a construção da imagem da bruxa e a concomitante perseguição que contra ela se votou têm perfil moderno, específico, e se inserem num corte profundo. As perseguições medievais contra feiticeiras visavam extirpar os resquícios pagãos embutidos em suas práticas, e não associavam feitiçaria a heresia. O combate da Igreja ao malefício não se fazia de forma sangrenta, pois aquela não via a feitiçaria como fonte do mal. Seus atos eram supersticiosos e, nesta qualidade, condenáveis, mas não sua pessoa. Na Baixa Idade Média, entretanto, a associação começou a ser feita: a feitiçaria se tornou herética, ganhando as cores soturnas e simultâneas de crime e pecado, lesando a majestade humana e a Divina. (SOUZA, 1995, p. 26)

Em civilizações primitivas, porém, a mulher “é considerada um ser sagrado devido à ligação mágica com as divindades, pois, como elas, é capaz de gerar vida, o que foi comprovado pelos estudos antropológicos de tribos da Indonésia e da África Central” (MURARO, 1991, p. 5).

Ao analisar a civilização celta, verifica-se que a mulher dispunha de poderes, como optar pelo homem que desejava, a seu livre arbítrio, segundo afirma Mônica Amim, “As mulheres eram livres para escolherem seus maridos e as famílias não podiam casá-las contra sua vontade, sendo necessário, porém, haver acordo entre as famílias dos futuros cônjuges” (2006, p. 13). Quem tivesse o maior número de bens e dinheiro era o “condutor” da casa, sem diferença e com igualdade de direitos para ambos. Assim, “O marido que não era chefe do casal, portanto sem autoridade, era denominado homem de serviço (*fer fognama*)” (AMIM, 2006, p. 14). As mulheres celtas “podiam exercer várias funções, inclusive religiosas, valendo destacar seu importante papel na educação dos jovens guerreiros como mestras de armas, das artes, da magia e como iniciadoras sexuais” (AMIM, 2006, p. 16).

A mulher celta gradativamente passou a ser observada como um ser ameaçador à sociedade, tornando-se uma figura detentora de aspectos puramente macabros e sombrios. Assim, esta mulher real e independente, transformou-se, nos contos de fadas da tradição, na bruxa que ainda não aparece nas histórias, em seu lugar há a presença da fada, que também é uma articuladora do bem e do mal, provendo dons e, ao mesmo tempo, lançando maldições. A título de ilustração, no conto “A Bela Adormecida do Bosque”, de Charles Perrault, como será mostrado no terceiro capítulo, há uma fada má, e não uma bruxa: esquecida de ser convidada para o batizado da protagonista, ela comparece e roga uma maldição à menina. Verificamos, pois, que, nas narrativas da tradição, as fadas também carregam a maldade dentro de si. Em algum momento, porém, houve a diferenciação entre a fada “provedora” de dons encantadores e a bruxa malévola. De certa forma, a fada, como personagem emblemática dos contos, associada à bondade, gradativamente passa a conviver com seu reverso, a bruxa, vilã detentora de todo o mal nos contos de fadas.

1.1.1 A imortalidade sobrenatural em “Connla e a donzela encantada”, de Joseph Jacobs

O conto “Connla e a donzela encantada”, de origem céltica, selecionado por Joseph Jacobs, retrata, em poucas páginas, o poder feminino e o medo deste pelos homens. O escritor, nascido em Sidney, na Austrália, em 1854 e falecido em 1916, destacou-se por ser historiador e folclorista ao mesmo tempo, resgatando e recontando os contos britânicos, visto que era uma resposta às narrativas de Perrault e dos irmãos Grimm que encantavam os leitores ingleses (TATAR, 2013, p. 407). Jacobs procurou demonstrar para a Inglaterra que o país também possuía cultura nacional rica, por mais que os contos fossem celtas e não propriamente ingleses.

O conto apresenta Connla, um jovem com boa aparência, que ouve e vê uma moça aparentemente sobrenatural. Somente ele consegue essa proeza, o que poderia enfatizar a presença do maravilhoso. A donzela habita um local semelhante

ao paraíso, imerso à natureza, no qual as pessoas vivem prosperamente em harmonia e sem temer a morte. Logo, ela descreve o local e o tenta convencer a se juntar a esse mundo encantado:

‘Eu venho das Planícies dos Sempre Vivos’, disse ela, ‘ali onde não há morte nem pecado. Lá sempre é feriado, e não precisamos da ajuda de ninguém para sermos felizes. E em todo nosso prazer não temos brigas. E como temos nossas casas nas redondas colinas verdes, os homens nos chamam de Povo da Colina’. (2005, p. 15)

‘Connla está falando com uma bela e jovem donzela, que não tem a morte nem a idade avançada à sua espera’ [...] ‘Venha, e que sua beleza nunca se desvaneça, nem sua juventude, até o último dia terrível do Juízo Final’. (2005, p. 15-16).

Ela propõe a imortalidade, desejo da maioria dos seres humanos, e a felicidade plena, sem doenças, nem guerras. Seu aspecto é comumente observado em seres sobrenaturais, visto que a donzela é invisível.

O rei, preocupado com seu belo filho, decide pedir ajuda a um Druida, Coran. Sabe-se que os druidas eram sacerdotes celtas que praticavam magia, ligados à natureza e que aconselhavam como forma de instrução. A título de observação, Chevalier e Gheerbrant apontam que

O nome do druida, é etimologicamente, o da ciência (**dru [u] id** – *os muitos sábios*) e há uma primeira equivalência semântica com o nome do bosque e da árvore (**-vid**). Mas a árvore é, também, um símbolo de força, e os druidas celtas têm direito **à sabedoria e à força**. [...] São, na verdade, sacerdotes, e suas doutrinas têm essência metafísica. [...] Os druidas podem ser não apenas sacerdotes mas também conselheiros muito ouvidos (o druida foi suplantado pelo capelão ou confessor na época cristã). (2020, p. 411 – grifos do autor)

O monarca roga a Coran para que auxilie o seu filho contra as “artimanhas e feitiços femininos” (JACOBS, 2005, p. 16). Deve-se ressaltar que o rei em momento algum desconfia da existência da donzela misteriosa, o que afirma a presença do maravilhoso como fator incontestável, ou seja, não há espanto ou surpresa com o fato. Por outro lado, o soberano exalta o poder que o tal ser possuía e o que isso poderia acarretar ao seu filho, Connla. O lado feminino, quase sempre, carrega o poder de enfeitiçar e causar infortúnios aos homens “desprotegidos”.

A donzela some mediante a um encantamento do Druida, porém ela deixa um contra encantamento, uma maldição para o rapaz: a jovem lança uma maçã em direção ao rapaz que ingere instantaneamente, devido a sua vontade. Cabe mencionar que o fruto se refazia a cada mordida do rapaz:

A maçã é simbolicamente utilizada em diversos sentidos aparentemente distintos, mas que mais ou menos se aproximam: é o caso do *pomo da Discórdia*, atribuído pelo herói Páris; dos **pomos de ouro do Jardim das Hespérides, que são frutos de imortalidade; da maçã consumida por Adão e Eva.** [...] Trata-se, portanto, em todas as circunstâncias, de um meio de conhecimento, que ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal: **a imortalidade, ou conhecimento desagregador**, que provoca a queda. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 642 – grifos nossos)

Poder-se-ia interpretar a escolha da maçã como a imortalidade e conhecimento advindos da personagem feminina, a donzela encantada, bem como a transgressão de Connla ao aceitar partir, cedendo à sedução, igualmente a Adão em relação à Eva. Portanto, “essa campina das maçãs corresponde também às ilhas da felicidade da Antigüidade, onde virgens divinas cultivavam maçãs de ouro e pode também ser comparada ao "país dos vivos" dos celtas’ (JUNG; VON FRANZ, 1980, p. 244).

Passado um mês da maldição, a moça retorna de forma sobrenatural e diz ao jovem que

‘É um lugar glorioso, este que Connla possui entre os mortais de vida breve, que aguardam o dia da morte. Mas agora o povo da vida, os que vivem sempre, pedem-lhe e rogam-lhe que venha a Molly Mell, a Planície do Prazer, pois aprenderam a conhece-lo, vendo-o em sua casa entre seus entes queridos’ (JACOBS, 2005, p. 16-17).

Fica explícito que a mulher conhece os corações dos humanos, há o saber sobre o que realmente desejam, o que é um atributo das fadas. A dualidade entre a vida e a morte, e o desejo à imortalidade são aspectos ressaltados em cada momento efêmero(?) do conto celta. Ao final do primeiro encontro com a dama misteriosa, o rei pede a seu Druida que “cale” a donzela, pois ela estava com o “poder da fala” (JACOBS, 2005, p. 16). É interessante observar que, na Idade Média, a mulher deveria ser recatada e com reduzida fala sobre suas posições e ações. Retira-se a voz da mulher para que esta possa, um dia, se casar e constituir uma família, segundo a escolha e os interesses paternos. A mudança viria do lado feminino, juntamente ao rompimento do silêncio, como explica Michelle Perrot:

a irrupção de uma presença e de uma fala femininas em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século 19 que muda o horizonte sonoro. Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. (2005, p. 9)

Como demonstração do poder feminino, a donzela encantada faz Connla escolher o seu lado ao subir em uma “canoa de cristal brilhante” (JACOBS, 2005, p. 18) e partir ao lado dela, abandonando o seu povo e o seu reino. A escolha de ir para o mar pode remeter às sereias que têm o poder de seduzir e matar eventualmente os homens. É necessário abordar que Jean Chevalier e Alain Gheerbrant apontam que este local seria “ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte” (2020, p. 663), demonstrando que haveria uma dupla possibilidade de destino para a personagem masculina: ao seguir com a donzela, seria o início de sua nova vida, provavelmente imortal, ou o fim do seu ciclo mortal.

1.1.2 Sedução à beira mar em “A ilha das mulheres”, de Christian Léourier

Christian Léourier nasceu em dezembro de 1948, em Paris, sendo respeitado como um escritor de literatura para a infância e a juventude. O conto narra a história de uma donzela desconhecida que surge misteriosamente em um jantar majoritariamente masculino. Ela questiona um dos homens, Bran, sobre o motivo de haver um galho atrás dele, “que parecia de prata, cujas folhas brilhavam como ouro, carregado de frutos que tinham o brilho do âmbar” (LÉOURIER, 2008, p. 193). Ele afirma que provavelmente o mar o trouxe enquanto estava deitado na areia, e a moça, por meio de uma canção, diz que o galho da macieira, um objeto natural, é proveniente de sua ilha. Chevalier e Gheerbrant explicitam que “a macieira (*Abellio*, em celta) é também uma **árvore do Outro Mundo**. É um ramo de macieira que a mulher do Outro Mundo vindo buscar Bran lhe envia, antes de o conduzir além do mar” (2002, p. 572 – grifos do autor).

Decidido a encontrar a ilha da moça que o encantou, Bran

fretou um navio. Para acompanhá-lo na expedição, escolheu **os nove marinheiros mais audaciosos, os nove guerreiros mais corajosos e os nove druidas mais sábios**. Amarrou o galho de macieira na proa e, quando a maré o arrastou para o largo, tomou a direção do sol poente. **Durante três vezes nove dias e três vezes nove noites manteve esse rumo**. Nenhum navegante avançara tanto em direção a oeste. (LÉOURIER, 2008, p. 195 – grifos nossos)

A simbologia do número 9, para Chevalier e Gheerbrant, é

o último da série dos algarismos, o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, i.e., **uma transposição para um plano novo**. Seria encontrada aqui a ideia de novo nascimento e de germinação, ao mesmo tempo que a da morte; ideias cuja existência assinalamos em diversas culturas a propósito dos valores simbólicos deste número. Último dos números do universo manifestado, ele abre a fase das transmutações. **Exprime o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fecho do círculo.** (2020, p. 718 – grifos nossos)

É necessário ressaltar que, ao final da narrativa, é explicitado o encerramento e o início de um ciclo, de uma nova vida, para todos os viajantes que estão em busca da mulher misteriosa. Passado um tempo, os tripulantes encontraram uma ilha em que os habitantes viviam em alegria e festejos. Um dos homens desembarca e rapidamente se envolve com a mesma situação do povo, sem hesitar, esquecendo “completamente os companheiros” (LÉOURIER, 2008, p. 199). Nota-se o alto poder de sedução presente no conto, embora não seja a ilha almejada por Bran. Este finalmente encontrara o seu destino, bem como a dama que “povoava seus pensamentos” (LÉOURIER, 2008, p. 199).

Ao recebê-lo, a mulher jogou, na direção de Bran, um novelo de lã prateada, que se enrolou em sua mão. Ela puxa o protagonista, afunda o seu navio e o arrasta em sua direção. Pode-se compreender esta junção de ações, especialmente quando o navio submerge, como o fim de uma vida mortal e o início de uma vida imortal em Outro Mundo, como sugerem Chevalier e Gheerbrant, neste caso, um mundo sobrenatural.

Um dos tripulantes pede para retornar ao seu reino, pois tinha obrigações pendentes no local. O líder aceita e comunica à dama, que não oferece resistência, mas o alerta para ter austeridade. É interessante mencionar que o tempo possivelmente parava em relação à percepção dos tripulantes, e não transcorria como todos imaginavam. Ocorreu um lapso de tempo entre a permanência na ilha e o retorno para a região originária dos navegantes. Logo ao descer, o marujo se transformou em poeira automaticamente. Percebendo o momento perturbador, Bran voltou para o mar. Salienta-se que

O mar, cujo simbolismo geral aproxima-se do da água e do oceano, desempenha um grande papel em todas as concepções tradicionais celtas. É por mar que os deuses (**Tuatha Dé Danann**, *tribo da deus Dana*) chegaram à Irlanda e é por mar que se vai para o Outro Mundo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 664)

O final é passível de ser interpretado de duas formas: a personagem masculina pode ter retornado à ilha das maravilhas e dos amores, mantendo o provável encantamento lançado sobre si, ou se perdeu no mar, em Outro Mundo composto pelo maravilhoso.

1.2 Feiticeiras e bruxas sob o fogo da Inquisição: o maior feminicídio da Humanidade, o *Malleus* em visões narrativas contemporâneas

A soberania da mulher celta não se mantém em períodos posteriores. Avançando um pouco no percurso histórico, deparamo-nos com a feiticeira, figura benfazeja, protetora das plantações, que desempenhava a função de curar doenças em animais e pessoas com suas poções mágicas. Caracterizada por valores positivos, duplo da fada, a feiticeira preenche paradigmas de beleza e de poder:

Ela é, então a neta da Deusa Mãe, Rainha do Céu na Babilônia, prima de Isis no Egito, de Istar na Assíria, de Innanna na Suméria e de Astartéia na Fenícia. [...] Ela é, sem sombra de dúvida, mulher, dotada de um corpo jovem e sexuado, feito para o prazer e para a maternidade. Seu poder é total, ela preside a vida e a morte, vela pelas colheitas, governa os elementos e também os homens nas sociedades de tipo matriarcal. (GABORIT, GUESDON, CAPORAL, 2000, p. 349)

Se uma feiticeira, no imaginário coletivo, não na consciência de pensadores estudiosos, é uma mulher atraente, a bruxa é percebida como uma figura feminina nada sedutora, pactuando com magia negra e com as forças demoníacas. A mulher curandeira vai se metamorfosear na bruxa, tonando-se uma ameaça tenebrosa, sombria e aterrorizante. Jules Michelet atenta para os atributos da feiticeira:

Mas quanto lhe custa sua fidelidade! Reinos, magos da Pérsia, encantadora Circe! Sublime Circe! Que tem sido de vós? E que bárbara transformação! Aquela que do trono do Oriente ensinou as virtudes das plantas e a viagem das estrelas; aquela que, ao trípode de Delfos, iluminada pelo deus da Luz, dizia orações ao mundo de joelhos - é essa, mil anos depois, que é caçada como uma besta selvagem, perseguida pelos campos, desonrada, apedrejada, colocada nas chamas da fogueira! Mas o clero não tem muitas fogueiras, nem o povo bastante injúrias, o menino muitas pedras para atirar contra a infeliz. O poeta (também um menino) atira-lhe outra pedra, mais cruel ainda para uma mulher. Ele supõe, gratuitamente, que ela sempre fora feia e velha. A palavra "feiticeira" imagina-se as horrorosas velhas de *Macbeth*. Mas os cruéis processos a que se submeteram ensinam o contrário: muitas morreram precisamente por que eram jovens e belas. (s/d, s/n)

De forma muito breve, mas caracterizadora, a bruxa é vista, no imaginário cultural, como uma personagem feminina anciã, enrugada, com feições aterrorizantes e dons peculiares, sobrenaturais e diabólicos, adepta de necromancia, capaz de matar qualquer ser que pudesse se tornar um obstáculo a seus terríveis planos. Assim, “bruxa literária liga-se ao ogro devido à sua natureza, considerada não humana, já que apresenta comportamentos incomuns – podemos falar de aspectos físicos e/ou psicológicos, e à sua ligação com a morte” (SÁ, 2015, p. 180). Esta criatura “maligna” buscava seu poder em meio à natureza, à Grande Mãe, a origem de toda a vida, da qual retirava forças e elementos para diferentes tarefas, como proteção, cura e, algumas vezes, morte. A título de compreensão, Erich Neumann afirma:

Uma forma configurada da ‘Grande Mãe’ destaca-se do arquétipo primordial, e nela torna-se visível uma organização dos elementos. Ela assume três formas: a Mãe Bondosa, a Mãe Terrível e a Mãe Bondosa-Má. Os elementos femininos (e masculinos) bons configuram a ‘Mãe Bondosa’ que, tanto quanto a ‘Mãe Terrível’, detentora dos elementos negativos, também pode emergir de forma independente da unidade da Grande Mãe. A terceira forma é aquela da ‘Grande Mãe’ que é boa e má e que permite a união de atributos positivos e negativos. (2011, p. 33)

A natureza é o porto-seguro de onde a bruxa conseguia auferir seu poder e se conectar com seres mágicos que podiam ser inspiração para possíveis metamorfoses animalizadas.

Na Idade Média, a mulher considerada diabólica possuía atributos inexplicáveis perante à razão, como: curas por meio de ervas naturais, realçando a sua facilidade em alquimia e assim ultrapassando o conhecimento do médico local; dons adivinhatórios; feitiços e simpatias para qualquer situação ou ocasião; conexão com a natureza, como um local de recarga espiritual e contemplação das forças sobrenaturais; e, principalmente, independência em suas ações cotidianas, pois era livre, não submissa ao modelo da sociedade, além de ser sedutora, defensora do conhecimento e feiticeira. Tais atributos levaram-na a ser considerada uma mulher louca, delirante, maligna, que possivelmente tinha pacto com o Diabo, “senhor das trevas”. De acordo com Jules Michelet,

O único médico do povo, durante mil anos, foi a feiticeira. Os imperadores, os reis, os papas, os mais ricos barões tinham alguns médicos em Salerne; os mouros, os judeus, mais a massa de todo o Estado, e pode-se dizer do mundo, não consultavam senão a Saga ou *Sage-femme*. Se ela não conseguia curar, era então injuriada, chamam-na de feiticeira. Mas geralmente, por um respeito mesclado de temor, chamavam-na de “boa

mulher" ou "bela mulher" (*bella donna*), o mesmo nome que se dava à fada. (s/d, s/n)

No século IV, quando o cristianismo se transformou na religião oficial, as práticas da magia e da adivinhação foram condenadas por representarem sobrevivências da idolatria pagã. Segundo Jean-Claude Schmitt (2006), no século V, duas mudanças prepararam o cenário para a "caça às feiticeiras": a responsabilidade individual na prática voluntária do mal e a emergência da figura de Satã, o Diabo, como uma "espécie de soberano das trevas e da ilusão" (2006, p. 425). Foi a partir do século XIII, com o conceito de heresia e o aumento das seitas heréticas, que a Igreja lançou a caça às bruxas, culminando com dois acontecimentos importantes:

- O primeiro, em 1484, diz respeito à bula pontifícia de Inocente VIII (ideias de fornicção com o Diabo, de malefícios e impotência).
- O segundo, em 1487, refere-se à publicação por Sprenger e Institoris do "Malleus Maleficarum", onde questões de sobre feitiçaria aparecem debatidas em seus mínimos detalhes (voos, sabás etc.), e a partir do qual seria elaborada uma sofística que não deixa à acusada qualquer possibilidade de defender-se de torturas tenebrosas, acompanhadas de morte. (GABORIT, GUESDON, CAPORAL, 2000, p. 358)

No final da Idade Média, a mulher que praticasse a feitiçaria, ou disso fosse acusada, era perseguida intensamente por, de alguma forma, imaginarem uma ligação entre as práticas ocultas e o diabolismo. Muitas foram obrigadas, por intermédio de torturas, a assumirem o estigma de praticarem bruxaria ou feitiçaria, atividades que amedrontavam, de forma assustadora, o imaginário histórico e coletivo. A Inquisição torturou um grande número de mulheres apontadas como praticantes de magia, condenando-as à fogueira. Diante dos novos valores e da "luta" religiosa travada, a "mulher da natureza" era vista como louca ou perigosa ao extremo.

O que a figura da bruxa ensina é um certo modo de enxergar a mulher, principalmente quando esta expressa poder. Ao longo de muitas eras da civilização patriarcal, a lição predominante sobre as mulheres que fazem uso de poderes ou que se aliam a forças que, de um modo ou de outro, a máquina civilizatória não consegue domar é bem conhecida de todos. Toda expressão de poder por parte de mulheres desembocava em punição. Cunhada dentro do cristianismo, a figura das bruxas traduzia-se em mulheres devoradoras e perversas que matavam recém-nascidos, comiam carne humana, participavam de orgias, transformavam-se em animais, tinham relações íntimas com demônios e entregavam sua alma para o diabo. Uma análise da farta literatura sobre o assunto nos mostra que a caracterização da bruxa que vigorou durante a Inquisição, ressoando até os

dias de hoje, constitui-se como um dos elementos mais perversos produzidos na sociedade patriarcal do Ocidente. (ZORDAN, 2005, p. 332)

Na Idade Moderna, a bruxa permaneceu como uma fugitiva por ainda conter traços que a razão não podia explicar, sendo considerada uma vilã que raramente obtinha êxito em seus planos macabros e monstruosos. Como forma de exemplificação, Jean Delumeau aponta que

Do mesmo modo que o judeu, a mulher foi então identificada como um perigoso agente de Satã; e não apenas por homens de Igreja, mas igualmente por juízes leigos. Esse diagnóstico tem uma longa história, mas foi formulado com uma malevolência particular – e sobretudo difundido como nunca anteriormente, graças à imprensa – por uma época em que no entanto a arte, a literatura, a vida de corte e a teologia protestante pareciam levar a uma certa promoção da mulher. (2009, p. 462)

Jovial ou velha, de qualquer forma estaria violando as leis da Igreja, sem perdão, e algo deveria ser feito relativamente aos seus pecados. A feiticeira transformou-se, física e mentalmente, ao longo dos tempos e das narrativas infantis, em uma velha decrépita e animalizada, que busca apenas fazer malignidades em quase todas as histórias para crianças e jovens, sendo uma das principais vilãs dos contos de fadas. Silvia Federici explicita que

Embora a caça às bruxas estivesse dirigida a uma ampla variedade de práticas femininas, foi principalmente devido a essas capacidades – como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas – que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída. (2017, p. 314).

De acordo com Jeffrey Richards (1993, p. 92), o povo vivia em um espaço envolto de catástrofes e medos do homem (como impostos e guerras) e do sobrenatural (como a morte e o inferno). A presença do mal, representada por demônios e pela bruxaria, aumentava gradativamente a histeria e a crença de que todos os flagelos da sociedade viriam das artes místicas.

1.2.1 Malleus Maleficarum: misoginia e crueldade na Idade Média

A Inquisição, a caça às feiticeiras, foi o maior feminicídio da História o qual buscava eliminar virtudes, inteligência, a fim de homogeneizar todas as mulheres a

um único modelo passivo. Os “desvirtuamentos” seriam devidamente corrigidos. O *Malleus Maleficarum* (*Martelo das feiticeiras* ou *Martelo das bruxas*), de 1486, escrito por Heinrich Kramer e James Sprenger, é a obra que aborda, com maior relevância e detalhes, a perseguição e a condenação de centenas de mulheres tidas como “bruxas” ou “feiticeiras”. A ideia começou com a preocupação do Papa Inocêncio VIII, que desejava “limpar” a Europa de possíveis bruxarias. Um dos trechos que caracteriza a visão que Kraemer e Sprenger tinham das mulheres resume com clareza e misoginia o lado demoníaco feminino:

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepiona e mente. (Parte I, Questão VI, p. 701-702)

Com esta premissa, acreditavam que a mulher era um perigo que necessitava de controle sobre o seu próprio corpo. É oportuno observar que o livro não se destina aos possíveis feiticeiros existentes naquela época. A mulher é o único “objeto” de que o Diabo poderia se apossar para cometer suas maldades contra os homens “descuidados” e “inocentes”.

A pesquisadora Paola Zordan enfatiza que

Como personagem de imaginários em que as fronteiras entre real e ficcional estão densamente dissolvidas, a típica malvada dos contos de fadas e de várias histórias infantis traz muitos elementos da figura da bruxa descrita pela Inquisição. Histórica, a bruxa modifica-se dentro das eras, ficando em sua imagem as marcas que a sociedade lhe impôs. Marcas expostas em praças públicas através do espetáculo de seus suplícios e da execução das sentenças mortais que lhe eram imputadas. Pagando por crimes tais como dançar nua sob o luar, a bruxa é marcada pelo despudor e pela degeneração do corpo. Mulheres incômodas para a comunidade, viúvas solitárias ou vizinhas indiscretas, as bruxas eram aquelas cujas práticas eram consideradas crimes mais graves do que as heresias. Sedenta por poder, a bruxa é maléfica e corruptora, de modo que, tanto na realidade como na ficção, todas as histórias de bruxas terminam com o castigo por sua insubmissão: forca, fogueira, solidão. (ZORDAN, 2005, p. 332-333)

Ao examinar o livro anteriormente citado, *Malleus Maleficarum*, percebe-se a divisão em três pontos. A primeira, “Das três condições necessárias para a bruxaria: o Diabo, a bruxa e a permissão de Deus Todo-Poderoso” (2015, p. 273), enfatiza as artimanhas do Diabo e sua possível associação às bruxas. A segunda, “Dos métodos pelos quais se infligem os malefícios e de que modo podem ser curados”

(2015, p. 1178), auxilia na defesa de feitiços infortunadamente lançados. Por fim, a terceira, e mais cruel, “Que trata das medidas judiciais no Tribunal Eclesiástico e no Civil a serem tomadas contra as bruxas e também contra todos os hereges” (2015, p. 2270), aborda as formas de julgamentos e condenações eficazes. Segundo Zordan,

As descrições do *Malleus Maleficarum* ajudaram a construir uma imagem fantástica sobre pessoas, na maior parte das vezes mulheres, capazes de se transformarem em animais, voarem, percorrerem grandes distâncias em segundos e manipularem os humores corporais. Todos esses prodígios eram ineficientes depois que as bruxas eram tomadas sob o jugo da Igreja, conseguindo, no máximo, ludibriar seus algozes por meio de palavras ou olhares diabólicos. Acreditar ou desacreditar nas incríveis proezas da bruxa não é servir-se de um certo encadeamento simbólico e de configurações imaginárias, que fazem com que seus traços passem ao ilusório campo das sublimações. (2005, p. 339)

O nome dado ao livro poderia ser interpretado como a oportunidade das bruxas e/ou feiticeiras exercerem seu julgamento, o “martelo das feiticeiras”, o qual pertence a essas mulheres. Entretanto, é a condenação de alguém sem a menor defesa. Durante quase todos os julgamentos, há erros nas sessões, como confissões invertidas e inventadas, torturas produzidas por outros humanos passíveis e/ou propensos a erros.

