



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - Campus Universitário Ondina - CEP: 40170-115
– Salvador –BA Telefone: (71) 3283 - 6256 - E-mail: pgletba@ufba.br -
<http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/>

EDILANE ABREU DUARTE

**MULHERES QUE VOAM: PERMANÊNCIAS E RUPTURAS NA
REPRESENTAÇÃO DA BRUXA NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA**

Salvador
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - Campus Universitário Ondina - CEP: 40170-115
– Salvador –BA Telefone: (71) 3283 - 6256 - E-mail: pgletba@ufba.br -
<http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/>

EDILANE ABREU DUARTE

**MULHERES QUE VOAM: PERMANÊNCIAS E RUPTURAS NA
REPRESENTAÇÃO DA BRUXA NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, atendendo à Linha de Pesquisa II – Documentos da Memória Cultural, como requisito parcial para obtenção do título de doutora.

Orientadora:

Prof. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira

Salvador
2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Duarte, Edilane Abreu
Mulheres que voam: permanências e
rupturas na representação da bruxa na
literatura infantil brasileira. / Edilane
Abreu Duarte. -- SALVADOR, 2022.
177 f.

Orientadora: Nancy Rita Ferreira Vieira.
Tese (Doutorado - PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM
LITERATURA E CULTURA) --
Universidade Federal da Bahia,
INSTITUTO DE LETRAS, 2022.

1. Bruxa. 2. Estudos do feminismo. 3.
Literatura infantil. 4. Narrativas de
autoria feminina. 5. Representações do
imaginário.

Antônio Ferreira Duarte – meu pai – e Isabel Alves Duarte de Abreu – minha mãe – (em memória). Eles que tanto se orgulharam do meu ingresso no doutoramento, mas não tiveram tempo de ver, em matéria, a conclusão.

AGRADECIMENTOS

Gratidão à espiritualidade e ao Deus em que eu acredito. Ele que é o regente de todos acontecimentos do Universo e me conduziu até aqui, dando-me a força e a coragem necessárias para superar os desafios e chegar à conclusão deste trabalho.

Agradeço ao mesmo Deus por me presentear com a melhor orientadora que eu poderia ter. Gratidão, Professora Doutora Nancy Rita Ferreira Vieira, por tamanha sabedoria ao conduzir minha produção acadêmica e acalmar as minhas angústias, sendo solo firme quando tudo mais era areia movediça.

Gratidão pela existência de minha filha Júlia Carolina. Ela que é a minha fonte de inspiração. Atravessou comigo todo este processo e, mesmo sem entender, ainda, o que ele significa, sempre me motivou a continuar. Que este trabalho também lhe inspire a lutar por um mundo mais equitativo às mulheres.

Ao meu companheiro Murilo Nascimento que, segurando em minha mão, ajudou-me a levantar e caminhar rumo à conclusão deste trabalho, sendo o primeiro homem a quem esta tese diretamente afetou, pois, ao conhecer a verdadeira versão sobre a história das mulheres bruxas, passou a admirá-las e respeitá-las.

À minha família, fonte do amor que nutre minha caminhada e me encoraja a ir cada vez mais longe com a certeza de que sempre terei para onde voltar. Especial, a meu irmão Jó e sua família que me deram abrigo, em Salvador, no início desta jornada. Neste prólogo, inclui-se a “cumadi” Luiza, aquela que vê asas em mim e sempre impulsiona os meus voos. Ela representa, também, todos os outros amigos não nomeados aqui, mas que foram imprescindíveis nesta travessia.

À Banca de Qualificação composta pelas Professoras Doutoras Márcia Rios da Silva, Mônica de Menezes Santos e Milena Britto de Queiroz, por tão valiosas contribuições.

Agradecimentos, também, à Universidade do Estado da Bahia, em especial ao Colegiado de Letras do Campus XXII, por conceder minha liberação para os estudos. Também, à Prefeitura Municipal de Monte Santo – BA, nas gestões dos ex-prefeitos Jorge Andrade e Edvan Fernandes. Eles que entenderem a importância da qualificação docente e concederam meu afastamento para realização do doutoramento.

eles riscaram isso dos livros de história, mas em todas as grandes invenções você encontrará marcas de queimado no formato das mãos magníficas de uma mulher.

não esqueça: precisamos ser os livros de história agora.

– *as mulheres são bibliotecas prestes a explodir.*

Amanda Lovelace

RESUMO: Esta tese versa sobre a trajetória da representação da figura bruxa na literatura infantil, a partir da análise dos traços que refletem, na história da personagem, a história da mulher na sociedade. Nesta perspectiva, apresento o modo como as relações de gênero intervêm no processo de representação simbólica do feminino por meio da personagem bruxa nas narrativas infantis tradicionais e contemporâneas e como o imaginário e as representações da mulher bruxa acompanham as ideias e os preceitos de cada época. Início o trabalho trazendo a perspectiva histórica sobre a criação de um imaginário que segregou, oprimiu e matou milhares de mulheres acusadas de praticar bruxaria, passando pelo modo como essa mentalidade foi transposta para o discurso narrativo dos contos de fadas tradicionais *Bela Adormecida no Bosque* ([1697] 1998), de Charles Perrault, *Rapunzel, João e Maria e Branca de Neve* ([1812] 2000), dos Irmãos Grimm e *A sereiazinha* ([1837] 2011), de Hans Christian Andersen, que integram parte da pesquisa por se constituírem como basilares para a construção e perpetuação, ao longo dos séculos, do imaginário sobre a bruxa. Por meio de um diálogo com a história, a filosofia e a sociologia, fundamento-me no que apresentam Michel Foucault (1996), Silvia Federici (2017), Georges Bataille (1989), Umberto Eco (2015), Jacques Le Goff (1994), Cornelius Castoriadis (1982) Georges Duby e Michelle Perrot (1991) e Laura Mello e Souza (1986). Na sequência, apresento uma breve cronologia sobre a produção literária para crianças no Brasil, desde as traduções de obras estrangeiras àquelas produzidas por escritores nacionais nos séculos XX e XXI, fundamentada por críticos da literatura infantil como Robert Darnton (1986), Nelly Novaes Coelho (2000) Ângela Carter (2007), Philippe Ariès (1986), Leonardo Arroyo (1990), Regina Zilberman e Marisa Lajolo (2007), Mônica Santos (2011) e Peter Hunt (2010). Além da cronologia, trago a análise das narrativas brasileiras que se propõem a apresentar “bruxas boas”, no século XX, especificamente nas décadas de 50 e 80, são elas: *A bruxinha que era boa* ([1954] 1990), de Maria Clara Machado, *Maria Francisca* (1958), de Maria Heloísa Penteado, *A Bruxinha atrapalhada* ([1982] 2003), de Eva Furnari e *Uxa, ora fada ora bruxa* ([1985] 2003), de Sylvia Orthof. Por fim, já tratando do século XXI, verifico, neste recorte, se as conquistas decorrentes dos avanços nas lutas dos movimentos feministas influenciaram na produção literária para crianças no Brasil e se, com isso, as narrativas brasileiras que se propõem a apresentar “bruxas boas” de fato conseguem trazer outras maneiras de narrar a figura da bruxa. As narrativas brasileiras selecionadas para esta parte do trabalho são *Histórias de Bruxa boa*, (2004) e sua continuidade em *A volta da Bruxa boa*, (2007), ambas de Lya Luft; *Aisha, uma bruxinha aborrecente* (2021), de Patrícia Prates; *Lolla, a bruxinha: entre sapatos que rimam e chapéus que não combinam* (2021) de Nelly Narcizo Souza, e *Bruxolivia, a bruxa boa* (2021), de Nicole Steffens Spohr. Desta vez, fundamento-me do que apresentam Silvia Federici (2017, 2019a, 2019b), Flávia Biroli (2018), Ilze Zirbel (2021), Alda Motta (2021), Gilles Lipovetsky (2000), Michel Foucault (1987, 1996), Clarissa Estés (1994) e María Lugones (2019). Diante das análises, pode-se dizer que há uma escalada positiva em narrativas brasileiras rumo à ruptura com o modelo estigmatizado e estereotipado nas representações da mulher bruxa como aquela que é incapaz de praticar o bem.

Palavras-chave: Bruxa; Estudos do feminismo; Literatura infantil; Narrativas de autoria feminina; Representações do imaginário.

ABSTRACT: This thesis deals with the trajectory of the representation of the witch figure in children's literature, from the analysis of the traits that reflect, in the history of the character, the history of women in society. In this perspective, I present how gender relations intervene in the process of symbolic representation of the feminine through the witch character in traditional and contemporary children's narratives and how the imagination and representations of the witch woman accompany the ideas and precepts of each era. I begin the work bringing the historical perspective on the creation of an imaginary that segregated, oppressed and killed thousands of women accused of practicing witchcraft, going through the way this mentality was transposed to the narrative discourse of traditional fairy tales *Sleeping Beauty in the Wood* ([1697] 1998), by Charles Perrault, *Rapunzel, John and Mary and Snow White* ([1812] 2000), by the Brothers Grimm and *The Little Mermaid* ([1837] 2011), by Hans Christian Andersen, which are part of the research because they constitute the foundations for the construction and perpetuation, over the centuries, of the imaginary about the witch. Through a dialogue with history, philosophy and sociology, I base myself on what Michel Foucault (1996), Silvia Federici (2017), Georges Bataille (1989), Umberto Eco (2015), Jacques Le Goff (1994) present), Cornelius Castoriadis (1982) Georges Duby and Michelle Perrot (1991) and Laura Mello e Souza (1986). Next, I present a brief chronology of literary production for children in Brazil, from the translations of foreign works to those produced by national writers in the 20th and 21st centuries, supported by critics of children's literature such as Robert Darnton (1986), Nelly Novaes Coelho (2000) Ângela Carter (2007), Philippe Ariès (1986), Leonardo Arroyo (1990), Regina Zilberman and Marisa Lajolo (2007), Mônica Santos (2011) and Peter Hunt (2010). In addition to the chronology, I bring the analysis of Brazilian narratives that propose to present “good witches”, in the 20th century, specifically in the 50s and 80s, they are: *A bruxinha que era boa* ([1954] 1990), by Maria Clara Machado, *Maria Francisca* (1958), by Maria Heloísa Penteadó, *A Bruxinha perturbada* ([1982] 2003), by Eva Furnari and *Uxa, sometimes a fairy sometimes a witch* ([1985] 2003), by Sylvia Orthof. Finally, already dealing with the 21st century, I verify, in this clipping, if the achievements resulting from the advances in the struggles of the feminist movements influenced the literary production for children in Brazil and if, with that, the Brazilian narratives that propose to present “good witches” in fact manage to bring other ways of narrating the figure of the witch. The Brazilian narratives selected for this part of the work are *Histórias de Bruxa boa*, (2004) and their continuity in *A volta da Bruxa boa*, (2007), both by Lya Luft; *Aisha, an annoying little witch* (2021), by Patrícia Prates; *Lolla, the little witch: between shoes that rhyme and hats that don't match* (2021) by Nelly Narcizo Souza, and *Bruxolivia, the good witch* (2021), by Nicole Steffens Spohr. This time, I base myself on what Silvia Federici (2017, 2019a, 2019b), Flávia Biroli (2018), Ilze Zirbel (2021), Alda Motta (2021), Gilles Lipovetsky (2000), Michel Foucault (1987, 1996) presents, Clarissa Estés (1994) and María Lugones (2019). In view of the analyses, it can be said that there is a positive escalation in Brazilian narratives towards the rupture with the stigmatized and stereotyped model in the representations of the witch woman as one who is incapable of doing good.

Keywords: Children's literature; Feminist Studies; Female authored narratives; Representations of the imaginary. Witch;

RESUMEN: Esta tesis aborda la trayectoria de la representación de la figura de la bruja en la literatura infantil, a partir del análisis de los rasgos que reflejan, en la historia del personaje, la historia de la mujer en la sociedad. En esta perspectiva, presento cómo las relaciones de género intervienen en el proceso de representación simbólica de lo femenino a través del personaje brujo en las narrativas infantiles tradicionales y contemporáneas y cómo el imaginario y las representaciones de la mujer bruja acompañan las ideas y preceptos de cada época. Comienzo el trabajo trayendo la perspectiva histórica sobre la creación de un imaginario que segregó, oprimió y asesinó a miles de mujeres acusadas de practicar la brujería, pasando por la forma en que esta mentalidad fue transpuesta al discurso narrativo de los cuentos de hadas tradicionales *La Bella Durmiente en el Bosque* ([1697] 1998), de Charles Perrault, *Rapunzel, John and Mary and Snow White* ([1812] 2000), de los hermanos Grimm y *La Sirenita* ([1837] 2011), de Hans Christian Andersen, que forman parte de la investigación porque constituyen los cimientos para la construcción y perpetuación, a lo largo de los siglos, del imaginario sobre la bruja. A través de un diálogo con la historia, la filosofía y la sociología, me baso en lo que presentan Michel Foucault (1996), Silvia Federici (2017), Georges Bataille (1989), Umberto Eco (2015), Jacques Le Goff (1994), Cornelius Castoriadis (1982) Georges Duby y Michelle Perrot (1991) y Laura Mello e Souza (1986). A continuación, presento una breve cronología de la producción literaria para niños en Brasil, desde las traducciones de obras extranjeras hasta las producidas por escritores nacionales en los siglos XX y XXI, sustentada en críticos de literatura infantil como Robert Darnton (1986), Nelly Novaes Coelho (2000) Ângela Carter (2007), Philippe Ariès (1986), Leonardo Arroyo (1990), Regina Zilberman y Marisa Lajolo (2007), Mônica Santos (2011) y Peter Hunt (2010). Además de la cronología, traigo el análisis de narrativas brasileñas que proponen presentar “brujas buenas”, en el siglo XX, específicamente en las décadas de 1950 y 1980, son: *A bruxinha que era boa* ([1954] 1990), de Maria Clara Machado, *Maria Francisca* (1958), de Maria Heloísa Penteado, *A Bruxinha perturbada* ([1982] 2003), de Eva Furnari y Uxa, *a veces hada, a veces bruja* ([1985] 2003), de Sylvia Orthof. Finalmente, ya tratando el siglo XXI, verifico, en este recorte, si los logros resultantes de los avances en las luchas de los movimientos feministas influyeron en la producción literaria para niños en Brasil y si, con eso, las narrativas brasileñas que proponen Las “brujas buenas” presentes de hecho logran traer otras formas de narrar la figura de la bruja. Las narrativas brasileñas seleccionadas para esta parte de la obra son *Histórias de Bruxa boa*, (2004) y su continuidad en *A volta da Bruxa boa*, (2007), ambas de Lya Luft; *Aisha, una brujita molesta* (2021), de Patrícia Prates; *Lolla, la brujita: entre zapatos que riman y sombreros que no combinan* (2021) de Nelly Narcizo Souza, y *Bruxolivia, la bruja buena* (2021), de Nicole Steffens Spohr. Esta vez me baso en lo que presentan Silvia Federici (2017, 2019a, 2019b), Flávia Biroli (2018), Ilze Zirbel (2021), Alda Motta (2021), Gilles Lipovetsky (2000), Michel Foucault (1987, 1996), Clarissa Estés (1994) y María Lugones (2019). En vista de los análisis, se puede decir que hay una escalada positiva en las narrativas brasileñas hacia la ruptura con el modelo estigmatizado y estereotipado en las representaciones de la mujer bruja como incapaz de hacer el bien.