Nas obras do pregador alsaciano Thomas Murner, principalmente a *Conjuração dos loucos* e a *Confraria dos diabretes* – ambas de 1512 – o homem certamente não é poupado, mas a mulher é ainda mais vilipendiada. Em primeiro lugar, ela é um ‘diabo doméstico’: à esposa dominadora é preciso portanto não hesitar em aplicar surras – não se diz que ela tem nove peles? Em seguida, é comumente infiel, vaidosa, viciosa e coquete. É o chamariz de que Satã se serve para atrair o outro sexo ao inferno: tal foi durante séculos um dos temas inesgotáveis dos sermões. Como provas, entre mil outras, estas poucas acusações lançadas por três pregadores célebres dos séculos XV e XVI: Ménot, Maillard e Glapion. ‘A beleza da mulher é causa de muitos males’, afirma Ménot. (DELUMEAU, 2009, p. 478)

O controle que o homem imaginava ter sobre o corpo da mulher e suas ações principais o tornava senhor das vontades dela. Caso o lado feminino se desviasse indisciplinarmente da linha demarcada e infringisse as leis patriarcais, estaria apta a esse julgamento considerado “adequado”. O intuito era manter a submissão da mulher perante o homem, o que se pode observar na atualidade, demonstrado em filmes, séries, novelas e livros, como, por exemplo, *As Brumas de Avalon* (2001), *Rei Arthur* (2004), *Tristão e Isolda* (2006). A situação pode ter sido “suavizada”, contudo jamais extinguida.

Para compreender como a mulher foi caçada violentamente durante a Humanidade, deve-se voltar ao modo de vivência e pensamento adotados naquele momento. De acordo com Jeffrey Richards, “O século XII [...] assistiu uma curva ascendente de auto-expressão na religião e na sexualidade, com homens e mulheres buscando explícita ou implicitamente maior acesso a Deus e maior controle de seus corpos” (1993, p. 13). A religião e o sexo poderiam caminhar simultaneamente em cada indivíduo, contudo a Igreja ansiava por maior controle às liberdades coletivas e respeito em face de suas regras rígidas. As mulheres, tal como prostitutas e feiticeiras/bruxas, eram o foco principal, mas não somente. Os leprosos, judeus, homossexuais e hereges em geral preenchiam o alvo das perseguições.

A mulher, que deveria ser virgem, reservada, virtuosa, equilibrada e discreta, não estava livre para conduzir sua própria existência. De seu pai passaria a seu marido. O controle masculino mudaria apenas de cenário, porém o enredo seria o mesmo. O homem a quem seria destinada teria outras relações extraconjugais e a veria como algo estritamente doméstico e reprodutor, até porque o ato sexual, algo necessário, porém indecoroso, não deveria ser consumado em demasia. Aquela que se desvirtuasse dessas diretrizes seria transformada em uma serva do Diabo, alguém seduzida e possuída pelas forças das trevas, principalmente no que se refere ao sexo. As bruxas eram vistas como “prostitutas demoníacas”, sendo que

As orgias sexuais indiscriminadas eram parte integrante de seus rituais. Isto reflete diretamente o medo milenar do sexo no cristianismo, e também destaca a desconfiança e o desagrado em relação às mulheres como parte integrante da cultura medieval (RICHARDS, 1993, p. 83).

A maldição feminina da carne viria de tempos passados, com a ingestão do fruto proibido e suas consequências erroneamente explicitadas.

1.2.2 Jóias ou magia em “Quem me deu foi a manhã”, de Marina Colasanti

Escrito pela escritora ítalo-brasileira Marina Colasanti, o conto “Quem me deu foi a manhã”, mostra a trajetória de uma jovem, que não é fada e nem bruxa, contudo passa por situações sobrenaturais com três animais selvagens: uma

salamandra, uma serpente e uma libélula. Cabe ressaltar que a personagem, de origem humilde, lava suas anáguas feitas de renda no rio, momento no qual os animais têm o primeiro contato com ela. O primeiro animal se aproxima:

- Que rendas são essas que você lava com tanto capricho?
- São as rendas que farfalham nos meus tornozelos – respondeu a moça.
- Eu também quero ouvir esse farfalhar – disse a salamandra. E antes mesmo que a moça vestisse a primeira anágua, enroscou-se no seu tornozelo. (COLASANTI, 2009, p. 61)

O animal prontamente se torna uma joia que acaba por chamar atenção e causar inveja nas moças da região. A simbologia da salamandra, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, significaria a presença do fogo, como uma entidade viva, além de ter o poder de apagar e alimentar o próprio elemento (2020, p. 876). Ao final da narrativa, ficará comprovado a presença benéfica do animal na jornada da personagem.

O segundo animal a vislumbrar a jovem, é a serpente, “enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 893).

- Que roupa é essa que você lava com tanto esmero?
- É o xale que pousa nos meus ombros – respondeu a moça.
- Eu também quero pousar nos teus ombros – disse a serpente. (COLASANTI, 2009, p. 62)

Assim como a salamandra, a personagem não toca nos adereços concedidos pela natureza, provavelmente por medo de se machucar ou por respeito a algo que foge às regras convencionais, que está no âmbito do maravilhoso. A libélula foi a única a não ter um diálogo com a jovem, que lavava os cabelos nas águas, assim apenas “voou e veio pousar na cabeça, um pouco de lado. Ali, imóveis as asas, deixou-se ficar” (COLASANTI, 2009, p. 62), proporcionando “elegância e **leveza**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 616 – grifos do autor).

Com três belas joias surgidas do nada, seria comum que intrigas e invejas ocorressem entre as demais personagens da região, o que vai remeter, no conto, às ações radicais durante a caça às bruxas, a Inquisição na Idade Média. Tal ação acusatória do povo desencadeou a prisão da protagonista, entretanto a serpente e a libélula a ajudaram a sair de sua cela.

- a serpente desprendeu-se do pescoço da moça [...] aproximou-se do carcereiro adormecido [...] mordeu com um bote a mão pendente. [...] A libélula pôde voar segura até o prego onde a chave estava pendurada por

uma argola, e com a argola entre as patinhas, voar de volta até sua dona. (COLASANTI, 2009, p. 64)

Ao ser perseguida novamente, a personagem é encontrada e condenada. Já havia passado pela prisão, agora seria queimada em uma fogueira no meio da praça. Em relação às reações negativas advindas do povo, que enxergava a jovem como uma bruxa, o Outro, o ser que necessitava ser subjugado, Ronald Hutton aponta que:

As técnicas mágicas supostamente empregadas pelas bruxas nunca foram oficialmente consideradas um meio legítimo de buscar brigas ou rivalidades. Elas sempre eram tratadas com raiva e horror públicos e normalmente espontâneos, e frequentemente associadas a uma aversão geral por parte da humanidade e da sociedade, e a aliança forjada [pela bruxa] com poderes sobrenaturais malignos à solta no cosmos. (2021, p. 34)

Antes que o inevitável destino se concretizasse, a salamandra “mordeu o tornozelo da sua dona já atada sobre os feixes de lenha” (COLASANTI, 2009, p. 65). Logo após todos retornarem satisfeitos as suas casas, o maravilhoso começou a se manifestar novamente durante à noite, momento que ninguém poderia presenciar o fato sobrenatural:

Assim, ninguém viu aquele súbito mover-se entre cinzas, o menear, a cabeça da salamandra erguendo-se. Ninguém viu o braço, o ombro, a cabeleira da moça emergindo dos restos da fogueira, ela toda de pé sacudindo-se como quem sai da água. (COLASANTI, 2009, p. 65)

A protagonista renasceu das cinzas, possivelmente por merecimento e virtudes, para uma possível nova vida, para um novo “amanhã”, termo explícito no título do conto da escritora. Sem fadas, feiticeiras ou bruxas, a narrativa se sustenta no sobrenatural aceitável do maravilhoso, mesclando traços deste conceito com situações e sentimentos, bons e/ou ruins, destinados a todos nós.

1.3 O feminino perseguido e desprestigiado: visões fílmicas

Segundo Jean-Claude Schmitt, no verbete “Feitiçaria”, integrante do *Dicionário temático do ocidente medieval I*, organizado por ele e Jacques Le Goff,

[...] a feitiçaria oferece toda uma explicação dos acontecimentos (em particular do infortúnio) e dos meios de agir sobre eles que se configuram

como inteiramente 'simbólicos', isto é, relacionam-se à influência dos poderes sobrenaturais (por exemplo, os demônios ou Deus, pelo menos naquilo que concerne à feitiçaria na tradição européia) e ao poder oculto que 'feiticeiros' ou 'feiticeiras' possuíam e usariam contra seu próximo para provocar doença, impotência sexual ou morte, fazer cair neve e destruir colheitas, matar o gado e privar as vacas de seu leite. Essas crenças constituíam-se, de resto, somente na versão 'negra' de uma concepção global do mundo: na sociedade cristã tradicional, dominada pela Igreja e por seu clero, pode-se observar que o culto dos santos e a crença no milagre, os exorcismos, a perspectiva da Presença real na hóstia, não se embasam em uma lógica diferente daquela da feitiçaria, elas participam do mesmo pensamento simbólico, do qual são a versão considerada legítima. (2006, p. 423)

As crenças religiosas e/ou esotéricas permeiam o imaginário daquele que as segue. Acreditar que foi vítima de maldição, seja por palavras ou ações, se em concepção semelhante à de adoração de imagens religiosas e/ou a realização de orações sagradas. Glorifica-se o Deus que existe em espírito, porém sem refletir sobre o como e o porquê nasceu essa doutrina, tampouco sobre a diferença entre o bem e o mal e a constante batalha que há entre o divino e o diabólico. A feitiçaria abarca o oculto, o desconhecido e os fenômenos naturais e sobrenaturais, a natureza em seu perfeito e harmônico equilíbrio, ou seja, tudo aquilo sobre o quê não temos controle, embora seja necessário explorar, compreender e refletir, pois a arte da magia não será semelhante em todos os locais nos quais é praticada. Em seu livro *História da bruxaria*, Jeffrey B. Russell e Brooks Alexander indicam que

A feitiçaria mais simples consiste no desempenho mecânico de uma ação física a fim de produzir uma outra: atar um nó numa corda e colocá-lo debaixo de uma cama para causar impotência; consumir relações sexuais num campo lavrado para aumentar a colheita; espetar alfinetes numa imagem para causar dor ou grandes danos. [...] A feitiçaria mais complexa vai além dos meios mecânicos e invoca a ajuda de espíritos. [...] Com frequência, a feitiçaria tem uma função integral na sociedade. (2019, p. 25-27)

Algumas sociedades optaram por adivinhações, feitiços para todos os fins, poções naturais para qualquer doença, identificação do sentido dos sonhos, entre outros procedimentos.

Seja pela descaracterização do feminino, seja por sua identificação direta com o mal, a história, em nenhum momento, poupou as mulheres nem as colocou em evidência por uma razão simples de que esse lugar pertencia aos homens. A mulher relegada ao isolamento, ao quarto, à cozinha e aos afazeres domésticos, se buscar outro caminho que não esse, cairá em um vertiginoso processo de estigmatização. (AZEVEDO, 2015, p. 126)

A fim de analisar a representação da bruxa durante esse período medieval, a pesquisa recorreu a narrativas fílmicas contemporâneas que atualizam, ficcionalmente, a configuração dessa personagem.

1.3.1 A bruxa necromante em *Morte Negra*

Em *Morte Negra*, dirigido por Christopher Smith, e roteirizado por Dario Poloni, o título faz referência, com um tom sombrio, dramático e envolto em religiosidade, à doença retratada no filme, um dos flagelos medievais: a peste negra. A primeira frase, na abertura, “O ano do Senhor (1348)”, remete à religião fervorosa cristã, e o povo compreendia que a doença não era um castigo divino e, sim, uma obra do Diabo ou das bruxas, ambos seres considerados malignos. Sobre a peste, assegura Delumeau:

Mais frequentemente, na Europa, tratou-se da peste, sobretudo durante os quatro séculos que correm de 1348 a 1720. [...] Uma leitura atenta dos textos da alta Idade Média permitiu recentemente concluir que a peste fora virulenta na Europa e em torno da bacia mediterrânea entre os séculos VI e VIII, com uma espécie de periodicidade dos surtos epidêmicos cujos picos se davam a cada nove a doze anos. (DELUMEAU, 2009, p. 154)

Um dos cavaleiros católicos no filme, Wolfstan, interpretado por John Lynch, que caçaria um possível necromante, afirma, como forma de motivação, que a “tarefa era caçar um demônio como cura divina” (MORTE..., 2010). Osmund, um noviço de um mosteiro inglês, interpretado por Eddie Redmayne, necessitava provar que era um verdadeiro sacerdote, e teria a oportunidade ao lado do cavaleiro Ulric, vivido por Sean Bean. Seu propósito consistia em viajar até um vilarejo imune à peste negra. Acreditava-se que havia uma feiticeira, uma necromante ou um demônio, que mantinha a região protegida da doença, sendo passível a comparação com o conto “A ilha das mulheres”, de Christian Léourier, pela existência de uma terra próspera, harmônica e blindada dos perigos externos. Quando todos os cavaleiros chegassem ao local, deveriam forçar uma confissão por parte do ser tido como “maligno”, o que poderia corroborar a forma como as mulheres eram julgadas na Idade Média. Bastava ser apontada como bruxa que logo seria julgada,

condenada e automaticamente morta pelos seus atos impuros e diabólicos, por mais que eles assinalassem apenas o conhecimento advindo da natureza:

Certo tipo de conhecimento de origem camponesa, com suas práticas e crenças que delineavam modos de tratar doenças e lidar com as situações-limite da existência (nascimento, acasalamento, geração, morte), é tido como criminoso dentro do contexto histórico da Contra Reforma. Rompendo leis que certamente ignoravam, as bruxas encarnam tudo o que é rebelde, indomável e instintivo nas mulheres. Tudo aquilo que, nesse tipo de sociedade, demanda severas punições para que o feminino ‘selvagem’ se dobre ao masculino ‘civilizado’. (ZORDAN, 2005, p. 332)

Durante a viagem dos cavaleiros, um dos viajantes conceitua o que seria um necromante, “alguém que retira os mortos da terra fria e lhes dá uma nova vida” (MORTE..., 2010). A prática da necromancia é um aspecto presente no âmbito da bruxa e/ou feiticeira. Esta é ligada, de certa forma, ao mundo dos mortos, emerge e imerge deste local por meio de seus poderes.

Adentrando ao filme, uma mulher é acusada de bruxaria, de trazer a morte para uma outra aldeia e, por esse “pecado”, seria queimada por alguns aldeões. Antes de concretizarem o ato, fazem o sinal da cruz em sua testa. Esta ação é observada na maioria das imagens da condenação de mulheres. O sinal da cruz como símbolo de salvação e libertação para os pecadores, os hereges.

A cruz é ainda, na teologia da redenção, o símbolo do resgate devido por justiça e do anzol que pescou o demônio. Toda uma tradição exige a necessidade de um resgate ao demônio, baseado numa certa justiça. Esta intervém nas fases da economia redentora. O sacrifício da cruz era necessário e necessária, em consequência, a morte do Cristo para que o homem fosse libertado dos efeitos do pecado. Donde o uso frequente do termo ‘resgate’. A cruz lembra uma espécie de anzol que fisga o demônio, imobilizando-o e impedindo que ele prossiga sua obra. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 369)

Ulric ouve os relatos do “pequeno júri”, solta e mata em seguida a jovem acusada de bruxaria, o que poderia retornar ao raciocínio anteriormente explicitado de acusação, julgamento, condenação e morte.

Ao anoitecer, um dos cavaleiros, em seu momento de reflexão acerca do seu objeto de caça, assegura que

Tão certo quanto o nascer do sol, bruxas serão queimadas. Há uma aldeia ao norte que queimou 128 bruxas em uma noite. São 16 por hora, por 8 horas. Quando a noite chegou ao fim, tinham matado todas as mulheres da aldeia. Ao final daquela semana, os homens faziam sexo com os porcos. (MORTE..., 2010)

Este pensamento prova que as mulheres eram vistas como uma ameaça que necessitava de extermínio, além de serem apenas um objeto provedor de prazer sexual. Para Ulric, “Matar bruxas é servir a Deus” (MORTE..., 2010), em contrapartida, Osmund acredita que “caçar necromantes e demônios sirva mais aos homens do que propriamente a Deus” (MORTE..., 2010). De acordo com Jeffrey Richards,

As bruxas satânicas do final da Idade Média eram [...] os bodes expiatórios perfeitos, uma minoria inventada, uma imagem compósita do mal, pronta para ser usada e aplicada a qualquer pessoa que discordasse dos dogmas da Igreja e que, pelo uso da tortura e do terror, se tornava realidade. (1993, p. 94)

A prática da condenação à bruxaria não estaria ligada ao âmbito divino e, sim, às ações humanas ou inumanas perante o Outro, aquele que foge às características pré-determinadas pela sociedade em que está inserido. Alargando-se o olhar, a motivação pode ser ainda afirmação de poder, incluindo-se a destruição dos discordantes, dos que ameaçam a estabilidade do sistema, dos que podem trazer algum ganho material àqueles que se encontram na outra ponta, caso em que se incluem os judeus perseguidos, de cujos bens eram destituídos.

Quando chegam ao seu destino, na aldeia que não fora alvo da temida peste negra, tudo parece calmo, tranquilo e acolhedor. Se a peste era um castigo de Deus, as pessoas daquela aldeia deviam ser, segundo esse raciocínio, isentas de pecado. Osmund, que havia se ferido, é tratado por Langiva, uma mulher misteriosa. Primeiro, ela revela que o sacerdote está pensando em sua amada, Averill, que morrerá. Em seguida, aplica uma pasta com ervas selecionadas no local machucado, e a dor cessa imediatamente. Neste momento, apresentam-se duas virtudes próprias das bruxas e/ou feiticeiras: o dom adivinhatório e a cura através de ervas medicinais, retiradas da Grande Mãe Natureza.

Todo o processo de transmissão de magia que confere à cura está presente no cotidiano das benzedeadas de uma forma tão natural que não se preocupam sequer em diferenciar um chá para beber, comendo um pão, de um chá para uma ministração de cura. Não se engrandecem do ofício que têm, apenas o cumprem com satisfação. Parecem não envelhecer ou não sofrer tanto a ação do tempo em seus corpos, dada a realização que sentem em serem benzedeadas. (AZEVEDO, 2015, p. 131)

Tementes a Deus, o grupo de viajantes reza antes de se alimentar, e os aldeões ficam parados, apenas observando. Enquanto há o jantar, o número de

mulheres é superior ao de homens, o que evidencia o poder feminino, pelo menos numérico, nesta aldeia, diferentemente das outras regiões. A mulher não era maltratada e vista como mero objeto, mas posta como grande autoridade. Durante a reunião, Langiva mostra a Osmund o corpo frio de sua amada, e ele logo segue para uma pequena e antiga igreja a fim de questionar Deus sobre a partida de Averill. Ulric surge e afirma que “Esta aldeia não tem a peste, mas também não tem Deus. Por causa disso, eles vão sofrer” (MORTE..., 2010). A crença em Deus poderia ser de suma importância, mas configura-se um pretexto para matar, sob a alegação da não crença em Deus – que nem se caracteriza como descrença, antes um julgamento imputado ao outro. A peste negra é apenas uma consequência, um castigo mortal por não se ter e acreditar em Deus, mas ironicamente quem estava isento dela também seria julgado e punido no filme.

Langiva leva o sacerdote a uma espécie de sabá, um ritual no meio da floresta, com o intuito de trazer Averill à vida.

Rituais de sexo e luxúria, os sabás eram tidos como odes a Satã, festas macabras nas quais se comia carne de recém-nascidos, entrava-se em transe e após danças frenéticas as bruxas copulavam com o diabo. Foram descritos como missas negras, nas quais os adeptos renegavam a fé cristã por meio do que a Inquisição supunha ser um arremedo das práticas católicas. (ZORDAN, 2005, p. 334)

Por um momento um ritual de necromancia ocorre, contudo, no final do filme, fica provado que Langiva não tinha poderes e, sim, que havia apenas drogado Averill. Osmund foge ao ver a possível “ressuscitação” e se depara com homens cristãos amarrados e mortos em troncos com o sinal da cruz. Neste momento, ocorre uma inversão de julgamento: o cristão foi condenado por sua fé em Deus, aquele que o poderia salvar.

Devido à bebida com sonífero, os cavaleiros dormem e acordam amarrados dentro de um poço d’água. Langiva oferece a salvação, exigindo que os homens renunciem a Deus para que possam sobreviver. Os aldeões matam quase todos, e Hob, antes de eliminar um deles, afirma que o “Sangue do nosso sangue, profana trindade divina, oferecemos este cordeiro para o sacrifício, para que a morte fique bem longe de nós. Que o sangue cristão podre e doente escorra para o nosso pântano” (MORTE..., 2010). A aldeia tem o seu próprio julgamento, assim como na Inquisição. A diferença é que os aldeões oferecem a oportunidade de salvação, algo que não ocorria na perseguição às bruxas. Mesmo que elas se arrependessem dos

pecados de que eram acusadas, sob tortura, o desfecho era o mesmo, a morte. O filme subverte o que comumente se lê nos livros de História sobre a época da caça às bruxas, invertendo-se os papéis: os cristãos, associados ao pecado e à podridão, são condenados, e as personagens simples da aldeia, enaltecidas e livres para viver da forma como desejam. A narrativa evidencia a hipocrisia que se instalou entre os que se dizem religiosos, ávidos por castigos e flagelos. Portanto,

o sermão, meio eficaz de cristianização a partir do século XIII, difundiu sem descanso e tentou fazer penetrar nas mentalidades o medo da mulher. 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.

Naturalmente, os pregadores não faziam senão explorar e distribuir amplamente com a ajuda do jogo oratório uma doutrina estabelecida há muito tempo por doudas obras. Mas estas, por sua vez, tiveram um novo prestígio graças à imprensa que contribuiu para oprimir a mulher ao mesmo tempo em que reforçava o ódio ao judeu e o temor do fim do mundo. (DELUMEAU, 2009, p. 480)

Ao final da narrativa, Langiva liberta Osmund que segue para a cabana na qual se encontra Averill. Para que esta possa estar com Deus, ele a mata sem saber que ela sempre esteve viva. Ulric, que estava com a peste negra, é morto ao ter seus membros arrancados por cavalos, o que remeteria à tortura intitulada “a cremareira”, comum em sessões de tortura da Inquisição. Por fim, Wolfstan leva Osmund e Hob, este enjaulado, ao mosteiro. Com o seu coração endurecido, o sacerdote passa a caçar Langiva para obter sua vingança e, ao observar uma mulher inocente, julga-a e a queima na fogueira. O ódio o cegou ao ponto de enxergar Langiva em todas as mulheres, provocando a sua própria caça pessoal às bruxas.

1.3.2 A mulher sábia e curandeira em *A noiva do Diabo*

Como em “Morte Negra”, “A noiva do Diabo”, dirigido e roteirizado por Saara Cantell, apresenta uma época terrível para as mulheres, e na introdução é enfatizado que o filme é “Baseado em fatos reais durante a primeira grande caça às bruxas na Escandinávia” (A NOIVA..., 2016), estratégia narrativa que tem a

finalidade de conferir veracidade aos fatos narrados, buscando estabelecer o pacto com o público. Segundo Jeffrey Richards,

A bruxaria na Europa ocidental era diferente de todos os outros tipos de bruxaria em um aspecto notável. Na Europa, os bruxos passaram a ser vistos como servos do Diabo. No final da Idade Média, um quadro sinistramente coerente já havia se desenvolvido, no qual os bruxos – freqüentemente mas nem sempre mulheres – faziam pactos com o Diabo, renunciando ao cristianismo e se alistando no serviço de Satã. (1993, p. 82)

No início, a protagonista Anna, interpretada por Tuulia Eloranta, colhe flores, pequenos frutos e objetos em meio à floresta, enquanto isso, Rakel, interpretada por Elin Petersdottir, está prestes a dar à luz, e uma senhora, Valborg, interpretada por Kaija Pakarinen, sábia curandeira, a ajuda com seus atributos de parteira, sabedoria que ultrapassava a medicina local. Isto em breve será questionado pelas autoridades do vilarejo, contudo, há de se observar a Questão XI, da Parte I, do *Malleus Malleficarum*, o qual aponta que “as bruxas parteiras matam o conceito ao nascer, de várias maneiras, ou provocam o aborto; ou se não fazem a oferenda de recém-nascidos aos Demônios” (2015, p. 937-938). A cláusula condena as parteiras inexoravelmente, pois mesmo a criança sobrevivendo ao parto, prova real de que elas não teriam assassinado o pequeno ser, seriam julgadas por oferecerem-na às forças do mal. No pensamento explicitado na obra, o nascimento provavelmente só poderia ocorrer por vontade divina, e não por intermédio de uma simples mulher. Silvia Federici sinaliza que

as mulheres processadas como bruxas pelos demonólogos eram (de acordo com esta teoria) praticantes de antigos cultos de fertilidade destinados a propiciar partos e reprodução – cultos que existiram nas regiões do Mediterrâneo durante milhares de anos, mas aos quais a Igreja se opôs por representarem ritos pagãos, além de constituírem uma ameaça ao seu poder. Entre os fatores mencionados na defesa dessa perspectiva, estão a presença de parteiras entre as acusadas; o papel que as mulheres tiveram na Idade Média como curandeiras comunitárias; e o fato de que, até o século XVI, o parto fosse considerado um ‘mistério’ feminino. (2017, p. 325)

No mesmo vilarejo, Karin, interpretada por Cris Af Enehielm, é uma mendiga idosa e usa seu dom adivinhatório para auxiliar uma mulher que havia sido roubada. Esse dom pode ser associado à sabedoria anciã e, assim, no filme, não há oportunidade de investigação do caso, a sabedoria é respeitada. Cabe ressaltar que “Depois de que a caça às bruxas chegou ao fim, muitas mulheres continuaram sustentando-se por meio da adivinhação, da venda de encantamentos e da prática de outras formas de magia” (FEDERICI, 2017, p. 372).

Quando a senhora roubada explica às autoridades sobre o acontecido, menciona ter uma testemunha que “é um bom homem, que não pensa só em sexo” e “quer uma mulher para casar” (A NOIVA..., 2016). Como em “Morte Negra”, narrativa fílmica analisada anteriormente, a mulher é vista como um objeto que apenas oferece prazer sexual. Há uma divisão na concepção masculina, do ponto de vista dessa personagem feminina: de um lado, há os fornicadores sedentos de prazer; de outro, os “bons homens”, que desejam as mulheres para casar. Nota-se que o protagonismo feminino tem uma grande presença no enredo do filme, seja para auxiliar, incriminar ou julgar outra mulher cruelmente.

Anna desejava encontrar e ser amada por um homem do vilarejo, e Valborg, sua madrasta, a ajuda com esse objetivo. Elas veem a sorte da moça através de uma gordura; em seguida, a curandeira ensina-a como conquistá-lo por intermédio de simpatia. A sabedoria antiga age novamente em prol dos desejos e necessidades de quem precisa. Sobre essa personagem que aciona o sobrenatural, Zordan alerta:

Ambígua, a bruxa pode ser tanto a bela jovem sedutora (ainda sem marido e cheia de pretendentes) como a horrenda anciã (viúva solitária), aparentada com a morte. Como um tipo psicossocial que emerge no final da Idade Média, essa imagem abarca uma ampla gama de traçados históricos sobre as mulheres e as várias etapas de suas vidas: infância, menarca, juventude, defloramento, gravidez, parto, maternidade, menopausa, envelhecimento e morte. (ZORDAN, 2005, p. 332)

As simpatias usadas antigamente são funcionais nos dias de hoje, embora sejam alvo de preconceitos e descrenças, vistas como algo de pouco valor e sem eficácia científica. Segundo Jeffrey Richards,

A bruxaria era essencialmente a **magia inferior**, a medicina popular da ‘mulher sábia’ local, versada em ervas e na arte do parto, mas também capaz de usar sua habilidade para poções de amor, venenos e abortíferos. Isso existia na comunidade, principalmente entre as classes mais baixas, e era praticado por indivíduos e não em cultos. A magia superior era uma ciência, praticada por homens instruídos, que envolvia rituais formais, livros de sabedoria mágica e a invocação de demônios. (1993, p. 87 – grifos nossos)

Valborg diz a Anna para que “Pegue uma raiz de levístico [...] ponha a raiz seca no bolso dele. Amarre uma mecha de cabelo seu, em forma de anel, passe de leve a mecha de cabelo na pele descoberta e suada dele, e mantenha o cabelo junto ao seu peito” (A NOIVA..., 2016). Enquanto isso, a menina consegue uma função na casa do juiz, graças a sua beleza e por ter ajudado a dona da casa, Lady Elizabeth, interpretada por Kari Onstad Winge, que passara mal: Anna lhe deu pimenta para

inalar, devido às suas propriedades medicinais. Logo a jovem demonstraria sua sabedoria sobre curas e/ou alívio da dor, por meio de ervas naturais, prática, como já se mostrou, bastante antiga:

As feiticeiras teutônicas usavam ervas, peneiras e figuras de cera, massa ou barro em seus trabalhos. Na magia hostil, suspendiam-se essas figuras no ar, mergulhavam-nas em água, esquentavam-nas ao fogo ou perfuravam-nas com agulhas. Feitiços eram usados para causar dano ou para curar. (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 59)

Enquanto ocorre uma comemoração, o reverendo da cidade, Bryniel, interpretado por Claes Malmberg, chama uma mulher para se confessar, e abusa dela sexualmente, dizendo-lhe que estaria recebendo o amor de Deus (A NOIVA..., 2016). Ao término, a moça, com medo de estar grávida, procura apoio em Valborg. Sem que a vítima mencionasse quem seria o seu abusador, a curandeira de imediato soube o nome do homem. Não por ter usado a adivinhação, mas por ter recebido outras vítimas em seu lar. Para auxiliá-la, oferece algumas sementes para que pudesse ingerir. Sobre essa questão, estudos assinalam que:

Como demonstrou Jacques Rossiaud em *Medieval Prostitution* (1988) [A prostituição medieval], na França, as autoridades municipais praticamente descriminalizaram o estupro nos casos em que as vítimas eram mulheres de classe baixa. Na Veneza do século xiv, o estupro de mulheres proletárias solteiras raramente tinha como consequência algo além de um puxão de orelhas, até mesmo nos casos frequentes de ataque em grupo (Ruggiero, 1989, pp. 94, 91-108). O mesmo ocorria na maioria das cidades francesas. Nelas, o estupro coletivo de mulheres proletárias se tornou uma prática comum, que se realizava aberta e ruidosamente durante a noite, em grupos de dois a quinze que invadiam as casas ou arrastavam as vítimas pelas ruas sem a menor intenção de se esconder ou dissimular. (FEDERICI, 2017, p. 103)

Observa-se a hipocrisia do poder religioso daquela época, motivação sexual provavelmente condutora de muitos atos de tortura às “bruxas” durante a Inquisição. Aquele que deveria passar os ensinamentos da Igreja aos necessitados utiliza a sua posição para cometer atos covardes e criminosos, ainda que a justiça pouco se tenha feito presente, como observa Federici na citação acima. Em *Malleus Maleficarum*, na Questão I, da Parte II, relata-se que há três tipos de homens imunes à bruxaria, e um deles seriam os homens religiosos, os quais “de acordo com rituais tradicionais e santos da igreja, fazem o uso lícito dos poderes e das virtudes que a Igreja lhes concede, no exorcismo das bruxas” (2015, p. 1188). Portanto, ao contrário da caracterização dos religiosos no *Malleus*, o reverendo era apenas um homem normal, propenso aos pecados, sucumbido às forças demoníacas.

Durante a missa do reverendo abusador, Lady Elizabeth passa mal, e como o médico está muito longe daquela região, a curandeira e sua sobrinha a ajudam com auxílios naturais, como simpatias e rezas. Este fato sempre ocorreu na humanidade, principalmente em locais remotos e interiores, sem acesso a médicos e hospitais. A mulher alquimista substitui o representante oficial da medicina. Em relação às plantas consideradas medicinais, utilizadas até o momento atual, sabe-se que:

Para os cristãos, as ervas medicinais deviam a sua eficácia ao fato de terem sido encontradas pela primeira vez no monte do Calvário. Para os antigos, as ervas deviam as suas virtudes curativas ao fato de que haviam sido descobertas pela primeira vez pelos deuses (ELIT). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 437)

A criada, Ulrica, interpretada por Johanna Af Schulten, lança uma intriga, avisando o filho de sua patroa que a curandeira “cospe nas roupas, roda pães e faz todo tipo de feitiçaria” (A NOIVA..., 2016). Existia o preconceito com a cura por meio de simpatias e auxílios naturais que eram transmitidos através de gerações, como também poderia existir a inveja de uma criada por outra mulher, capaz de despertar a simpatia da patroa. Uma parte dos aldeões acredita que as ervas eram “para tratar problemas de mulheres” (A NOIVA..., 2016), e que as simpatias eram apenas “truques inofensivos” (A NOIVA..., 2016), enquanto outra parte crê que as curandeiras desafiam Deus com suas práticas proibidas por lei, ou seja, não seria de fato algo inofensivo, e sim, diabólico.

Segundo Mircea Eliade, as ervas medicinais tomam o seu valor de um arquétipo celeste, que é uma expressão da árvore cósmica. O local mítico da sua descoberta, da sua origem, por exemplo, o Gólgota, sempre é um centro.

As ervas medicinais ilustram, pelas virtudes que lhes são atribuídas, a crença de que a cura só pode vir de uma dádiva divina, como tudo o que tem relação com a vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 437)

Nils, o filho de Dona Elizabeth, considera que as mulheres curandeiras estão “brincando de Deus” (A NOIVA..., 2016), além de acreditar que a mendiga do vilarejo “usa a arte do diabo para adivinhar quem é ladrão” (A NOIVA..., 2016). Novamente, há a descrença em soluções desprovidas de veracidade científica, que supostamente não existiriam aos olhos dos homens e de Deus.

Valborg é levada para ser interrogada, e a criada de Lady Elizabeth detalha os feitos “diabólicos” da curandeira. Um homem afirmava que a sábia “faz uso de magia branca, só magia negra é considerada bruxaria” (A NOIVA..., 2016). A velha

sábia foi julgada e condenada a ser banida do vilarejo para sempre. O povo discorda da decisão por não ser o justo, o correto, porém aceita o veredito. Para Zordan,

Driblando as adversidades financeiras, a fome e o trabalho extenuante, a bruxa acabaria por deixar-se aliciar às forças malignas. Romântico, Michelet nos mostra a imagem da bruxa como exilada, morando sozinha em lugares ermos da natureza, exposta às intempéries, aos ventos fortes e às tempestades. Como uma ameaça à sociedade, muitas vezes expulsa de sua aldeia, a bruxa era isolada, uma fugitiva que, cedo ou tarde, seria procurada para servir como confessora de apaixonados e intermediar os mais diversos prodígios exigidos por aqueles que se arriscavam indo atrás de seus poderes. (2005, p. 337)

A próxima interrogada é Karin, que zombou do interrogatório ao contar sobre sua vidência. Depois de um tempo presa, é condenada por ter pacto com o Diabo e usar as forças do mal. A mendiga, antes de ser decapitada e queimada na fogueira em meio à população que assiste hipocritamente ao espetáculo, confessa que havia outras mulheres feiticeiras naquele local e, assim, recebe a comunhão, o corpo e o sangue de Cristo por meio do reverendo estuprador. Inúmeras mulheres são julgadas, condenadas, decapitadas e queimadas cruel e indevidamente no vilarejo. A moça abusada sexualmente é presa à berlinda, um instrumento de madeira que limita as mãos e a cabeça e, enquanto se encontra nessa situação, as mulheres que passam pelo local a insultam e cospem em seu rosto. Pouco depois, é novamente presa e tem seu cabelo cortado, assim como o das outras mulheres consideradas diabólicas. A História registra que,

Para se abrir um processo, bastava a acusação de uma pessoa ou a denúncia sem provas. Entretanto, o mais comum era que o processo fosse aberto por um juiz, a partir de rumores públicos. Em certos casos, eram suficientes apenas os testemunhos de crianças ou de inimigos do acusado. O julgamento deveria ser simples, rápido e sem apelação. O juiz tinha poderes plenos, podendo autorizar ou negar a defesa ao acusado, escolher-lhe o defensor ou colocar as condições de defesa. Parecia antes um promotor do que um juiz, e recorria à tortura quando achasse necessário. (SOUZA, 1995, p. 28)

A tortura, porém, evidencia estímulos para além da busca de pactos diabólicos, vinganças, denúncias. Conforme afirma Carlos Amadeu B. Byington, em seu prefácio para o *Malleus Maleficarum*,

Este ódio à mulher misturou-se, na Inquisição e no *Malleus*, à atração mórbida por ela devido à sexualidade culturalmente reprimida e à sua desvalorização na Igreja. Isso fez com que a tortura para se obter confissões de bruxarias incluísse procedimentos tarados, ou seja, sexualmente perversos, que incluíam o voyeurismo e o sadismo. As

mulheres eram despidas e seus cabelos e pelos raspados, à procura de objetos enfeitiçados escondidos em suas partes íntimas. (2015, p. 203-204)

Anna, por revolta, acusa Rakel de bruxaria, contudo, logo após interrompe o julgamento para anunciar que havia feito uma denúncia falsa. A acusadora é presa e Nils a interroga e pergunta quais eram os segredos dela, como seria voar com animais, se poderia se transformar em um animal, como era ficar diante do Diabo e ter relação sexual com ele, invadida pela luxúria (A NOIVA..., 2016). Anna não responde a questionamento algum do acusador e pede para que ele deixe o local.

A personagem sedutora confessa, portanto, seus crimes perante o tribunal, afirma que Rakel é inocente de todas as acusações. Seu final não poderia ser outro a não ser a morte. Todavia, durante a execução, a bacia com água que está na mão do reverendo se torna vermelha, indicando um dos milagres divinos. Na verdade, Rakel tingiu de vermelho sem que ninguém visse, e Anna foi absolvida, seguiu para Estocolmo e se tornou a melhor curandeira da Europa. Essa seria a versão alternativa e agradável de Rakel para Anna Eliana, sua filha. Na realidade, a promissora curandeira foi decapitada perante o vilarejo. Essa seria a última morte da região. A narrativa fílmica apresenta os dois lados da Inquisição: aquele que acusa e condena de forma brutal e perversa, que é o representante do poder e da religião; e a vítima, preferencialmente mulheres, acusadas, torturadas e posteriormente assassinadas sem o direito mínimo à defesa. Assim,

De um lado a instituição (Igreja, Estado), de outro as figuras do Diabo e da feiticeira: este encontro cumpriu papel considerável na gênese da 'caça às feiticeiras' que se desencadeou na Europa entre o século XV e a primeira metade do XVIII. A Idade Média stricto sensu, aparece, com efeito, nessa evolução apenas como um período de gênese. Compreendê-la é essencial para toda análise da história da feitiçaria na sua longa duração. (SCHMITT, 2006, p. 425)

Neste capítulo, analisamos o perfil feminino na História, partindo da mulher celta, e sua independência social, até a perseguição na Idade Média, por meio da Inquisição e suas consequências, observando narrativas literárias e fílmicas que pudessem contribuir, ficcionalmente, para o desenho desse cenário. A fim de contemplar a monstruosidade, no qual a bruxa é inserida, analisamos outros contos da tradição e suas respectivas adaptações cinematográficas no próximo capítulo.

2 A IMAGEM MONSTRUOSA DA BRUXA: REPULSA E/OU ATRAÇÃO

Seu tipo psicossocial está na fila das anormalidades, enquadrando-se na categoria dos monstros, próxima do animal, mas cheia de humanidade.

Paola Zordan

A partir da Idade Média, a bruxa, esta personagem intrigante e misteriosa, começou a ser satanizada e a ter um perfil estereotipado em quase todos os contos da tradição. Aspectos como a velhice, a feiura, a deformação física, a falta de sentimentos humanos e a negatividade eram essenciais para se identificar a bruxa. Inveja, gula, avareza, ódio e rancor estipulam o caráter e trejeitos dessa antagonista. Em muitos momentos, ela se torna a possuidora do corpo e da alma de suas vítimas, recorrendo tanto ao ato de comer as partes do corpo, como sugar a alma, geralmente com o intuito de obter jovialidade e vigor por toda a eternidade.

Em meio a diversas faces da personagem escolhida, como a madrasta, a ogra, a fada má e a mãe perversa, arquétipos femininos da Grande Mãe, a bruxa carrega a maldade em diferentes níveis. Carlos Reis aponta a sobrevivência da personagem como algo que promove

Novas vidas ou sobrevidas: essas sobrevidas prolongam a existência da personagem para além do romance em que primeiro habitou e dependem de uma fenomenologia da recepção e de atitudes cognitivas que fazem dela uma entidade dinâmica e suscetível de refiguração. (2017, p. 130)

A bruxa se encaixa no perfil assinalado pelo crítico português, sobrevivendo aos tempos em diferentes textos e suportes, por vezes se metamorfoseando. Ela lembra a figura do monstro, como uma personagem cujas características a tornam atraente e repulsiva simultaneamente. Preenche o perfil da Grande Mãe, em seu aspecto destruidor, identificando-se com a natureza e oferecendo ora a desgraça, ora a redenção às personagens.

Dentre os aspectos que iluminam esta personagem, destacamos a bruxa canibal com suas principais características, que se assemelham a aspectos demoníacos e animais. Corroborando essa ideia da monstruosidade impingida

a esse feminino, que causa simultaneamente aversão e interesse, Jeffrey Jerome Cohen, em seu texto “O monstro também atrai”, afirma que

As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese... nenhuma síntese). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero. (2000, p. 49).

Como forma de exemplificação dos monstros literários, temos o medo do vampiro, um ser aterrorizante e capaz de causar a morte, mas a sua figura desperta as ideias de independência, sedução e de uma alma imortal que ultrapassa séculos e páginas literárias. O que imaginamos ser algo proibido torna-se completamente acessível à personagem e a nós que embarcamos na história e assumimos uma roupagem momentânea que oferece liberdade e prazer.

2.1 A monstruosidade repulsiva e/ou atrativa e acolhedora na Literatura

O medo sempre produziu um efeito catártico no narrador ou nas personagens, e conseqüentemente no leitor ou espectador. Por meio de uma simples descrição, o receptor do texto se amedronta por intermédio do Outro, do ser monstruoso e maligno, aquele que foge ao que poderia ser considerado normal e aceitável. Medo da floresta amaldiçoada ou enfeitiçada, da natureza com seus obstáculos, do mar misterioso e sombrio, do desconhecido sobrenatural, tudo que poderá nos suscitar medo desconforta à medida que ocorre a aproximação, real ou ficcional. Maria Cristina Batalha enfatiza que

Segundo Stephen King (1997), existem dois tipos de efeitos fantásticos: ou o ‘monstro está atrás da porta’ e somos tomados pela angústia que vem da incapacidade de determinação de uma coisa que nos escapa, ou então o ‘monstro abriu a porta’ e, neste caso, ficamos paralisados pelo terror que ele representa pelo excesso dessa ‘presença’. Nos dois exemplos, temos a suposição ou a presentificação de uma ‘coisa’ inominável e é essa também a origem da palavra, já que ‘monstro’ e ‘mostrar’ têm a mesma raiz. O monstro dá forma ao aparecimento do impossível, ilustrando assim a

precariedade da ordem e da norma que dão fundamento a nossa concepção de realidade. (2012, p. 488)

O real é inapreensível, fugidio e transborda em frações de segundos, existe a partir do momento em que há o julgamento de ser real, o que poderá ter recortes subjetivos. Zygmunt Bauman, em seu livro *Medo Líquido*, aponta que

O medo e o mal são irmãos siameses. Não se pode encontrar um deles separado do outro. Ou talvez sejam apenas dois nomes de uma só experiência – um deles se referindo ao que se vê e ouve, o outro ao que se sente. Um apontando para o ‘lá fora’, para o mundo, o outro para o ‘aqui dentro’, para você mesmo. O que tememos é o mal; o que é o mal, nós tememos. (2008, p. 74)

O mundo sempre foi povoado por monstros fictícios ou reais, estejam presentes em contos de fadas ou em noticiários cotidianos. Ouvimos que uma criança foi cozinhada em um caldeirão por uma bruxa, ao mesmo tempo em que nossa cidade constatou mais uma criança baleada, morta por arma de fogo ou em rituais satânicos. Será que o monstro que habita as narrativas tradicionais e contemporâneas mora na verdade do outro lado do livro? Lobisomens, vampiros, zombies, fantasmas, bruxas, madrastas perversas, pais que abandonam os filhos em uma floresta perigosa estão presentes constantemente em livros e na vida real.

2.2 A imagem monstruosa imposta à bruxa

A demonização da mulher no período da Idade Média acarretou características marcantes percebidas na personagem, tais traços habitam o imaginário coletivo como um perfil altamente estereotipado. Aparência animalizada, corcunda, deformação física, necromancia, ligação com aspectos da natureza e pacto com o Diabo são alguns dos atributos desta personagem repulsiva, intrigante, misteriosa e, ao mesmo tempo, prazerosa. Júlio França, em “Medo e Literatura” afirma que

Os monstros são a corporificação metafórica dos desejos, das ansiedades, das fantasias e, sobretudo, dos medos de uma sociedade e, assim sendo, funcionam como agentes da norma, situando-se como uma advertência contra a exploração de fronteiras e limites. (2017, p. 37)

O medo provocado por uma figura descrita tão diabolicamente, como a bruxa, proporciona a angústia de pensar que poderemos nos enrolar em uma teia mortal na qual não há possibilidade de fuga. Esse medo trará um misto de sensações, boas e/ou ruins. França enfatiza que

Inerente à natureza humana, o medo está intimamente ligado aos mecanismos de proteção contra o perigo. Sendo uma emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, a experiência do medo vem quase sempre acompanhada da consciência de nossa finitude. O mistério da morte – seu caráter tão inexorável quanto insondável – é a mola mestra de narrativas que tematizam essa região da experiência humana sobre a qual a ciência, o discurso da verdade demonstrada, pouco tem a dizer. Nos desvãos entre a fé religiosa e o conhecimento científico, as chamadas narrativas de horror encontram seu habitat ideal. O medo atávico em relação ao nosso derradeiro destino é a própria garantia da atração e da universalidade do medo. (2017, p. 45)

A bruxa canibal em “João e Maria”, de Jacob e Wilhelm Grimm; o monstro inimaginável em “A velha bruxa”, dos mesmos autores; a pura e dual mãe natureza em “Vasilisa, a Bela”, de Aleksandr Afanasev; a bruxa do mar cruel em “A pequena sereia”, de Hans Christian Andersen; e a feiticeira negociadora, em “Rapunzel”, são as rainhas supremas do jogo estratégico e perigoso oferecido às personagens bondosas, introduzindo a ação e o obstáculo necessários ao discurso. O final de cada uma poderá variar com a costumeira derrota ou a perversa vitória, entretanto com tudo imerso em seu *locus horribilis*, a natureza em profunda extensão, seja por florestas lúgubres ou “no lado mais distante dos redemoinhos espumantes” (ANDERSEN, 2013, p. 335).

É necessário observar a delimitação entre a fada e a bruxa, a dualidade presente, universalmente, não só em histórias ficcionais, como também em aspectos do cotidiano: o bom e o mau. Ambos podem caminhar paralelamente como contornos da personagem, e conseqüentemente do seu leitor, como uma prazerosa experiência, seja boa ou ruim. Entretanto, não seria algo aparentemente lógico de se pensar, pois se algo é benéfico não poderia ser maléfico ao mesmo tempo. De acordo com Julio França,

a dualidade é em si mesma uma ideia ‘insólita’, pois se opõe ao princípio lógico da não-contradição ao postular que algo é e não é simultaneamente. [...] pode-se entender o *duplo* como qualquer modo de desdobramento do ser. Embora mantenha com o indivíduo gerador algum grau de identificação, o duplo, ao dele se destacar, desenvolve uma existência mais ou menos autônoma. Apesar de ser uma extensão do sujeito, mesmo quando com ele se identifica positiva e plenamente, o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra, uma

vez que não tem valor em si mesmo, mas apenas aquele que seu modelo lhe fornece. (2009, p. 7-8).

Ressalta-se que o lado maligno é, no mínimo, essencial para o bom funcionamento das narrativas. Oferece momentos inquietantes, ora por medo, ora por repulsa, do possível monstro que está no aguardo da oportunidade de testar o herói ou a heroína. O leitor poderá se sentir seduzido, neutro e protegido ao que está ocorrendo na trama, como um espectador que torce e chora por suas personagens, sejam boas ou más. Maria Goretti Ribeiro enfatiza que

Nesse universo fantástico e inalienável, forças beligerantes do mal atuam em detrimento das pessoas boas, humildes, submissas, inocentes, pacíficas, felizes, porém são sempre vencidas pelo poder do bem. A vilania e o heroísmo são façanhas realizadas por seres humanos, inumanos ou sobre-humanos que possuem qualidades extraordinárias e transformam episódios simples da vida real em fatos surpreendentes. (2011, p. 229)

O verdadeiro monstro não está apenas nas páginas dos livros que lemos, e, sim, escondido em nosso espaço. Apenas o transportamos, de modo lúdico e fantástico, àquilo que mais tememos ou repudiamos. O mal adquire nuances de acordo com a ambiência em que emerge, sendo melhor percebido por traços que configuram um certo estereótipo, como espaços sombrios, personagens de aspecto pouco usual. De ouvido a ouvido, variados monstros, como vampiros, dragões, bruxas, duendes, ogros, entre outros seres assustadores, eram “invocados” nas noites mais frias e solitárias, e tais contos eram

Extremamente atrativos porque portam o mistério e a beleza da cultura oriental [e ocidental], ao que se adiciona a criatividade dos contadores, essas histórias são construídas com a matéria dos sonhos. Sempre metaforizando a vida em seus aspectos fundamentais, nelas sobejam fenômenos inexplicáveis do Maravilhoso. Apesar de comumente narrarem eventos estranhos, de enredarem cenas grotescas, monstruosas e maledicentes, que provocam medo, repugnância e terror, são (prioritariamente) histórias contadas para crianças em todos os lugares da terra (nos tempos idos, nos saraus, salas de visita, cozinhas, salas de fiar, alpendres e jardins, hoje, pelos *mass media*). Mas é inegável que os contos maravilhosos, as narrativas míticas, os contos fantásticos e os contos de fadas também encantaram e encantam adultos jovens e velhos, nobres e plebeus, do campo ou da cidade. (RIBEIRO, 2011, p. 228)

Contudo, tanto a fada quanto a bruxa podem ser veículos do bem e do mal, prevendo, provendo e amaldiçoando ao mesmo tempo, seja por vingança ou por justiça.

2.3 O canibalismo presente nos contos de fadas

Quando o “ser” passa do limite do sustentável ou aceitável, transforma-se em algo monstruoso e aterrorizante. O canibalismo é considerado o auge da transgressão social, o mal e o horror em si, que flerta com o intolerável e o inumano. Este ato está presente, em praticamente todas as culturas:

Desde a chamada pré-história – como fato comprovado ou através de mitos ou relatos – o canibalismo está, ou esteve, presente na Grécia, em Roma, na Alemanha, na África, na França, no Brasil, como regras sociais ou exceções a essas. (CARVALHO, 2008, p. 1)

Na História, os índios comiam a carne de seu oponente, o guerreiro mais forte, para que pudessem aproveitar sua vitalidade e força, incorporando essas qualidades.

Como uma mulher bela, sedutora, angelical e envolvente pode, ao mesmo tempo, ser uma velha decrépita, demoníaca e grotesca, que deseja devorar crianças e, em alguns momentos, partes de mulheres mais jovens? Da Cuca, a lendária bruxa velha que aterroriza o imaginário do folclore brasileiro, à Baba Yaga Pernafina, a bruxa mais assustadora da Rússia, ambas são conhecidas como exímias “predadoras” que adoram se deliciar de crianças indefesas que, costumeiramente, não querem dormir. A primeira, com aspecto de jacaré¹, forma propícia para uma caçadora, dorme somente a cada sete anos; a segunda é

uma bruxa velha, mal-humorada, imperativa, enegrecida pelas roupas, pela taciturnidade e pela maldade. Mora dentro da floresta, numa cabana sustentada por pernas de galinha, possui um gato com poderes sobrenaturais iguais aos seus, voa em um pilão mágico, não pode atravessar águas correntes, usa de ardil para capturar suas vítimas e come crianças. Sua irmã, tão malvada quanto ela, casou-se com um viúvo, cuja filha ela odiava e de quem queria se livrar a todo custo. (RIBEIRO, 2011, p. 237)

Nos contos de fadas, observamos sogras, bruxas e mães que desejam consumir a carne e a “alma” de sua rival, habitualmente bela, jovial e bondosa.

Em *Os mais belos contos de Perrault*, recontos de Stefania Leonardi Hartley, a Bela Adormecida depois de ter seus dois filhos, Aurora e Sol, conhece a mãe de seu amado, uma ogra canibal que deseja devorar seus adoráveis netos: “- Estas

¹ “Súbito, ao dobrarem uma curva, viram lá num canto a rainha. Estava sentada modo diante duma fogueira, de que a claridade das chamas permitia que as “folhagens” lhe vissem a carantonha em toda a sua horrível feiúra. Que bicha! Tinha cara de jacaré e garras nos dedos como os gaviões, Quanto à idade, devia andar para mais de três mil anos. Era velha como o Tempo” (LOBATO, 2005, p. 65).

duas crianças, gorduchas e roliças, no caldeirão vou deitar com umas linguiças. A mãe delas terá o mesmo fim, mas antes vou temperá-la com alecrim” (2017, p. 17). A história original de Perrault já registrava a presença dessa mãe canibal. Seria puramente maldade ou apenas o desejo insaciável de comer carne humana? Ao ler ingenuamente, pode ser divertido, devido à rima no reconto, porém percebe-se o lado sombrio e apavorante das histórias dos contos de fadas, repletas de situações encantadas e, ao mesmo tempo, perversas e diabólicas. Branca de Neve teve que se deparar com o desejo inevitável do canibalismo, seja com a mãe ou com a madrasta malvada, dependendo da versão lida. Outros temas, como o incesto, banhos de sangue, mutilações, gravidez precoce, trapaças variadas, castigos severos, torturas, assassinatos e estupros, recheiam nosso imaginário e nos faz crescer como guerreiros fortes e destemidos, especialmente diante da morte implacável. Assim, Maria Goretti Ribeiro enfatiza que

Nesse universo fantástico e inalienável, forças beligerantes do mal atuam em detrimento das pessoas boas, humildes, submissas, inocentes, pacíficas, felizes, porém são sempre vencidas pelo poder do bem. A vilania e o heroísmo são façanhas realizadas por seres humanos, inumanos ou sobre-humanos que possuem qualidades extraordinárias e transformam episódios simples da vida real em fatos surpreendentes. (2011, p. 229)

Analisa-se, porém, que nem sempre o mal é vencido pelo bem nos contos da tradição, basta lembrar da história da Chapeuzinho, de Charles Perrault, sem um caçador para resgatar a protagonista das entranhas da morte, representada pela figura do lobo.

2.3.1 “João e Maria” ou “Maria e João”?

Dois alemães foram responsáveis por coletarem e publicarem os contos de fadas da tradição: Jacob e Wilhelm Grimm, este nascido em 1785, falecendo em 1863, e aquele nascido em 1786, vindo a falecer em 1859. Maria Tatar afirma que os irmãos desejavam

[...] capturar a voz ‘pura’ do povo alemão e preservar na página impressa a poesia oracular da gente comum. Tesouros folclóricos inestimáveis ainda podiam ser encontrados circulando em pequenas cidades e aldeias, mas os

fiões gêmeos da industrialização e da urbanização ameaçavam sua sobrevivência e exigiam ação imediata. (TATAR, 2013, p. 404)

A fim de compor a coleção de contos intitulada *Contos da infância e do lar* (1812-1815), os irmãos Grimm

[...] basearam-se em diversas fontes, tanto orais quanto literárias, para compilar sua coletânea. As anotações que fazem dos contos revelam o quanto se serviram de várias compilações nacionais, recorrendo a fontes literárias e a análogos europeus para elaborar a versão folclórica 'definitiva' de um conto. Embora possam não ter lançado uma rede extensa em seus esforços para identificar contos orais, passaram muitos anos ouvindo, tomando notas e rascunhando diferentes versões de cada conto. Embora tenham feito grande esforço para enfatizar a 'pureza' da linguagem em sua coletânea, os Grimm não foram capazes de reconhecer que as versões que lhes eram oferecidas desviavam-se muito, inevitavelmente, do que era contado na época da colheita ou no quarto de fiar. (TATAR, 2013, p. 405)

É provável que, para se adequar à linguagem mais culta, os contos foram modificados da oralidade para a escrita. A fala é descuidada e pode se contradizer em vários momentos. Conforme menciona Nelly Novaes Coelho, os irmãos estavam “Perfeitamente integrados nas forças renovadoras da época, – de um lado o culto das tradições populares e, do outro, uma nova preocupação com a criança, – os Irmãos Grimm deram a ambas o melhor de seus esforços e entusiasmo” (1991, p. 142). Essa alteração não foi a única, pois a própria narrativa foi modificada ao longo de várias leituras e releituras para que o lado infantil e adulto pudesse ser contemplado sob pontos de vista diferentes, afinal, é desta forma que os contos de fadas sobrevivem séculos após séculos. Ao perceberem que estavam diante de um material que poderia ser direcionado à infância, os Grimm procederam a uma revisão do conteúdo violento e sexual das histórias coletadas, o que gerou as várias edições.