Palabras llave: Bruja; Estudios Feministas; Literatura infantil; Narrativas escritas por mujeres; Representaciones del imaginario.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Fernanda Montenegro representando uma bruxa.....	20
Figura 2: Troféu com a imagem da Bruxinha Atrapalhada.....	114
Figura 3: Ilustração da obra <i>A Bruxinha Atrapalhada</i>	116
Figura 4: Ilustração de <i>O chapéu</i>	116
Figura 5: Ilustração de <i>A torneira</i>	117
Figura 6: Ilustração da capa de <i>Histórias de Bruxa Boa</i>	136
Figura 7: Ilustração da capa de <i>A volta da Bruxa Boa</i>	136
Figura 8: Ilustração da bruxa do mar.....	138
Figura 9: Ilustração da Personagem Aisha.....	143
Figura 10: Ilustração da capa de <i>Lolla, a bruxinha entre sapatos que rimam e chapéus que não combinam</i>	150
Figura 11: Ilustração da personagem Lolla vestida de bruxa.....	154

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2 RASTROS DE VASSOURAS: A FICCIONALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO ...	25
2.1 Morte às mulheres, perenidade do imaginário da bruxa má	26
2.2 Nasce a infância e o medo da bruxa na literatura infantil.....	44
2.3 Personificação do mal na literatura infantil.....	54
3 A BRUXA TAMBÉM VEIO NAS CARAVELAS?	77
3.1 Narrativas verde e amarelo: das traduções às criações, uma breve cronologia	78
3.2 Entre as bruxas más, uma Bruxinha Boa e uma Bruxa Madrinha.....	94
3.3 Feitiços atrapalhados e confusos: a Bruxa “boa” é a Bruxa má?	113
4 (DES)CONTINUIDADES DO ESTEREÓTIPO DA BRUXA NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA	124
4.1 Entre poções mágicas, livros, carro e computador.....	125
4.2 Bruxinhas adolescentes: a nova geração de bruxas boas	140
4.3 A contemporaneidade e os feitiços para o voo das mulheres.....	155
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS	168

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No mundo do *Era uma vez...* da literatura infantil, deparamo-nos com um universo de fantasias, medos, conquistas e sonhos, mas, além disso, encontramos personagens que trazem à baila da representação literária estereótipos e preconceitos que legitimam normas sociais de comportamento embasados na valorização de determinados modos de ver e viver, em detrimento daqueles que se colocam no lugar da diferença e fogem ao padrão estabelecido. É o que ocorre com a figura das bruxas, mulheres estereotipadas e condenadas por transgredirem os valores socioculturais daqueles que têm a imposição de seus discursos como única e indiscutível verdade, colocando à margem ou eliminando os que demonstram outro modo de ser e estar no tempo e no espaço.

Esta tese, vinculada à linha de pesquisa Documentos da Memória Cultural, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, versa, então, sobre a trajetória da representação da figura bruxa na literatura infantil, a partir da análise dos traços que refletem, na história da personagem, a história da mulher na sociedade pela perspectiva dos estudos de gênero. Iniciamos com a perspectiva histórica sobre a criação de um imaginário que segregou, oprimiu e matou milhares de mulheres acusadas de praticar bruxaria, passando pelo modo como essa mentalidade foi transposta para o discurso narrativo que, por séculos, tem divulgado e legitimado a visão negativa sobre o feminino. Verificamos, posteriormente, se as conquistas decorrentes das lutas dos movimentos feministas, que trouxeram mais autonomia à mulher, influenciaram na produção literária para crianças no Brasil e se, com isso, há outras maneiras de narrar a figura da bruxa.

Para tanto, tem-se como objetivo geral apresentar o modo como as relações de gênero intervêm no processo de representação simbólica do feminino por meio da personagem bruxa nas narrativas infantis tradicionais e contemporâneas. Fez-se necessário, para isso, analisar a maneira como a imagem da bruxa fora projetada no percurso histórico-social pós Idade Média e como isso se reflete na literatura infantil; examinar a construção do discurso que atribui a conotação negativa à bruxa, enquanto elemento feminino, nos contos de fadas tradicionais, além de verificar se houve mudança de perspectiva, nos contos infantis brasileiros, acerca da construção do estereótipo da bruxa, apresentando o modo como a literatura tem incluído em seus enredos as temáticas das relações de gênero após as conquistas dos movimentos feministas.

Tal proposição temática justifica-se pela necessidade de revisitar a representação da figura da mulher bruxa nos contos destinados ao público infantil, através de uma abordagem acerca das (des)continuidades na construção do imaginário acerca do estereótipo da bruxa, para que se possa apresentar o significado mais profundo da associação do feminino ao mal a partir de um discurso propositadamente construído que tem divulgado e legitimado o lugar de inferioridade atribuído à mulher. É preciso, então, apresentar uma investigação que trate das motivações que levaram à formação conflituosa da imagem da mulher bruxa, que sempre foi vista como um ser que tudo faz para prejudicar os outros e, por isso, merece ser castigada. Além disso, faz-se necessário direcionar um olhar investigativo aos contos brasileiros contemporâneos, no tocante à imagem da bruxa, com a finalidade de verificar se a busca das mulheres por uma nova identidade feminina na sociedade e, por conseguinte, nas representações, foi espelhada e registrada na produção literária pelo viés simbólico dos contos infantis.

Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, o método de abordagem será dedutivo, partindo de uma situação geral da mulher no percurso histórico-social, para uma análise particular da figura da bruxa na literatura infantil. Quanto ao procedimento, far-se-á uso do método histórico-comparativo e, através dele, pesquisaremos acontecimentos, processos e instituições do passado para verificar a sua influência na sociedade de hoje, comparando-se semelhanças e diferenças, a fim de observar o modo como as relações de gênero e poder se apresentam na construção da figura feminina como bruxa. As técnicas utilizadas serão as de análise de conteúdo e a escolha do *corpus* priorizou a presença da personagem bruxa em duas circunstâncias e sob dois critérios: na primeira, escolheu-se as narrativas tradicionais que apresentam a bruxa como vilã e são as mais conhecidas na literatura infantil. Na segunda, a escolha se pautou no fato de a bruxa aparecer como protagonista em narrativas brasileiras que propõe a apresentá-la fora do lugar da vilania.

A seleção se deu, considerando as circunstâncias acima, por escolhas realizadas a partir de leituras de narrativas e sobre o tema, desde o fim dos estudos na graduação em Letras (2007), em que a pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso versou sobre a (des)construção do estereótipo da bruxa nas representações da personagem na literatura infantil tradicional e contemporânea. Além dos estudos realizados como docente, ao ministrar a disciplina “O estético e o lúdico na literatura Infantojuvenil”, no curso de Letras da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, bem como, a atuação Faculdade do Sertão Baiano – FASB, em cursos de graduação e especializações, em disciplinas voltadas

pra práticas de leitura literária, bem como a atuação na Educação Básica, há mais de 20 anos na área de Língua Portuguesa, trabalhando com projetos de leitura literária para crianças e jovens.¹

Assim dito, as narrativas tradicionais *Bela Adormecida no Bosque* ([1697] 1998), de Charles Perrault, *Rapunzel, João e Maria* e *Branca de Neve* ([1812] 2000), dos Irmãos Grimm e *A sereiazinha* ([1837] 2011), de Hans Christian Andersen, foram selecionadas para integrar parte da pesquisa por entendermo-nas como basilares para a construção e perpetuação, ao longo dos séculos, do imaginário sobre a bruxa. Quaisquer narrativas para crianças que se propuseram a representar a personagem têm essas como marco e modelo fundamental a ser seguido ou refutado. Em relação às narrativas brasileiras, foram selecionadas *A bruxinha que era boa* ([1954] 1990), de Maria Clara Machado, *Maria Francisca* (1958), de Maria Heloísa Penteadó, *A Bruxinha atrapalhada* ([1982] 2003), de Eva Furnari e *Uxa, ora fada ora bruxa* ([1985] 2003), de Sylvia Orthof, sendo estas as principais histórias sobre bruxas boas publicadas no Brasil entre os anos 50 e 80. Posteriormente, já no século XXI, temos *Histórias de Bruxa boa*, publicado em 2004 e sua continuidade em *A volta da Bruxa boa*, publicado em 2007, ambas de Lya Luft. Além destas, figuram as análises neste trabalho, *Aisha, uma bruxinha aborrecente* (2021), primeiro livro publicado pela professora Patrícia Prates; *Lolla, a bruxinha: entre sapatos que rimam e chapéus que não combinam* (2021) de Nelly Narcizo Souza, e *Bruxolivia, a bruxa boa* (2021), da escritora catarinense Nicole Steffens Spohr. O critério para tal seleção pautou-se na presença da bruxa como protagonistas em narrativas brasileiras e de autoria feminina que se propõem a apresentar uma ruptura na representação da personagem, já que são histórias de “bruxas boas”.²

Na seção posterior a esta – a segunda desta tese que divide-se em cinco – encontra-se uma abordagem acerca do apogeu do imaginário sobre magia e bruxaria no final da Idade Média e início da Idade Moderna, tratando do modo como a mentalidade dessa época construiu um sistema de crenças que tornou lógica a vinculação da magia ao mal, a partir de um aparato legal fornecido pela Igreja e pelo Estado, por meio dos tribunais da

¹ Docente do curso de Letras da Universidade do Estado da Bahia – Campus XXII – Euclides da Cunha, desde o ano de 2012 aos dias atuais;

Docente da Faculdade do Sertão Baiano, sediada no Município Monte Santo – BA, de 2011 até 2016.

Docente de Língua Portuguesa na Educação Básica, do ano de 2003 aos dias atuais, em Monte Santo – BA;

² No projeto de tese apresentado à época da seleção, não constavam as narrativas *Aisha, uma bruxinha aborrecente* (2021), de Patrícia Prates; *Lolla, a bruxinha: entre sapatos que rimam e chapéus que não combinam* (2021) de Nelly Narcizo Souza, e *Bruxolivia, a bruxa boa* (2021), de Nicole Steffens Spohr, estas foram acrescentadas com a finalidade de atualizar a pesquisa.

Inquisição que atribuiu a maldade à mulher com a demonização do feminino e, por essa acusação, milhares de mulheres foram assassinadas. Na efervescência desse imaginário e dessa barbárie contra as mulheres, surge o registro de narrativas provenientes da oralidade, recolhidas por Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen; delas extraímos aquelas que, embora já muito conhecidas (e talvez escolhidas justamente por isso), são responsáveis pela representação simbólica inicial da mulher bruxa, sendo as fundadoras da representação da personagem na literatura infantil a partir do século XVII, figurando também como as aquelas que ao longo dos séculos serviram de veículo para perenidade da figura da bruxa má no imaginário infantil. Tem-se, então, o discurso da maldade, vinculado à mulher que fora propositadamente construído, registrado e divulgado pela literatura que legitima os castigos atribuídos às bruxas como uma ação necessária em consequência de suas práticas de maldades.

Ainda na segunda seção, faz-se um breve apanhado sobre a representação literária, abordagem que julgamos necessária por termos o objeto literário como *corpus* desta tese, perpassando pelo viés, também, das representações sociais, já que ambos os modelos de representação estão imbricados neste estudo. Chega-se, posteriormente, ainda na mesma seção, ao nascimento da literatura destinada ao público infantil. Discute-se, também, a importância do olhar investigativo acerca dos temas presentes na literatura para crianças, pois seus enredos vão além de “inocentes” histórias, mais que isso, trazem modelos figurativos daquilo que se deve compreender como o bem e o mal e apresentam a mulher, estereotipada como bruxa, como a representante do mal. Tendo como base bibliográfica Michel Foucault (1996), Silvia Federici (2017), Georges Bataille (1989), Umberto Eco (2015), Jacques Le Goff (1994), Cornelius Castoriadis (1982) Georges DUBY e Michelle Perrot (1991), Stuart Clark (2006), Anne Barstow (1994), Francisco Bethencourt (2004) e Laura Mello e Souza (1986).

A terceira seção adentra o universo da literatura infantil brasileira e traz uma cronologia sobre a presença da bruxa em narrativas nacionais, desde as traduções de obras estrangeiras àquelas produzidas por escritores nacionais nos séculos XX e XXI. Além da cronologia, nesta seção, iniciaremos a análise das narrativas brasileiras que se propõem a apresentar bruxas boas, no século XX, especificamente nas décadas de 50 e 80. Os principais teóricos e pesquisadores que fundamentam esta seção do estudo são: Robert Darnton (1986), Nelly Novaes Coelho (2000) Ângela Carter (2007), Jean Delumeau (2009), Guacira Louro (1997), Michel Foucault (1996, 2000, 2003, 2004), Philippe Ariès (1986), Leonardo Arroyo (1990), Regina Zilberman e Marisa Lajolo (2007), Cíntia

Schwantes (2006), Isabelle Anchieta (2021), Elódia Xavier (2002), Mônica Santos (2011) e Peter Hunt (2010).

Na quarta seção, que precede as Considerações Finais do trabalho, adentramos nas análises de histórias publicadas no Brasil no século XXI e que, também, se propõem a apresentar o caráter desconstrutor das maldades das atribuídas à personagem bruxa, na tentativa de verificar se essas narrativas de fato apresentam descontinuidades e reconfiguram o papel da mulher, através da representação da “bruxa boa”, colocando-a sob outra perspectiva no imaginário coletivo. Além disso, discute-se, aqui, o lugar da bruxa na cena contemporânea como um símbolo de rasura nos movimentos feministas que se apropriaram dessa imagem como um ícone de representação da luta das mulheres dentro das pautas sobre as relações de gênero. Para esta seção, trazemos as contribuições de Silvia Federici (2017, 2019a, 2019b), Flávia Biroli (2018), Ilze Zirbel (2021), Alda Motta (2021), Gilles Lipovetsky (2000), Foucault (1987, 1996), Clarissa Estés (1994) e María Lugones (2019).

É importante mencionar que temos a cultura ocidental como base para as análises acerca de como a construção da figura da bruxa se constitui a partir de uma estrutura de poder, em que as relações de gênero aparecem como mola propulsora para a elaboração de um discurso potencializador de preconceitos e estereótipos ligados ao feminino e que colocam a mulher num lugar de inferioridade de caráter nas mais diferentes conjunturas históricas, engendrando a segregação daquelas que, por seu comportamento desviante, se opõem à ordem posta como ideal. Procurar-se-á, também, verificar se os avanços decorrentes das conquistas dos movimentos feministas têm se refletido na maneira como o imaginário sobre a bruxa é representado na ficção contemporânea destinada ao público infantil.

Destaca-se como relevante mencionarmos que estamos numa época em que a sociedade brasileira passa por um processo de combate ao que chamam de “ideologia de gênero”³. Apesar de todos os avanços, o século XXI é palco de um embate entre conservadores e aqueles que defendem a liberdade humana como um direito e, neste

³ Segundo Toni Reis e Edla Eggert, criou-se uma falácia apelidada de “ideologia de gênero”, que induziria à destruição da família “tradicional”, à legalização da pedofilia, ao fim da “ordem natural” e das relações entre os gêneros, e que nega a existência da discriminação e violência contra mulheres e pessoas LGBT comprovadas com dados oficiais e estudos científicos. [...] Utilizou-se também de uma espécie de terrorismo moral, atribuindo o *status* de demônio às pessoas favoráveis ao respeito à igualdade de gênero e diversidade sexual na educação, além de intimidar profissionais de educação com notificações extrajudiciais com ameaça de processo contra quem ousasse abordar esses assuntos na sala de aula. Criou-se um movimento para “apagar” o assunto gênero do currículo escolar.

complexo processo, feministas e os movimentos LGBTQIA+ aparecem como aqueles que têm, para os conservadores, o objetivo de destruir a família. O termo “gênero” tem sido motivo de discussões em instâncias oficiais como a Câmara dos Deputados, a exemplo do que ocorreu em 2014 na ocasião da aprovação do Plano Nacional de Educação – PNE⁴, quando, deste documento, as menções ao trabalho com gênero nas salas de aulas do país foram retiradas, sobretudo por pressão da bancada evangélica do Congresso. O mesmo ocorreu com a Base Nacional Comum Curricular – BNCC⁵, outro documento que norteia a elaboração dos currículos escolares do país e que não prevê a discussão sobre gênero nos ambientes escolares.

A “cruzada” contra a “ideologia de gênero” se intensificou a partir do ano de 2018 com a eleição de Jair Bolsonaro à Presidência da República. Um governo declaradamente conservador e que, desde a campanha eleitoral, investiu argumentos no combate a qualquer menção ao termo gênero em sua proposta e política de governo. Uma das principais militantes do combate à “ideologia de gênero” do governo de Jair Bolsonaro, além dele, por mais contraditório que possa parecer, é uma mulher, a chefe do Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damares Alves. A ministra protagonizou polêmicas como a declaração, quando de sua posse ao cargo, enfatizando que “é uma nova era no Brasil: menino veste azul e menina veste rosa”⁶, fazendo, metaforicamente, uma crítica às proposições dos estudos de gênero que o classificam como uma construção social e que não se baseia em imposições ligadas à biologia. Tal classificação foi proposta, por exemplo, por Joan Scott no texto *Gênero, uma categoria útil de análise histórica* (1995), publicado originalmente em 1986, que se tornou basilar aos estudos de gênero e o vê como uma percepção sobre as diferenças sexuais hierarquizadas em formas que constroem significados culturais dentro de um sistema de relações hierárquicas (SCOTT, 1995).