O conto “João e Maria” integra a coletânea dos Grimm. É simplesmente “maravilhoso” observarmos uma casinha aconchegante feita de doces no meio de uma floresta tenebrosa que oferece todos os tipos de perigo. Quando surge uma idosa com aspecto bem envelhecido que abraça João e Maria e os envolve (mal sabem eles, como a própria floresta perigosa), abrandando-se o medo das crianças. A bruxa é a natureza com todos os seus encantamentos e malefícios. Como fugir desse labirinto apavorante que, no fim, proporciona um “oásis” em forma de pães e doces? Assim, deparamo-nos com o maravilhoso.

Tzvetan Todorov, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (2004), compreende o gênero maravilhoso como uma narrativa na qual os eventos sobrenaturais ocorrem sem despertar estranhamento em personagens, narrador e leitor, portanto, os acontecimentos são aceitos sem contestação. Segundo Nelly Novaes Coelho,

O maravilhoso sempre foi e continua sendo um dos elementos mais importantes na literatura destinada às crianças. Essa tem sido a conclusão da psicanálise, ao provar que os significados simbólicos dos contos maravilhosos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional. (2000, p. 54)

O conto “João e Maria”, de Jacob e Wilhelm Grimm, apresenta dois irmãos que são abandonados por seu pai em uma floresta, devido à família não ter condição suficiente para criá-los. Para tentarem retornar ao caminho de casa, na segunda vez em que são abandonados, eles espalham migalhas de pão no chão, porém os animais as comem, e logo João e Maria estão perdidos em meio àquele labirinto inescapável. Entretanto, a sorte sorri para eles:

Ao meio-dia, viram um lindo pássaro, branco como a neve, empoleirado num galho. Cantava tão docemente que pararam para ouvi-lo. Terminando seu canto, o pássaro bateu asas e foi voando à frente de João e Maria. Eles o seguiram até que chegaram a uma casinha, e o pássaro foi pousar lá no alto do telhado. Quando chegaram mais perto da casa, perceberam que era feita de pão, e que o telhado era de bolo e as janelas de açúcar cintilante. (GRIMM, 2013, p. 67-68)

A casa da antagonista não era tenebrosa, pelo contrário, era sedutora e tentadora, sinônimo do paraíso, a ponto de enfeitiçar as personagens infantis. Toda a estrutura era feita de comida e propícia a saciar a fome de crianças perdidas e/ou abandonadas pelos pais. Em nenhum momento as crianças relutam em começar a comer aquele presente, “Que o Senhor abençoe nossa refeição. Vou provar um pedacinho do telhado, Maria, e você pode experimentar a janela. Só pode ser doce” (GRIMM, 2013, p. 68). Tinham acabado de encontrar o ambiente de uma monstruosa e temida caçadora.

A bruxa, que é a personificação dos aspectos destrutivos da oralidade, está tão propensa a comer as crianças como estas estão a demolir sua casa de biscoito de gengibre. Quando a criança cede aos impulsos indômitos do id, como é simbolizado pela voracidade descontrolada, arriscam-se à destruição. As crianças comem apenas a representação simbólica da mãe, a casa de gengibre; a bruxa deseja comer as próprias crianças. Isto ensina ao ouvinte uma lição valiosa: lidar com os símbolos é mais seguro do que lidar com as coisas reais. (BETTELHEIM, 2002, p. 75)

O aspecto da bruxa era o de uma idosa, apoiada em uma bengala, pois era corcunda, e com trejeitos animais, com impulsos canibais, tendo o olfato apurado, com o qual poderia surpreender sua presa:

A velha estava só fingindo ser bondosa. Na verdade, era uma bruxa malvada, que atacava criancinhas e tinha construído a casa de pão só para atraí-las. Assim que uma criança caía nas suas mãos, ela a matava, cozinhava e comia. Para ela, isso era um verdadeiro banquete. As bruxas têm olhos vermelhos e não conseguem enxergar muito longe, mas, como os animais, têm olfato muito apurado e sempre sabem quando há um ser humano perto. (GRIMM, 2013, p. 68-69)

Como afirma Eliana Calado, “a bruxa de **João e Maria** tentava espalhar o pecado da **gula** que ela própria possuía (adorava comer criancinhas)” (2003, p. 5). A carne humana é vista como iguaria máxima pela bruxa, por mais que seja um ato transgressor, intolerável, inumano e maléfico, especialmente na esfera religiosa. No fim, a bruxa não quis esperar que João ficasse mais “recheado”, e tentou comê-lo. Pediu a Maria para que olhasse o forno com a intenção de empurrá-la e assá-la. O plano não funcionou devido à perspicácia da menina. Esta empurrou a vilã para o forno, onde agonizaria até a morte: “A fé de João e Maria no bom Deus é recompensada; a bruxa canibal arde nas chamas, soltando uivos terríveis” (CALADO, 2005, p. 116). Antes de partirem, as personagens infantis pegaram o máximo de joias e pérolas que poderiam carregar, e assim João diz algo que poderá servir como um questionamento acerca da antagonista, “Vamos embora agora mesmo. [...] Temos que sair desta floresta de bruxa” (GRIMM, 2013, p. 72). Será uma comprovação de que realmente as bruxas pertencem à floresta? São dois elementos interligados que juntos podem oferecer risco a quem se atrever caminhar pelas suas trilhas. Bettelheim explicita que

A experiência das crianças na casa da bruxa purgou-os das fixações orais; depois de atravessarem o rio, chegam à outra margem mais maduros, prontos a depender da própria inteligência para resolver os problemas da vida. Como crianças dependentes, tinham sido um fardo para os pais; quando voltam ao lar, tornam-se o esteio da família, já que trazem os tesouros que conseguiram. Estes tesouros são a recém-adquirida independência de pensamento e ação, uma nova autoconfiança que é o oposto da dependência passiva que os caracterizava quando foram abandonados na floresta.

São as mulheres - a madrasta e a bruxa - as forças inimigas nesta estória. A importância de Maria na liberação das crianças reassegura à criança que uma figura feminina pode ser tanto salvadora como destruidora. (2002, p. 177)

Maria e João – O conto das bruxas, de 2020, dirigido por Osgood Perkins, e roteirizado por Rob Hayes, é uma adaptação dos contos de fadas que retrata a época das histórias infantis com traços sombrios e assustadores, sem apelar à infantilidade extrema ou aos filmes somente criados para entretenimento pessoal. Logo no início da trama, a narradora alerta o seu ouvinte, crianças, jovens e adultos, sobre a história que irá contar e clama por atenção em meio a imagens simbólicas, alaranjadas, avermelhadas, lúgubres e assustadoras, que podem remeter ao poder e ao sangue:

Prestem atenção, crianças, porque a história que eu vou contar possui uma lição, uma lição que um dia poderá salvar suas vidas. Então, aproximem-se e ouçam com atenção. Esta é a história de uma linda menina com um pequeno capuz rosa. O nascimento dela foi um presente para seus pais em uma **época de grande sofrimento e escassez**. Todos na aldeia concordavam que ela era a criança mais bonita, mas ela ficou muito doente e foi previsto que seu primeiro inverno seria o último. Seu pai não era do tipo que aceitaria facilmente tal previsão, e ele havia ouvido falar de uma **feiticeira com o poder de curar qualquer doença**. Tudo o que ele precisaria fazer era ter coragem e confiar na escuridão, e ele foi corajoso, e confiou. Mas **quando a feiticeira curou a doença, deixou no lugar um presente. A criança recebeu o dom da visão**. Todos queriam saber o próprio futuro, mas ninguém gostava de ouvir o que ela via, pois era apenas o triste fim que chegaria para todos, e ela mesma se certificava disso, pois logo ficou claro que ela tinha outros poderes também. Ela não poupava ninguém, nem mesmo seu próprio pai, que por ela havia sacrificado tudo. E assim foi ordenado que a criança fosse devolvida à escuridão a qual pertencia. **Ela foi abandonada no meio da floresta, sozinha, sem ninguém para brincar**, mas ela tinha seu próprio jeito de fazer amigos. Então, crianças, por favor, tenham cuidado com presentes. Cuidado com aqueles que lhe oferecem e cuidado com aqueles que ficam felizes demais em aceitá-los. (MARIA e..., 2020 – grifos nossos)

A título de ilustração, a cor laranja, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, “simboliza antes de tudo o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido” (2020, p. 72), enquanto o vermelho

Universalmente considerado o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, **Cor de fogo** e de **Sangue**, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível (KANC). O vermelho escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. (2020, p. 1029)

Tanto o vermelho quanto o amarelo surgem frequentemente nas ambientações da narrativa, especialmente quando as duas personagens femininas, Maria e a bruxa,

aparecem, caracterizando a simbologia do sangue e do poder que há nas cenas ligadas à natureza.

O título do filme aponta para uma inversão em relação ao conto dos Grimm, mudando de “João e Maria” para “Maria e João”, o que pode levar o espectador à visão de Maria assumir o protagonismo da narrativa, o que de fato ocorre. A narrativa focaliza três diferentes tipos de abandono, perpetrados e sofridos por diferentes personagens. O primeiro foi mencionado no trecho acima. Uma pobre criança com uma “grave doença” é tratada por alguém que retira tal mal, e conseqüentemente, substitui por outro. A bruxa está sentada em um triângulo, o que “abrange o simbolismo do número três [...] é duas vezes símbolo de fecundidade [...] com a ponta para cima simboliza o fogo e o sexo masculino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 986-987), e remete a uma ligação de início, meio e fim e/ou a mulher, o homem e a criança. Nesse instante, pode-se vislumbrar a figura da bruxa, do pai e da criança formando o triângulo. Para que todos possam sobreviver na aldeia, ela deve ser afastada e deixada à própria sorte. Naquele ambiente, ela começa a sua nova vida em meio à escuridão. Cessa a primeira parte da história.

A primeira imagem que se pode visualizar no filme é a de Maria, interpretada por Sophia Lillis, uma jovem com cabelos curtos, o que modifica a imagem da mulher com longos cabelos daquela época. Ela conhecia a história da menina abandonada na floresta, que pertence ao passado, e os contos de fadas com príncipes encantados. Cabe ressaltar que a narração de histórias neste período, ao redor de fogueiras e/ou lareiras, tinha o intuito de entreter e alertar sobre os perigos e situações difíceis. Portanto,

O conto de fadas, além de estimular a imaginação da criança, ajuda-a a desenvolver seu intelecto, a tornar claras suas emoções, a se harmonizar com suas ansiedades e aspirações, a reconhecer suas dificuldades e, ao mesmo tempo, a sugerir soluções para os problemas que a perturbam.

[...]

Os contos de fadas estão carregados de valores pertencentes ao contexto em que foram criados, mas abordam questões consideradas universais e atemporais, como os conflitos familiares, as relações de poder, a formação de valores, sempre misturando realidade e fantasia. (MARTINS, 2002, p. 12)

Logo após a apresentação da personagem, surge João, irmão mais novo da protagonista, interpretado por Samuel Leakey. Eles seguem para a casa de um homem que precisa de uma governanta, e Maria pensa em se candidatar para ajudar financeiramente em casa. Durante a conversa “castrada e limitada” imposta

pelo possível empregador, ele questiona Maria se ela é virgem, e assim ela segue para casa envolta em raiva. Pensa que seria melhor continuar passando fome a ser alvo de assédio e exploração física pelo (MARIA e..., 2020).

A mãe, completamente enlouquecida com um machado na mão e com a ameaça de que iria cortá-los em pedaços, obriga Maria e João a irem embora e procurarem outro lugar para morar. Eis o segundo abandono.

A mãe precisa ser boa e dadivosa para que a criança integre os aspectos bons, sadios, em sua personalidade, para que possa sentir-se protegida e amada. Quando a mãe responde aos seus apelos, ela é o seio idealmente bom. Porém, quando a mãe não atende de pronto as necessidades infantis, quando a criança se defronta com o “não” do mundo real, então a mãe passa a ser um objeto ruim, ao qual a criança volta todo o seu ódio. Ela é o seio mau que ameaça a criança. (GONÇALVES, 1998, p. 43)

Eles seguem sozinhos e famintos pela floresta sombria, o mesmo destino da menina do capuz rosa. A forma como cada um lidará com a solidão varia com o decorrer da trama. Vladimir Propp aponta que

Caminhando ‘sempre em frente’, o herói ou a heroína chega a uma floresta densa e escura. [...] A floresta nunca é descrita com detalhes. Ela é densa, escura, misteriosa, um pouco convencional, não totalmente verossímil. [...] O rito de iniciação sempre ocorre em uma floresta. [...] Onde não há florestas, as crianças são levadas pelo menos para um arbusto. (2002, p. 55)

Os irmãos decidem descansar em uma casa aparentemente abandonada, contudo um ser com aspectos monstruosos surge atrás de Maria para matá-los. Um homem os defende, mata a criatura, oferece comida e dá conselhos e advertências a Maria e João. Por mais que a menina esteja desconfiada, aceita a ajuda do desconhecido caçador o qual alerta que “poderão cruzar com lobos no caminho, se os encontrarem, não parem para conversar com eles. São muito bonitos e encantadores, mas não são de confiança” (MARIA e..., 2020). O telespectador é agraciado com um toque sutil e nostálgico dos contos de fadas da tradição, precisamente em “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault.

É importante mencionar que Maria sempre olha para todos os cantos da floresta, talvez como forma de cuidado e proteção, ou como uma conexão prematura com a natureza, espécie de intuição. A perda, a solidão e principalmente a fome os acompanha até a jovem encontrar alguns cogumelos que talvez possam ser comidos. Assim, os dois ingerem o alimento e começam a gargalhar, a delirar até Maria ouvir a voz da menina do capuz rosa, a qual pede para que os irmãos a

sigam. Esta cena lembra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. De acordo com Chevalier e Gheerbrant,

Por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente. Os terrores da floresta, tal como os terrores pânticos, seriam inspirados, segundo Jung, pelo medo das revelações do inconsciente. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 502)

As crianças chegam à casa geometricamente triangular da bruxa. Não é coberta de doces, como no conto tradicional, entretanto exala aromas deliciosos de bolo e bacon. Quando Maria olha pela janela, além de ver uma mesa abarrotada de variadas comidas, um paraíso gastronômico, o telespectador vê o olho da menina dentro de mais um triângulo, configurando o “Olho da Providência” ou “O olho que tudo vê”, e conseqüentemente, a simbologia dos Illuminati. Chevalier e Gheerbrant apontam que “O triângulo maçônico significava, na sua base, a Duração e, nos seus lados que se encontram no vértice superior, Trevas e Luz; o que comporia o *ternário cósmico*” (2020. p. 987). Maria e a bruxa, ao decorrer da história, mostram haver uma ligação sobrenatural, um embate entre luz e escuridão, a primeira relacionada à jovem, e a segunda, à antagonista.

João consegue adentrar a casa para pegar um pouco de comida, e Maria fica observando do lado de fora. Nesse momento, a bruxa, com os seus dedos negros, surge e parece que o capturou, contudo ela apenas conversa com ele. Os irmãos entram para saborear a comida e a jovem diz à idosa que não tinham a intenção de roubá-la e, como forma de educação, a chama de senhora, prontamente a bruxa questiona Maria: “Senhora? Acha que sou casada? Está vendo uma corrente presa no meu tornozelo?” (MARIA e..., 2020). Interessante analisar o raciocínio da possível antagonista: o casamento é uma prisão para as mulheres daquela época, impossibilitadas de ter sua vida e suas ações de forma independente e tranquila. Cabe analisar a questão do casamento durante a Idade Média, época em que se passa o filme.

Os casamentos ocorriam em idades mais maduras, e uma proporção maior de pessoas nunca chegou a se casar. A Reforma ocasionou a extinção de conventos, e mesmo em regiões católicas o número de mulheres em mosteiros declinou. Se, como calcula Midelfort, cerca de 20% da população feminina nunca casou, e entre 10% e 20% era representada por viúvas, algo em torno de 40% de mulheres devem ter vivido sem proteção legal e social dos maridos. Muitas solteiras e viúvas encontraram um lar com irmãos, filhos ou outros parentes, mas a proporção de mulheres solteiras e solitárias parece ter aumentado. Tais pessoas, isoladas, infelizes, empobrecidas e ragentas, eram alvo fácil para as acusações de bruxaria. Esses

problemas, possivelmente maiores no século XVI, existiram durante todo o período da caça às bruxas. (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 143)

À noite, em um jogo de xadrez, o diálogo entre as três personagens deixa nítido a força que a dupla Maria e bruxa têm perante João. Enquanto Maria é desconfiada, o irmão é totalmente inocente. A idosa, quando é questionada pelo menino de como ela poderia saber que iria chover, diz que “As mulheres geralmente sabem de coisas que não deveriam” (MARIA e..., 2020). Pode-se retornar às práticas e ao conhecimento, considerados proibidos, que as mulheres possuíam em tempos pretéritos. Ironicamente a vilã destaca esse aspecto: será mesmo que elas não deveriam saber sobre tudo? O empoderamento feminino presente na trama é um traço marcante, visto que “engole” instantaneamente o lado masculino, representado por João.

Em mais um pesadelo, real ou não, Maria desce uma escada que dá em um cômodo branco com uma mesa com três corpos. Ao puxar o lençol que os cobria, este se torna vermelho e um grito é ouvido. Maria acorda e olha para baixo de seu lençol e uma surpresa é revelada: a jovem menstruou. É possível comparar, como uma premonição, o sangue visto no sonho e o sangue real em suas roupas. Ela está se inserindo de forma gradativa e assustadora no mundo do sobrenatural e a tudo o que ele poderia oferecer. Enquanto Maria ajuda a limpar a casa, seu irmão tenta cortar madeira. Em um momento, ele para e adentra a floresta, onde vê uma árvore com um pentagrama desenhado, o que poderia remeter ao paganismo e à magia.

A bruxa sabe que Maria tem pesadelos e pergunta a ela se “acorda com o barulho da floresta” (MARIA e..., 2020). Este “barulho” poderia ser interpretado como o “chamado” de algo que deseja fazer parte dela, a qual ela pertence e foi destinada. Assim, a idosa afirma:

O vento está aumentando, só é preciso estender a mão para tocá-lo. Este é o seu poder. Ver o que está escondido e pegar. Uma mente pequena só acredita no que pode ver. Vivem a vida acomodados, esperando para serem tomados. Nunca se perguntam o que governa o seu destino, mas **nós sabemos que somos as donas do nosso destino**, não sabemos? Aquelas como eu e aquelas como você. **Nós comungamos com a grande força. Ela nos dá as sementes da abundância e nós a cultivamos em nosso jardim. Nós a colhemos e, com ela, fazemos justiça.** [...] Você pode deixar o seu poder adormecido ou deixa-lo despertar. (MARIA e..., 2020 – grifos nossos)

A narrativa garante o empoderamento feminino, defendendo a mulher como artífice do seu próprio destino, pelo menos algumas mulheres especiais, ligadas à força da

natureza ou à sua própria natureza. Como a menina da história que abre o filme, o feminino aqui tem a capacidade de enxergar o invisível. O poder, como uma semente, pode manter-se em potencialidade ou germinar. A dissonância da voz enunciativa é atribuir-se não apenas poder sobre o próprio destino, mas assumir-se como a que pode fazer justiça com as próprias mãos, de certa forma menosprezando os ingênuos. De acordo com Clarissa Pínkola Estés, analista de base junguiana.

Quando as mulheres reafirmam seu relacionamento com a natureza selvagem, elas recebem o dom de dispor de uma observadora interna permanente, uma sábia, uma visionária, um oráculo, uma inspiradora, uma intuitiva, uma criadora, uma inventora e uma ouvinte que guia, sugere e estimula uma vida vibrante nos mundos interior e exterior. Quando as mulheres estão com a Mulher Selvagem, a realidade desse relacionamento transparece nelas. Não importa o que aconteça, essa instrutora, mãe e mentora selvagem dá sustentação às suas vidas interior e exterior. (1999, p. 10)

A bruxa deixa um cajado no chão e pede que Maria pegue um bálsamo. A menina se sente bem com o gel que toca, fazendo com que o objeto que estava no chão se mova e levante. A jovem é uma bruxa ou se tornou aos poucos, imersa naquele ambiente misterioso e sobrenatural? É algo inato ou adquirido, por meio de aprendizagem? Ela segue para o meio da floresta e tenta uma conexão com a natureza, e esta responde inclinando-se à vontade da nova e livre bruxa. Os símbolos vistos durante o filme mostram que eles fazem parte da natureza e jamais precisarão de uma explicação lógica ou racional. Para Zordan,

Tipo psicossocial ligado aos resquícios pagãos da Idade Moderna, a bruxa carregou em seu corpo os saberes não-rationais que a sociedade dessa época temia. Como figura estética, potência plena de afetos, a bruxa expressa o poder das grandes Deusas, a divinização da Natureza e a terra-corpo como sagrados. (2005, p. 339-340)

Na hora de dormir, João, pela primeira vez, deseja ir para casa e ver novamente a sua mãe. Dessa vez, Maria se posiciona contra a ideia, dizendo que a idosa “tem muito a ensinar [...] tem muitos presentes” (MARIA e..., 2020). O menino questiona tanto, a ponto de sua irmã mostrar a outra face: ela o leva para a floresta, que está com um tom vermelho alaranjado, traço que poderia significar o poder, e o deixa. Eis o terceiro abandono da narrativa, a jovem abandona e desampara seu irmão mais novo. O abandono, nesse aspecto, seria a natureza impondo um castigo, uma punição àquele que a desafiou, a questionou em algum momento. A

protagonista é amável e zelosa, contudo é uma mãe que acabou de se transformar em mulher.

Quando a protagonista bruxa é adulta, ela, comumente, carrega características estereotipadas da bruxa primordial, a personagem antagonista dos contos de fadas. Todavia, quando a representação é infantilizada, a personagem aproxima-se de algumas concepções ocidentais de infância que predominam na atualidade e tende a fugir das representações estereotipadas de bruxa, incorrendo, contudo, em estereótipos sobre a criança. (BRITO, 2017, p. 2)

Antes de a bruxa sair de casa, esta pede para que Maria prepare um chá para ela, e assim ela faz, um chá para que possa dormir. Em meio à floresta, a velha vomita e se metamorfoseia na mulher jovem vista anteriormente por Maria. Quando ela retorna, diz que seria melhor o menino não estar com elas, pois o medo dele poderia se transformar subitamente em ódio (MARIA e..., 2020). O medo do desconhecido, daquilo que não se pode compreender ou aceitar, pode gerar o ódio impetuoso e mortal. Como aceitar que mulheres possam ter conhecimentos e práticas que fogem ao aceitável, ao domínio humano? Com esta premissa, inúmeras mulheres foram acusadas, condenadas e mortas em um tempo remoto. A título de análise, Russel e Alexander explicam que

A padronização das acusações de bruxaria produziu uma dramática mudança nos poderes atribuídos ao Diabo. Antes, a bruxa que celebrava um pacto com Satã desfrutava uma quase igualdade contratual como o senhor das Trevas; mais adiante, ela passou a ser frequentemente resgatada dos efeitos de sua loucura pela intervenção da Virgem ou de algum santo. Agora, o poder do Diabo sobre a bruxa, uma vez consumado o pacto, era completo, e sua alma estava perdida. Mediante essa argumentação, o suplício e o assassinato de bruxas eram aplicados, em última análise, para o próprio bem delas, assim como para o de Deus e da sociedade. (2019, p. 99)

Maria, ao ser transportada para dentro da história do passado, é trazida novamente, amarrada, para o grande salão com a bruxa, com seu aspecto novo, e seu irmão prestes a ser cozinhado e devorado por ela. Ao avistar o cajado encostado na parede, deixado pela vilã, a jovem tenta manipulá-lo e o joga contra a antagonista, prendendo-a contra a parede. O fogo que cozinharía João, queimou a bruxa, que teve sua cabeça decepada pelo objeto. De manhã, Maria pede para que seu irmão vá embora porque agora os dois teriam caminhos e histórias diferentes: ele irá até onde precisa, e ela, irá evoluir.

A sedução através da arte da feitiçaria é um dos pontos comuns que apareciam durante os séculos XV, XVI e XVII, quando todos os conhecidos

de uma bruxa acusada poderiam ser tão perigosos e culpados quanto ela. [...] Enquanto a bruxa domesticada é boa, a bruxa que se volta contra a humanidade precisa ser detida, isolada e, às vezes, até morta, a todo custo. (HUTTON, 2021, p. 433)

A jovem poderia se tornar um perigo para o seu frágil e ingênuo irmão, chegando ao ponto de não aceitar ou compreender os seus novos e ilimitados poderes. O isolamento seria a melhor solução para ambos, uma mescla de evolução e proteção.

Para a bruxa, não significava apenas devorar os dois irmãos, mas desvincular a menina de seu acompanhante masculino, anulando-o com a morte. Maria não aceita o pacto da velha bruxa e o convite para se tornar igual a ela, alimentando-se literalmente de quem ama, forma de destruir a humanidade que há em si, para passar a matar e devorar todas as demais crianças, tornando-se uma bruxa poderosa. Pode-se seguir caminhos diferentes ou aprender a conviver com as diferenças de cada um. Na floresta, a nova bruxa vê os espíritos das crianças que haviam sido devoradas, elas estariam livres para seguir, assim como a heroína. Segundo Bettelheim, “Se nosso medo de ser devorado toma a forma tangível de uma bruxa, podemos nos livrar dele queimando a bruxa no fogão. Mas estas considerações não ocorrem aos que baniram os contos de fadas” (2002, p. 132).

Holda, a bruxa que morreu, pode ser interpretada como o verdadeiro monstro da narrativa, além de uma “mãe” acolhedora ou uma “professora” para Maria. A antagonista opta pela escuridão em detrimento da luz, afirmando que as histórias estariam sendo contadas de forma errada. Conforme afirma Eliana Calado, “A negatividade da bruxa, nos seus aspectos físico e psicológico, sem deixar brechas para sentimentos mais “humanos”, é a característica que parece mais se destacar nas representações feitas acerca desta figura nos contos de fadas” (2003, p. 6). Esta devoradora cede lugar à nova, Maria, que, no entanto, se apieda do irmão e das outras crianças da floresta, resgatas por ela. O irmão não pode mais continuar com Maria, pertencem a esferas e destinos diferentes, mas libertá-lo é uma prova de amor.

Para que as narrativas dos contos de fadas ou as histórias do cotidiano possam oferecer metamorfoses, ensinamentos e redenções, devem mudar e se ressignificar, precisam ser contadas sob outro ponto de vista. Não é apenas um conto de dois irmãos que se perdem na floresta à procura de comida, ou de bruxas à espreita para praticarem canibalismo infantil, mas a fome, a perda, a miséria, os

abusos, as descobertas, as fragilidades, a desunião entre as pessoas, o futuro incerto que assombra nossos sonhos e objetivos.

O professor e pesquisador Alexander Meireles da Silva, em seu artigo sobre o conto “Barba Azul”, de Perrault, realça elementos recorrentes na literatura gótica, sendo alguns encontrados nas histórias de João e Maria: “Violência extrema, assassinato, satanismo, perseguição, lobisomens, fantasmas, religião, segredos macabros [...] o assassinato de crianças.” (2004, s/n). Destaca ainda, o referido professor, s propriedades mais facilmente identificadas em um romance gótico, que oferece

um catálogo de características fixas e estratégias que são simplesmente reciclados de um texto para o próximo: cenários convencionais (um castelo – preferencialmente em ruínas; algumas montanhas sinistras – preferencialmente os Alpes; uma sala assombrada fechada pelo lado de dentro) e personagens (uma heroína passiva e perseguida, um herói sensível e inexpressivo, um vilão dinâmico e tirânico, uma religiosa maligna, empregados faladores.) (2004, s/n)

No filme, podemos observar alguns aspectos listados pelo estudioso, como violência extrema, tanto dos heróis quanto das vilãs, mortes, perseguições e segredos macabros que, ao final, são descobertos. É nítido que o cinema tenta, a cada dia, demonstrar como os contos infantis da tradição eram, em sua essência, violentos. Ressalta-se que, por mais que o filme não siga completamente a narrativa original (que se originou de uma coleta), ele vai além, modificando e adaptando a história a novos cenários, ao longo dos tempos.

Há diversos recontos de uma mesma obra, coletada da tradição oral, o que significa ser inevitável encontrar alterações e admitir que não é possível determinar a história matriz, original. Deparamo-nos com duas temáticas distintas, abandono e proteção. Enquanto na narrativa literária, os jovens retornam para sua casa e ajudam o pai com as riquezas que obtêm da bruxa, no filme eles seguem caminhos distintos para o bem de ambos. A figura da bruxa, nos dois momentos, exerce papéis de vilania, com a presença do canibalismo, contudo na adaptação cinematográfica, há a tentativa de ensinamento tortuoso por parte de Holda, algo que não ocorre no conto dos irmãos Grimm. A maldade, punida ao final, permanece intacta em ambas narrativas, porém com finais distintos para Maria e João.

2.3.2 Ela sou eu: “A velha bruxa”, de Jacob e Wilhelm Grimm

Diferentemente do conto anteriormente analisado, em “A velha bruxa”, a protagonista visita a casa da vilã motivada por sua curiosidade e desobediência, como enfatiza o narrador: “Era uma vez uma menina muito obstinada, voluntariosa, que nunca obedecia quando os mais velhos falavam com ela. Sendo desse jeito, como poderia ser feliz?” (GRIMM, 2006, p. 105). O narrador se dirige ao público e, de certa forma, já anuncia que a personagem, desse jeito, “não poderia ser feliz”. A jovem enfrentou todos os perigos oferecidos pela floresta até a casa da antagonista. Seu final não é feliz, a heroína chega à casa da bruxa, confiando a ela tudo o que vê, porém é morta, alimentando a luz da casa da vilã. O maior obstáculo que deveria ser enfrentado era a curiosidade da menina em desejar ver quem era realmente a “velha malvada, capaz de fazer feitiços proibidos por Deus” (GRIMM, 2006, p. 105). O diálogo entre a protagonista infantil e a personagem do maravilhoso estrutura boa parte da pequena narrativa mediada pelo narrador, além da reduzida fala dos pais.

No conto dos Grimm, o narrador descreve a protagonista como obstinada, voluntariosa e desobediente. Entretanto ela se auto caracteriza como curiosa, ou seja, necessita comprovar o que seria o mal que habitava a floresta, justamente o “outro” criado por alguém.

A vilã é perspectivada por diferentes pontos de vista. Para a menina, a bruxa é uma “velha incrível” (GRIMM, 2006, p. 105), com “coisas maravilhosas na sua casa” (GRIMM, 2006, p. 105). Os pais, em contrapartida, a veem como “velha malvada” (GRIMM, 2006, p. 105), sem o atributo “bruxa”, associada aos tempos primitivos. Já na casa da bruxa, o medo se instaura na protagonista pelos elementos vistos por ela. A construção da imagem da bruxa no discurso da menina, “O que vi não era a senhora, mas uma criatura com a cabeça flamejante” (GRIMM, 2006, p. 106), parece assinalar uma dupla visão em que a bruxa desdobra-se entre a senhora, imagem fora de casa, como se mostra exteriormente, e a “criatura com a cabeça flamejante”, como ela é no interior de sua casa, metonímia de seu próprio interior, imagem percebida por poucos.

A reação incomum da bruxa demonstra que nem todos a veem como ela “realmente é” (GRIMM, 2006, p. 106), logo, há uma percepção generalizada do

povo, em que se incluem os pais da menina, e a percepção inusual, fora do comum da protagonista, que coincide com a imagem que a vilã tem de si mesma. Ela menciona no diálogo que esperava pela menina há algum tempo, o que reforça que raras seriam as personagens a verem-na da forma como é, ou seja, a forma com que a própria personagem se identifica – percepção ratificada pela menina –, reforçando o estereótipo da bruxa maligna e de aspecto assustador.

O ser sobrenatural transforma a protagonista curiosa em lenha para iluminar sua sala, ação compreendida como uma forma de punir a personagem infantil pela audácia de adentrar um local proibido, a casa da caçadora. A pesquisadora Marie-Louise Von Franz (2002, p.184), analisando o conto, considera que há “uma espécie de curiosidade infantil, uma falta de respeito pelos poderes do mal”, que se aproxima de um comportamento inconsciente e frívolo, no sentido de transgredir certas regras ligadas a um comportamento comum, ético, evidenciando desrespeito. O final trágico da personagem infantil e a descrição da bruxa reforçam o aspecto assustador do conto. A descrição da bruxa como um monstro, reforça o fato de ela ser repulsiva aos adultos e atraente à curiosidade infantil.

Como em “Vasilisa, a Bela”, texto a seguir, o imaginário oferecido para o leitor remete aos tempos distantes e imprecisos, além de resgatar o sobrenatural e o maravilhoso, com a bruxa e seus poderes que fogem à realidade do leitor.

2.3.3 A bruxa maligna ou justiceira em “Vasilisa, a bela”, de Aleksandr Afanasev

A Rússia também teve um representante, “inspirado pelos Irmãos Grimm” (TATAR, 2013, p. 368), e que compilou a obra *Contos de fadas russos* (1855-1867): Aleksandr Afanasev. Nascido em 1826, o escritor viveu até 1871, tentando ressaltar, assim como Perrault e Grimm, a cultura natural de sua pátria. Diferentemente desses escritores, Afanasev recebia os contos escritos, e não orais, entretanto o autor russo

[...] insistiu na integridade de sua coletânea e resistiu à ideia de reescrever e ornamentar os contos para torná-los mais atraentes para um público popular. Seu trabalho era erudito, e ele buscou resgatar tradições de narrativa de histórias mediante o desenvolvimento de métodos sistemáticos

para a coleta, a transcrição e a edição de contos populares russos. (TATAR, 2013, p. 398)

Afanasev optou por sustentar as raízes literárias de suas obras, sem adaptá-las a qualquer público, assim oferecendo narrativas com a linguagem original de sua coleta.

A história de Vasilisa se assemelha ao conto “Cinderela”, dos escritores Jacob e Wilhelm Grimm, ao observamos a intensa ligação da mãe com a protagonista, especialmente quando a orienta para ser boa e gentil.

Em grande parte de seu tempo, ela [a menina] se mantém em contato com pessoas do sexo feminino (irmãs, mãe, madrasta, tias, avós, professoras) que, de alguma forma, influenciam na sua formação.

[...]

Personagens constantes dos contos de fadas e membros basilares da família, as figuras femininas são responsáveis, na maioria das vezes, por grande parcela da educação das crianças, podendo ser consideradas modelos a serem adotados. (MARTINS, 2002, p. 12-13)

No conto de Afanasev, a figura materna morre, mas, antes disso, presenteia a filha com uma boneca mágica, um objeto que será auxiliador, bondoso e protetor, de certa forma um substituto materno. O único dever de Vasilisa é alimentar a boneca para que esta lhe proteja de todos os males futuros. Por intermédio do brinquedo, a união com a mãe é preservada como um segredo partilhado apenas por elas. Gilson Xavier de Azevedo afirma que

A magia protetora é aquela em que se usa um amuleto, ou objeto que concentra e difunde o poder da magia. Para o mundo hodierno, pode ser uma roupa, um sapato, um celular, ou qualquer outro objeto que concentre certo tipo de poder por agregar, na concepção de quem usa, um valor simbólico. (2015, p. 121)

Da mesma forma que Cinderela, depois da morte de sua mãe, seu pai se casa novamente com uma mulher tão perversa quanto suas duas filhas. O narrador mostra a intenção do pai em escolher justamente uma viúva para construir uma nova família, e assim menciona que

Após a morte da mulher, o negociante cumpriu o luto da maneira adequada e começou então a pensar em se casar de novo. Era um homem bonito e não lhe era nada difícil encontrar noiva, mas preferiu uma certa viúva. Essa viúva tinha duas filhas quase da mesma idade de Vasilisa, e o negociante achou que ela daria uma boa dona de casa e uma boa mãe. Assim casou-se com ela, **mas estava errado**, pois a mulher não se revelou boa mãe para Vasilisa. (AFANASEV, 2013, p. 187 – grifos nossos)

O narrador conhece os pensamentos das personagens no momento em que constrói suas personalidades, conduzindo a narrativa de forma observadora, por meio de sete enunciadores, Vasiliva, a madrasta, as duas filhas, a mãe de Vasilisa, a boneca mágica e a vilã Baba Iaga. Essa onisciência lhe permite antecipar acontecimentos, como, por exemplo, quando deixa claro que o ponto de vista do negociante sobre o novo casamento ser benéfico à filha não se concretizará. A descrição de Vasilisa emerge claramente pelo narrador ao apresentá-la como “a menina mais bonita de toda a aldeia” (AFANASEV, 2013, p. 187), além de intervir, sutilmente, ratificando opinião contrária ao que esperava a figura paterna do casamento com a viúva que se tornaria uma madrasta terrível: “E, de fato, Vasilisa levava uma vida desgraçada” (AFANASEV, 2013, p. 188). Sobre a figura da madrasta, Paula Fabrisia Fontinele Sá lembra que:

As fadas, nas suas ações, lembram “a mãe protetora / o Bem”, e as bruxas lembram a “mãe má / o Mal”, a “mãe-má” sendo substituída, em muitas outras histórias, pela “madrasta”. Essas representações simbolizam, portanto, apenas a imagem da mulher transmitida ao longo das épocas. (2015, p. 178-179)

É um narrador que incita a curiosidade do leitor, analisa os fatos e não deixa dúvidas em seu leitor, principalmente ao falar que “as coisas teriam sido diferentes sem a boneca” (AFANASEV, 2013, p. 188). Pode-se analisar um contraste na vida da protagonista: com a madrasta, ela tinha uma vida difícil, mas, com a boneca, vida era facilitada.

Os anos passam e Vasilisa, um dia, por ordem da madrasta que espera se livrar da enteada, precisa buscar fogo na choupana da Baba Iaga, uma bruxa canibal que habita uma floresta densa e de difícil acesso. A vilã identifica a menina pelo cheiro, evidenciando o olfato animalizado e apurado das bruxas. Quando o indivíduo passa o limite do sustentável ou aceitável, transforma-se em algo monstruoso e aterrorizante. Logo, “Os dons da Velha Mãe Morte podem ser encontrados na personagem de Baba Yaga, velha megera selvagem” (ESTÉS, 1999, p. 19).

Por mais que a bruxa seja algo ameaçador e maligno, Vasilisa a chama de “vovó” e faz perguntas esperadas previamente pela vilã. Há um equilíbrio entre a ignorância e a alienação, e o muito saber, que envelhece, faz com que as pessoas se preocupem demasiadamente, segundo a narrativa. Portanto, há um limite que não deve ser ultrapassado que é a preservação da individualidade do outro. Baba

laga parece, em relação à protagonista, mais justiceira que perversa, ainda que ela só tenha se saído bem por causa da boneca, caso contrário, o próprio narrador adverte que a história teria sido completamente diferente.

Baba Yaga é a Mulher Selvagem sob o disfarce da bruxa. À semelhança do termo selvagem, o termo bruxa veio a ser compreendido como um pejorativo, mas antigamente ele era uma designação dada às benzedoras tanto jovens quanto velhas, sendo que a palavra witch (bruxa, em inglês) deriva do termo wit, que significa sábio. Isso, antes que as religiões monoteístas suplantassem as antigas religiões da Mãe Selvagem. De qualquer maneira, porém, a ogra, a bruxa, a natureza selvagem e quaisquer outras criaturas e aspectos que a cultura considera apavorantes nas psiques das mulheres são exatamente as bênçãos que elas mais precisam resgatar e trazer à superfície. (ESTÉS, 1999, p. 70-71)

Os pontos de vista sobre a “antagonista” e a menina se modificam gradativamente ao longo da narrativa, passando, respectivamente, de caçadora animalesca e presa vulnerável, para avó acolhedora e neta agradecida, percepção mascarada pela reação da bruxa à informação de que a menina é abençoada, e de certa forma, ajuizada. O medo transforma-se em gratidão. A desordem do monstruoso é aceitável, porém, em alguns momentos, é aceita por conter e conceder harmonia e equilíbrio.

Analisando este conto, a pesquisadora Marie-Louise Von Franz considera:

Na versão russa podemos ver claramente que Baba-Yaga é a grande Mãe-Natureza. Ela não poderia falar de "Meu dia, minha noite" se não fosse a dona da noite, do dia, do sol; por isso ela deve ser uma grande Deusa, e podemos chamá-la de Grande Deusa da Natureza. Obviamente, com todos esses esqueletos em volta de sua casa, ela é também a Deusa da Morte, que é um aspecto da natureza. [...] Ela é também uma bruxa e por isso tem uma vassoura, como nossas bruxas que montam num cabo de vassoura. Anda num pilão, o que a torna parecida com uma grande Deusa pagã dos cereais, tal como Demeter na Grécia, que é a Deusa do trigo e também do mistério da morte. (2002, p. 208)

A bruxa, como as fadas ou seres do maravilhoso, conhece as irmãs postiças, logo, deve conhecer também Vasilisa, que era quem mais se aventurava na floresta. Isso indica a onisciência dela, a capacidade de, como ser do maravilhoso, saber além. Por outro lado, a ideia dessa onisciência cai por terra quando ela questiona como Vasilisa fez todo o trabalho, demonstrando sua falta de conhecimento sobre a boneca. A protagonista responde que foi ajudada pela benção materna e Baba laga reage com um grito estridente. É a força primitiva, ligada à natureza e aos ciclos do tempo, que não suporta a “filha abençoada”, mas não a destrói por isso, antes parece respeitá-la por ter cumprido a sua parte no trato, trabalhando. Em

contrapartida, Baba Iaga também honra a palavra empenhada e “paga” pelos serviços da heroína concedendo-lhe o fogo que viera buscar. Assim,

Baba Yaga é assustadora por ser ela própria o poder da aniquilação e o poder da força da vida ao mesmo tempo. Contemplar seu rosto é ver a vagina dentata, olhos de sangue, o recém-nascido perfeito e as asas dos anjos, todos juntos. (ESTÉS, 1999, p. 70)

Como figura primitiva e ligada aos princípios da natureza, talvez possa ser compreendida não como maligna, mas como rechaçada, repudiada, habitando locais afastados dos espaços reservados aos grupamentos sociais e, por isso, desprotegida, ligada a instintos primitivos, como matar para comer e sobreviver.

Baba Yaga mora numa casa que descansa sobre pernas de galinha. Ela gira e dá voltas quando bem entende. Nos sonhos, o símbolo da casa reflete a organização do espaço psíquico habitado por uma pessoa, tanto no consciente quanto no inconsciente. Por ironia, se esse fosse um sonho compensatório, a casa excêntrica insinuará que o sujeito, nesse caso Vasalisa, é por demais insignificante, moderado e precisa sair girando e rodopiando para descobrir como é dançar como uma galinha maluca de vez em quando.

[...]

Percebemos, então, que a casa da Yaga pertence ao mundo animal e que Vasalisa precisa desse elemento na sua personalidade. Essa casa de pernas de galinha anda de um lado para o outro e até rodopia numa dança saltitante. Essa casa é um ser vivo, transbordante de entusiasmo, de alegria e vivacidade. É esse o principal alicerce da psique da Mulher Selvagem, uma força de vida selvagem e alegre, na qual as casas dançam, os seres inanimados, como por exemplo os pilões, voam como pássaros, a velha sabe fazer mágica e nada é o que parece, mas na maioria dos casos é melhor do que parecia a princípio. (ESTÉS, 1999, p. 70)

Malignas e cruéis podem ser consideradas a madrasta e as filhas, punidas com a morte pela própria bruxa, que destrói o mal que elas representam, mas também as castiga pela ousadia de enviarem Vasilisa, a filha abençoada, a sua casa. Quando a heroína adentra a casa da família com uma caveira, entregue pela bruxa para que a menina pudesse dar o fogo e o devido castigo aos verdadeiros monstros da narrativa, os olhos do objeto

começaram a fitar a madrasta e as duas irmãs. Aquele olhar começou a queimá-las. Tentaram se esconder, mas os olhos as seguiam aonde quer que fossem. Pela manhã estavam transformadas em três montinhos de cinzas no chão. Só Vasilisa permaneceu intocada pelo fogo (AFANASEV, 2013, p. 196).

Se analisarmos sob outra perspectiva, a caveira, que seria o lado maligno, pode ser interpretada como a luz que queima a escuridão, as trevas, representadas

pela madrasta e pelas irmãs. O mal seria exorcizado pela chama que saía dos olhos do objeto libertador.

Como as bruxas, as madrastas são as responsáveis por todo o sofrimento moral, emocional e físico dos heróis e heroínas dos contos de fadas. Não há madrastas boas, assim como, com raríssimas exceções, as fadas são capazes de qualquer ato maléfico contra os heróis. (GONÇALVES, 1998, p. 35)

No começo da narrativa, Baba Iaga é descrita como um ser monstruoso e canibal, que habita uma choupana ameaçadora. Seus traços característicos revelam uma bruxa dual, a qual mescla a fúria com a candura. Assim como a madrasta, a bruxa é a encarnação da Grande Mãe, ou seja, terrível e destrutiva da natureza com sua prole, logo, oferecendo obstáculos para o futuro aprendizado. Carl Gustav Jung expõe que

O conceito da Grande Mãe provém da História das Religiões e abrange as mais variadas manifestações do tipo de uma Deusa-Mãe. No início esse conceito não diz respeito à psicologia, na medida em que a imagem de uma "Grande Mãe" aparece nessa forma muito raramente. E quando aparece na experiência clínica, isso só se dá em circunstâncias especiais. O símbolo é obviamente um derivado do arquétipo materno. (JUNG, 2002, p. 87)

O imaginário oferecido pelo conto começa ao transportar o leitor a uma época imprecisa no tempo através do "Era uma vez...", além de conter os aspectos sobrenaturais do conto maravilhoso, que fogem à realidade palpável e confortável. Introduz o perigo das bruxas, os seres sobrenaturais que as acompanham, a sua morada assustadora e a floresta supostamente encantada e perigosa. Outro aspecto importante da história diz respeito à imagem que Vasilisa delineia de si na casa da bruxa: submissa, só fala o estritamente necessário, sempre cumprindo as tarefas. O narrador assegura que ela sentiu medo e terror no caminho da floresta e ao se aproximar da casa da bruxa. A permanência naquele espaço mostra uma personagem que é ajudada parcialmente pela boneca, porém há serviços que são da responsabilidade da heroína. Para a pesquisadora junguiana Clarissa Pinkola Estés,

O relacionamento entre a boneca e Vasilisa simboliza uma forma de magia empática entre a mulher e a intuição. É isso o que deve passar de mulher para mulher, essa atividade abençoada de se vincular à intuição, de testá-la e de alimentá-la. Nós, à semelhança de Vasilisa, fortalecemos nossos laços com nossa natureza intuitiva quando prestamos atenção à voz interior a cada curva da estrada. 'Devo ir para esse lado ou para o outro? Devo ficar ou partir? Devo resistir ou ser flexível? Devo fugir disso ou correr na sua

direção? Essa pessoa, esse acontecimento, essa empreitada, é verdadeira ou falsa?’ (1999, p. 68)

Ao observarmos a imagem de si que a protagonista oferece, imagina-se uma menina nas mãos de uma madrasta cruel, completamente desprotegida, frágil, que provavelmente sucumbirá ao entrar em contato com Baba Iaga. Há, porém, uma voz que conduz a narração – o narrador – que desconstrói essa fragilidade da personagem, mostrando que ela sai bem-sucedida das situações difíceis. Essa voz assegura que a madrasta e as filhas impunham trabalho duro a Vasilisa, na esperança de que ela ficasse feia de tanto trabalhar: “Atormentavam-na, dando-lhe todo tipo de trabalho para fazer, na esperança de que ficasse esquelética de tanto mourejar e com a pele queimada e gretada pela exposição ao vento e ao sol” (AFANASEV, 2004, p. 187-188). Contudo, o narrador assegura que não era esse o resultado obtido, e assim constrói uma imagem da protagonista com uma beleza que não se modifica, tal beleza que se projeta também num caráter que aceita as vicissitudes: ela continuava encantadora e “suportava tudo sem queixas” (AFANASEV, 2013, p. 188); por outro lado, a madrasta e as filhas, em meio à ociosidade que as caracterizava, tornavam-se “chupadas e feias por causa da maldade” (AFANASEV, 2004, p. 188).

Madrastas e bruxas são o exemplo clássico e presente da nossa dificuldade em aceitar a ‘mãe má’. Ao invés de nos defrontarmos com os nossos ressentimentos com a figura da mãe, estes são projetados em outras figuras que se assemelham à sua função. E as madrastas não só assemelham-se, mas se misturam com a figura materna, ao mesmo tempo que se contrapõem a ela. Além de contradizer o ideal de um matrimônio indissolúvel, ameaçam a posse e a supremacia materna. Geralmente, impregnada das projeções de “seio mau”, a madrasta se confunde com a figura da bruxa. Em algumas histórias ela se transforma na bruxa, em outras possui os aspectos dela. Diante disso a madrasta tem o mesmo significado simbólico da bruxa, assim como a mãe adquire as características das fadas. (GONÇALVES, 1998, p. 43-44)

O leitor participa desse “jogo” persuasivo do narrador, em que se destaca o elogio à bondade, provavelmente chegando a conclusões de que o bem impera sobre o mal, a beleza resplandece em quem é bom e aquele que é bom é ajudado. Vasilisa obtém a vitória em diversas circunstâncias problemáticas graças à boneca, ser que mantém até o final da história: em vez do tradicional viverem felizes para sempre, a narrativa se encerra com a informação de que Vasilisa “carregou a boneca no bolso até o dia de sua morte” (AFANASEV, 2013, p. 198). Aparentemente, Vasilisa conquista Baba Iaga, que estimula a menina a falar com

ela, responde a suas perguntas e indaga se não há mais alguma, mas há o elogio à sensatez, ao equilíbrio entre adquirir conhecimento e ser curiosa demais, leviana – “Você é bem ajuizada!” (AFANASEV, 2013, p. 194). Para Marie-Louise Von Franz,

Isso mostra que Baba-Yaga é uma figura levemente dividida, não completamente uma em si mesma. Existe algo de bom escondido dentro dela, apenas o suficiente para fazê-la sentir vergonha de seu lado sombrio e achar que ele não deve ser levado para fora da casa. Ela não é completamente um demônio da natureza; há um toque de humanidade em seu caráter demoníaco. Ela tornou-se um pouco humana, sendo então capaz de reações éticas humanas. É exatamente aí que a menina não devia pôr o dedo, pois se tocasse nesse ponto cego da Baba-Yaga, esta teria urrado de raiva, devorando-a em seu furor. (2002, p. 210)

A heroína possui força quando recebe a ajuda da boneca, mas, na conversa com a Baba laga, não há ajuda do brinquedo, é a personagem quem interage com a bruxa, e no decorrer da história a beleza, a candura, a bondade, o medo e o juízo formam a imagem de si. Depois, no retorno à casa, ela ouve e atende a voz da caveira para levá-la à madrasta (forma de punição ao mal, ação impetrada por Baba laga). Por fim, a próxima imagem de Vasilisa é de hábil artesã, a ponto de conquistar o rei (ou príncipe), evidenciando ainda gratidão, quando leva consigo a senhora que cuidara dela.

No conto russo, de Aleksandr Afanasev, Baba laga é uma bruxa animalizada e com aparência ameaçadora, mas auxilia e, ao mesmo momento, age como juíza em prol de Vasilisa. Assim, Júlio França e Ana Paula Araújo, em “As artes e os atributos do mal”, afirmam que

A constatação empírica da ocorrência de fenômenos naturais e de atos humanos geradores de atrocidades e horrores que não podem ser adequadamente descritos apenas como ‘infelizes’ ou ‘errados’ tem levado o ser humano a considerar tais eventos como manifestações da existência do Mal – seja ele entendido como uma força cósmica efetiva ou como uma abstração que procura dar conta da malignidade inerente a um amplo escopo de seres e atos. (2018, p. 13-14)

Os monstros, os *loci horribiles*, as fantasmagorias de um passado nefasto, os enredos plenos de catástrofe, todos esses elementos formais característicos de tantas narrativas do medo são, no fundo, representações ficcionais de nossas experiências sombrias no mundo – seres maus, lugares maus, tempos maus, eventos maus. (2018, p. 20)

Sempre haverá histórias com o tema voltado para esta vilã tão representativa e intrigante, ora malévola, perversa, horripilante, ora bondosa, justa e piedosa, em uma espécie de metamorfose ao longo dos tempos. Para Von Franz, “Baba-Yaga não é totalmente má; ela é ambígua, é luminosa e sombria, boa e má, embora aqui o

aspecto do mal seja enfatizado” (2002, p.210). E isto é o que impulsiona a encará-la como um obstáculo, um desafio que exige criatividade em tentar decifrá-la. A separação entre o bem e o mal é uma premissa da vertente cristã, algo que não ocorre, por exemplo, no africanismo, cujas divindades têm as duas faces. Nos contos tradicionais, não deveria existir a suavização das histórias, e sim o “preto” e o “branco”, e também o “cinza”. Dessa forma, consegue-se a quebra da ação de moldar o leitor, da criança ao adulto.

2.3.4 No mar também há bruxa: “A pequena sereia”, de Hans Christian Andersen

O escritor dinamarquês Hans Christian Andersen nasceu em 1805 e faleceu em 1875. Suas obras evidenciam demasiadamente a religiosidade cristã, a redenção, a virtude e o sofrimento humano. A título de exemplificação, nos contos “A pequena sereia” e “Os cisnes selvagens”, observa-se a presença constante, física e mental, da tortura e da agonia, seja por perda da fala, seja por perda da própria vida. Ao escrever *Contos, contados para criança* (1835),

Andersen economiza no uso de ‘felizes para sempre’. Muitos de seus contos, carregados de força trágica, contêm descrições elaboradas de sofrimentos físicos e têm seu desfecho no cemitério. Se os contos de fadas nos permitem testemunhar a derrota de ogros, bichos-papões, madrastas e bruxas, as histórias de Andersen, em contraposição, põem em cena o padecimento de órfãos e crianças. (TATAR, 2013, p. 402)

Tais contos eram a fusão das histórias ouvidas pelo escritor e com as de sua própria experiência de vida, com a junção de medos e traumas, o que podem proporcionar um “revigoramento do conto de fadas e um alargamento de seus limites para acomodar novos desejos e fantasias” (TATAR, 2013, p. 400).

A narrativa tradicional de Hans Christian Andersen, “A Pequena Sereia”, é uma mescla de dor, sofrimento e sacrifício vivenciados pela ingênua e apaixonada protagonista do fundo do mar. O conto se inicia com a descrição das belezas aquáticas, plantas, peixes e o castelo real, que florescem no fundo do mar, o que poderia apontar um paraíso oceânico, pelo qual qualquer pessoa poderia se apaixonar. O narrador explicita ao seu leitor que há alegria na realeza, especialmente para as seis filhas do rei:

Cada uma das princesinhas tinha o seu próprio pedaço de terra no jardim, onde podia cavar e plantar a seu bel-prazer. Uma arranjou seu canteiro de flores na forma de uma baleia; outra achou mais interessante moldar o seu como uma pequena sereia; mas a caçula fez o seu bem redondo como o sol, e só quis flores que tivessem um brilho vermelho como o dele. (ANDERSEN, 2013, p. 322)

Qual seria o intuito de, um dia, abandonar esse local acessível aos seus prazeres? A caçula mantinha uma estátua de um menino humano como um dos seus objetos mais preciosos. Pode-se comprovar que, por esse pequeno gesto, a sereia tem curiosidade de conhecer o mundo dos humanos, divergente do seu. O povo da terra poderia ser diferente do povo do mar.