⁴ Em 2014, o Congresso Federal sancionou o Plano Nacional de Educação (PNE) que tem a finalidade de direcionar esforços e investimentos para a melhoria da qualidade da educação no país. Com força de lei, o PNE estabelece 20 metas a serem atingidas nos próximos 10 anos.

⁵ Aprovada em 2018, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento que regulamenta quais são as aprendizagens essenciais a serem trabalhadas nas escolas brasileiras públicas e particulares de Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio para garantir o direito à aprendizagem e o desenvolvimento pleno de todos os estudantes.

⁶ Segundo o jornal *O Globo*, as imagens em que consta a declaração foram feitas na quarta-feira, 2 de janeiro de 2019, dia da cerimônia de transmissão de cargo na qual Damares assumiu a pasta. No discurso de posse, Damares já havia afirmado que “menina será princesa e menino será príncipe”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/menino-veste-azul-menina-veste-rosa-diz-damares-alves-em-video-23343024>>

A declaração de Damares Alves também vai de encontro ao que propõe, também, Judith Butler, em sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2020) publicada em 1990 nos Estados Unidos. Para Butler, “o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado”, (2020, p. 25), pois, de acordo com o pensamento da autora, se assim o fosse, gênero estaria ligado à biologia numa oposição binária macho x fêmea, homem x mulher, masculino x feminino. Diz ainda que “não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois. A hipótese de um sistema binário de gêneros encerra implicitamente a crença de uma relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito.” (BUTLER, 2020, p. 26) E, neste caso, “meninos de azul e meninas de rosa”, como propõe a ministra, serve como um ato que contribuí para a manutenção do que Butler chama de “ordem compulsória” do binarismo, em que, a repetição de gestos, signos e atos nos âmbitos sociais e culturais, reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos. Para ela, “a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam” (BUTLER, 2020, p. 24)

Por levantar questões como essas, Judith Butler, em sua vinda ao Brasil, em 2017, para proferir uma palestra sobre "Os fins da democracia" (no original, "The ends of democracy"), foi alvo de abaixo-assinados e protestos contra sua fala. Nestes protestos, um ato nos chamou atenção e reforçou a tese de que o imaginário acerca da figura da bruxa está diretamente ligado às questões de gênero: uma efígie de Judith Butler foi queimada em frente ao SESC Pompéia em São Paulo enquanto manifestantes gritavam “Queima a bruxa! Queima a bruxa!”. Numa clara alusão às fogueiras da Inquisição, Butler foi “condenada a queimar em praça pública” por suas teorias contrariarem a ordem vigente, como ocorria com as mulheres acusadas de praticar bruxaria. Em um artigo publicado na *Folha de São Paulo*⁷, em novembro de 2017, logo após o episódio, a filósofa comenta o ocorrido e declara que

⁷ Artigo: *Judith Butler escreve sobre o fantasma do gênero e o ataque sofrido no Brasil*. publicado em 19 de novembro de 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>

Talvez aqueles que queimaram uma efígie minha como bruxa e defensora dos trans não sabiam que aquelas que eram chamadas de bruxas e queimadas vivas eram mulheres cujas crenças não se enquadravam nos dogmas aceitos pela Igreja Católica. Ao longo da história, atribuíram-se às bruxas poderes que elas jamais poderiam, de fato, ter; elas viraram bodes expiatórios cuja morte deveria, supostamente, purificar a comunidade da corrupção moral e sexual. [...] O fantasma dessas mulheres como o demônio ou seus representantes encontra, hoje, eco na "diabólica" ideologia de gênero. E, no entanto, a tortura e o assassinato dessas mulheres por séculos como bruxas representaram um esforço para reprimir vozes dissidentes, aquelas que questionavam certos dogmas da religião. (BUTLER, 2017, s/p)

O imaginário acerca dos malefícios da bruxa que se instaurou no fim da Idade Média e se perpetuou ao longo dos séculos, no Brasil, ainda encontra respaldo; e, o temor às bruxas mantém-se como fator de destaque, inclusive no interior das instituições oficiais como o Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos em que sua ministra mais uma vez entra em cena: desta vez, conforme título de artigo publicado na *Folha de São Paulo*, “Damares inspira caça a bruxas e seres mágicos na literatura infantil”⁸. Segundo Maurício Meireles, em um vídeo que circula na internet, a ministra, faz um discurso contra diversos livros infantis, sobretudo aqueles que têm a bruxa como personagem. Um deles é o *Manual Prático de Bruxaria*, de Malcom Bird. Sobre ele, Damares Alves diz: “Isso é livro para dar para crianças, irmãos? Ensina como ser bruxa, como se vestir como bruxa”. (apud MEIRELES, 2019, s/p). Tal posicionamento da ministra tem gerado impactos no mercado editorial e na recepção de obras com a presença de seres mágicos em suas histórias, já que editores, escritores e contadores de história, segundo o referido artigo, relatam vetos e casos de rejeição de pais e escolas a essas narrativas.

O caso mais recente a repercutir no mercado editorial foi o da Leiturinha, maior clube de assinatura voltado a livros para crianças do Brasil — um edital publicado em fevereiro dizia que o clube não aceitaria inscrições de obras que tivessem “seres mágicos, como bruxas, fadas e duendes, como temática central na história”. (MEIRELES, 2019, s/p)

⁸ Artigo publicado na *Folha de São Paulo* na edição de 26 de julho 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/bruxas-gnomos-e-seres-magicos-de-livros-infantis-entram-na-mira-de-religiosos.shtml>>

Incursão semelhante, baseada no fundamentalismo religioso, ocorreu na Polônia quando no início de abril de 2019, padres poloneses queimaram exemplares das sagas *Harry Potter* e *Crepúsculo* em frente a uma Igreja, alegando sua “ligação com magia e ocultismo” (c.f. MOREIRA, 2019) “Padres queimam livros de ‘Harry Potter’ e ‘Crepúsculo’ na frente de Igreja”) Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/page-not-found/padres-queimam-livros-de-harry-potter-crepusculo-na-frente-de-igreja-23567185.html>>

O fato de o clube de assinaturas ter publicado o edital⁹ em que deixa claro que não aceitaria cadastro de histórias que tivessem a presença de seres mágicos como a bruxa deriva do fato de assinantes terem reclamado a respeito do envio, pelo Clube de Leitura, de obras que em seus enredos tinham essa personagem. Ainda segundo o Meireles (2019, s/p), “como tem um público abrangente e cresceu a ponto de hoje ter 150 mil assinantes, a Leiturinha começou a receber algumas reclamações de pais quanto a livros recebidos — alguns diziam que não queriam os filhos em contato com histórias de bruxas”. Mas, não apenas o clube de leitura infantil foi alvo da “caça às bruxas”, como reflexo da onda conservadora que governa o país e que oferece respaldo a esse tipo de ação, “a Companhia das Letras tem recebido reclamações de livros sobre bruxas, em especial de colégios confessionais, mas também de alguns laicos” (MEIRELES, 2019, s/p).

Outro episódio envolvendo a proibição de venda de livros que abrange a discussão sobre gênero ocorreu na Bienal do livro do Rio de Janeiro em 2019, quando o prefeito da capital carioca, Marcelo Crivella, anunciou em postagem escrita e vídeo¹⁰ em uma rede social que mandou censurar a História em Quadrinhos da Marvel: *Vingadores – a cruzada das crianças*, em que aparece um beijo gay. Episódio que coincide com a repercussão do fato de a atriz Fernanda Montenegro ter aceitado um convite que, segundo ela, havia recebido e recusado, da revista *Quatro cinco um* para um ensaio representando as bruxas na edição especial que homenageia a literatura infantojuvenil. A atriz aparece na capa da revista da edição de outubro de 2019 vestida de bruxa, amarrada a uma fogueira de livros, fazendo alusão à censura ao conhecimento e à caça às bruxas, na legenda da foto há a frase “Salvem os livros. E as bruxas” – imagem a seguir¹¹. Em participação no programa

⁹ Edital publicado em 04/02/2019, no qual continha a restrição de que não seriam avaliadas obras que “apresentem seres mágicos, como bruxas, fadas e duendes, como temática central na história”. Diante da polêmica gerada pelo fato, Leiturinha publicou um novo edital retirando este item dos critérios de exclusão. Novo Edital Está Disponível em:

<<https://s3.amazonaws.com/cdn.leiturinha.com.br/blog/uploads/2019/02/Edital-Leiturinha-vers%C3%A3o-atualizada-.pdf>>

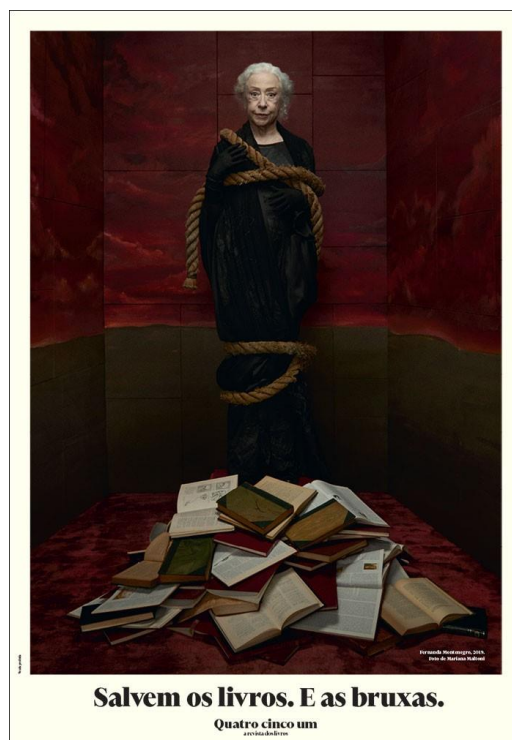
¹⁰ Texto e vídeo com a fala do prefeito encontra-se em reportagem disponível em <

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/marcelo-crivella-manda-censurar-gibis-dos-vingadores-na-bienal-do-livro-no-rio.shtml>>

¹¹ A imagem também foi reproduzida num pôster de aproximadamente 34 x 49 cm e enviada a todos os assinantes atuais da edição impressa, de todos os planos, e também a todos os leitores que assinaram a revista *Quatro Cinco Um* até O dia das bruxas (31 de outubro de 2019).

da Rede Globo, *Encontro*, apresentado por Fátima Bernardes, a atriz, comentando o caso, diz que resolveu aceitar o convite por ter havido a “coincidência de terem proibido o livro com os dois rapazes se beijando.”. E finaliza dizendo, “Não se fez tão a propósito, mas já que aconteceu a conjunção dos astros, assino embaixo. Não se pode proibir livros” (MONTENEGRO *apud Exitoína*)¹².

Figura 1 – Fernanda Montenegro representando uma bruxa



(Foto: Mariana Maltoni, reprodução site da revista *Quatro cinco um*)

Além destes fatos, o imaginário sobre bruxaria continua levando mulheres a sofrerem violências psicológicas e físicas, a exemplo do que aconteceu em novembro de 2019, com as mulheres indígenas das aldeias dos guarani-kaiowá, em Mato Grosso do Sul. Neste caso, segundo denúncia de uma jovem indígena em uma página do *Facebook*, e reportagem da *Revista Fórum*¹³, evangélicos neopentecostais por quererem impor a

¹² *Fernanda Montenegro comenta foto como bruxa e é homenageada por artistas*. Reportagem sem autoria disponível em <<https://exitoina.uol.com.br/noticias/tv-e-series/fernanda-montenegro-comenta-foto-como-bruxa-e-e-homenageada-por-artistas.phtml>>

¹³ Reportagem publicada no dia 20 de novembro de 2019, disponível em: <<https://revistaforum.com.br/noticias/neopentecostais-torturam-indios-por-questoes-religiosas-no-mato-grosso-do-sul/>>

doutrina cristã aos povos tradicionais, têm torturado as mulheres, sobretudo as mais velhas, responsáveis por serem as guardiãs da cultura e da religiosidade de seu povo, sob a acusação de que elas são praticantes de bruxaria. Segundo a indígena Jaqueline Gonçalves, que fez a denúncia na rede social, exibindo inclusive vídeos dos momentos em que as mulheres recebem ameaças e são golpeadas com facão e outros instrumentos; “Os intolerantes neopentecostais as tratam como bruxas, macumbeiras, feiticeiras, demônios e tudo de ruim. Elas são marginalizadas, humilhadas e torturadas na frente de todos na comunidade.” (GONÇALVES *apud Revista Fórum*, 2019, s/p)

Infelizmente não podemos afirmar que a caça às bruxas é um fenômeno do passado, em pleno século XXI nos deparamos com notícias de acusações e morte de mulheres acusadas de prática de bruxaria. No Brasil, como vimos, encontramos alguns casos, mas temos notícias de que na África milhares de mulheres foram e continuam sendo torturadas e assassinadas sob a acusação de serem bruxas. Em artigo publicado pelo portal de notícias terra, o historiador Wolfgang Behringer afirma que “entre 1960 e 2000, cerca de 40 mil pessoas acusadas de prática de bruxaria foram assassinadas somente na Tanzânia. Embora não existam leis contra a feitiçaria na legislação do país, os tribunais das vilas frequentemente decidem que certos indivíduos devem ser mortos.” (*apud* SUUK e KALEZDI, 2020, s/p) Num continente em que as crenças no sobrenatural ainda são muito fortes, homens jovens, paramilitares, tem insurgido na caça às mulheres. Segundo Silvia Federici (2019a, p. 112) “Aproximadamente 3 mil mulheres estão hoje exiladas em ‘campos de bruxas’ no norte de Gana, tendo sido forçadas a fugir das comunidades devido a ameaças de morte.” As principais vítimas são as mulheres mais velhas e as acusações se assemelham àquelas do passado, quando uma diferença em seus corpos ou a idade eram pretextos para justificar a incriminação. Elas são mortas sob a justificativa de que provocaram a falta de chuva, epidemias etc. Neste caso da África, além das mais velhas, mulheres albinas ou que tenham olhos avermelhados, são vítimas de tamanha crueldade.

Muitas idosas foram atacadas de forma violenta e acusadas de provocar uma epidemia de meningite que afetou a região norte do país [Gana] – em Gusii, entre 1992 e 1995. [...] Há perseguidores de bruxas que acusam mulheres que têm olhos vermelhos, alegando que é sinal de sua natureza maligna, embora ‘muitas mulheres tanzanianas tenham olhos de cor vermelha devido à fumaça do fogo de cozinhar.’ (FEDERICI, 2019a, p.123-124)

Como se vê, a caça às bruxas não ficou no passado e nem é um problema restrito a um país ou a um continente, ainda segundo artigo do portal terra, “A sociedade missionária católica Missio, que faz parte das Pontifícias Obras Missionárias, sob a jurisdição do Papa, declarou 10 de agosto como o Dia Mundial contra a Caça às Bruxas, dizendo que, em pelo menos 36 nações ao redor do mundo, pessoas continuam sendo perseguidas por esse motivo”. (SUUK e KALEDZI, 2020, s/p)

E o Brasil mostra-se, então, como um dos países que apresenta tal retrocesso no que se refere ao imaginário e à representação das mulheres bruxas, bem como, ratifica, através de atitudes preconceituosas e criminosas, como a tortura às mulheres indígenas sob a acusação da prática de bruxaria, o quanto ainda precisa avançar no que diz respeito aos direitos humanos e promoção da igualdade em muitos sentidos, neste caso específico, em relação à igualdade de gênero. Enquanto outros países demonstram avanços a esse respeito, ficamos à mercê de líderes políticos e religiosos que utilizam o lugar de poder que ocupam para disseminar e legitimar a visão estereotipada e distorcida sobre o papel da mulher na sociedade, sobre suas histórias de lutas e tantas violências sofridas.