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 663)

A incerteza e o vazio, que deveria ser preenchido, acompanham as ações da jovem. Ela sente uma necessidade de sair de seu habitat natural para conhecer o mundo humano, mesmo que o preço seja o seu término. Ao final da narrativa, ficará evidente a dicotomia entre a vida e a morte para a personagem principal. A princesa é proveniente do mar, e justamente neste local repousará para sempre. Quando finalmente a sereia tem permissão para ir à superfície, observa um navio festeiro com muitos tripulantes comemorando o aniversário real, e se encantara pelo príncipe, “a mais bonita daquelas pessoas” (ANDERSEN, 2013, p. 327). Contudo, uma terrível tempestade se aproximava, destrói o navio e o príncipe fica à deriva, sendo salvo posteriormente pela sereia, que não recebe nenhum reconhecimento ou agradecimento.

A simbologia da sereia, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, descreve um ser altamente sedutor, devido à voz e à beleza, contudo monstruoso e perigoso pelos seus aspectos físicos inusuais (2020, p. 892). Definitivamente não se assemelha à sereia do conto de Andersen, que justamente deseja se transformar em humana, optando por outra forma física em detrimento da sua aparência original, um ser marítimo. O canto permanece na sereia de Andersen como uma forma de sedução inconsciente para a jovem, que não o usa para fins sedutores e, posteriormente, mortais.

A fim de que pudesse estar junto daquele humano, por quem se apaixonara, ela deveria se tornar humana para poder “partilhar daquele mundo celestial” (ANDERSEN, 2013, p. 333), e a única que poderia ajudá-la era a temível bruxa do mar. A descrição do espaço físico onde morava a bruxa funciona como índice de seu aspecto monstruoso e assustador: a moradia ficava “no lado mais distante dos redemoinhos espumantes” (ANDERSEN, 2013, p. 335), no qual não “cresciam flores nem relva do mar”, “Não havia nada além do fundo arenoso cinzento que se estendia até os turbilhões, onde a água rodopiava com o estrondoso de rodas de moinho e sugava para as profundezas tudo que podia agarrar” (ANDERSEN, 2013, p. 335); havia somente “a lama quente, borbulhante – que a bruxa chamava de seu charco” (ANDERSEN, 2013, p. 335). O aspecto repelente desse cenário escurecido de água suja e lodo prepara o leitor para o encontro com a personagem:

O território da bruxa é como o deserto produtor de miragens, o mundo alucinatório dos transe, o discurso eterno e atordoante da confusão infernal, o limiar da loucura. Como solucionadora ou culpada dos problemas, sua figura faz parte de acontecimentos drásticos: o desespero de certos apaixonados, o acometimento de enfermidades, acirradas lutas pelo poder e outros abalos, como tempestades, a morte do gado ou o extravio de colheitas.

[...]

A bruxa é aquela que se compõe junto a uma grande variedade de pré-conceitos pensados sobre o feminino, sobre o corpo, a natureza e os ciclos de nascimento, vida e morte. (ZORDAN, 2005, p. 339)

Quando chega a esse local tenebroso, a jovem sereia se depara com algo não só destoante do seu palácio real, como aterrorizante:

Esqueletos brancos de seres humanos que haviam morrido no mar e afundado até as águas profundas olhavam dos braços dos polidos. Lemes e arcas de navios estavam fortemente apertados em seus braços, junto com esqueletos de animais da terra – e o mais horripilante de tudo – uma sereiazinha, que eles haviam agarrado e estrangulado. (ANDERSEN, 2013, p. 335)

Percebe-se que o banimento, o exílio é algo que caracteriza a maioria das bruxas dos contos de fadas. A personagem está sempre à margem dos espaços, em locais de difícil, perigoso e mortal acesso. Se é neste espaço que se encontra a personagem que pode ajudar a sereia a realizar seu sonho, pode-se inferir que a narrativa talvez indique o aparente absurdo não apenas do amor de um ser do maravilhoso por um humano, mas o da sereia abdicar de sua identidade para transformar-se em humana, a fim de conquistar o amor de quem ela sequer conhece

bem. Todos os perigos mortais oferecidos pelo domínio da bruxa não impediriam a sereia apaixonada de ter seu pedido atendido.

Há contos de fadas que falam da necessidade de sermos capazes e sentir medo. Um herói pode sobreviver a aventuras de arrepiar os cabelos sem qualquer ansiedade, mas só pode encontrar satisfação na vida quando lhe é devolvida a capacidade de sentir medo. (BETTELHEIM, 2002, p. 295)

A bruxa, ao receber a sereia, não a engana em momento algum, pelo contrário, detalha o sofrimento que ela iria sentir. Seria o mesmo que vender a alma para o Diabo, por mais que este lhe explicasse que teria o seu desejo atendido momentaneamente, com severas restrições e danos colaterais irreparáveis. O amor necessita de que façamos abstenções do nosso ser para agradar ao outro? Fica claro que a resposta da jovem seria positiva sem hesitar, contudo, para a bruxa esperta e consciente, seria negativa, uma escolha nefasta, o que evidencia a honestidade desse ser associado só ao mal:

Que idiota você é! Mas sua vontade vai ser atendida, e vai lhe trazer desventura, minha linda princesa. [...] Sua cauda se dividirá então em duas e encolherá para virar o que os seres humanos chamam de 'bonitas pernas'. Mas vai doer. Você sentirá como se uma espada afiada a cortasse. Todos que a virem dirão que você é o ser humano mais encantador que já encontraram. Vai conservar seus movimentos graciosos – nenhuma dançarina jamais deslizará com tanta leveza –, mas cada passo que der a fará sentir como se estivesse pisando numa faca afiada, o bastante para fazer seus pés sangrarem. Se está disposta a enfrentar tudo isso, posso ajudá-la. (ANDERSEN, 2013, p. 336)

Prontamente ela aceita o termo, ainda sem a pontuação do pagamento do trabalho, por mais que estivesse amedrontada. A bruxa, por incrível que possa parecer, indaga se essa “vida sofrida e amaldiçoada” é realmente o que a sereia deseja, visto que não poderá estar junto à família, aos seus entes queridos, tampouco retornar à forma original e, caso o príncipe se case com outra, ela virará espuma. É necessário analisar que o amor entre duas personagens ultrapassa, no conto, o amor familiar. Tanto o príncipe quanto a sereia deveriam abandonar os sentimentos familiares em prol de sua paixão. O amor, um sentimento de afeição por outra pessoa, seja um familiar ou alguém que esteja em nossas vidas, não estaria de forma alguma naquele local tenebroso. A jovem tinha o amor de entes queridos, mas não o do homem que avistara e salvara no navio e que não a conhecia.

Na realidade, a bruxa do mar, no conto, não poderia ser considerada uma vilã: a Pequena Sereia adentrou, por vontade própria e ingenuidade, a propriedade

sombria da temida criatura; aceitou as regas e/ou termos impostos, bem como as consequências do seu pedido. Em certo momento, a bruxa a questionou “sabiamente” sobre sua decisão perigosa e não há reflexão ou resistência. Passados os termos do contrato mortal, chegou o momento do pagamento, e obviamente, ele deverá ser feito com mais dor e sofrimento: a sereia perderá sua voz para a bruxa.

Não vai receber minha ajuda a troco de nada. Você tem a voz mais adorável entre todos que habitam aqui no fundo do mar. Provavelmente pensa que poderá encantar o príncipe com ela, mas terá que dá-la para mim. Vou lhe pedir o que possui de melhor como paga por minha poção. Você entende, tenho de misturar nela um pouco do meu próprio sangue, para que a bebida seja afiada como uma espada de dois gumes. (ANDERSEN, 2013, p. 337)

Nesse momento, a sereia questiona o preço do seu pedido, afinal é a única parte que lhe sobraria, porém a bruxa usa de artimanha e ironia para convencê-la de que ela continua com “Sua linda figura” (ANDERSEN, 2013, p. 335) e “seus movimentos graciosos e seus olhos expressivos. Com eles pode encantar facilmente um coração humano” (ANDERSEN, 2013, p. 337). Ela aceita perder a voz. Simbolicamente esse é o preço imposto às mulheres para se casarem com o príncipe encantado dos seus sonhos: abdicar de sua identidade, silenciar, obedecer, fatores que vão gerar profundo sofrimento. A mulher cala-se, sacrifica-se em prol do outro. A mudança viria do lado feminino, juntamente ao seu silêncio social. Zaine Simas Mattos, explicita que

Falar e calar estão envolvidos nos mesmos jogos de poder e força. A mesma formação discursiva que permite a uns falar, pode colocar o outro na posição de calar-se. O silêncio é a falta de ruídos, a abstenção da fala, é o silenciar-se. O silêncio pode se dar por opção, por medo ou como estratégia de poder. (2012, p. 3)

A bruxa aprontou a bebida em seu caldeirão, e o modo como é preparada, confirma que “os meios não justificam os fins”:

‘Limpeza antes de mais nada’, ela disse, enquanto esfregava a panela com um feixe de cobras que tinha amarrado juntas numa grande laçada. Depois deu uma picada no seio e deixou que o sangue preto caísse no caldeirão. O vapor que se ergueu criava formas estranhas, apavorantes de se ver. A bruxa continuava a jogar novas coisas no caldeirão, e quando a mistura começou a ferver, soava como um crocodilo chorando. Finalmente a poção mágica ficou pronta, e era cristalina como água. (ANDERSEN, 2013, p. 338)

Em relação à dualidade entre a bruxa e a fada na forma de conduzir sua magia, José Carlos Leal aponta que:

Ao contrário das fadas, que se valem, para produzirem os seus encantamentos, de uma varinha de condão ou de determinadas fórmulas mágicas, as bruxas são conhecedoras de ervas com as quais fazem venenos perigosíssimos, filtros amorosos, poções que provocam encantamentos. As ervas são acrescentadas às vezes sangue de determinados animais ou cabelos, unhas, peças de roupas de suas vítimas. Essas mulheres não dispensam também um grande caldeirão no qual cozinham as suas beberagens. As bruxas são seres noturnos, pois parecem depender de algum modo da ação da lua (chamamos de novo atenção para Hécate.); o produto concreto dessas atividades chama-se feitiço e o resultado do feitiço na pessoa atingida, toma o nome de encanto, bruxedo, ou, simplesmente, mal. (1985, p. 75)

Quando finalmente tomou a poção, os efeitos torturantes a fizeram parecer uma defunta caída nos degraus do palácio do seu amado. Logo acordou e estava sendo observada pelo jovem que lhe perguntou quem era, e obviamente, ela não poderia responder. Todos acabaram seduzidos pela beleza e leveza da moça, que, no fundo, sofria em profunda tortura, “como se estivesse pisando em facas e agulhas afiadas” (ANDERSEN, 2013, p. 339).

O príncipe a viu como uma doce criança e não como uma futura rainha, supondo amar quem o salvara no naufrágio, sem coincidir a imagem de sua salvadora com a jovem muda a seu lado. Por outro lado, a sereia necessitava do amor do príncipe, caso contrário “nunca receberia uma alma imortal” (ANDERSEN, 2013, p. 341). Nesse impasse, as irmãs da Pequena Sereia resolveram intervir, fazendo um acordo sombrio com a bruxa do mar, a fim de recuperarem a irmã mais nova: as sereias, bem como a avó, entregaram os seus próprios cabelos, e a bruxa, ofereceu uma faca para que a Pequena Sereia pudesse penetrar o coração do príncipe.

Cabe ressaltar que tanto no primeiro pedido, quanto no segundo, há o sacrifício, a morte em si, e caberia à moça decidir sobre o seu destino e o do príncipe. Ao olhá-lo, não teve coragem de matá-lo, e assim, consumou o sacrifício em seus domínios: “Com um último olhar para o príncipe, seus olhos anuviados pela morte, ela saltou do navio no mar e sentiu seu corpo se dissolver em espuma” (ANDERSEN, 2013, p. 345). Logo iria se transformar em um espírito do ar que, agora, teria outra missão: levar alegria e boas ações, pelo tempo que uma sereia vive, trezentos anos, aos lares dos humanos. Ela gostaria de conhecer e viver no mundo terráqueo, e assim conseguiu por muito tempo.

Nelly Novaes Coelho afirma que, nos contos de Andersen, “a derrota final da personagem é quase a regra, não só nos contos ‘realistas’, como nos

‘maravilhosos’” (1991, p.154). Quando ocorre um desfecho feliz, este só é atingido após muito sofrimento e provações.

Nota-se um conto triste, de amor, tortura, dor, sacrifício, morte e redenção espiritual. Adaptar uma narrativa dessa magnitude para os jovens, especialmente às crianças, seria uma tarefa árdua. Entretanto, a Disney montou a sua história de forma suave, poética e com um final feliz para a sereia Ariel, além do direito à continuação da animação de suas aventuras aquáticas, com duas bruxas do mar como vilãs, ambas com aparência monstruosa e temível. Segundo Eliana Calado,

Os contos de fadas ajudaram na perpetuação da transmissão estereotipada das bruxas: representam-nas como velhas, feias, astuciosas e maldosas.

[...]

Como nosso primeiro contato com as bruxas, freqüentemente, acontece na infância, muitas vezes, através dos contos de fadas, acostumamo-nos a receber uma definição e um estereótipo previamente prontos, sem, muitas vezes, na idade adulta, chegarmos a questionar como teriam sido formulados e justificados. (2003, p. 6-7)

A título de comparação, *A Pequena Sereia*, de 1989, dirigido por Ron Clements e John Musker, roteirizado por Roger Allers e Ron Clements, apresenta um mundo próximo às crianças, divergindo do conto da tradição. Diferente da narrativa de Andersen, a bruxa do mar, Úrsula, observa e vigia a jovem na volta para casa. Nota-se rapidamente que a bruxa será a vilã da animação. As histórias da Disney costumam necessitar de um vilão para que se possa separar, de forma clara e precisa, o bem e o mal e, assim, conduzir o pensamento da criança acerca do que deve escolher. No conto original, a sereia procura o auxílio da bruxa do mar, e esta insiste, em algumas oportunidades, o exercício de reflexão em relação à protagonista, sendo honesta em sua opinião. Leal explica que:

Estas feiticeiras eram, na maioria dos casos, mulheres velhas de aspecto lúgubre, corpo magro, nariz curvo, desdentadas e olhos remelentos. No conto de H.C. Andersen, o *Isqueiro Mágico*, há uma feiticeira horripilante cujos lábios lhe descem até quase o peito. Em um outro conto de Andersen, *A Sereiazinha*, o aspecto da bruxa do mar não é menos hediondo. Não se pode pensar, entretanto, que todas elas sejam velhas horrendas, pois algumas se apresentam como mulheres jovens de rara beleza que atraem os homens pela magia de seu olhar. Em *O Companheiro de Viagem*, outro conto de Andersen, a bruxa é uma mulher nova (uma princesa) de grande beleza que propõe aos homens enigmas que, se não resolvidos, causam a morte de quem se candidata a dar-lhes uma resposta.

[...]

O "habitat" dessas mulheres é sempre fora da cidade, em florestas, cavernas, montanhas etc. Seus companheiros são sempre animais de sangue frio (lembrar-se de Hécate): sapos, lagartos e cobras. As aves que acompanham essas bruxas são a coruja, o corvo e a gralha. Há ainda

animais mamíferos em torno deste personagem; os mais comuns são os gatos negros e os ratos. (1985, p. 74-75)

No conto original de Andersen, a bruxa é descrita, de forma rápida e sem detalhes de sua real aparência, como uma exilada, envolta de animais como sapos e cobras. Ao contrário, os seus domínios são demarcados a aspectos assustadores e repulsivos, inversamente oposto ao palácio real. Na primeira adaptação da Disney, de 1989, Úrsula, a bruxa do mar, assume a maldade e um dos focos principais de toda a narrativa. Fisicamente tem longos tentáculos pretos (aproximando-se de um polvo), acima do peso, pele roxa, cabelos brancos e maquiagem exagerada, o oposto da heroína: pele branca, esbelta, cabelos longos vermelhos e maquiagem singela.

É interessante observar a escolha da empresa pelos estereótipos da antagonista e da protagonista, comumente visto na maioria das adaptações. O habitat de Úrsula é um leviatã abandonado, o qual divide com duas enguias. Novamente a bruxa tem alguns animais como companheiros de seu banimento. Na continuação, *A Pequena Sereia II – o retorno para o mar*, de 2000, a vilania recai sobre a irmã de Úrsula, Morgana, que possui traços semelhantes ao da primeira bruxa: longos tentáculos pretos, cabelos brancos, um pouco mais longos, porém magra e com a pele verde. Em referência à moradia, mantém-se o afastamento de Atlântida: uma caverno no gelo. Nota-se que o conto original, “A Pequena Sereia”, de Hans Christian Andersen, foi utilizado como uma base para compor uma parte da narrativa, entretanto a neutralidade da bruxa do mar é distorcida e intensificada para limitar a maldade e a bondade das personagens nas duas adaptações cinematográficas.

Neste capítulo, abordamos a monstrosidade ligada à bruxa através dos contos da tradição e das releituras contemporâneas. No último capítulo, apresentaremos a distinção entre a fada e a bruxa, bem como uma breve reflexão sobre o bem e o mal.

3 A ESCRITA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL – O MARAVILHOSO NOS CONTOS DE FADAS

*Talvez o Mal, por seu caráter
paroxístico, seja-nos sempre
ininteligível em termos lógico-
racionais.*

Júlio França e Ana Paula Araújo

Os contos maravilhosos da tradição oferecem um “embarque” instantâneo na magia e no encantamento a seus leitores, de crianças a adultos. É como sair da vida cotidiana, e possivelmente monótona, ao ler narrativas que proporcionam momentos de imaginação e crescimento espiritual, pela superação dos obstáculos impingidos ao herói. Os contos populares, repletos de seres, objetos mágicos e metamorfoses, eram transmitidos oralmente como forma de entretenimento e, talvez, de aprendizagem; por mais que tenham sido modificados e traduzidos ao longo dos tempos, mostram a dualidade humana, o mal e o bem caminhando simultaneamente em distintas proporções. Assim,

No final do século XVII, as histórias de fadas – os contos de mamãe-ganso, como eram também conhecidos – deixaram de ser preservadas apenas pela tradição oral. Ganharam prestígio, procurando-se fixá-los em narrativas impressas e, com frequência, destinadas ao público adulto. Vestiram-se com forma literária, tornaram-se modelo para ficcionistas. (SOUZA, 1995, p. 25)

Pelo alto teor de imaginação, o leitor dos contos maravilhosos deverá ter a mente aberta para que as situações mágicas e completamente irreais possam ser aceitas por ele, estabelecendo-se o pacto ficcional. Maria Cristina Batalha afirma que

Contadores de histórias de todas as culturas e de todos os tempos inventaram diferentes motivos, temas e figuras para maravilhar ou aterrorizar seus ouvintes. Até o século XVIII, isto acontecia em meio a um quadro simbólico caro: havia uma nítida separação entre as formas da Natureza e as formas da Sobrenatureza, ambas situadas no imaginário. (2012, p. 482)

Nelly Novaes Coelho compreende o maravilhoso como as “Situações que ocorrem fora do nosso espaço/tempo conhecido ou em local vago ou indeterminado

na Terra” (2000, p. 159). A narrativa carece de tratar os acontecimentos de forma verossímil na história, pois, no maravilhoso, “não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault)” (TODOROV, 2004, p. 60). O maravilhoso supõe a aceitação tácita por parte de narrador, personagens, leitor e da emergência de eventos sobrenaturais. Assim,

O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado onde não surgem os confrontos básicos que geram o fantástico (possível / impossível, ordinário / extraordinário, real / irreal): encantamentos, milagres, metamorfoses, tudo é possível dentro dos parâmetros físicos deste espaço do maravilhoso, o que justifica os personagens – e o narrador – a assumir o que está acontecendo sem questioná-lo. Porque é algo normal, natural. (ROAS, 2011, p. 47 – tradução nossa)²

Tanto a fada quanto a bruxa habitam esse território do maravilhoso, seres sobrenaturais por excelência nas narrativas, com poderes e habilidades que transcendem a realidade empírica. Segundo Coelho, logo no início,

[...] a literatura foi essencialmente fantástica: na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e os princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o **pensamento mágico** ou **mítico** dominava. Ele está presente na imaginação que criou a primeira literatura: a dos mitos, lendas, sagas, cantos rituais, contos maravilhosos, etc. A essa fase mágica, e já revelando preocupação crítica com a realidade das relações humanas, correspondem as fábulas. Nestas, a imaginação representa, em **figuras de animais**, os vícios e as virtudes que eram característicos dos homens. Compreende-se, pois, por que essa literatura arcaica acabou se transformando em literatura infantil: a **natureza mágica** de sua matéria atrai espontaneamente as crianças. (2000, p. 52 – grifos da autora)

O teor maravilhoso pode ser descrito como “um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência, a um futuro” (TODOROV, 2004, p. 24). Não há surpresas na presença do sobrenatural, algo que é escorregadio a nosso ser. A falta de perplexidade com a fala de algum animal ou um feitiço lançado por uma fada má, feiticeira ou bruxa configuram o pacto das personagens e do próprio leitor com a narrativa. Não apenas a reação do fato importa, e sim, o fato puramente, que surpreende sem fazê-lo necessariamente.

² “El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan o fantástico (posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean: encantamientos, milagros, metamorfoses, todo es posible dentro de los parámetros físicos de esse espacio maravilloso, lo que justifica que los personajes –y el narrador– asuman lo que ocurre sin cuestionarlo. Porque es algo *normal*, natural” (ROAS, 2011, p. 47).

3.1 O duplo mágico: o bem e o mal caminham em paralelo

O mundo dos contos de fadas está repleto de narrativas sobre seres mágicos que permanecem intactos, ao longo dos tempos, no imaginário de crianças, jovens e adultos. Dragões, duendes, ogros, madrastas más, bruxas e fadas oferecem o clímax e os obstáculos necessários para que os heróis emerjam e sobressaiam em suas histórias. Tanto os leitores quanto as personagens têm sensações e sentimentos humanos de cunho positivo e negativo, podendo sentir atração e/ou repulsa com a crueldade, a perversidade e a violência. Contudo, há de se pensar ou refletir sobre as circunstâncias e/ou motivos que podem levar ora a punições, ora a bênçãos. A bruxa, objeto de estudo da presente pesquisa, é uma figura costumeiramente maligna, ligada à malignidade em narrativas tradicionais e contemporâneas.

A título de exemplificação, encontramos contos em que apresentam fadas que condenam o mal e, em contrapartida, oferecem benefícios a quem pratica o bem. Tradicionalmente, a fada deveria prover dons, e a bruxa, realizar malefícios ou maldades. Entretanto, em alguns contos maravilhosos, essas personagens se unem como faces distintas de uma mesma moeda, o bem e o mal trabalhando concomitantemente para o fortalecimento da personagem, e, de certa forma, do próprio leitor. Regina Michelli aponta que

Atribuem-se às fadas virtudes positivas, funcionando a bruxa como seu contraponto, responsável por um comportamento negativo que causa dano a outras personagens. Nos contos de Perrault, a fada desempenha diferentes funções, sem registro à palavra bruxa. (2013, p. 67)

Compreendemos que, logicamente, a fada poderia punir e presentear ao mesmo tempo. Seria a lei do retorno, a natureza testando a sua criação, de forma cruel e impiedosa, ou lhe oferecendo paralelamente conforto e ascensão. Segundo Nelly Novaes Coelho, remetendo à psicanálise,

[...] a criança é levada a se identificar com o herói bom e belo, não devido à sua bondade ou beleza, mas por sentir nele a própria personificação de seus problemas infantis: seu inconsciente desejo de **bondade** e de **beleza**, e principalmente, sua necessidade de segurança e proteção. Identificada com os heróis e as heroínas do mundo do maravilhoso, a criança é levada, inconscientemente, a resolver sua própria situação – superando o medo que a inibe e ajudando-a a enfrentar os perigos e as ameaças que sente à sua

volta e assim, gradativamente, poder alcançar o equilíbrio adulto. (2000, p. 54 – grifos da autora)

Carl Gustav Jung, em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2002), explicita a bruxa como um símbolo (2002, p. 92) que integra o arquétipo materno e pode habitar o nosso inconsciente, principalmente quando estamos amedrontados. Para Jung, todos os arquétipos apresentam “um aspecto positivo e outro negativo” (2002, p. 92). Ao analisar o materno, ele considera que há uma grande variedade nesse arquétipo, de que se destaca a própria mãe, a avó, a madrasta, a sogra, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a Virgem (associada à figura da mãe jovem), a natureza. Jung realça que “Todos estes símbolos podem ter um sentido positivo, favorável, ou negativo e nefasto. [...] Símbolos nefastos são bruxa, dragão (ou qualquer animal devorador e que se enrosca como um peixe grande ou uma serpente)” (2002, p. 92).

Partindo desse pressuposto, podemos definir dois aspectos do arquétipo feminino, que seriam dois lados de um mesmo ser: a Virgem Maria e a Grande Mãe, com suas faces luminosas e benéficas; a bruxa e a madrasta, associadas à malignidade. Aquelas representam a mãe caridosa, acolhedora e perfeita, que compreende os erros dos filhos e os orienta, podendo preservá-los das dificuldades e dos enfrentamentos necessários na vida; as segundas são a mãe terrível, má, impiedosa, devoradora, que, por outro lado, obriga os filhos a saírem da zona de conforto, por proporcionarem sofrimento e incômodo. Na atualidade, tais traços aparecem em figuras maternas no nosso cotidiano, evidenciando a ambiguidade de ser, a necessidade de se conjugar a totalidade de sentimentos, o conhecimento profundo do que seja o bom e o ruim ao mesmo tempo, gerando, dessa forma, um momento primordial de crescimento e amadurecimento. Assim, Jean Delumeau afirma:

Essa ambiguidade fundamental da mulher que dá a vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos, e especialmente expressa pelo culto das deusas-mães. A terra mãe é o ventre nutridor, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda. É o cálice de vida e de morte. É como essas urnas cretenses que continham a água, o vinho e o cereal e também as cinzas dos defuntos. (2009, p. 465)

Na *Bíblia*, o mesmo Deus que criou a bondade, criou a maldade em todos os aspectos, em virtude de ser o criador supremo. Em algum dado momento, ocorreu, de forma mais visível, a divisão entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo.

Provavelmente o Novo Testamento, com a inserção da figura de Jesus associado ao amor, teria propiciado a separação entre um Deus sumo bem e um Diabo representante das trevas. Diante dessa dicotomia, que carece de maior profundidade sobre o que é o bem e o mal, pode-se pensar em algumas associações, como a fada à figura divina e a bruxa, ao lado diabólico. Delumeau assegura que,

No inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é o juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-a-deus. (2009, p. 467)

Outra conjectura leva, porém, a ligar a bondade às personagens masculinas, enquanto o feminino conduziria às ideias de maldade, sedução e morte, redundando na caça às feiticeiras.

As narrativas da tradição em que a bruxa está presente reduplicam essa condenação, ainda que alguns de seus traços definidores se modifiquem. Com todos os seus poderes, ela é, agora, derrotada pelo herói e continua, em muitas histórias, condenada à morte. Sua existência nas narrativas parece justificar-se apenas por cumprir a função de adversária, impondo obstáculos ao herói a fim de que ele seja glorificado ao final. Bruno Bettelheim afirma que a

A bruxa - mais do que as outras invenções da nossa imaginação que investimos de poderes mágicos, a fada e a feiticeira - em seus aspectos opostos é a reencarnação da mãe inteiramente boa da infância e da mãe totalmente má da crise edípica. Mas ela não é mais vista semi-realisticamente, como uma mãe que é adoravelmente dádiosa e uma madrasta oposta que é necessariamente rejeitadora, mas sim inteiramente de forma irrealista, tanto como sobre-humanamente recompensadora como desumanamente destrutiva. (2002, p. 103)

De acordo com Eliana Calado, em seu livro *O encantamento da bruxa: o mal nos contos de fadas*, sobre as bruxas recaem também a rejeição sob a forma de escárnio:

Nos contos populares, a bruxa continuava a exercer sua vocação de vilã, mas de uma forma cômica. Não é mais a horripilante serva de satanás, é apenas uma velha invejosa cujo feitiço teima em virar contra si mesma. Nos contos, a bruxa preserva muitas das suas antigas características: comunica-se com os animais, se metamorfoseia, lança sortilégios, provoca alucinações, é traiçoeira, persegue crianças etc. Mas é uma bruxa ridicularizada e fadada ao fracasso. (2005, p. 83)

Por outro lado, em contraposição com a personagem anteriormente citada, a palavra fada provém da origem latina *fata*, cuja significação assinala a ideia de destino e remete às deusas da mitologia responsáveis pela vida humana. Nesse sentido, a fada pode ser compreendida como uma espécie de entidade mágica que pode controlar o destino de quem desejar. Segundo Regina Michelli,

A imagem que provavelmente existe num substrato coletivo corresponde a seres belos, por vezes alados, dotados de poderes sobrenaturais, o que lhes permite auxiliar e interferir na vida humana. Como as fadas não estão submetidas às leis de contingência física que cerceiam os humanos, não morrem e tudo podem realizar. Em sua varinha de condão repousa seu poder. (2013, p. 65)

A fada pode ser entendida como a figura representante de Deus com bondades e virtudes, enquanto a bruxa assume o lado do Diabo e suas malignidades. O termo “bruxa” - ou “feiticeira” - surge depois para que esta assuma “forçosamente” a vilania, o lado perverso nos contos de fadas. A fim de compreender a diferença entre os termos femininos citados anteriormente, recorre-se a Laura de Mello e Souza para quem a “a feiticeira se encarregaria *individualmente* de fabricar poções e filtros mágicos com vistas a solucionar problemas com os quais se achasse envolvida [...] invoca forças maléficas e trabalha com elas” (1995, p. 12). A bruxa seria representa o mal potencializado, e assim

ocorreria *pacto* – sujeição ao Príncipe das Trevas – e conjuro de demônios, invocados como auxiliares nas atividades maléficas [...] as práticas seriam *coletivas*, diferentemente das feiticeiras, integrariam uma espécie de seita demoníaca. Ultimamente, tornou-se hábito fazer distinção entre bruxa e feiticeira com base na explicação antropológica: a feiticeira invoca forças maléficas e trabalha com elas; a bruxa, por sua vez, é a própria fonte do mal, que dela emana. A diferenciação entre bruxa e feiticeira não é, entretanto, desprovida de problemas. Há línguas, como o francês, que não distinguem uma da outra, não possuindo termos adequados para tal; ambas são designadas *sorcière*. Por outro lado, a documentação de língua portuguesa faz uma diferenciação formal, mas não se refere a bruxas e feiticeiras como essencialmente distintas entre si: antes surgem como sinônimos, e a referência a uma ou outra parece aleatória. (1995, p. 12-13)

Em “Cinderela ou O sapatinho de vidro”, de Charles Perrault, a heroína, que se torna empregada de sua madrasta má, é recompensada por sua bondade ao ser auxiliada por uma fada madrinha ao longo do conto. A mediadora mágica lhe fornece as roupas, os adereços e a carruagem para o baile no palácio; no final da narrativa, transforma os trapos, que a personagem usava no magnífico traje com que Cinderela vai se apresentar ao príncipe, já na condição de eleita:

O espanto das duas irmãs foi grande, mas maior ainda quando Cinderela tirou do bolso o outro sapatinho e o calçou. Nesse instante chegou a madrinha e, tocando com sua varinha os trapos de Cinderela, transformou-os **de novo** nas mais magníficas de todas as roupas. (PERRAULT, 1967, p. 58 – grifo da autora)

Em “A Bela e a Fera”, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, o príncipe orgulhoso e egoísta é enganado, e posteriormente punido por uma fada “má”, como o próprio afirma, que surge malvestida e desalinhada. Todavia, ao contrário do conto de Perrault anteriormente focalizado, em que somente a face boa da fada é apresentada, a do conto francês é justamente uma “apreciadora de virtudes” e condena, sem remorsos, aqueles que fogem a essa regra.

“Bela”, disse-lhe essa dama, que era uma fada, **“venha receber a recompensa por sua boa escolha: você preferiu a virtude à beleza e à inteligência**, portanto merece encontrar todas essas qualidades reunidas numa mesma pessoa. Vai se tornar uma grande rainha. Espero que o trono não destrua suas virtudes. **Quanto às senhoritas”**, disse a fada para as duas irmãs da Bela, **“conheço seus corações, e toda a malícia que encerram. Vou transformá-las em duas estátuas**. Mas conservarão toda a sua razão sob a pedra que as recobrirá. Permanecerão na porta do palácio de sua irmã e não lhes imponho outro castigo a não ser testemunhar a felicidade dela. Só poderão retornar a seu estado anterior no momento em que reconhecerem seus erros, mas acho que serão estátuas para sempre”. (LEPRINCE DE BEAUMONT, 1756, p. 93 – grifo da autora)

Em “A Bela Adormecida”, tanto em Perrault, quanto em Jacob e Wilhelm Grimm, há uma mescla de dois tipos de fadas: a benévola, que provê dons, e a malévola, que amaldiçoa. O rei e a rainha oferecem um banquete para as fadas e esquecem uma delas, que se revolta e lança uma maldição: “Quando a filha do rei fizer quinze anos, espetará o dedo num fuso e cairá morta” (GRIMM, 1812, p. 112-113). Este conto obteve sua adaptação cinematográfica mais famosa em 2014, *Malévola (Maleficent)*, que apresenta a história contada sob o ponto de vista da própria vilã. No filme, podemos perceber que a maldade não era característica da personagem e foi provocada por uma traição: o homem, que supostamente a amava, cortou-lhe as asas. Assim, seu coração foi preenchido por vingança e rancor, o que poderia enfatizar que sua maldade é justificável.

O mal poderia ser algo inato, provocado por situações adversas ou envolveria o livre arbítrio de cada um, acarretando, dependendo da escolha feita, consequências positivas e negativas. Sua conceituação estaria ligada às circunstâncias relativas a contextos temporais, convenções sociais e que poderia extrapolar um nível máximo e absoluto. Assim, o monstro estaria intimamente ligado

à maldade, como uma espécie de condutora espiritual. No âmbito das Letras, Júlio França e Ana Paula Araújo afirmam:

Na ficção, observa-se tanto uma estetização do Mal, por meio da valorização do que é transgressivo e daquilo que, por atentar contra a vida vulgar, reforça um desejo extremo de liberdade humana, quanto um refazer constante, ainda que metafórico e figurativo, das questões que filósofos, religiosos e cientistas enfrentam continuamente. Os monstros, os *loci horribiles*, as fantasmagorias de um passado nefasto, os enredos plenos de catástrofe, todos esses elementos formais característicos de tantas narrativas do medo são, no fundo, representações ficcionais de nossas experiências sombrias no mundo – seres maus, lugares maus, tempos maus, eventos maus. (2019, p. 20)

Podemos relacionar as nossas experiências sombrias no mundo à ficcionalização desse conteúdo, possivelmente como forma de, por intermédio da ficção, propiciar o encontro do leitor com esse lado sombrio que faz parte da própria constituição do ser humano.

Bruxa ou fada? Qual representação do feminino poderá carregar a maldade, quando lança maldições, ou a bondade, quando provê dons por meio de seus atos? Por que uma bruxa necessariamente é má, enquanto uma fada sempre é vista como benfazeja?

Fixados em letra impressa, os contos de fadas da tradição popular falavam muitas vezes do embate entre o Bem e o Mal. Ao lado da fada madrinha, linda e diáfana, medindo forças com ela lá estava a bruxa horrorosa, capenga, corcunda, esgafunhada. Por mais vezes que tenha tirado o sono de crianças e adultos – naquele tempo, muito menos diferenciados entre si do que hoje em dia, como viu Philippe Ariès –, a bruxa se mostrava inofensiva entre as páginas dos livros setecentistas. (SOUZA, 1995, p. 25)

Na realidade, ambas podem preencher o perfil da Grande Mãe, a natureza que coloca em teste sua cria, a qual proporciona uma sobrevivência e redenção às personagens. A bruxa poderia ser o feminino em seu aspecto psicológico mais brutal, negativo, vingativo, destrutivo e invejoso. Seria a própria natureza tomando conta de sua prole: as personagens protagonistas carecem de desafios a serem vencidos para efetivarem sua jornada, numa trajetória de aprendizagem e crescimento.

3.1.1 “As Fadas”, de Charles Perrault

Ao listar os célebres autores, adeptos do maravilhoso, que compõem a vasta Literatura Infantil e Juvenil, encontra-se o principal autor originário da França, Charles Perrault. Nascido em 1628 e falecido em 1703, o escritor, com sua obra, “pretendia socializar, civilizar e educar crianças” (TATAR, 2013, p. 409). O escritor ao transpassar “contos populares de suas origens camponesas para uma cultura cortesã que valorizava uma forma literariamente estilizada e toques extravagantes [...] produziu um volume com um apelo popular sem precedentes” (TATAR, 2013, p. 409). Ao compor *Os contos da Mãe Gansa* (1697), o escritor mesclou aspectos mais relacionados a adultos, como as situações inevitáveis e sofríveis da vida, com a ludicidade advinda das crianças. Assim,

Por um lado, as tramas oferecem conflito familiar e um melodrama fantasioso que atrai a imaginação da criança. Por outro, oferecem apartes maliciosos e comentários sofisticados que se destinam a leitores adultos. Perrault foi um intermediário inspirado entre a cultura camponesa adulta de narrativa de histórias e as histórias infantis contadas para os filhos de aristocratas sofisticados. Incorporou a seus contos mensagens sobre comportamento, valores, atitudes e maneiras de interpretar o mundo, mas adoçou-as com enredos fantásticos e uma prosa comovente. (TATAR, 2013, p. 409)

Os contos do autor francês, como “Cinderela ou O sapatinho de vidro”, “Gato de Botas ou O Mestre Gato” e “Chapeuzinho Vermelho”, serviram de base narrativa para inúmeras adaptações, literárias e cinematográficas. Podem-se encontrar tais enredos em histórias em quadrinhos, séries, brinquedos e jogos interativos. Deve-se salientar o seu antecessor, Giambattista Basile, autor italiano, que pode ser compreendido como uma influência literária presente nos contos de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm. Nascido em 1566 e falecido em 1632, Basile utilizava o dialeto napolitano para compor seus contos, “revestindo-o de um gosto metafórico tipicamente barroco, fazendo de *Lo cunto*, uma obra que, mais tarde, ganharia o apreço de Perrault e dos Grimm, chegando aos cuidados da crítica literária” (COAN, 2009, p. 17).

Sobre o enredo do conto “As Fadas”, de Perrault, uma mãe tinha duas filhas completamente distintas no caráter, enquanto uma era bondosa e humilde, semelhante a seu pai, a outra se parecia com a própria mãe, má e arrogante. O narrador, observador e comentarista, afirma que, “Como as pessoas amam naturalmente os que lhe são semelhante, essa mãe era louca por sua filha mais velha e, ao mesmo tempo, tinha uma aversão terrível pela caçula” (PERRAULT,

1994, p. 5), enfatizando que a mais nova era maltratada e explorada como outra emblemática personagem dos contos de fadas: Cinderela. Sabe-se que esta sofreu, porém no final a felicidade lhe estava reservada para compensar os maus-tratos. Entretanto, se Cinderela sofreu por intermédio da madrasta, aquela é pela própria mãe. Em relação à maldade biológica, Paula Fabrisia Sá afirma que,

o caráter dúbio, ambíguo, entendido como próprio da mulher (bruxa), é representado em Perrault pelas personagens ‘mães-más’ e/ou ‘madrastas’, que são interpretadas, principalmente, em *A Bela Adormecida no bosque* e *As fadas*. Entretanto, Perrault, em nenhum momento dos seus contos, designa uma personagem de *sorcière* [bruxa].

[...]

Entendemos que as bruxas de Perrault são representadas por meio das ‘mães-más’ – devoradoras de crianças – suavizadas em outras histórias pela figura da ‘madrasta’ –, uma vez que tais figuras estavam em voga entre os séculos XVII-XVIII. (2015, p. 179)

O narrador apoia e se compadece da heroína, “Era preciso, entre outras coisas, que a pobre criança fosse duas vezes por dia tirar água da fonte” (1994, p. 6), e a elogia, em caráter e beleza, “bela moça” (1994, p. 6). Por mais que passasse por infortúnios, a jovem, que não tinha nome, auxiliava com boa vontade, “- Pois não, minha boa mulher” (1994, p. 6). Essa “boa mulher” era uma fada disfarçada, um ser racional, sem nome e representante da natureza: “As fadas e feiticeiras, gigantes e fadas-madrinhas permanecem da mesma forma sem nome, facilitando assim as projeções e identificações” (BETTELHEIM, 2002, p. 41). Ainda de acordo com Bettelheim,

Os contos de fadas, contendo boas fadas que aparecem subitamente e ajudam a criança a encontrar felicidade apesar do ‘impostor’ ou da ‘madrasta’, permitem que a criança não seja destruída por esse ‘impostor’. Os contos de fadas indicam que, escondida em algum lugar, a boa fada madrinha observa o destino da criança, pronta a afirmar seu poder quando for necessário e urgente. O conto de fadas diz à criança que ‘embora existam bruxas, nunca se esqueça que também existem boas fadas, muito mais poderosas’. (BETTELHEIM, 2002, p. 72)

O cenário da fonte, com a presença da água, ratifica essa ligação da fada com a natureza e com o feminino.

O simbolismo da fonte de água pura é expresso principalmente pelo manancial que brota no meio de um jardim, ao pé da Árvore da Vida, no centro do Paraíso terrestre, e que, depois, se divide em quatro rios, cujas águas correm para as quatro direções do espaço. Essa é, conforme as terminologias, a *fonte da vida*, ou da *imortalidade*, ou da *juventude*, ou ainda, a **fonte do ensinamento**. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 507 – grifos nossos)

Ela surgiu como uma idosa vestida de forma simples e, quando a bondade da moça se revelou, o ser mágico também aflorou, transformando-se e provendo um dom à menina:

- Você é tão bela, tão boa e tão gentil que não posso me furtar a conceder-lhe um dom (pois ela era uma fada que assumira a forma de pobre aldeã para ver até onde iria a gentileza dessa jovem). Eu lhe concedo o dom de sair de sua boca uma flor ou pedra preciosa a cada palavra que você proferir. (PERRAULT, 1994, p. 9)

Quando a personagem retornou à casa, a mãe questionou a sua demora, e imediatamente, quando a filha foi proferir algo, saíram de sua boca “duas rosas, duas pérolas e dois grandes diamantes” (PERRAULT, 1994, p. 11). Nesse momento, a mãe perguntou: “De onde vem isso, minha filha?” (1994, p. 11), algo que o próprio narrador enfatiza que nunca ocorrera antes, pois “Essa era a primeira vez que ela lhe chamava ‘minha filha’” (1994, p. 11), evidenciando não apenas o descaso materno, mas a posição de um narrador interventivo, que não se exime de participar valorativamente da narração.

O exame dos dados históricos mostra que o amor materno, como conhecemos hoje, não era valorizado até meados do século XVII. Entretanto, para atender às flutuações socioeconômicas da história, a partir do século XVIII, o amor materno passou a ser incentivado [...] Tal fato fez-nos entender o desaparecimento das mães-más dos contos infantis escritos posteriormente a Perrault. Aquelas foram substituídas pelas madrastas, posto que, no momento ulterior, era necessário resguardar o ideal de pureza materna. (SÁ, 2015, p. 184)

A mãe demonstrou interesse pela riqueza material proporcionada pela caçula, por ela rejeitada, contudo, nunca reparara o verdadeiro tesouro que tinha, a própria filha. Observando aquela situação, a mãe ordenou que sua outra filha, nomeada como Fanchon, fosse à mesma fonte para que o tal fato mágico ocorresse novamente. Todavia, o plano de encontrar uma pobre senhora para oferecer água foi transformado pela própria fada ao produzir uma inversão de aparências. Ao invés de aparecer como era esperado, ela surgiu como “uma senhora magnificamente trajada”, com “os trajes de uma princesa” (PERRAULT, 1994, p.15).

O mesmo pedido foi feito à jovem, obviamente negado, já que a fada não era uma idosa, mas uma senhora que poderia, de certa forma, pegar água normalmente, por seus próprios meios. Assim, Fanchon retrucou: “- Será que eu vim até aqui – disse-lhe aquela grosseira orgulhosa – para lhe dar de beber? Então eu trouxe uma jarra de prata expressamente para dar de beber à madame? Já lhe aconselho: beba

sozinha, se quiser” (PERRAULT, 1994, p. 16). Nesta passagem, o narrador, por meio de adjetivos, expõe uma opinião mais enfática em relação à irmã mais velha da moça graciosa, ao dizer “aquela grosseira orgulhosa” (1994, p. 16). A fada, ao perceber a arrogância da jovem, castigou-a com um “dom” às avessas: “- Você não é nada gentil – respondeu a fada, sem se encolerizar. – Pois bem! Já que você é tão pouco amável, eu lhe concedo por dom que, a cada palavra que disser, lhe saia da boca uma serpente ou um sapo” (1994, p. 16).

A dualidade do ser mágico é percebida neste momento, o que poderia remeter à escolha do título do conto, “As Fadas”, termo no plural que indica uma única personagem, a fada, metamorfoseada sob dupla aparência. Com a irmã mais nova, a fada é caridosa e justa, exatamente um ser divino; por outro lado, com a mais velha, é impiedosa e justa, denotando um ser aparentemente diabólico, entendendo-se a justiça, na ação da fada, como oprêmio ou o castigo ministrado segundo o merecimento de cada personagem. Associa-se a fada ao mal por não haver a menor tentativa, de sua parte, de educar a personagem arrogante, retrato da mãe, provável exemplo seguido pela filha mais velha: o castigo irreversível é a forma de aprendizagem, para o leitor, que culmina com a morte, sem possibilidade qualquer de redenção para a personagem. O bem e o mal se misturam, e este pode ser compreendido como forma de punição à personagem Fanchon. É interessante observar os objetos e seres que saem da boca de cada jovem. Enquanto a filha sem nome produz flores e pedras preciosas, itens puros, angelicais, preciosos e valorizados, a outra lança “víboras e dois sapos” (PERRAULT, 1994, p.17), animais intimamente ligados ao mal.

A heroína fugiu com medo de sua mãe, e na floresta, lugar conhecidamente oculto e ligado ao sobrenatural nos contos de fadas, encontrou o filho do rei, que ficou encantado com a menina e mais surpreendido com o dom que ela demonstrou, a ponto de se casar com ela. Nota-se que a credibilidade no evento sobrenatural em momento algum é questionada. Tanto a mãe quanto o príncipe ficaram surpresos, mas não descrentes do que estava ocorrendo, fato decorrente do maravilhoso. Ao final, a mãe expulsou a filha má e rude, que sucumbiu na floresta devido a ninguém desejar estar perto dela. Por outro lado, não há personagem que se apiede de sua desdita, nem a própria mãe, que antes a protegera tanto. Em outra possível análise, pode-se destacar que, assim como Fanchon, a matriarca seria uma variante da

personagem sem os traços sobrenaturais e físicos, contudo havia o lado perverso da personagem costumeiramente representante do mal.

O aspecto pedagógico do texto é claro, consoante à ideologia da época de produção do texto. As duas morais, ao final da narrativa, defendem a cortesia e a gentileza no relacionamento interpessoal, considerando que por mais que as duas atitudes sejam desprezadas, elas têm o poder de superar o desejo material por proporcionarem bens imateriais ligados à felicidade. No polo oposto, o comportamento antissocial poderá provocar, como consequência, o isolamento do indivíduo e a própria morte. Assim, as personagens das duas irmãs no conto e seus desfechos traem um aspecto moralizante:

Por meio de narrativas simples e diretas, personagens complexos são permeados de valores simbólicos sociais, religiosos, místicos, folclóricos e culturais, que contribuem, em conjunto, para estruturar o processo de construção e transmissão de uma moralidade específica. (ALMEIDA, 2016, p. 7)

A fada habita esse território do maravilhoso, ser sobrenatural por excelência nas narrativas, com poderes e habilidades que transcendem a realidade empírica. A fada, na realidade ficcional, seria benévola ou malévola? Quando esta castiga a filha mais velha, ainda que se possa ver essa atitude como justa, a ação representa um malefício para a personagem que recebe o dom de cuspir serpentes e sapos. Por outro lado, Fanchon é má e cruel ou apenas orgulhosa e arrogante? A narrativa aponta para os adjetivos “desagradável”, “orgulhosa”, “grosseira” e “infeliz” para enfatizar o quanto a personagem era pouco benévola com o próximo. Se refletirmos sobre o mal como algo inato ou decorrente de situações adversas ou circunstanciais, na narrativa, a identificação da mãe com ela – e os benefícios advindos dessa preferência – podem explicar o comportamento da filha mais velha, que se espelha no temperamento materno. O mal, no conto, poderia envolver tanto o livre arbítrio de cada uma das personagens, acarretando consequências positivas e negativas, dependendo da escolha feita, como a influência externa. Acreditamos que há uma parcela de escolha na execução do mal, ainda que personagens – e pessoas – possam sofrer influências de outrem.

As funções antagônicas são essenciais dentro do universo dos contos de fadas, que se utilizam da luta constante entre o bem e mal para desenvolver as narrativas, e que proporcionam meios através dos quais o leitor pode interpretar as mensagens transmitidas pelo escritor. (ALMEIDA, 2016, p. 2)

De certa forma, é necessário relativizar o próprio mal, pois sua caracterização também depende das sociedades que o definem. Nesse sentido, é interessante rever o imaginário que cerca a figura da fada, associada apenas à bondade.

3.1.2 “A Bela Adormecida no bosque”, de Charles Perrault

No conto de Charles Perrault, considerado uma das principais referências da Literatura Infantojuvenil, “A bela Adormecida no Bosque”, a rainha dá à luz a uma menina, e para comemorar o momento sete fadas foram convidadas para o evento. Para Chevalier e Gheerbrant, o número sete

Corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou graus celestes, às sete pétalas da rosa, às sete cabeças da naja de Angkor, aos sete galhos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo [...] Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica [...] O sete indica o sentido de uma mudança depois de **um ciclo concluído e de uma renovação positiva** [...] representa a **totalidade do universo em movimento**. (2020, p. 905-906 – grifos do autor)

A perfeição seria constante na vida da princesa, fato constante na maioria dos contos da tradição. As fadas ofereceram apenas o que havia de melhor para a menina, tornando-a um ser afastado de imperfeições, algo incomum entre os humanos, já que todos são falhos:

Enquanto isso, as fadas começavam a distribuir os dons para a princesa. A mais nova declarou que ela seria **a mais bela criatura do mundo**; a seguinte, que ela **teria o espírito de um anjo**; a terceira, que **teria uma graça admirável em tudo o que fizesse**; a quarta, que **saberia dançar maravilhosamente**; a quinta, que **cantaria como um rouxinol**; a sexta, que **tocaria com perfeição qualquer tipo de instrumento**. Chegou a vez da velha fada, e ela então, balançando a cabeça, declarou, mais por despeito do que por caduquice, que a princesa iria morrer ao espetar a mão com um fuso. (PERRAULT, 1989, p. 90 – grifos nossos)

Ao se deparar com a terrível maldição, uma fada mais jovem, que ainda não proferia o seu dom à princesinha, tentou suavizá-la, porém não tinha poder suficiente para desfazer o malefício, afirmando que não poderia “desfazer inteiramente o que uma fada mais velha” (PERRAULT, 1989, p. 90) acabara de fazer. É interessante observar que o feitiço realizado ou proferido por uma fada idosa não permite o rompimento, pois é demasiado forte para uma fada jovem, a

qual, provavelmente, não tem a experiência e/ou a vivência necessárias, tampouco poder.

Força simbólica designa a madrasta, velha e feiticeira o mesmo patamar de significação. As três são artífices do mal. Ou melhor, as três são a mesma pessoa, simbolizando modelos de imagem negativa, maldosas e opositora ao bem. (SOUZA, 2013, p. 32)

A forma como a jovem espeta o seu dedo é similar nos contos francês e alemão: no alto de uma torre, um local afastado com uma “bondosa velhinha” (PERRAULT, 1989, p. 97) a fiar. Quando a fada que amenizou o feitiço soube do incidente partiu para o palácio, chegando “numa carruagem de fogo, puxada por dragões” (PERRAULT, 1989, p. 98). Assim como a fada, o dragão é um ser proveniente do maravilhoso. Ao imaginar que a moça ficaria solitária quando acordasse do seu sono secular, a fada organizou todo o castelo a fim de acomodá-la perfeitamente, protegendo-a durante o tempo de cem anos. É provável que a boa fada estivesse monitorando o local, como afirma o próprio narrador. Durante a passagem do jovem príncipe pelo caminho repleto de arbustos, o narrador afirma que “Um príncipe jovem e enamorado é sempre valente” (PERRAULT, 1989, p. 102). O amor, rápido e intenso, por alguém que nunca vira anteriormente, supera todos os obstáculos e males na jornada, algo comum nos contos da tradição.

Ao receber o beijo, a moça e todos que habitavam o palácio despertaram, como se nada tivesse acontecido, retornando às suas funções. O casamento ocorreu de forma rápida e, dessa união, nasceram dois filhos, Aurora e Dia, ambas crianças belas. Alexander Meireles da Silva considera que

Ritual idealizado pela literatura de contos de fadas, o casamento sempre aparece como se fosse um prêmio alcançado pela heroína sofredora ao término do conto. Após tantos percalços, é no casamento que a princesa consegue finalmente viver seu amor com o príncipe encantado, ou que a pobre camponesa termina seus dias de privação com o sempre presente príncipe. Não é por acaso que, ao lado de “Era uma vez”, “Felizes para sempre” sejam as frases mais conhecidas dos leitores de contos de fadas. (2004, s/n)

O príncipe, temente à natureza monstruosa de sua mãe, já que esta era uma ogra, mantém a nova família afastada dos seus instintos selvagens e canibais. Ao final da história, a velha rainha não consegue devorar seus netos e sua nora, e acaba morrendo dentro de uma tina com animais rastejantes.

Diferentemente do conto francês, no conto alemão “A Bela Adormecida”, de Jacob e Wilhelm Grimm, o monarca faz um grandioso banquete e convida treze feiticeiras³. Entretanto, como havia apenas doze pratos, uma das personagens novamente não foi convidada. De acordo com Chevalier e Gheerbrant,

Treze corresponde a um sistema organizado e dinâmico, mas determinado e particular, não universal; seria como que a chave de um **conjunto parcial e relativo**. [...] o 13 determina uma **evolução fatal em direção à morte**, em direção à consumação de um poder [...] o 13, como elemento excêntrico, marginal, errático, foge à ordem e aos ritmos normais do universo. (2020, p. 985 – grifos do autor)

O desfecho da narrativa é similar ao de Charles Perrault, principalmente em relação ao sono, ao beijo do príncipe e ao derradeiro casamento final, sem a menção à mãe do príncipe e sua origem animalesca e canibal.

Na adaptação da Disney, *Malévola* (2014), e *Malévola: dona do mal* (2019), há uma transformação dos sentimentos da personagem interpretada por Angelina Jolie, que podem levá-la de fada (aspecto bom) à bruxa (aspecto negativo). Convém ressaltar que o mal da personagem principal não foi exaltado em sua potencialidade, devido à produtora Disney ser uma empresa familiar e assim preferir “suavizar” as narrativas adaptadas para o seu público alvo: as crianças e adolescentes. Malévola, nas duas adaptações, de 2014 e 2019, é um ser do bem, porém incompreendido pelas suas ações ou passível de se contaminar pelo mal que sofre, retribuindo mal com mal, no eixo da vingança. No primeiro, a essência da vilã é perdida e alterada para algo suavizado. O telespectador jamais verá uma personagem realmente malévola ou nefasta, e sim uma criatura com atos justificáveis.