Como exemplo de avanços em outros países sobre o assunto, podemos citar o caso da Catalunha que em janeiro de 2022, através de resolução aprovada no Parlamento, concedeu perdão oficial às mulheres mortas entre os séculos XV e XVIII, por acusação de bruxaria. Conforme reportagem do jornal *O Globo*, a resolução

também prevê que prefeituras catalãs incorporem os nomes dessas mulheres nas ruas como um exercício de ‘reparação histórica e feminização’ do espaço geográfico. [...] o texto aprovado também prevê que estudos acadêmicos ‘com perspectiva de gênero sobre a caça às bruxas’ sejam publicados e incorporados ao currículo acadêmico. (O GLOBO, 2022, s/p)¹⁴

Iniciativa semelhante ocorre na Escócia que, após dois anos de uma campanha realizada por um grupo intitulado “Bruxas da Escócia”, tramita no Parlamento o perdão

¹⁴Reportagem do jornal *O Globo*, publicada em 27/01/2022 com título: ***Catalunha concede perdão a centenas de mulheres executadas por 'bruxaria' durante três séculos. Resolução aprovada no Parlamento regional defende que vítimas foram alvo de 'perseguição misógina'*** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/catalunha-concede-perdao-centenas-de-mulheres-executadas-por-bruxaria-durante-tres-seculos-1-25369681>>

legal às mulheres acusadas de praticantes de magia. A deputada escocesa Natalie Don, uma das que lideram a discussão do projeto no Parlamento, declara: “A criminalização incorreta dessas mulheres apenas fortalece os estereótipos de gênero nos dias modernos e acredito que corrigir esse erro terá um impacto real no desafio de atitudes de gênero e patriarcais que ainda existem na sociedade.” (DON, *apud* REVISTA OESTE, 2022, s/p)¹⁵ O mesmo ocorreu em Salem, nos Estados Unidos e também na Alemanha¹⁶, que reconhecem os equívocos nas condenações por bruxaria e emitiram pedido formal de desculpas. Na Espanha, nos Conselhos Gerais de Bizkaia, e em outros países, como a Noruega¹⁷ que, em 2011, concedeu reconhecimento oficial às vítimas, 77 mulheres e 14 homens, onde também foi construído um memorial público no mesmo local em que as 91 pessoas foram executadas. Fatos que não significam uma completa revisão histórica acerca do genocídio de tantas mulheres, mas se caracterizam como iniciativas importantes no reconhecimento, de forma realista, dessa história sombria.

Como vimos, a presença da bruxa no imaginário é, ainda, uma constante e o analisamos aqui como representação por termos como objeto o estudo literário, mas sabemos que sua figura extrapola os enredos das narrativas e tenciona, até hoje, relações de ódio às mulheres que lutam por liberdade e são, ainda, postas como a personificação do mal, da bruxa desvirtuada. Ou, por outro lado, temos aquelas que se apropriam dessa representação como símbolo de resistência, rebeldia e autonomia em contraposição ao estabelecido, ao longo da história, contra as mulheres.

Por isso é imperioso verificar o modo como esse imaginário e essa representação (ou representações) têm sido registrados e divulgados nas narrativas destinadas ao público infantil no Brasil, um país que tem caminhado, em suas políticas de estado para uma lógica religiosa fundamentalista que pretende “moralizá-lo” e, a partir dessa ideia, ignora

¹⁵ Artigo da *Revista Oeste*, publicado em 22/01/2022 com o título: Escócia deve perdoar ‘bruxas’ que foram executadas séculos atrás: Estima-se que 2,6 mil pessoas foram mortas entre 1563 e 1736 no país. <<https://revistaoeste.com/mundo/escocia-deve-perdoar-bruxas-que-foram-executadas-seculos-atras/>>

¹⁶ Reportagem de UCHOA, Pablo. *BBC World Service*: 'Minha antepassada foi queimada como bruxa, mas limpei seu nome 350 anos depois!'. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-54784941>>

¹⁷ Em artigo escrito por GARDINER, Karen, na página brasileira do National Geographic ela declara que de todas os monumentos dedicados à memória das mulheres acusadas e mortas por bruxaria, nenhum projeto se equipara à magnitude e ao impacto do Memorial Steilneset, na Noruega erguido em 2011. <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2020/10/o-turismo-de-caca-as-bruxas-e-lucrativo-mas-tambem-esconde-uma-historia-tragica>>

a existência do feminicídio, acusa feministas de desvirtuarem as famílias, nega a possibilidade de escolha das mulheres quanto ao aborto, impede a educação sexual nas escolas, entre outras formas de misoginia, lgbtfobia e repressão social. Neste caso, ser mulher num país conservador é estar sujeita a violências das mais diversas e que são encaradas como punição aos seus comportamentos desviantes da norma masculina, como ocorria às bruxas.

Porém, devemos ter em mente que a luta política contemporânea pela superação do feminicídio, pela integridade das mulheres que são aviltadas de várias formas no Brasil e em muitas partes do mundo, está atrelada à misoginia estruturante que constituiu as bases para a continuidade, através do tempo, da regulação do corpo, dos saberes e da liberdade da mulher, resultando nos casos lamentáveis, absurdos e criminosos que vemos serem cometidos contra as mulheres, desde o fenômeno histórico do passado, como é o caso da caça às bruxas, seu retorno na África até o cerceamento da liberdade e o feminicídio em pleno século XXI.

Não é nossa pretensão apresentar uma explicação sobre o fenômeno de caça às bruxas, resguardando o caráter de complexidade e as proporções do episódio, o entendemos, aqui, como uma consequência de diversos fatores que se afinaram e, dentre eles, estão as crenças, os discursos e as imagens constituintes de um imaginário sobre a bruxaria, agenciadas por instituições como a Igreja e o Estado, acolhidas por uma população composta de sujeitos culturais capazes de produção simbólica.

Tratamos da Literatura Infantil como um documento da memória cultural, repleto de representações sociais com significações que, inseridas num contexto mais amplo, podem ser vistas como historicamente determinadas. Assim, a representação da bruxa nesta literatura é analisada a partir de um percurso diacrônico, partindo de sua origem no século XVII, perpassando por produções brasileiras, num contraponto entre a literatura infantil e contexto social de produção, à luz dos estudos de gênero que, entre outros aspectos, revelam a produção e reprodução da dominação do masculino sobre o feminino.

2 RASTROS DE VASSOURAS: A FICCIONALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO MEDIEVAL

Desde o início dos tempos, questões que envolvem o contato com o mundo espiritual têm sido um dos mais instigantes mistérios que envolvem a humanidade e são absorvidos por religiões e seitas que se apropriam desses mistérios para cultuar ou condenar as práticas que se propõem a utilizar a magia com o intuito de solucionar problemas existenciais comuns a todos os humanos. Dentre esses problemas estão, por exemplo, a angústia perante as doenças do corpo, as relações de dependência afetiva em relação ao outro, o desconhecimento do futuro e a ânsia por compreender experiências passadas e presentes. Neste limiar, a busca por explicações ou soluções através de práticas mágicas pela manipulação, ou não, de símbolos que representassem um elo entre o mundo material e o espiritual, sempre foi atitude corriqueira, aparecendo como uma forma de interrogar ou intervir no destino, desvendar o oculto, entender e manipular o corpo, interferir na inclinação de sentimentos e vontades etc.

O uso da magia sempre esteve carregado de ambivalência, já que tais práticas divinatórias eram buscadas por reis e comandantes de exércitos e navegações, conforme esclarece Bethencourt (2004, p. 63 – 64), quando diz que “a previsão dos destinos individuais, naturalmente, não estava desligada da previsão dos destinos coletivos, sobretudo numa época de grande mobilidade social e geográfica, em que a expansão comercial marítima e a guerra desempenhavam um papel fundamental na organização da vida cotidiana”. Entretanto, essa prática que por muito figurou como aquela que salvava e orientava destinos, foi revertida para uma ação criminosa responsável pela perseguição e morte de centenas de milhares de inocentes. Especialmente na Idade Média e início da Idade Moderna, período conhecido como o de “caça às bruxas”, em que as mulheres serviram de bode expiatório a uma espécie de histeria coletiva que se instaurou neste período. Histeria que se explica como consequência da precariedade do conhecimento do homem daquela época e de sua necessidade de nomear e de explicar o desconhecido, associado ao patriarcado¹⁸ que, sob o véu da religião, articulou questões revestidas de

¹⁸ Christine Delphy ao tratar das teorias do patriarcado, ressalta que a etimologia da palavra “‘patriarcado’ vem da combinação das palavras gregas *pater* (pai) e *arkho* (origem e comando). Consequentemente, indica a autoridade do pai” (DELPHY, 2009, p. 174) Contemporaneamente, o termo é empregado pelo feminismo como “uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens. Ele é, assim, quase sinônimo de ‘dominação masculina’ ou de opressão das mulheres”. (*Idem*, 2009, p. 173)

mistério para criar e disseminar no imaginário coletivo uma imagem que transfere à mulher a culpa por todos os males.

2.1 Morte às mulheres, perenidade do imaginário da bruxa má

Um dos principais argumentos para as acusações contra as mulheres durante o período de “caça às bruxas” foi a criação do mito do pacto diabólico – elemento central dos procedimentos inquisitoriais. As principais acusações contra as mulheres eram os voos noturnos, realizados com poderes concedidos pelo diabo, além da participação em assembleias noturnas com outras bruxas para práticas de adoração ao maligno, orgias com banquete e cópula coletiva com o demônio, que incluíam metamorfoses animais, tanto por parte das bruxas quanto do próprio diabo, que se revestia da figura de animais para copular com as mulheres.

Essas acusações não surgiram de forma gratuita, já que, em todas as épocas que temos registro, as mulheres se destacaram no contato com a natureza, com a terra e com o que ela produzia. Não obstante, dominavam o conhecimento das propriedades curativas, venenosas, afrodisíacas ou alucinógenas das plantas. Para melhor compreensão deste fato, devemos nos remeter ao período Paleolítico, cerca de 100.000 a 10.000 a. C., época em que o primeiro elemento cultuado pelo homem foi a terra, fonte inesgotável de geração de frutos, ligada às forças cósmicas, à fertilidade e à fecundidade. Segundo Mircea Eliade, (2008, p. 208), “pelo fato de ser solidária a outros centros de fecundidade cósmica – a Terra, a Lua – a mulher adquiria o prestígio de poder influir na fertilidade e de poder distribuí-la. É assim que se explica o papel preponderante desempenhado pela mulher nos começos da agricultura”. Não sendo difícil, portanto, estabelecer analogia entre a terra e a mulher, pois ambas eram vistas como aquelas capazes de gerar vida, simbologias incorporadas, mais tarde, ao culto à Deusa Mãe. Para Barros, (2004, p. 20) “A mulher/mãe desempenhou um papel extremamente importante na história das religiões. Ela foi a primeira divindade conhecida, a mais antiga, universal, que reinou soberana por muitos séculos.” Este reinado se sustentava, sobretudo, na incapacidade do homem de compreender certos acontecimentos, o principal deles era a maternidade.

Assim, a mulher/mãe se apresentava ao olhar masculino envolta numa atmosfera de mistério que abrangia, ao mesmo tempo, sedução, encanto e medo, pois a função

reprodutora da mulher, à época, estava completamente desvinculada da sexualidade, já que o homem desconhecia seu papel na fecundação. A procriação concedia-lhe poder exclusivo e conferia-lhe grande respeito, sendo vista como “senhora da vida”, não só humana, mas, também, de outros segmentos da natureza. Estamos, então, diante da religião da Mãe, do culto que passou da Mãe Terra ao da Deusa Mãe, essa transição do culto à Terra como *Tellus Mater* ao culto à Deusa se deu em razão da evolução dos cultos agrícolas, esclarecendo com precisão cada vez mais acentuada, a figura de uma Grande Deusa da vegetação e da colheita que acabou por apagar os traços da Terra-Mãe.

Os cultos à Deusa Mãe se estenderam por séculos, tendo ocorrido a primeira mudança quando o advento da agricultura passou das mãos femininas às masculinas. O homem, ao introduzir a semente na terra e vê-la germinar, sentiu-se partícipe, de alguma maneira, da criação da vida. Além disso, a necessidade de domesticação de animais possibilitou aos homens a observação ao fenômeno da reprodução, pois, deste modo, puderam ver que as fêmeas eram incapazes de procriar sem a participação do macho. Inferiu-se, deste modo, que o mesmo ocorria com a fêmea humana e também com a terra, que apareciam para eles, desta vez, como um receptáculo da semente introduzida pelo homem. Acredita-se que esse novo ponto de vista em relação à reprodução foi o responsável pelas primeiras mudanças de atitude do homem em relação ao culto à mulher. Époça, também, em que o homem começou a abandonar o nomadismo, fixando-se em tribos, aldeias e formando os primeiros clãs, que mais tarde constituiriam os modelos de família, em que, tempos depois, culminaria com o advento do patriarcado.

O homem passou, então, a tentar se apoderar da soberania que ele mesmo havia concedido à mulher e a lutar contra as crenças enraizadas acerca do caráter sublime atribuído ao feminino que permaneciam arraigadas no imaginário da época. Travou uma luta interna contra aquilo que ele mesmo acreditava e havia difundido como verdade, na busca por uma inversão da estrutura vigente em que, desta vez, o homem fosse visto como superior. Entre rivalidades, divergências na forma de pensamento acerca do papel da mulher na vida social e suas interferências nos aspectos sobrenaturais (aqueles que o homem não conseguia racionalmente explicar), chega-se à Idade dos Metais, apontada, segundo Barros (2004), como o momento em que o domínio do macho se exacerba e é aceito, aparecendo Zeus, Júpiter e Jeová como os pais da humanidade.

Por muito se tentou apagar o fascínio e a sedução que os mistérios acerca da figura da mulher exerciam sobre os homens. Na Idade Média, com o advento do Cristianismo, a Igreja de Cristo se via ameaçada por um imaginário já existente. Crenças e costumes

arraigados e que foram difundidos ao longo dos séculos precisavam ser suplantados em detrimento dos novos ensinamentos da Igreja, já que ela não era a origem, a portadora da genealogia das crenças e cultos às divindades, pois ao estabelecer-se como religião, o cristianismo encontrou diversos outros costumes, crenças e cultos. Uma herança com a qual precisava lidar, extirpando-a ou tentando modificá-la, conforme afirma Le Goff (1994, p.48): “O visível é essencialmente o cuidado, por parte da Igreja, ou de transformar profundamente – dando-lhe uma significação de tal maneira nova que não estamos mais perante o mesmo fenômeno ou de ocultar ou mesmo destruir aquilo que para ela dá, em globo, o nome de pagã”. O culto à Grande Mãe, portanto, era uma prática pagã e, embora não fosse possível apagá-lo de imediato do imaginário individual e coletivo, poderia ser transformado, transfigurado. A mulher passou a ser vista como inimiga da Igreja, inimiga da santidade dos homens, aquela responsável pelo pecado e essa imagem passou a ser amplamente divulgada nos sermões e ensinamentos, como assinala Jean Delumeau, na obra *História do medo no ocidente*:

Com a entrada em cena das ordens mendicantes, no século XII, a pregação adquiriu na Europa importância extraordinária, cuja amplitude agora temos certa dificuldade de avaliar. E seu impacto aumentou ainda mais a partir das duas Reformas, protestante e católica. Embora a maior parte dos sermões de outrora esteja perdida, aqueles que nos restam deixam adivinhar bem que foram frequentemente os veículos e os multiplicadores de uma misoginia com base teológica: a mulher é um ser predestinado ao mal. (DELUMEAU, 2009, p. 477)

A Igreja detinha o canal comunicativo e o alcance, como se viu, era de enorme amplitude: a mulher tornou-se o chamariz de que o diabo se servia para atrair o homem ao inferno e este foi, por muito tempo, tema inesgotável abordado nos sermões. Constituiu-se uma imagem da mulher, a partir do olhar do homem, que dita modelos ideais e regras de comportamento numa época em que elas não estavam em condições de contestar. Interdições e juízos de valor advindos de quem detinha a palavra: os clérigos, homens detentores do monopólio do saber, que governavam a escrita e transmitiam seus conhecimentos aos menos esclarecidos que, por sua vez, os viam como autoridades máximas, aqueles capazes de definir e difundir os caminhos que levariam o homem ao paraíso ou ao inferno e, como se sabe, a mulher não estava incluída no primeiro caso. Os clérigos eram investidos de autoridade para discorrer sobre a mulher, regulamentar tudo

o que diz respeito a seu comportamento e suas relações, sendo que estes eram, também, os que menos conheciam ou tinham contato com o feminino. Jaques Dalarun chama atenção para o fato de que os homens da Igreja eram os principais responsáveis por atribuir o lugar da mulher nas sociedades medievais sem, entretanto, conhecê-las. Diz o pesquisador:

No entanto, e sobretudo antes do século XII, tudo os distancia das mulheres, entrincheirados como estão no universo masculino dos claustros e dos *scriptoria*, das escolas, depois das faculdades de teologia, [...] separados das mulheres por um celibato solidamente estendido a todos a partir do século XI, os clérigos nada sabem delas. Figuram-nas, ou melhor, figuram-n'A; representam-se a Mulher, à distância, na estranheza e no medo, como uma essência específica ainda que profundamente contraditória. (DALARUN, 1998, p.29)

A imagem da mulher os obceca, pois ela continua sendo um grande mistério aos olhos do homem. Como não tinham conhecimento para explicar, por exemplo, o fenômeno da reprodução, tiveram que encontrar uma explicação para justificar as atitudes femininas e a vincularam, então, ao sobrenatural, mas este sobrenatural não poderia ser Deus, já que era a mulher a culpada pelo pecado original, foi Eva que cedeu à tentação do diabo (a serpente) e fez Adão pecar, já sendo ela inferior no processo de criação, pois Deus a fez da costela do homem para servir-lhe de companhia, segundo o primeiro livro bíblico de Gênesis.

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora a mulher era acusada pelo outro sexo de ter introduzido sobre a terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometera o pecado original ao abrir a caixa que continha todos os males ou ao comer do fruto proibido. O homem procurou um responsável pelo sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. (DELUMEAU, 2009, p. 468)

Com base no mito fundador da sociedade ocidental, Eva, a primeira mulher, foi vista como culpada pelo primeiro pecado do homem e a conseqüente expulsão do paraíso; só restava condenar-lhe a pagar seus pecados através da contemplação a Deus, pela obediência e pela domesticação de seus desejos. No entanto, há de se observar que, ao

motivar Adão a comer do fruto proibido, ao invés de estar fazendo-lhe o mal, estava fazendo exatamente o contrário, ao provarem do fruto do conhecimento, estabelece-se, a partir daí, a independência do ser humano, dando-lhe o direito de escolha em suas ações, o seu livre-arbítrio. Adão e Eva não estavam mais apenas à mercê dos desígnios do Deus supremo. Porém, tal transgressão não poderia ser vista como algo bom, embora tenha sido a ação de Eva que trouxe ao homem o direito ao conhecimento, ela foi condenada como a primeira pecadora por desafiar a autoridade não apenas masculina de Adão, mas, também, a do próprio Deus. A inferioridade da mulher estava, portanto, justificada, sendo ela a criatura que cede facilmente às tentações do demônio.

Mas, não foi somente a Igreja a responsável por incutir no imaginário medieval a imagem negativa da mulher. O historiador Jean Delumeau (2009) dá destaque a outras três áreas vistas como de grande importância na difusão e consolidação da inferioridade feminina entre os séculos XVI e XVII: a ciência médica, a jurídica e a literatura. Segundo o mesmo autor, “teólogos e médicos, apoiando-se uns aos outros para desvalorizar a mulher, forneciam conjuntamente seus argumentos complementares e peremptórios aos juristas – terceira grande autoridade da época” (*op. cit.* p. 498). A literatura, por sua vez, embora restrita aos membros do clero e à nobreza, já que a maioria da população não sabia ler, não se furtou a disseminar em muitos poemas uma imagem de mulher objeto, como é o caso das cantigas de escárnio e maldizer na literatura trovadoresca.

Sendo a mulher esse ser envolto em tantos mistérios, responsável pela ruína do homem santo, era necessário criar algum mecanismo de controle que desse conta de subordiná-la ao masculino. A instituição do matrimônio foi uma das armas utilizadas para domar o caráter transgressor da mulher, tornando-se esposa, ela passaria a ser procriadora e serviçal. Temos aí consolidado o modelo patriarcal de relação conjugal, assinalado pelo domínio masculino, exercendo uma autoridade fixada institucionalmente, em que é, portanto, estruturado na delegação de poder do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar; assim sendo, todos os participantes do círculo devem obedecer ao chefe da família e submeter-se às regras impostas por ele. Segundo Saffioti (2015), a nomenclatura “patriarcado”, indica um regime de dominação/exploração das mulheres pelos homens. Enquanto a dominação pressupõe, subordinação, e, portanto, tal processo só pode ser estabelecido em uma relação social e/ou familiar. Às mulheres não era permitida a liberdade de pensamento, expressão e atitudes, era preciso ocupá-las com “sãs tarefas” no espaço privado, delegando a elas o cuidado aos filhos e aos afazeres domésticos, devendo ser modelos exemplares de obediência aos esposos e às leis divinas.

Se foi preciso silenciá-las, subjugá-las e domesticá-las, fica evidente que as mulheres faziam parte de alguns espaços de poder e, por isso, passaram a representar uma ameaça ao masculino. No período pré-capitalista, até o século XVI, muitas mulheres camponesas ocupavam funções coletivas/públicas, a exemplo do trabalho nas terras de uso comum, em que aldeões cultivavam faixas de campos abertos sem que, necessariamente, fossem donos das terras. Silvia Federici explica que

Além de incentivar tomadas de decisão coletivas e a cooperação no trabalho, as terras comunais eram a base material sobre a qual podia crescer a solidariedade e a sociabilidade campesina. [...] A função social das terras comunais era especialmente importante para as mulheres, que, tendo menos direitos sobre a terra e menos poder social, eram mais dependentes delas para a subsistência, autonomia e sociabilidade. (FEDERICI, 2017, p. 138)

Com o advento dos cercamentos em razão da privatização das terras comunais, muitas comunidades rurais foram extintas e as consequências sociais foram irreversíveis, pois a harmonia antes existente e reforçada pelo trabalho coletivo e a divisão comum do direito ao cultivo, foi substituída pela exploração de mão de obra pelos novos donos das terras, os contratos individuais figuravam no lugar dos acordos coletivos e, assim, as diferenças econômicas também se acentuaram, atenuando conflitos e expondo à vulnerabilidade aqueles que não serviam à exploração por parte do sistema capitalista. Ainda segundo Federici,

A coesão social começou a se decompor, as famílias se desintegraram, os jovens deixaram os vilarejos para se unir à crescente quantidade de vagabundos ou trabalhadores itinerantes – que logo se tornaram o principal problema social da época – enquanto que os idosos eram abandonados à sua própria sorte. Isso prejudicou principalmente às mulheres mais velhas, que, não contando mais com o apoio de seus filhos, caíam nas fileiras dos pobres ou sobreviviam à base de empréstimos ou pequenos furtos e atrasando o pagamento de suas dívidas. O resultado foi um campesinato polarizado não apenas por desigualdades econômicas cada vez mais profundas, mas também por um emaranhado de ódios e ressentimentos que está bem documentado nos escritos sobre a caça às bruxas. (FEDERICI, 2017, p. 139)

A nova divisão sexual do trabalho imposta pelo novo sistema, deslegitimou as mulheres mais velhas que não serviam à exploração de mão de obra nem à reprodução,

ao serem expulsas de seus ofícios comunitários, “a pobreza foi feminilizada”, deixando essas mulheres à mercê da própria sorte, tornaram-se um problema social e ficaram cada vez mais reféns dos homens. Não demorou para que as acusações de prática de bruxaria recaíssem principalmente sobre elas que, desocupadas, endividadas e, geralmente, detentoras de saberes que, poderiam, por exemplo, serem utilizados por outras mulheres mais jovens, como as ervas que eram utilizadas como contraceptivas ou abortivas, dando às mulheres poderes sobre seus corpos e a reprodução. Fato que não agradava aos homens que, neste período, precisavam domesticar as mulheres e uma das armas utilizadas para tal era (e em muitos casos ainda é) a reprodução e a maternidade como sentença compulsória para o trabalho doméstico não remunerado e os cuidados com a prole como sendo uma obrigação inerente à figura feminina.

A história do desenvolvimento do capitalismo passa, então, pela definição da posição das mulheres na sociedade capitalista. Uma posição propositadamente colocada em escala inferior, já que a elas não foi permitida a participação igualitária nos espaços de trabalho remunerado. Para isso, as mulheres foram sentenciadas ao trabalho doméstico não remunerado ou à morte, já que neste mesmo período estava em voga a perseguição às que ousassem não se enquadrar no modelo definido pelos homens – primeiro pelos que exploravam a mão de obra de outros homens e, segundo, por esse homens explorados, esposos, pais e filhos que necessitavam da força de trabalho das mulheres no lar. Até hoje não foi possível reverter essa organização sexual do trabalho em que a mulher que desempenha o trabalho no lar não é remunerada.

Uma estrutura organizacional engendrada para tornar a mulher submissa e que teve consequências incalculáveis para todas as mulheres ao longo da história. Por isso, é tão importante entender que a caça às bruxas não foi apenas parte de narrativas imaginárias e caricaturadas, as consequências desse processo, engendrado com a chegada do capitalismo, redefiniram a posição social das mulheres dentro da sociedade capitalista que tem em suas bases de organização o gênero, a raça e a idade e coloca a mulher em uma posição de inferioridade enquanto sujeitos sociais.

Somando-se a isso, o imaginário do homem medieval estava povoado de crenças no maravilhoso e isso, para Barros (2004), se dá a partir da junção de três registros do imaginário acerca do sobrenatural: o pagão *mirabilis*, com seus deuses e deusas, seus objetos mágicos, suas buscas, suas viagens ao Outro Mundo; o cristão, *miraculosus*, em que se dava ênfase aos milagres; e satânico, *magicus*, que acabava englobando a magia de forma inferiorizada. É importante destacar que, segundo Le Goff (1994, p.47), seja

qual for a definição que se dê ao maravilhoso, deve-se levar em conta que ele é uma herança de sociedades antigas, anteriores ao cristianismo. Para o autor: “isso é especialmente verdadeiro no caso da sociedade cristã, pois o cristianismo estendeu-se a mundos que lhe legaram culturas diversas, antigas, ricas e o maravilhoso, mais que outros elementos da cultura e da mentalidade, pertence precisamente às camadas antigas”. (LE GOFF, 1994, p.47) Isso não significa, porém, que o cristianismo aceitou completamente as ideias do maravilhoso pré-cristão, antes, o adaptou segundo as suas crenças e interesses.

É fato que o sobrenatural sempre esteve presente no imaginário das sociedades, sejam elas pagãs ou cristãs. Durante a Idade Média, intensificaram-se as navegações e, por conseguinte, as narrativas de viagem – reais ou imaginárias – principalmente com a descoberta das Américas que gerou a necessidade de descrição de coisas antes nunca vistas ou imaginadas. Cabe destacar, porém, que as viagens imaginárias para além do mundo conhecido já se davam antes mesmo do período das grandes navegações e já tornavam fluidas as fronteiras entre o real e o imaginário, dando forças à invenção de criaturas com poderes sobrenaturais e capazes de realizar coisas impossíveis ao homem comum. Sobre isso, Laura de Mello e Souza diz que:

Antes de Colombo escrever suas castas e seu diário, antes mesmo que os exploradores medievais chegassem à Ásia mongólica e contassem suas viagens reais através de uma estrutura narrativa em que o elemento imaginário ainda ocupava lugar de destaque, tiveram grande voga no ocidente cristão as viagens imaginárias. As complexas narrativas de viagens e visões do período carolíngio constituíram um de seus núcleos mais interessantes. No século XII, o maravilhoso ganhou força nova e passou a se mesclar a descrições geográficas do mundo desconhecido ou pouco conhecido dos europeus [...]. (SOUZA, 1986 p.23)

Com a descoberta do Novo Mundo, os conquistadores se depararam com coisas desconhecidas e que, às vezes, não se encaixavam no acervo milenar do imaginário europeu e precisaram ser (re)inventadas, dando uma nova força ao maravilhoso, revitalizando e reforçando a crença na existência de seres monstruosos e a serviço do mal. Havia aí um terreno fértil para a criação da imagem de uma mulher associada ao demônio, com poderes sobrenaturais e a serviço do mal. O imaginário coletivo sobre a existência destas criaturas já estava bastante difundido e a Igreja o ratificou, transferindo para as

mulheres acusadas de bruxaria a personificação do mal, com poderes sobrenaturais e capazes de realizar os mais variados malefícios, diluindo mais ainda a fronteira entre o real e o imaginário, já que, conforme assertiva de François Laplantine e Liana Trindade,

Como processo criador, o imaginário re-constrói ou transforma o real. Não se trata, contudo, da modificação da realidade, que consiste no fato físico em si mesmo, como a trajetória natural dos astros, mas trata-se do real que constitui a representação, ou seja, a tradução mental dessa realidade exterior. (LAPLANTINE & TRINDADE, 1996, p.08)

O imaginário medieval, então, mobiliza e evoca imagens, utilizando-se das crenças no maravilhoso, para exprimir-se e (re)criar representações imaginárias e simbólicas das mulheres, condenando aquelas que, de algum modo, fugiam do ideal cristão, difundido por uma cultura machista ratificada pela igreja. Neste caso, mulheres simples, parteiras, curandeiras e que conviviam diariamente com seus algozes, foram transformadas em seres com poderes sobrenaturais e com um único propósito: a prática do mal. Cria-se, portanto, uma fronteira simbólica que os habitantes das comunidades reconheciam e identificavam como realidade, e, neste sentido, tal reconhecimento passa a estruturar uma série de códigos de conduta compartilhados entre os moradores das cidades, vilas e aldeias que acreditavam na existência da figura da bruxa.

Cabe ressaltar que, como assegura Barros (2004): antes que a Igreja fizesse a ligação da bruxaria com o diabo, os poderes das bruxas não eram maléficos nem elas, perniciosas à sociedade, pois, a figura da feiticeira é muito antiga, muito antes da Idade Média já se sustentava a crença na mulher dotada de poderes sobrenaturais, poderes que lhe foram outorgados pelas deusas e não eram associados ao mal. A representação positiva da mulher feiticeira era associada à Deusa Mãe na cultura celta, de onde advém a imagem primordial da mulher com poderes sobrenaturais ligados aos ciclos da vida e da natureza.

Na Idade Média, a imagem na feiticeira foi vinculada à bruxaria, prática pecaminosa aos olhos da Igreja, surgindo, a partir de então, a figura da bruxa, mulher má e com práticas a serviço do diabo. Essa posterior associação da mulher ao demônio manifesta o ciúme, medo e ânsia de poder, estabelecidos pelo elemento masculino. Para Nelly Novaes Coelho (2003), os homens, instigados pelo medo de perder seu espaço, idealizaram uma criatura com poderes sobrenaturais, capaz de destruí-los. É fato que, ao

longo da história, eram as mulheres, principalmente as mais pobres e mais velhas, as conhecedoras dos segredos das ervas e do corpo, o que representava uma ameaça aos homens. No texto que faz uma breve introdução histórica ao *Malleus Maleficarum*: o martelo das feiticeiras, Rose Muraro afirma que:

Desde a mais remota antiguidade, as mulheres eram as curadoras populares, as parteiras, enfim, detinham saber próprio, que lhes era transmitido de geração em geração. [...] Na Idade Média, seu saber se intensifica e aprofunda. As mulheres camponesas pobres não tinham como cuidar da saúde, a não ser com outras mulheres tão camponesas e tão pobres quanto elas. (MURARO, 1995, p. 16)

A ciência médica, nesta época, era acessível apenas aos homens e ainda estava empreendendo esforços para desenvolver o saber científico sobre a biologia humana, sobretudo no que diz respeito ao conhecimento do corpo feminino e seu funcionamento. Somada a essa falta do saber sistematizado, havia a crença de que as enfermidades eram uma advertência divina e um justo castigo à desobediência do homem às leis divinas. Segundo Mary Del Priore (2011, p.78), “esse imaginário, que tornava o corpo um extrato do céu ou do inferno, constituía um saber que orientava a medicina e supria provisoriamente as lacunas de seu conhecimento”. Neste sentido, as curas realizadas pelas feiticeiras, com os benzimentos e o uso de ervas cultivadas em seus quintais, aparecem como uma ameaça aos médicos, pois evidenciava a falta de conhecimento destes para tratar de certas doenças, principalmente aquelas que assolavam as mulheres, pondo à prova o *status quo* da superioridade masculina daquela época. Assegura Del Priore que:

Além de investir em conceitos que subestimavam o corpo feminino, a ciência médica passou a perseguir as mulheres que possuíam conhecimentos sobre como tratar o próprio corpo. Este saber informal, transmitido de mãe para filha, era necessário para a sobrevivência dos costumes e das tradições femininas. Conjurando espíritos, curandeiras e benzedoras, com suas palavras e ervas mágicas, suas orações e adivinhações para afastar entidades malévolas, substituíam a falta de médicos e cirurgiões. (DEL PRIORE, 2011, p. 81)

Mas, além da intensificação deste saber, associado à necessária hierarquização política e ideológica que prenunciava o sistema capitalista, ainda no seio do Feudalismo,

a religião, através dos tribunais da Inquisição, vinculou a figura da mulher ao demônio e à transgressão sexual, classificando-a como violadora pecaminosa da fé cristã. Le Goff (1994, p. 146) afirma que “A abominação do corpo e do sexo atinge o cúmulo no corpo feminino. De Eva à feiticeira do final da Idade Média, o corpo da mulher é o lugar de eleição do Diabo”.