3.1.3 Onde tem bruxa tem fada, de Bartolomeu Campos Queirós

³ Em outras versões, aparece o termo fada, como em: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)*. Tomo 1. Ilustrações J. Borges, trad. Christine Röhrig e apresentação Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012; GRIMM. *Contos dos irmãos Grimm*. Editado, selecionado e prefaciado pela Dr^a Clarissa Pinkola Estés; ilustrado por Arthur Rackham; tradução de Lya Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

Um dos principais escritores brasileiros, várias vezes premiado, Bartolomeu Campos Queirós nasceu em 1944, mineiro de Papagaio, falecendo em 2012, em Belo Horizonte. A obra que recebeu o prêmio FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil –, na categoria “O melhor para a criança”, em 1979, apresenta a trajetória de uma fada que deseja realizar o desejo de qualquer pessoa que dela necessite. Por ser originária do céu, enfatiza a ideia de que a personagem seria benévola, ligada ao divino e à bondade. Regina Michelli explicita que

a imagem da fada foi destituída de seus elementos considerados perigosos à Igreja, tornando-se etérea, ser espiritual e, diferentemente dos deuses gregos, assexuada, aproximando-se dos anjos, especialmente do anjo da guarda, mesmo sem lhe ser franqueado o acesso ao céu. (2013, p. 67)

A princípio, logo quando a fada chegou à Terra, os cidadãos sentiram a necessidade de “encaixá-la” ou rotulá-la em algum tipo normal da sociedade:

Maria confundia a todos. Uns diziam:
 é bailarina
 é artista de circo que anda em arame
 é moça de novela
é visita de outras terras.
 Outros teimavam que ela era
 resto de Carnaval
 garota-propaganda
 cigana que tira a sorte. (QUEIRÓS, 2002, p. 7 – grifos nossos)

O ser diferente pode ser visto com maus olhos especialmente quando não segue as devidas normas sociais. Assim é o ser do maravilhoso, visto como o Outro, o intruso que penetra em um mundo regido por regras convencionais. Enquanto a personagem imaginava “coisas simples de fazer” (QUEIRÓS, 2002, p. 8), os “mágicos”, denominados assim por ela, “faziam coisas incríveis” (QUEIRÓS, 2002, p. 10), como “televisão com poeira de guerra, petróleo com gosto de sangue, míssil mais feroz que a ambição” (QUEIRÓS, 2002, p. 10). Todos estavam compenetrados em produzir riqueza, robotizados a viver sob o controle do dinheiro, e não das emoções, como a alegria. A esperança oferecida pelo poder institucional era uma forma de aprisionar a população a uma situação específica.

Ao longo da história, Maria do Céu realiza, no começo, desejos de certa forma comuns de acordo com o seu pensamento de fada, como “aprender a ler e escrever sem ir à escola” (QUEIRÓS, 2002, p. 13), o que acarreta um tratamento especializado em um hospital ao menino que desejou algo que não poderia ser feito sem a mediação de um profissional da área, ou seja, um professor. Pode-se remeter

esse acontecimento da narrativa ao cenário da Inquisição, com julgamento aos loucos e punição aos independentes de pensamento, que mantêm uma liberdade de pensamento (os livres-pensadores), mantendo o povo alienado e subjugado ao conhecimento institucionalizado. Entretanto, a fada queria lutar para manter a imaginação e a alegria, não só das crianças, como dos adultos, que desejavam apenas poder. Maria do Céu comentou os feitos que fazia quando morava na Terra e podia realizar desejos “maravilhosos”, que fogem do que seria de fato real ou possível aos nossos olhos:

Sou fada. **Vivi antigamente na Terra**, fazendo virar verdade todos os sonhos dos homens. Teci cobertores com cantos de passarinho, para menino dormir um sono de floresta. Construí cidade de doce. Eram ruas cobertas de chocolates e casa de amor-em-pedaços. Dos chuveiros caíam fios-de-ovos ou eram cheias de mel as piscinas. Viajei com amigos para o fundo do mar, escutando canto de sereias ou montando em cavalo-marinho. Dei poderes aos sapateiros para costurarem botas-de-sete-léguas para menino correr o mundo. **Casei príncipes e princesas em casas de anões ou em palácios reais.** (QUEIRÓS, 2002, p. 16 – grifos nossos)

É evidente que a personagem comenta sobre a sua origem e poderes mágicos e sobrenaturais nas histórias infantis, especialmente nos contos da tradição. Vendo que as pessoas daquele lugar haviam perdido a capacidade de sonhar, a fada prossegue listando possibilidades. O povo ficou surpreso e, ao mesmo tempo, incrédulo com o último desejo concedido pela fada, “uma casa, com janelas para os quatro cantos do mundo!” (QUEIRÓS, 2002, p. 22). Para a população, era impossível a construção de uma habitação no meio da praça sem que ninguém tivesse visto ou dado aval para o acontecimento. A personagem é presa e condenada, o que lembra a “caça às bruxas”. Maria do Céu é vista como uma espécie de bruxa, que pode manipular a realidade por meio de seus feitos mágicos, convivendo inconscientemente com o seu duplo, aspecto somente visualizado pelos adultos.

Num gesto heróico, dando-se conta da impotência de suas ações e da desativação de seus dotes no contexto urbano, ensina às crianças que o poder utiliza-se da esperança como meio de domesticação. Segundo se observa, a história, sob a forma de alegoria, problematiza as estratégias da repressão, que se apresentam como bruxas que devem ser combatidas pela fada – uma ‘idéia vinda do céu’. (GENS, 2001, p. 53)

Há o “estranhamento” e a descrença por parte dos adultos e um misto de hesitação e aceitação por parte das crianças. David Roas, explica o sobrenatural

como “[...] tudo aquilo que transcende a realidade humana, aquilo que transgride as leis que regem o mundo real e não pode ser explicado porque não existe segundo essas leis” (2014, p. 25). Contudo, os “mágicos” sedentos de poder também poderiam ser vistos como “bruxas e bruxos” que acarretam o “mal” na sociedade moderna, envolta em consumismo. Esse “mal” ainda é atribuído à vilã que carrega esse estereótipo negativo tanto em contos da tradição, quanto em narrativas contemporâneas. Assim, “Atribuem-se às fadas virtudes positivas, funcionando a bruxa como seu contraponto, responsável por um comportamento negativo que causa dano a outras personagens” (MICHELLI, 2013, p. 67). Uma das personagens da narrativa, o padre, diz “- Meu Deus!” (QUEIRÓS, 2002, p. 26), representando a possível transgressão às premissas do catolicismo, ou seja, não poderia ser algo vindo de Deus, o que reforçaria o aspecto negativo de Maria, personagem que transita entre ser fada ou bruxa.

As figuras nos contos de fadas não são ambivalentes - não são boas e más ao mesmo tempo, como somos todos na realidade. Mas dado que a polarização domina a mente da criança, também domina os contos de fadas. Uma pessoa é ou boa ou má, sem meio termo. Um irmão é tolo, o outro esperto. Uma irmã é virtuosa e trabalhadora, as outras são vis e preguiçosas. Uma é linda, as outras são feias. Um dos pais é todo bondade, o outro é malvado. A justaposição de personagens opostos não tem o propósito de frisar o comportamento correto, como seria verdade para contos admonitórios. (BETTELHEIM, 2002, p. 9)

No final, a personagem principal some misteriosamente, e apenas aqueles que sabem onde ela se encontra são as crianças, que decidem não revelar esse segredo, principalmente aos descrentes, adultos que esqueceram os princípios da vida.

O duplo nessa personagem, que desliza entre estereótipos de bem e mal, pode ser visto no título da narrativa de Bartolomeu – *Onde tem bruxa tem fada* – e na obra que passamos a analisar.

3.1.4 Uxa, ora fada, ora bruxa, de Sylvia Orthof

Sylvia Orthof (1932-1997), escritora carioca, é filha de um casal de judeus austríacos que se refugiaram no Brasil entre o período das duas guerras mundiais,

tendo recebido sólida formação artística, herança de uma família que cultivava as artes.

Uxa, ora fada, ora bruxa, publicado em 1985, narra a história de Uxa, uma fada, em seus dias de sim, e uma bruxa, em seus dias de não. A personagem convivia com o seu duplo de forma consciente e fora dos padrões. É interessante observar a escolha para os opostos, a “bondade” ficaria com a positividade e, em contra partida, a “vilania” estaria ao lado da negatividade. Todavia, a história infantil, em ritmo de poesia e com imagens sugestivas, descontrói essa premissa por meio de uma inversão de funções ao longo da narrativa. Quando era fada, Uxa se atrapalhava e prejudicava outras personagens; quando era bruxa acertava, inconscientemente, e auxiliava àqueles a quem achava que iria fazer uma pequena “maldade”, isto é, a bruxa faz a maldade boa, e a fada, a bondade “má”. Conforme apontam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o número 2 é o

Símbolo de **oposição**, de **conflito**, de reflexão, esse número indica o equilíbrio realizado ou ameaças latentes. É a cifra de todas as ambivalências e doa desdobramentos. É a primeira e a mais radical das divisões (o criado e a criatura, o branco e o preto, o masculino e o feminino, a matéria e o espírito etc), aquela de que decorrem todas as outras. [...] simboliza o **dualismo**, sobre o qual repousa toda dialética, todo esforço, todo combate, todo movimento, todo progresso. [...] exprime, então, um antagonismo que de latente se torna manifesto: uma **rivalidade**, uma reciprocidade, que tanto pode ser de ódio quanto de amor; uma oposição, que pode ser contrária e incompatível mas também complementar e fecunda.

[...]

Uma imagem dupla na simbologia, dois leões, duas águias etc., reforça, multiplicando-o, o valor simbólico da imagem, ou inversamente, desdobrando-a, mostra as **divisões internas** que a enfraquecem. (2020, p. 404 – grifos nossos)

Tanto os acertos quanto os erros de *Uxa* estão imersos em um universo lúdico e voltados para o mundo do maravilhoso, especialmente os contos de fadas da tradição, que são revisitados ao longo da narrativa. Além da referência às personagens fada e bruxa, aparecem, na história, elementos que remetem a esse universo, como “varinha de condão” (ORTHOF, 1985, p. 3), “chapéu de fada” (ORTHOF, 1985, p. 4), “palácio do príncipe” e “sapato de cristal” (ORTHOF, 1985, p. 7). Regina Souza Gomes, em análise dessa obra, afirma que

Realidade cotidiana e ficção, o passado distante, indefinível e os tempos modernos, caracterizados por elementos precisos e concretos, maldade e bondade, ordem e desordem se emaranham nas malhas do texto, provocando o estranhamento e o riso pelo inusitado das combinações, reclamando a atenção do leitor, instigando-o a descobrir pistas que levem à

ordenação desses elementos e à apreensão da coerência que possibilitará a compreensão do texto. (2004, p. 123)

No começo da narrativa, Uxa decidiu fazer apenas bondades, contudo, nunca tinha êxito. Um idoso perdeu sua dentadura, o motorista teve seu veículo transformado em abóbora, o que remete ao conto “Cinderela”, do escritor francês analisado anteriormente, Charles Perrault.

Uxa embarca na **abóbora** e diz, sorridente:
 - Seu motorista, por favor, leve-me
 ao **palácio do príncipe**, imediatamente...
 que eu tenho que ir ao **baile**
 e perder o meu **sapato de cristal**,
 ande logo com esta abóbora, não me leve a mal! (ORTHOF, 1985, p.7 –
 grifos nossos).

O motorista, ao contrário das outras personagens da história *Onde tem bruxa tem fada*, participou com credulidade das ações de Uxa, por mais que estivesse hesitante.

Uxa, exausta da vida de fada, e principalmente de ser uma princesa eternamente feliz, transformou-se na bruxa que trará alegria e diversão a todos que deseja enfeitiçar, além de mudar a história constante do príncipe. Por mais que se esforce em fazer maldades, no final oferece benefícios como se fosse uma fada-madrinha, ou seja, apresenta-se o duplo invertido com teor de comicidade: “As ações da bruxa, portanto, são sancionadas positivamente, diferentemente do que acontece nos conhecidos contos de fadas, em que o mal é castigado e o bem, premiado” (GOMES, 2004, p. 127-128).

É interessante observar a troca de cenários, figurinos e objetos mágicos para cada imagem produzida de Uxa, diferenciando as características de cada face sobrenatural de Uxa, o que caracteriza objetos próprios de cada ser sobrenatural. As partes destinadas à fada eram compostas por tom de rosa, entretanto as páginas destinadas à bruxa contemplavam um tom de roxo e preto, salientando novamente a dualidade marcante entre as duas personagens. Na qualidade de fada, ela usava “Vestido de cetim, varinha de condão, peruca escandinava... que é uma peruca muito loura” (ORTHOF, 1985, p. 3), como bruxa,

Uf, que alívio é virar bruxa!
Uxa muda de vestido,
coloca outro, bem folgado...
 pois Uxa já correu tanto,
 parece que criou asa,

e já está mudando de roupa
em sua casa. (ORTHOF, 1985, p. 18).
[...]
Aí Uxa diz: - Chega de ser fada, estou enfadada!
Quero uma boa sopa de bruxa,
bem amaldiçoada,
bom rabo de rato, morcego assado,
pum de velha, melado de faniquito
amanteigado!
Faço a sopa, mudo de roupagem,
a peruca é de cabelo lelé da cuca,
o chapéu tem uma lua,
a varinha de condão virou vassoura,
e lá vou eu, cansei de ser
tão boa...
e loura! (ORTHOF, 1985, p. 19 – grifos nossos).

No final da história, a autora enfatiza a dualidade que todos os seres humanos têm, o seu duplo produzido a partir de cada situação. O bem e o mal caminham paralelamente de forma (in)constante em cada indivíduo, por mais que nosso desejo seja esconder e manter em um mundo oculto e inacessível nosso lado socialmente condenado. Como explicita Júlio França,

O aparecimento do duplo pode estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito. O desdobramento tem assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter. (FRANÇA, 2009, p. 8).

Uxa é uma personagem sobrenatural, repleta de magia, atrapalhada ou benéfica, contudo, é uma representação próxima do que todos nós somos na realidade: seres humanos propensos a falhas e mudanças, sejam boas ou ruins, com determinadas reações para cada situação específica. Contudo, há a possibilidade de mudança da personalidade e a “impossibilidade de ser totalmente bom ou totalmente ruim (pois não acerta quando faz o bem e pratica um mal que termina por ser bom)” (GOMES, 2004, p. 128). Todos os seres humanos são criados a partir de imperfeições sociais, defeitos e qualidades latentes, consciente e inconscientemente, dividindo na mesma sincronia, vilanismo e heroísmo. A narrativa escrita por Sylvia Orthof pontua que não existe o bem e o mal separadamente, como apresentado na maioria dos contos de fadas, e sim uma dualidade natural e importante para todos os seres. Portanto,

Uxa, ora fada, ora bruxa é um dos vários livros infantis que contestam, de maneira irreverente, a moral e os valores maniqueístas e conservadores que pertencem ao universo dos antigos contos de fadas, parodiando suas histórias e personagens. O fato de coexistirem com os ‘clássicos’ permite

que essa contestação seja claramente percebida, dando-lhes uma significação especial, garantida através da intertextualidade. (GOMES, 2004, p. 122)

Neste último capítulo, trabalhamos a Literatura Infantojuvenil pelos contos da tradição e algumas releituras contemporâneas perspectivando, principalmente, a ambiguidade entre bem e mal na configuração de personagens do maravilhoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Mulher Selvagem é a saúde para todas as mulheres. Sem ela, a psicologia feminina não faz sentido.

Clarissa Pinkola Estés

A pesquisa intitulada “A bruxa tradicional e contemporânea: malefícios e encantamento”, se propôs a analisar a origem da malignidade imposta à bruxa, a partir tanto de textos tradicionais, como contemporâneos. Com isso, observamos que a personagem, ao longo do tempo, sofreu um processo de vilanização, tanto no aspecto físico, quanto no psicológico. A mulher que, anteriormente, era ligada, de forma benéfica, à natureza, passou a usá-la como um refúgio e instrumento de maldade. A independência feminina tornou-se uma ferramenta perigosa aos homens, assim era necessário um controle sobre todas as ações e/ou atividades consideradas diabólicas e malignas. Logo, o desejo de pesquisar a personagem da bruxa, assim como o seu imaginário altamente atrativo e visto como maligno, foi o que me instigou a conhecer profundamente sua caracterização e suas ações estereotipadas em contos, livros, séries e filmes.

No primeiro capítulo, “Breve perfil feminino na História e no imaginário cultural: de fadas, feiticeiras e bruxas”, analisamos a trajetória histórica feminina, por intermédio da mulher celta independente, os reflexos e consequências desta liberdade, um dos pontos que ilustraria a caça às bruxas. O principal pensamento era de que o Diabo possuía as almas dos fiéis através do corpo e de sua sexualidade. Primeiro era o corpo, e por fim, a alma. Dessa forma, as mulheres eram vistas como o “portal” para que o mal pudesse se manifestar “orgiasticamente” e, assim, juntamente a elas, desencadear malefícios irreversíveis por todos os locais. A acusação bastava para ela ser culpada, torturada e, conseqüentemente, morta. Esta mulher humana passa a ser vista como um ser sobrenatural, misterioso, imparável, dotado de maldade e aversões às regras sociais, tornando-se de fada provedora de bondade a uma espécie de curandeira, posteriormente, uma feiticeira, e por fim, a bruxa, foco principal da pesquisa. Como forma de exemplificação, utilizamos os contos de origem celta: “Connla e a donzela encantada” (2005), de Joseph Jacobs, e

“A ilha das mulheres” (2008), de Christian Léourier. A fim de contemplar contos nacionais, analisamos “Quem me deu foi a manhã” (2009), de Marina Colasanti. No âmbito das narrativas fílmicas, destinamos *Morte negra* (2010) e *A noiva do Diabo* (2016), ambos ambientados no período da Idade Média.

No segundo capítulo, “A imagem monstruosa da bruxa: repulsa e/ou atração”, mostramos a deturpação da mulher, antes submissa a uma sociedade patriarcal, a uma criatura com traços animalizados, repulsivos e monstruosos. Clarissa Pinkola Estés defende que esse feminino, a Mulher Selvagem, “carrega consigo os elementos para a cura; traz tudo o que a mulher precisa ser e saber. Ela dispõe do remédio para todos os males [...] Ela é tanto o veículo quanto o destino” (1999, p. 13). Assim, essa mulher ligada à natureza é posta como algo passível de preconceito, desconfiança e banimento, vivendo comumente à margem das histórias infantis e juvenis. A título de ilustração, recorreremos aos contos “João e Maria”, de Jacob e Wilhelm Grimm (2013), uma das suas adaptações cinematográficas, *Maria e João – o conto das bruxas* (2020), “A velha bruxa” (2006), dos mesmos coletores alemães, “Vasilisa, a bela” (2013), de Aleksandr Afanasev, e “A Pequena Sereia” (2013), de Hans Christian Andersen.

No terceiro capítulo, “A escrita na literatura Infantojuvenil – o maravilhoso nos contos de fadas”, a conceituar o maravilhoso ambientado nas histórias infantis escolhidas para exemplificar a aceitação espontânea dos fatos narrados, apresentamos a dicotomia do duplo entre a fada e a feiticeira e/ou bruxa, ao explicitar que o termo “bruxa” não aparece nos contos franceses de Charles Perrault, somente fada. Assim, a personagem do maravilhoso exerce ações benéficas, quando premia, e maléficas, ao punir. A divisão entre o bem e o mal adentra os contos de fadas e o vocábulo “bruxa” passa a ser empregado como única representante do mal, como, por exemplo, em “João e Maria”, dos irmãos Grimm. Ao alcançar as narrativas contemporâneas, como *Onde tem bruxa tem fada* (2002), de Bartolomeu Campos Queirós, e *Uxa, ora fada, ora bruxa* (1985), de Sylvia Orthof, observamos a desconstrução desses conceitos anteriormente fixados. A bruxa passa a dividir o espaço da bondade com o seu “oposto”, a fada, ambas integradas no mesmo ser, como era descrito nos contos franceses de Charles Perrault.

A bruxa, esta personagem intrigante, ganha sobrevidas e conseqüentemente releituras que a fazem permanecer no inventário de crianças, adolescentes e

adultos, proporcionando sentimentos diversos, como medo, repulsa e atração por sua fisionomia e aspectos maléficos e monstruosos. É necessário analisá-la no cenário contemporâneo, a fim de mapeá-la na Literatura e no Cinema, visto que nos dias atuais os monstros, em geral, acabaram gradativamente banidos do cotidiano infantil, por serem considerados “perversos” e mostrarem apenas o mal. Mesmo sendo importantes para o aprendizado de leitores, os monstros são censurados sob o argumento de que podem inspirar ações maléficas em quem ler os livros ou assistir aos filmes.

Realizada essa trajetória nesta dissertação, espera-se ter iluminado diferentes aspectos, alguns estereotipados, da bruxa, contribuindo para o amadurecimento das questões tanto em torno dessa personagem, quanto dos estudos em Literatura Infantojuvenil.

REFERÊNCIAS

- AFANASEV, Aleksandr. Vasilisa, a Bela. In: *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução Maria Luiza X, de A. Borges. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013, p. 187-198.
- ALMEIDA, Guilherme Weber Gomes de. *Os agentes do mal na literatura dos Irmãos Grimm*. *Anais do CENA*, EDUFU, Uberlândia, v. 2, n. 1, 2016. Disponível em: <<http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2016/01/guilherme-weber.pdf>>. Acesso em: 22.mar.2021.
- AMIM, Mônica. Breves Considerações sobre o Feminino Celta: entre a Mulher Sol e a Mãe de Deus. *Revista Garrafa* (PPGL/UFRJ), v. 9, 2006, p. 13. In: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7519/6047>. Acesso: 10.Jul.2020.
- ANDERSEN, Hans Christian. A Pequena Sereia. In: *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução Maria Luiza X, de A. Borges. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013, p. 318-347.
- A NOIVA do Diabo. Direção de Saara Cantell. Estados Unidos e Finlândia: Califórnia Filmes. 1 DVD (110 min.), son., color, 2016.
- A PEQUENA Sereia. Direção de Ron Clements e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney Feature Animation, Walt Disney Pictures e Silver Screen Partners IV. 1 DVD (83min.), son., color, 1989.
- AZEVEDO, G. X.. Das Vassouras aos Ramos: O Arquétipo das Benzedeadas nas Antigas Bruxas Medievais. *Revista Mandrágora*, v. 21, 2015, p. 119-133.
- BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. In: *Literatura fantástica: vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Uberlândia-MG, v.28, n.2, 2012, p.481-504.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BETTELHEIN, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16.ed. Paz e Terra, 2002.
- BRITO, A. A. Representações de bruxa na literatura infantil contemporânea: a bruxa criança. In: *7º SBECE - 4º SIECE 2017*, Canoas, 2017.
- BYINGTON, Carlos Amadeu B. *O martelo das feiticeiras – Malleus Maleficarum à luz de uma teoria simbólica da história*. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Tradução Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p.103-251.
- CALADO, Eliana. *O encantamento da bruxa*. João Pessoa: Idéia, 2005.
- CALADO, Eliana. Bruxas e contos de fadas: mito e representações. *ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA* – João Pessoa, 2003.

- CARVALHO, Eliane Knorr de. Canibalismo e antropofagia: do consumo à sociabilidade. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008. Cd-Rom. Disponível em: <<https://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Eliane%20Knorr%20de%20Carvalho.pdf>>. Acesso em: 25.Abr.2019.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números)*. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- COAN, Rozalir Burigo. *A presença de Giambattista Basile nas narrativas populares de Charles Perrault e dos irmãos Grimm: Os vultos de Cinderela*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/93166>>. Acesso em: 20.abr.2021.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ática S.A, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James *et al* (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FRANÇA, Júlio. Medo e Literatura. In: *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. (Orgs). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana Paula (Orgs.). *As Artes do Mal: textos seminais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019, p. 13-21.
- FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana Paula. As artes e os Atributos do Mal. In: Júlio França; Ana Paula Araújo dos Santos. (Org.). *As Artes do Mal*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 13-21.

- GABORIT, Lydia; GUESDON, Yveline; CAPORAL, Myriam B. As feiticeiras. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- GENS, Armando. Retratos de fadas e bruxas. Rio de Janeiro: *Soletras*, v. 1, 2001, p. 50-55. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4398>>. Acesso em: 23.nov.2020.
- GOMES, R. S.. O ensino da leitura: uma abordagem semiótica. *Linguagem em (Re)vista*, Niterói - RJ, v. 1, 2004, p. 112-142. Disponível: < <http://www.filologia.org.br/linguagememrevista/1/09.pdf>>. Acesso em: 20.nov.2020.
- GONÇALVES, Ana Cristina Canosa. *Madrastas: do conto de fadas para a via real*. São Paulo: Iglu, 1998.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A Bela Adormecida. In: *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada / edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução Maria Luiza X, de A. Borges*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 112-119.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A Velha Bruxa. In: *Branca de Neve e outras histórias*. Tradução e comentários de Fausto Woff. Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 105-106.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. João e Maria. In: *CONTOS de fadas: edição comentada e ilustrada*. Edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução Maria Luiza X, de A. Borges. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013, p. 62-73.
- HUTTON, Ronald. *Grimório das bruxas*. Tradução de Fernanda Lizardo. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.
- JACOBS, Joseph. *Contos de fadas celtas (seleção)*. São Paulo: Landy, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- JUNG, Emma; VON FRANZ, Marie-Louise. *A lenda do Graal*. Do ponto de vista psicológico. São Paulo, Cultrix, 1980.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Tradução: Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.
- LEAL, José Carlos. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.
- LEONARDI HARTLEY, Stefania. *Os mais belos contos de Perrault*. Porto: Porto, 2017.
- LÉOURIER, Christian. A ilha das mulheres. In: LÉOURIER, Christian. *Contos e lendas da mitologia celta*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie. A Bela e a Fera. In: *CONTOS de fadas: edição comentada e ilustrada*. Edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução Maria Luiza X, de A. Borges. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013, p. 77-93.

LOBATO, Monteiro. *O Saci*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MARIA e João: o conto das bruxas. Direção de Oz Perkins. Estados Unidos, Canadá e Irlanda: Orion Pictures e BRON Studios. 1 DVD (127 min.), son., color, 2020.

MARTINS, Maria da Consolação. A figura feminina nos contos de fadas tradicionais e contemporâneos. *Revista Presença Pedagógica*, v.8, n.48, p. 11-21, nov./dez. 2002.

MATTOS, Zaine Simas. Bárbara, não vá criar confusão: silêncios e silenciamentos nas relações de gênero. In: ANPED SUL – SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL, 9., 2012. Anais... {S.l.: s.n.}, 2012. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/1065/815>>. Acesso em: 16.nov.2020.

MICHELET, Jules. *A feiticeira*. São Paulo, Círculo do livro, s/d.

MICHELLI, Regina. Nas trilhas do maravilhoso: a fada. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. v. 26, 2013, p. 61-72.

MORTE Negra. Direção de Christopher Smith. Reino Unido e Alemanha: Revolver Entertainment e Wild Bunch. 1 DVD (97 min.), son., color, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MRO-16bfLzQ>>. Acesso em: 15.set.2018.

MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. In: KRAMER, H.; SPRENGER. *O martelo das feiticeiras – Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

NEUMANN, Erich. *A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Editora Cultrix, 2011.

ORTHOFF, Sylvia. *Uxa, ora fada, ora bruxa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PERRAULT, Charles. Cinderela ou O sapatinho de vidro. In: TATAR, Maria. *Contos de Fadas*. 2.ed. com. e ilustr. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p.47-59.

PERRAULT, Charles. *As Fadas*. Porto Alegre: Kuarup, 1994.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 89-111.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Onde tem bruxa tem fada*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 2002.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, 2017, p. 129-136.

- RIBEIRO, M. G. O imaginário da bruxa no conto popular. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; GOMES, Carlos Magno Santos; CARDOSO, Ana Maria Leal (Orgs.). *A sombra do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011. p. 248-267.
- RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média* / Jeffrey Richards; tradução: Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.
- RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. *História da bruxaria*. Traduzido por Álvaro Cabral, William Lagos. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019.
- SÁ, Paula Fabrisia Fontinele. A mãe-má: reflexões sobre os contos de fadas franceses. *Non Plus*, v. 3, n. 5, p. 176-188, 2015.
- SILVA, Alexander Meirelles. O Barba Azul: Conto de fadas ou conto gótico?. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Unigranrio, v.II, n. IX, 2004.
- SCHMITT, Jean-Claude. Feitiçaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: Edusc, 2006, p. 423-436.
- SOUZA, Laura de Mello. *A feitiçaria na Europa moderna*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.
- SOUZA, Rinaldo Pereira. *O ser da mulher idosa na literatura [manuscrito]: entre o sagrado e o profano*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras, 2013. Disponível em: <<http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3179>>. Acesso em: 15.abr.2021.
- TATAR, Maria. Edição, introdução e notas. In: *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Tradução Maria Luiza X, de A. Borges. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. *A introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fada*. 3.ed. São Paulo: Paulus, 2002.
- ZORDAN, Paola. Bruxas: figuras de poder. *Revista Estudos Feministas* (UFSC. Impresso). Florianópolis - SC, v. 13, n.2, 2005, p. 331-341.