Muraro (1995) ainda afirma que a mulher passou de doadora da vida, símbolo da fertilidade para as colheitas e os animais, para um papel totalmente inverso, agora ela, a mulher, é a primeira e a maior pecadora, a origem de todas as ações nocivas ao homem, à natureza e aos animais. Henrich Kramer e James Sprenger, que elaboraram o *Malleus Meleficarum*, considerado “a bíblia dos inquisidores que esteve presente na banca de todos os julgamentos” (MURARO, 1995, p. 16), expressam que “na Igreja, todavia, o diabo prefere operar por intermédio de bruxas” (KRAMER e SPRENGER, 1995, p. 54) “e é consabido que essas mulheres firmaram pacto explícito com o diabo por serem capazes de revelar segredos aos que lhe procuram.” (*op. cit.* p. 316) Revelando uma proposital ligação do ser feminino com o diabo para justificar, portanto, sua caça, tortura e morte. Enquanto se endeusava a virgem dócil e submissa, aquela mulher de natureza indomável era uma ameaça. Para bell hooks (1995, p. 469) “A bruxa, símbolo da violência da natureza, provocava tempestades, causava doenças, desfrutava colheitas, obstruía procriações e matava crianças. A mulher desregrada como a natureza caótica precisava ser controlada”. A leitura de Maria Nazareth Barros sobre a questão é a de que, no entendimento dos inquisidores:

O mundo estava dominado pelo Mal, pelo Diabo e a culpada só poderia ser a mulher, afinal foi ela quem compactuou com ele, foi ela quem tentou Adão, foi ela quem condenou a humanidade, e a principal arma de que dispunha e que manejava com maestria era a sexualidade. A guerra foi declarada e os campos de batalha delimitados: de um lado, a Igreja investida do poder de Cristo; do outro o Diabo e suas fiéis seguidoras, as mulheres. (BARROS, 2004, p. 341)

Há, então, uma clara oposição binária entre o “bom” e o “mau”, fato que nos remete ao que nos apresenta Nietzsche (1998) quando discorre sobre a genealogia da moral e trata do “bom” e “mau”, “bom” e “ruim”, nos alertando para o fato de que a ideia do que é bom não nasce a partir de práticas “não egoístas”, ao contrário, ocorre a partir de uma

autodenominação daquele que está no poder, deste modo, concebem para si a ideia de “bom” e criam a representação do “ruim” para e a partir do outro. Para o autor:

[...] o juízo ‘bom’ *não* provém daqueles aos quais se fez o ‘bem’! Foram os ‘bons’ mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, vulgar e plebeu. Desse *pathos da distância* é que eles tomaram para si o direito de criar valores, cunhar nomes para os valores: que lhes importava a utilidade! (NIETZSCHE, 1998, p. 19)
[grifos do autor]

Fato que comunga exatamente com a repressão sistemática ao feminino sob a justificativa de que as mulheres, neste caso as feiticeiras, representavam o “ruim”, o “mau”, enquanto a Igreja, do alto de seu poderio, entre os séculos XIV e XVIII, se autodenomina como a representante maior do “bem” e do “bom” e tem o dever de assassinar milhares de mulheres que, para o clero, representavam, por excelência, as agentes do demônio e capazes de desencadear todos os males. Compreende-se, portanto, como assevera Nietzsche (1998), que a ideia do “bem” e do “bom” não leva em conta a utilidade nem a prática de ações “não egoístas”, já que essas mulheres, como afirma Muraro (1995, p.14)), “eram, as cultivadoras ancestrais das ervas que devolviam a saúde e eram também as melhores anatomistas de seu tempo. Eram as parteiras que viajavam de casa em casa, de aldeia em aldeia, e as médicas populares para todas as doenças”. Saberes e práticas desprezados e silenciados em nome da centralização do poder masculino que se autodenomina único e ideal.

Na construção da imagem da mulher bruxa há, então, a reprodução histórica da dominação sobre o gênero feminino. Personagem que sempre foi repugnada e socialmente segregada; imagem negativa que muitas vezes se perpetua sem que sejam desvelados os discursos de poder que provêm da supremacia masculina, especialmente provenientes do pensamento medieval, época em que a figura da bruxa foi associada ao demônio e representava o que havia de pior na sociedade. As acusações que recaiam sobre essas mulheres advinham, sobretudo, da falta de conhecimento do homem medieval para explicar o desconhecido.

Milhares de mulheres, camponesas comuns, tão reais quanto seus algozes, foram acusadas de saírem das narrativas fantásticas e realizarem os mais inacreditáveis

fenômenos sobrenaturais. Foram as maiores vítimas de um sistema misógino que as transformou em criminosas: acusadas por crimes imaginários e condenadas a mortes reais. Para Stuart Clark (2006), não havia uma definição específica sobre o que significava exatamente o crime de bruxaria, importava apenas que a algoz fosse mulher e que, de algum modo, apresentasse alguma anormalidade no comportamento. Neste caso, inúmeras atitudes – reais ou imaginadas – puderam entrar no rol das acusações que se caracterizariam como bruxaria, sendo, então, uma forma particular de desvio associada às mulheres vistas como anormais. Segundo Clark, “O fato de uma acusação ser especificamente de bruxaria torna-se, uma vez mais, acidental; ela está sendo ‘usada’ como simples ‘meio’ de alcançar outra coisa, a saber, o ‘controle social das mulheres’ ou, simplesmente, sua opressão” (CLARK, 2006, p.150). Mais do que um fato ou uma ação, a ideia de bruxaria estava estritamente ligada às expectativas dos membros da comunidade sobre o comportamento das mulheres, qualquer conduta que fugisse ao que era considerado “normal”, poderia servir de motivo para uma condenação de uma mulher como bruxa. Instaura-se, deste modo, uma histeria coletiva, já que qualquer comportamento desviante poderia ser alvo de acusação. Vizinhos e até familiares tornavam-se vigilantes e delatores uns dos outros, muitos pelo temor de serem também acusados, pois eram ameaçados de se tornarem réus caso não colaborassem com a confirmação das acusações àquelas que já respondiam processo, como se vê nas afirmações de Souza:

Em outras palavras, a Inquisição transformava cada testemunha num réu em potencial. Em vez de desencorajar as denúncias, entretanto, esta possibilidade ameaçadora fazia com que proliferassem ainda mais: todos tentavam livrar-se de eventuais denúncias e ganhar a confiança do inquisidor, apresentando-se enquanto delatores. (SOUZA, 1986 p.300)

O poder inquisitorial se constituía, segundo Souza, numa “rede institucional”, apoiada na delação e testemunho de colaboradores e na feitura de processos arbitrários. A caça às bruxas durou, oficialmente, aproximadamente três séculos, começando em 1450 e terminando em 1750 com a ascensão do Iluminismo. Neste período, recaiu sobre a mulher acusação, julgamento e condenação à morte pelo crime de contrariar a ordem preestabelecida pelo elemento dominador, o homem. Ser mulher já as colocava no rol das suspeitas em potencial e quaisquer desagradados cometidos – ou supostos – poderiam ser

motivo para sua morte. A misoginia alcançou, com o fenômeno de caça às bruxas, o auge de seu acontecimento, pois encontrou nas leis, na religião e no imaginário popular da época, respaldo para um verdadeiro genocídio de mulheres inocentes, apagando não apenas suas vidas, mas, também, seus saberes.

As acusações de bruxaria imputaram sobre a mulher marcas que sancionaram uma degradação de sua imagem na sociedade, com consequências sem precedentes. “Quando, nos finais do século XVII, o crime de feitiçaria é abandonado, em toda a parte e ao mesmo tempo, o estatuto cultural da mulher não o é, por isso, valorizado. O crime de feitiçaria é desqualificado de fato, mas não de direito”. (SALLMANN, 1991, p. 533) O estereótipo da mulher bruxa, vinculado a uma conotação negativa, se perpetuou ao longo dos séculos, sendo útil à cultura da misoginia, pois toda e qualquer vinculação da mulher a símbolos que a inferiorizam serve como mais uma ferramenta, entre tantas outras, à perpetuação e reafirmação do preconceito sexista e ideológico que tem violentado e matado mulheres inocentes ao longo de muitos séculos.

Esse imaginário cotidiano da Idade Média foi transportado para a representação literária da figura da bruxa na arte de modo geral, sobretudo na literatura. É importante dizer, porém, que tratar sobre representação foi, e parece continuar sendo, tarefa que precisa ser executada com cautela para se compreender que, ao longo dos séculos, a arte – entendida como representação do real – trilhou diversos caminhos até ser questionada e entendida na modernidade como possuidora de linguagem própria e capaz de criar seu universo de representação. Considerada aqui como uma dimensão simbólica que cria e esteia modelos a serem seguidos ou repudiados dentro de um teia social coletiva que gera significados e retroalimenta o imaginário, concordamos com Judith Butler (2020, p. 18) quando diz que “a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres.”

Platão foi o primeiro a abrir caminho para a discussão ao abordar a *mímesis* ou representação como cópia de objetos que já seriam cópias, sendo a arte, portanto, a esfera mais inferior da verdade. Na obra *A República*, explica que há três esferas na verdade das coisas, a primeira delas, a superior, seria a primeira imagem mental do objeto criada por Deus; numa segunda esfera estaria aquilo produzido pelo artesão a partir da imagem mental, o que já seria, para Platão, a primeira cópia. Na terceira e última esfera, estaria a representação de tal objeto produzida pelo artista, não havendo nela nenhuma originalidade.

Para o filósofo, a arte não teria valor por ser a imitação de algo já imitado anteriormente, fato que distanciaria a obra artística da primeira imagem mental criada por Deus, assim, a representação afasta o sujeito da verdade, residindo aí a desvalorização não só da arte, mas também do artista que seria um mero imitador das aparências e das ideias, sendo, portanto, inferior ao artesão. Assevera Platão: “Sócrates – O imitador não tem, portanto, nem ciência nem opinião justa no que diz respeito à beleza e aos defeitos das coisas que imita? Glauco – Não, ao que me parece” (PLATÃO, 1997, p. 391). Semelhantemente ao pintor, o poeta (ou escritor) seria também um produtor de obras sem valor, distantes da verdade divina, sendo este, ainda, incapaz de representar aquilo que ele não vivenciou.

A inutilidade da arte posta por Platão é inversamente destacada por Aristóteles quando, na *arte poética*, assegura que “o homem se diferencia dos outros animais porque é particularmente inclinado a ‘imitar’” (ARISTÓTELES, *apud* LIMA, 2000, p. 33), neste caso, para Costa Lima (2000, p. 33) a *mimesis* não estaria recebendo uma definição, mas encerra um raio de ação que abrange a arte, porém não se confunde com ela. A exemplo o homem, mesmo sabendo que uma peça teatral é uma imitação, aceita o engano e se envolve emocionalmente com ela. A esse respeito, Costa Lima afirma ainda que “A *mimesis* era então acatada à medida que supunha, por parte do receptor, a experiência de um equívoco (de um isso e aquilo) profundo. A dor da piedade e do terror pelos sofrimentos do protagonista; o prazer (catártico) por saber sentir uma dor que no plano da realidade não havia” (LIMA, 2000, p. 32). Sabendo que na Antiguidade Clássica a poesia tinha a função de educativa e é aí que reside a maior crítica de Platão a ela, pois, para ele, na cidade ideal, a poesia aparece como um perigo às almas pela sua capacidade de corrompê-las, afastando o homem do acesso à verdade, pois o poeta não conhece a verdadeira essência da matéria que inspira seus poemas.

A liberação dos padrões classicistas abre-se numa dicotomia entre o verosímil e o extraordinário, entre a verdade e a verossimilhança. Esse encontro entre a ficção realista e o maravilhoso marcou o nascimento do romance moderno, quebrando os modelos das epopeias clássicas que integram na história fatos realmente acontecidos, e das narrações fabulosas da novela de cavalaria. Cria-se, portanto, a ficção verosímil, embora não sendo verdadeira pode ser ainda mais real que as ficções históricas. Neste interim, nos reportaremos à literatura que conhecemos hoje como infantil, pois, não havia distinção entre literatura para criança ou para adultos, somente com a revolução cultural ocorrida a partir do século XVII é que as obras literárias, de forma geral, ganham uma nova

configuração nos modos de representar. Como exemplo deste novo modo, temos a publicação da primeira parte de *Dom Quixote*, por Miguel de Cervantes, em 1605. A partir daí, para Foucault (2000), a forma de conhecimento não é já mais a similitude, mas ao contrário, a ocasião do erro, emergindo essa fusão entre a semelhança e a ilusão, na qual a ordem das coisas aproxima-se a todos os sujeitos, semelhantes e diferentes. A comparação como forma de alcançar a semelhança e diferença ou a ordem simples das coisas tão importante no Renascimento apresenta então um caráter aberto agora. O autor destaca:

De um lado, a teoria geral dos signos, das divisões e das classificações; de outro, o problema das semelhanças imediatas, do movimento espontâneo da imaginação, das repetições da natureza. Entre os dois, os saberes novos que encontram seu espaço nessa distância aberta (FOUCAULT, 2000, p. 80).

Há muito que se discutir acerca da arte literária e seu estatuto enquanto representação do real. Por hora, fiquemos com as elucidações de Afrânio Coutinho quando afirma que:

A Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as fôrmas que são os gêneros e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social. (COUTINHO 1978, p. 09)

Além dos aspectos inerentes à representação literária e suas abordagens no campo da teoria literária, nos utilizamos, também, da abordagem das representações sociais, de Serge Moscovici, que a partir dos anos 60, valendo-se da Psicologia Social, apresentou uma nova teorização sobre os fenômenos simbólicos e, através de suas proposições, trouxe-nos a preocupação com o método de explicação para tais fenômenos, incluindo categorias de análise que abordam questões diretamente relacionadas às noções de consciência e de imaginário. Proposição essa que se aproxima com mais especificidade do que tratamos aqui acerca da representação da bruxa na literatura. Já que tal representação aparece como parte de um projeto de transposição para o universo literário

de ideias e valores que se tinha, ou ainda se tem, sobre essa figura no cotidiano. Projeto bem sucedido graças às relações de poder que se estabeleceram, imbricadas pelas relações de gênero, e promulgaram um símbolo cultural atrelado ao mal como sendo a representação do caráter feminino desviante. Este símbolo foi aceito e internalizado e tem se perpetuado por séculos nas representações da mulher bruxa. Sobre a teoria das representações, Moscovici, defende que

É uma teoria geral à medida que, dentro do que lhe compete, uma sociedade não poderia ser definida pela simples presença um coletivo que reuniu indivíduos através de uma hierarquia de poder, por exemplo, ou através de intercâmbios baseados em interesses mútuos. Certamente existem poder e interesse, mas para serem reconhecidos como tais, na sociedade devem existir representações ou valores que lhes deem sentido e, sobretudo, que se esforcem para que os indivíduos convirjam e se unam através de crenças que garantam sua existência em comum. (MOSCOVICI, 2012, p. 173)

Entendendo, dessa maneira, que a representação social se relaciona com a forma como os sujeitos sociais constroem um significado para um dado objeto e ambos são modificados no processo de elaboração deste objeto num processo intercambiável em que, ao tempo em que se elabora o sentido para o objeto, mutuamente, se é elaborado por ele. Elaborar e aceitar o símbolo da representação da bruxa como figura desviante e maléfica é, também, consentir e compartilhar este mesmo significado individual e coletivamente. Assim como definido anteriormente ao tratarmos do conceito de verossimilhança, a representação aqui explanada não é uma mera cópia da realidade, ela aparece como um processo de construção de si e dos sujeitos sociais que dão sentido e mobilizam algum esforço para uma convergência coletiva que reforcem a sua existência. Então, pensar representação da figura da bruxa dentro desse processo de representação social nos leva a entender como, através de uma ação conjunta de demonização da magia e dos saberes populares, essa personagem se consolidou no imaginário (e através dele) que aceitou e ratificou coletivamente o *status-quo* da maldade ligada às práticas de bruxaria e, por conseguinte, à figura das mulheres.

Por esse motivo se faz tão importante rever as performatividades das personagens ligadas e estereótipos que, propositadamente, foram construídos para colocar sujeitos numa escala de inferioridade ou de subalternidade e que são aceitos como modelos

normatizados por crenças que são reforçadas pela continuidade desse tipo de representação. Há uma normalidade no convívio com tais modelos que conforma uma anuência a eles sem que, muitas vezes, haja questionamentos, resistência ou ressignificação, já que, no engendramento do processo, há interesse de prevalência da imagem utilizada como capital simbólico de dominação. Essa objetivação da representação, de acordo como que apresenta Moscovici, passa por três etapas, a construção seletiva, a esquematização estruturante e naturalização, para, posteriormente se chegar à ancoragem que é responsável por fixar as representações na realidade.

Partindo desses mesmos pressupostos, cabe, então, sobretudo às mulheres, a tarefa de reelaboração dessa representação, já que, segundo a teoria de Moscovici, os sujeitos realizam uma operação de transformação de si e do objeto na medida em que ambos são modificados no processo de elaborar esse objeto. Assim sendo, elaborar um novo lugar de fala para a personagem bruxa é, indissociavelmente, reelaborar a si mesma e a realidade que as cercam. Essa talvez seja a tarefa já assumida pelos movimentos feministas que reivindicam o símbolo cultural da imagem da bruxa como representação para suas lutas. Reelaboração que ansiamos que se reflita nas representações da figura da bruxa na literatura destinada ao público infantil, seu lugar de morada e ponto de partida para representações em diversos outros artefatos culturais como filmes, desenhos, séries etc.

Por se configurar como uma ferramenta privilegiada na formação de sujeitos, a literatura sempre esteve presente nas sociedades, pois aparece como uma forma a atribuir sentidos e significados às situações cotidianas, refletindo o universo de crenças, sendo elaborada a partir de vivências, valores e papéis culturais inerentes a cada grupo social no qual ela emerge ou circula. Deste modo, os sentidos e as representações daquilo que se fala, se ouve ou se lê, são histórica e socialmente construídos, ajudando o homem a compreender a si mesmo e aos acontecimentos de seu entorno. Assim sendo, entendemos que a representação da figura da bruxa nas narrativas aparece como um espelho do real e, ao constituir-se como ficção, constrói seu próprio espaço de significações, figurando como uma das personagens responsáveis por guardar em si um imaginário composto de magia, encantamento, mas, também, de medo, discriminação e violência.

2.2 Nasce a infância e o medo da bruxa na literatura infantil

Antes que a grafia surgisse como sistema simbólico responsável pelo registro da literatura, as narrativas orais foram um importante elemento de manutenção da memória coletiva. Eram elas as responsáveis por reunir as pessoas para momentos de entretenimento. Camponeses ou membros da corte, independentemente do estrato social ao qual pertenciam, dos costumes ou dos locais em que residiam, tinham em comum o fascínio pelas histórias contadas. Segundo Ângela Carter (2007, p. 19), “Jovens aldeões levavam histórias para a cidade, para contá-las durante as intermináveis tarefas da cozinha ou para divertir os filhos dos outros. Exércitos invasores se fizeram acompanhar por contadores de história”, demonstrando que, nos mais variados contextos, as narrativas estavam presentes, compondo-se como parte do cotidiano das sociedades.

Embora destinadas, a princípio, ao entretenimento, as narrativas orais aparecem, ainda, como um arranjo simbólico, responsável por transmitir valores e crenças que orientavam ou reforçavam as percepções de mundo de seus ouvintes e de seus narradores, sendo um privilegiado espaço de significações capaz de construir enredos que cristalizaram modelos de comportamento a serem aceitos ou condenados. Se considerarmos a época da Idade Média, por exemplo, em que o meio de comunicação mais eficaz era a transmissão oral, os momentos de contação de história aparecem como um excelente difusor de ideais de conduta. Sendo o universo literário uma espécie de espelho em que as personagens refletem os dramas e situações vivenciados nas relações sociais reais, figura, deste modo, como mantenedor de um imaginário que respalda ações muitas vezes pautadas na inferiorização e/ou condenação de determinados segmentos sociais, a exemplo das mulheres bruxas. Histórias em que essas mulheres são colocadas na condição de algozes cristalizam imagens de uma personagem má e que, por seus atos, merece ser castigada. Mesmo que o propósito primeiro não seja o da transmissão de valores e padrões ideológicos, a presença e importância que tais contos têm na história da humanidade, não podem ser desvinculadas dos efeitos que provocavam no imaginário e o inconsciente de seus contadores e ouvintes. Os estudos da Psicanálise, sobretudo aqueles apresentados por Bruno Bettelheim, apontam para essa perspectiva, como se vê nas palavras do autor:

Os contos de fadas, à diferença de qualquer outra forma de literatura, dirigem a criança para a descoberta de sua identidade e comunicação, e

também sugerem experiências que são necessárias para desenvolver ainda mais seu caráter. [...] Esta literatura tradicional alimentava a imaginação e estimulava as fantasias. Simultaneamente, como estas estórias respondiam às questões mais importantes da criança, eram um agente importante de sua socialização. Os mitos e as lendas religiosas mais intimamente relacionadas ofereciam um material a partir do qual as crianças formavam os conceitos de origem e propósito do mundo, e dos ideais sociais que a criança podia buscar como padrão. (BETTELHEIM, 1980, p.32)

Tais contos populares figuram como a base de origem da literatura que hoje conhecemos como aquela destinada ao público infantil. As histórias tinham uma estrutura maniqueísta, propositalmente utilizada a fim de demarcar claramente o bem a ser aprendido e o mal a ser desprezado e apresentavam o fantástico, o maravilhoso e sobrenatural como componentes fundamentais para a explicação dos acontecimentos. É importante ratificar que no período medieval não havia uma separação nítida entre o “real” e o “fantástico”, por isso, as narrativas arcaicas, recheadas de fenômenos atribuídos ao sobrenatural, certamente eram consideradas como verdades e os fatos ali narrados serviam de modelos a serem seguidos ou repudiados.

Para estudiosos como Robert Darnton (1988), a origem para tais narrativas é imprecisa por não ser possível percorrer, com exatidão, todos os caminhos por onde passaram oralmente e foram sendo transmitidas de geração a geração, de um continente a outro. O que se sabe, a partir do cruzamento das várias pesquisas das áreas da Arqueologia, História, Etnologia, Filologia, Linguística e Literatura é que as raízes daqueles textos populares são, na verdade, uma miscelânea que, desde o início dos tempos, chegaram aos nossos dias numa itinerância em que, segundo Nelly Novaes Coelho (2003, p. 30), “a fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo), vai se fundir, através dos séculos, com a *fonte latina* (greco-romana) e com a *fonte céltico-bretã* (na qual nasceram as fadas)” [grifos da autora]. Estudiosos acreditam que as narrativas primordiais provenientes do Oriente são o que de mais antigo se conseguiu alcançar na busca pela gênese dessa literatura¹⁹.

¹⁹ Não pretendemos, aqui, realizar um levantamento histórico completo, detalhando as descobertas arqueológicas dos manuscritos considerados como fonte primordial das narrativas infantis ou tratar com minúcias os acontecimentos históricos e suas repercussões na produção literária. Entendemos como necessária, apenas, a realização de um apanhado mais geral acerca do caminho percorrido pela literatura infantil para que possamos compreender o modo como a imagem da mulher bruxa se perpetua ao dos longos séculos nas narrativas destinadas às crianças e qual a atenção dada a ela por autores e críticos literários, sobretudo após as conquistas dos movimentos feministas que têm questionado o lugar imposto à mulher, seja nas vivências sociais ou nas representações ficcionais. Informações mais aprofundadas sobre o

Embora suas origens sejam imprecisas e de longínqua data, as narrativas destinadas às crianças surgiram, com essa destinação, apenas a partir do século XVII. Époça em que nasce a ideia de infância, pois, até então, não havia distinção entre adultos e crianças. Somente a partir do final do século XVII e início do XVIII a criança foi vista como um ser ainda em desenvolvimento, antes disso, era vista como um adulto em miniatura e participava livremente de atividades laborais, festas, conversas, contação de histórias etc. Tal mudança se deve à ascensão da burguesia e ao novo modelo de família instituído. Segundo Regina Zilberman,

[...] a concepção de uma faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessitando de uma formação específica, só acontece em meio à Idade Moderna. Esta mudança se deveu a outro acontecimento da época: a emergência de uma nova noção de família, centrada não mais em amplas relações de parentesco, mas num núcleo unicelular, preocupado em manter sua privacidade (impedindo a intervenção dos parentes em seus negócios internos) e estimular o afeto entre seus membros. (ZILBERMAN, 1985, p.13)

O estreitamento dos laços afetivos despertou a atenção dos adultos às necessidades da criança que passou a ser vista de modo diferente, sua inocência aparece como uma característica peculiar e que exigia proteção e instrução. Neste mesmo contexto, aparece a escola como aquela responsável por instruir. Já que a criança havia sido afastada das atividades e do universo adulto, surge a necessidade de ocupá-la de modo que essa ocupação lhe fosse útil à sua instrução.

A ideia de fragilidade e de inocência das crianças tornam legítimos o controle e autoridade dos adultos sobre aquilo que deveria ser o ideal de conduta dos menores sob seu domínio. Neste sentido, a infância não é apenas uma noção abstrata que distingue os menores dos grandes, ela é engendrada por um conjunto de fatores que reconfiguram os modos de ser e agir nos contextos sociais, sendo a família e a escola os principais reguladores dos modos de pensar e viver a infância. Cabe esclarecer que a infância não foi – e em muitos casos ainda não é – vivenciada de modo igual por todas as crianças. As diferenças sociais sempre impuseram às mais pobres a falta de acesso, sobretudo, a bens

percurso histórico destas narrativas podem ser encontradas na obra de Robert Darnton (1988) *O grande massacre de gatos*, ou em Nelly Novaes Coelho (2003): *Conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*.

culturais e à precoce exploração de sua mão-de-obra. Observadas essas diferenças, a infância passou a ser, também, uma questão a ser defendida pelo Estado que sobreveio a definir políticas públicas visando a diminuição das desigualdades estruturais, a fim de que as crianças pudessem ser reconhecidas como sujeitos de direitos. A distinção de onde termina a infância foi criada, de certo, com base na independência e autonomia demonstradas pela criança, pois, já na época de sua invenção no século XVII, segundo Philippe Ariès (1986, p. 42), “a ideia de infância estava ligada à ideia de dependência [...]. Só se saía da infância ao sair da dependência”. Após a invenção da infância, segundo José Gregorin Filho (2009), a humanidade vem discutindo os “fazeres” adequados às crianças e, assim, (re)constrói, dialogicamente, o universo infantil. Nessa perspectiva, a literatura destinada a esse público também teve que acompanhar e se adaptar a tais mudanças, na busca de um diálogo entre o universo infantil e a sociedade ali representada.

O marco fundamental dessa nova produção foi a publicação d’*Os Contos da Mamãe Gansa*, pelo francês Charles Perrault²⁰, em 1697, que reuniu oito histórias da tradição oral e as adaptou ao público infantil. A partir daí, essa literatura ganha um destinatário específico, a criança. Destinada aos membros da corte no reinado de Luís XIV, a coletânea de histórias de Charles Perrault, inicialmente, não foi assinada por ele, a autoria foi atribuída a seu filho adolescente Pierre Perrault. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007) fazem uma importante observação acerca do destino desta literatura a partir da negação de Perrault em assinar a obra, já que ele, enquanto poeta, advogado, intelectual e membro da Academia Francesa, ao escrever uma obra oriunda de contos populares e destinada a crianças, estaria fazendo uma concessão à qual ele não poderia se permitir, para essas autoras: “A recusa de Perrault em assinar a primeira edição do livro é sintomática do destino do gênero que inaugura: desde o aparecimento, ele terá dificuldade de legitimação”. (2007, p 15).

Posteriormente, no século XIX, na Alemanha, os irmãos Grimm – Jacob Grimm e Wilhelm Grimm²¹ – também reúnem contos de tradição oral e os adaptam ao público

²⁰ Charles Perrault nasceu em 1628, em Paris, onde viveu até morrer em 1703, aos 75 anos. Membro da alta burguesia, Perrault foi imortalizado por criar uma literatura de cunho popular que caiu no gosto infantil e contou também com a aprovação dos adultos. Com pouco mais de 50 anos, trocou o serviço ativo pela educação dos filhos. Movido por esse desejo, começou a registrar as histórias da tradição oral contadas, principalmente, pela mãe ao pé da lareira.

²¹ Nascidos em Hanau na Alemanha, Jacob Grimm em 1785 e Wilhelm Grimm em 1786, os irmãos Grimm estudaram Direito, mas começaram a se dedicar integralmente à literatura por volta do ano de 1830, quando ambos ingressam em uma universidade alemã como professores. Estudiosos incessantes do idioma alemão, atuaram em campos como História e Filologia. Reconhecidos no mundo inteiro pela qualidade dos contos

infantil, lançando o que conhecemos hoje como literatura infantil tradicional. Tais adaptações se devem ao fato de que as histórias, originalmente contadas pelos camponeses, eram repletas de violência, canibalismo e cenas de sexo, como é o caso da versão de *Chapeuzinho vermelho* em que a menina faz *strip-tease* para o lobo, após beber o sangue de sua própria avó. Segundo Angela Carter (2007, p. 21), “Suprimir expressões “pesadas” era um passatempo comum no século XIX, parte do projeto de transformar divertimento universal dos pobres no refinado passatempo da burguesia, e especialmente das crianças burguesas”. Era preciso, então, suavizar o conteúdo de tais histórias pois, segundo Robert Darnton,

As outras histórias da Mamã Ganso dos camponeses franceses têm as mesmas características de pesadelo. Numa versão primitiva da “Bela Adormecida”, por exemplo, o Príncipe Encantado, que já é casado, viola a princesa e ela terá vários filhos com ele, sem acordar. As crianças, finalmente, quebram o encantamento, mordendo-a durante a amamentação, e o conto então aborda seu segundo tema; as tentativas da sogra do príncipe, uma ogra, de comer sua prole ilícita. [...] Num dos primeiros contos do ciclo de Cinderela, a heroína torna-se empregada doméstica, a fim de impedir o pai de forçá-la a se casar com ele. Em outro, a madrasta ruim tenta empurrá-la para dentro de um fogão, mas incinera, por engano, uma das mesquinhas irmãs postiças. Em “João e Maria”, na versão dos camponeses franceses, o herói engana um ogro fazendo-o cortar as gargantas de seus próprios filhos. [...] E por aí vai, do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo. Longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua. (DARNTON, 1988, p. 2)

Além de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, o dinamarquês Hans Christian Andersen²² foi um importante autor de narrativas destinadas ao público infantil no século XIX. Este foi o primeiro a publicar algumas narrativas de sua própria autoria, já que outras ele também as recolheu do folclore da Dinamarca. As histórias publicadas por Andersen têm como característica principal o caráter pedagogizante e moralizador.

que produziram desde o começo do século XIX, os irmãos Grimm registraram as histórias que escutavam de camponeses, amigos e parentes.

²² Hans Christian Andersen, nasceu em Odense em 2 de abril de 1805, foi um escritor e poeta dinamarquês de histórias infantis. Escreveu peças de teatro, canções patrióticas, contos, histórias, e, principalmente, contos de fadas, pelos quais é mundialmente conhecido. Desde o século XIX, seus contos já foram traduzidos para mais de 125 idiomas e inspiraram inúmeras peças de dramaturgia, óperas, sinfonias e filmes.

Para Nelly Novaes Coelho (2000), o fato de a maioria das narrativas adaptadas ao público infantil terem sua origem em contos populares se deu em razão de sua exemplaridade. “Em todas elas havia a intenção de passar determinados *valores* ou *padrões* a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo indivíduo em seu comportamento”. (COELHO, 2000, p. 41) Pode-se dizer, então, que os contos, embora tivessem o propósito de divertir e entreter, não deixaram de carregar em seus enredos, mesmo que de modo subentendido, valores e padrões de comportamento da época, sobretudo os preceitos da obediência, da não transgressão das ordens para que não lhes fossem imputados os castigos decorrentes da não observância às regras estabelecidas.

É importante destacar, ainda, que as narrativas registradas e adaptadas por Charles Perrault, Irmãos Grimm e Andersen compõem um importante acervo de documentos da memória cultural e, graças aos seus registros, têm permanecido, ainda que alterados de sua narrativa original a cada nova versão, como importante fonte de acesso aos saberes da cultura popular que, mesmo tendo sido transpostos para o entretenimento da burguesia, têm sua origem no cotidiano e no imaginário do povo pobre e que dispunha da oralidade utilizada na contação de histórias como principal fonte de divertimento em momentos de lazer.

Não podemos deixar de mencionar a abrangência das temáticas presentes nas narrativas infantis que ultrapassa os limites da suposta “ingenuidade” atribuída aos enredos desses contos e se desloca para a formação de padrões oriundos das representações sociais e culturais, delineando, desta forma, as relações que são referências fundamentais para a constituição da identidade da criança. Contudo, há que se cuidar para que essa formação identitária não se processe na direção da perpetuação de discursos discriminatórios, uma vez que o processo de valoração do ser mulher e do ser homem é articulado a partir de condicionamentos sociais diretamente ligados à reprodução e perpetuação de estereótipos aos quais o indivíduo está submetido ao longo de sua formação, ou seja, seu contato e vivências com os referenciais culturais positivos ou negativos do ser homem e do ser mulher, engendrados pela sociedade da qual se faz parte.

A articulação de valores a partir de condicionamentos sociais é um processo continuado e geralmente muito sutil, quase imperceptível e é com ele que devemos nos preocupar. Assertiva concernente com o que diz Guacira Lopes Louro (1997) no que se refere às práticas rotineiras e comuns, os gestos e as palavras banalizados, para a autora, são, pois, os que precisam se tornar alvos de atenção renovada, de questionamento e, em especial, de desconfiança. A tarefa mais urgente, talvez, seja exatamente essa: desconfiar

do que é tomado como "natural". Assim, as “inocentes” histórias infantis que, aparentemente, apenas contribuem de forma lúdica para a educação das crianças, às vezes estão associadas a discursos que regulam, instauram saberes, produzem verdades e disciplinam opiniões. Afirmção que nos remete ao que disse Foucault (2003), em *Vigiar e Punir*, ao afirmar que a disciplina "fabrica" indivíduos, ela é a técnica específica de um poder que os toma ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. Não é um poder triunfante nem soberano, é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo e procedimentos menores. Disciplina proveniente da dominação de uns sobre os outros. Para o mesmo autor, em *Microfísica do poder*, “ela [a dominação] impõe obrigações e direitos; ela constitui cuidadosos procedimentos. Ela estabelece marcas, grava lembranças nas coisas e até nos corpos; ela se torna responsável pelas dívidas. Universo de regras que não é destinado a adoçar, mas ao contrário a satisfazer a violência”. (FOUCAULT, 2003, p. 25).

Com isso, é preciso questionar não apenas o que cada história conta, mas, também, a maneira como as crianças dão significados e sentidos às imagens das personagens. Logo, é necessário atentar para o fato de os conteúdos das narrativas infantis estarem imbuídos de elementos que reproduzem a desigualdade entre gêneros e que apresentam o masculino como referencial. Para tanto, suscita-se uma análise crítica a fim ver além do que está explícito nas narrativas; urge que sejam “abertas as cortinas” dos implícitos, daquilo que segrega pelo não-dito, pois, conforme nos alerta Foucault (1996) em sua obra *A ordem do discurso*, um dos mais evidentes e familiares procedimentos de exclusão é o interdito.

No interdito de narrativas que colocam a personagem da mulher bruxa como sendo naturalmente aquela que faz maldades e merece ser punida, está a reprodução de um discurso misógino, em que essas mulheres aparecem marcadamente odiadas, sendo as algozes incapazes de cometer quaisquer atos de bondade. Quando visitamos as narrativas tradicionais, é comum nos depararmos com mulheres que assumem esse estereótipo. Como é o caso, por exemplo, da Bruxa do Mar, que rouba a voz da sereiazinha. Além dela, temos a bruxa da história de João e Maria, que alimenta as crianças a fim de devorá-las, sendo queimada viva ao ser empurrada no forno pela menina Maria. As madrastas também são constantemente vinculadas à figura da bruxa má, como ocorre na narrativa de Branca de Neve. Outra bruxa que pactua com a representação do mesmo estereótipo é a vizinha de Rapunzel que, depois de tirá-la de seus pais biológicos, a tranca e uma torre.

Narrativas que fazem parte do acervo cultural da humanidade e, ao longo dos séculos, têm sido responsáveis pela difusão de ideias e imagens acerca de suas personagens, demonstrando, com isso, o poder de permanência e perpetuação, na literatura infantil, de temas como este tratado aqui, sobretudo em razão do modo como afeta o leitor, deixando marcas que são diluídas em modos de ser e de estar no mundo ou, tão somente, guardadas na memória.

Consagradas como clássicas por um público específico, a criança, a literatura infantil tem sua base no imaginário que, ao tomar forma, se transforma em narrativas folclóricas míticas ou lendárias e suas raízes mais profundas advêm dos arquétipos²³ presentes no inconsciente coletivo da humanidade. “Assim, enquanto, em sua face mais visível, as histórias voltadas para a criança assumem características locais, do tempo e do país em que foram geradas, em suas motivações mais profundas elas deitam raízes no terreno fecundo e misterioso dos arquétipos”. (SILVA, 2009, p.54). Vinculando-se a uma base arquetípica comum, as narrativas infantis respondem aos anseios, às dúvidas, às angústias e inseguranças de crianças de qualquer lugar do mundo e a qualquer época, já que os conflitos existenciais humanos são atemporais e provocam a busca incessante por respostas e soluções, tocando no que há de mais íntimo do ser humano. A atemporalidade do “era uma vez” e do “felizes para sempre” colocam os contos num lugar fora do tempo cronológico que conhecemos e os tornam passíveis de identificação em qualquer época em que sejam lidos, apresentando ao leitor modelos de comportamento a serem seguidos ou rejeitados.

Por isso, se faz necessário um olhar sob essas narrativas, já que aparecem como modelos figurativos daquilo que se deve compreender como o Bem e o Mal. Os enredos separam os vencedores e os perdedores: naturalmente, o “Bem” sempre vence e, ao Mal, devem ser aplicados os mais rigorosos e cruéis castigos. Essa demarcação de fronteiras separando o Bem e o Mal tem por consequência as definições, em igual proporção, tanto do prêmio concedido ao herói quanto do castigo atribuído ao vilão. Ainda que haja excessos na aplicação dos castigos, a exemplo da morte das bruxas, a mente infantil entende-os como administração da Justiça. Para o psicanalista Bruno Bettelheim,

²³ Utilizamos, aqui, a ideia de G. Jung que empregou o termo arquétipo para designar os simbolismos nos padrões de personalidade e comportamento que se repetem e são compartilhados por toda a humanidade.

A convicção de que o crime não compensa é um meio de intimidação muito mais efetivo, e esta é a razão pela qual nas estórias de fadas a pessoa má sempre perde. Não é o fato de a virtude vencer no final que promove a moralidade, mas de o herói ser mais atraente para a criança, que se identifica com ele em todas as suas lutas. [...] A criança faz tais identificações por conta própria, e as lutas interiores e exteriores do herói imprimem moralidade sobre elas. (BETTELHEIM, 1980, p. 16),

A identificação é, naturalmente, com o herói e a criança regozija-se quando ele triunfa, não se importando com o modo como seus algozes são punidos. Há uma projeção e uma rejeição e, neste caso, a última recai sobre a mulher bruxa a quem lhe foi atribuído, desde os julgamentos na Inquisição – século XIII ao século XIX – à sua transposição para a arte literária, a imagem de vilã. Há, portanto, uma construção de sentido por meio da representação que institui valor positivo ou negativo à imagem da mulher. As narrativas infantis produzem saberes e ensinam formas de comportamento, além de construírem ou reforçarem significados, imbricados nas relações de poder, que organizam e regulam as práticas sociais e as condutas.

Carregando, então, as marcas da herança simbólica da “Idade das Trevas”, as narrativas infantis, principalmente as tradicionais que, embora sua origem date de era anterior à cristã, seus símbolos e ideologias moralizadoras serviram aos ditames daqueles que determinavam os valores morais a serem perseguidos. Narrativas que se organizaram em torno de interdições ou permissões que estruturavam a sociedade, num arcabouço de censuras sociais expressas sob a forma simbólica e que tinha a religião como instrumento moralizador, didático e sentencioso, em que as relações de gênero, engendradas sob a égide das relações de poder, se impõem por meio das práticas punitivas, tendo a mulher bruxa como passível de castigo por suas ações vistas como maléficas e danosas à sociedade, revelando, assim, comportamentos sociais que destacam o lugar ocupado por mulheres e homens e a definição de seus papéis.

Os homens aparecem como sujeitos que exercem autoridade sobre a mulher, num exercício de poder como direito adquirido e regulamentado pela forma com que a sociedade se organizava e ainda se organiza. Com corpos e vidas assujeitadas, as mulheres sofreram, e ainda sofrem, com o a violência utilizada como uma técnica disciplinar que gera efeitos individuais e coletivos, já que, em muitas sociedades, a violência contra a mulher é aceita e praticada como um artefato da cultura. Para Foucault (2003), esse exercício de poder se dá em duas esferas, da técnica e da tecnologia, a saber:

Uma técnica que é centrada no corpo, produz efeitos individualizantes, manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo. E, de outro lado, temos uma tecnologia que, por sua vez, é centrada não no corpo, mas na vida; uma tecnologia que agrupa os efeitos de massas próprios de uma população. (FOUCAULT, 2003, p.297)

A presença da bruxa nas narrativas infantis nos ajuda a contar a história dessas mulheres e nos dá pistas que nos permitem entender as origens de muitas crenças e valores, de práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de desclassificação e estigmatização feminina. É importante destacar que, para as bruxas, o preço de pertencer, com algum destaque, à história da humanidade foi a morte. Essas mulheres tornaram-se agentes históricos a partir do sacrifício de suas vidas e, por muito, tiveram sua história distorcida e contada a partir do ponto de vista de seus algozes, os homens.

Como dito antes, não há data precisa para a origem das narrativas que advêm da tradição oral, mas, se considerarmos as datas a partir dos registros feitos no século XVII, temos, então, mais de 400 anos de perpetuação de valores morais com ideais de bondade e maldade, sendo a maldade atribuída à mulher bruxa e ratificada ao longo de todos esses anos. Tais narrativas fazem parte do acervo de documentos da memória cultural da humanidade e perpetuam no inconsciente coletivo a supremacia do masculino sobre o feminino, impondo papéis e atitudes tradicionalmente aceitos como corretos ou incorretos, sendo o último ocupado pela mulher bruxa e forjado pelo poder patriarcal e sexista, decorrentes de estruturas dominantes que encontraram nas acusações de prática de maldade através da bruxaria, um caminho para segregar, amedrontar e exterminar mulheres que ameaçavam os lugares de poder ocupados pelos homens. Tornando o fenômeno de caça às bruxas um episódio formatado e desenvolvido com bases nas relações de gênero. Aqui, entende-se gênero em consonância com o que afirma Linda Nicholson (2000, p. 1), quando assevera este é usado em oposição ao sexo para descrever o que é socialmente construído em oposição ao que é dado pela biologia. Deste modo, o gênero é pensado como referência à personalidade e comportamento e não ao corpo; Nos contos de fadas tradicionais, encontramos a figura da bruxa como uma personagem mítica tecida em tais narrativas e, por conseguinte, no imaginário, como a representante das

incoerências no comportamento social. Eram consideradas perigosas e a elas eram atribuídos todos os excessos.

Desta forma, contos que atravessam gerações são responsáveis, também, pelo estabelecimento de paradigmas e estereótipos projetados no tempo e no espaço, criando esquemas interpretativos reducentes acerca da representação da mulher, no caso em tela, da mulher bruxa. Havendo, portanto, uma construção e legitimação de uma ordem simbólica que dá um significado subjacente à realidade e coloca a mulher num lugar de inferioridade ou de inversão de atribuições, normas e valores sociais, levando o leitor a conceber uma autorização, também simbólica, à aplicação de castigos àquelas que desvirtuam a ordem pré-estabelecida. Quanto a essa legitimação do mal como lugar comum na personalidade feminina presente nas narrativas infantis que apresentam a personagem bruxa, o próximo capítulo trará um breve olhar às narrativas tradicionais que fundam, na literatura para crianças, o lugar estatuído da bruxa má. Lugar construído através de um discurso legitimador de uma prática comum na Idade Média e início da Idade Moderna: a acusação e condenação de mulheres por prática de bruxaria.

2.3 Personificação do mal na literatura infantil

Recolhidas da tradição oral, as narrativas organizadas por Charles Perrault e pelos Irmãos Grimm ou aquelas escritas por Hans Christian Andersen, entre os séculos XVII e XIX, não se furtaram da representação daquilo que, à época, estava em voga no imaginário e nos acontecimentos. Nelas encontramos a figura da mulher Bruxa retratada como uma personagem cruel e disposta a realizar maldades. Como um reflexo daquilo que ocorria no dia-a-dia no final da Idade Média e início da Idade Moderna, as narrativas ajudam a configurar os modelos de comportamentos que deveriam ser seguidos e aqueles que deveriam ser evitados. Era necessário, portanto, que a arte literária ajudasse a justificar o assassinato de tantas mulheres acusadas de bruxaria. Tais narrativas transferem o leitor para um mundo imaginário, pautado em elementos do seu cotidiano, tais como os valores morais e os ideais de bondade e maldade, criando um discurso intrinsecamente ligado ao exercício do poder que coloca a mulher numa posição de inferioridade, já que seu caráter se mostra inferior ao dos homens, sobretudo o daquelas que ousaram desobedecer aos ditames da sociedade patriarcal. Referimo-nos ao termo

patriarcal pensando no modelo de família construído desde a Roma antiga em que o homem era o centro, enquanto que as mulheres ocuparam um papel secundário.

Ao analisar as narrativas e obras sobre bruxas, pode-se afirmar que havia, em grande parte das mulheres acusadas de bruxaria, uma característica em comum: de algum modo praticaram uma espécie de insubordinação social. Não se enquadravam no ideal de domesticação ou de passividade exigido às mulheres ou, por seu saber, ameaçavam o lugar de poder exercido pelo homem. Por esses motivos, era necessário impor a organização social que se tinha como ideal e aquelas que ameaçassem ou se desviassem da norma, deveriam ser punidas já que não se submetiam às regras impostas por um modelo de sociedade em que a mulher deveria ocupar um lugar inferior ao do homem dentro da esfera privada da família e também na esfera pública, no exercício das relações sociais e de produção. As bruxas iam na contramão desse modelo, pois muitas não constituíam família, ousavam viver sós e demonstravam uma independência inaceitável, não serviam à reprodução e ao trabalho doméstico a serviço da família, escapando de uma das principais funções atribuída à mulher: a maternidade. Criou-se, então, um discurso que desse conta da nova política de divisão dos entre os sexos que estava sendo construída e a literatura era um dos mecanismos utilizados para sua divulgação e assimilação. Essa nova política incluía a inferiorização da mulher em relação ao homem e a condenação pela prática de bruxaria, como afirma Federici,

[...] foi estabelecido que as mulheres eram inerentemente inferiores aos homens – excessivamente emocionais e luxuriosas, incapazes de se governar – e tinham que ser colocadas sob o controle masculino. Da mesma forma que ocorreu com a condenação da bruxaria, o consenso sobre esta questão atravessava as divisões religiosas e intelectuais. Do púlpito ou por meio da escrita, humanistas, reformadores protestantes, contrarreformadores católicos, todos cooperaram no aviltamento das mulheres, constante e obsessivamente. (FEDERICI, 2017, p. 201-202)

Além desses aspectos subversivos vistos como inadequados às mulheres, as Bruxas ocupavam um lugar de poder, além de serem temidas, era a elas quem se recorria para resolver questões de saúde através do uso das ervas medicinais, além da fabricação de poções que visavam o controle da concepção ou o aborto, dando às mulheres o poder de decisão sobre a reprodução, fatos que apareciam como uma ameaça ao poder do homem e do Estado sob seus corpos. A esse respeito Federici aponta 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, subverter a ordem constituída. (FEDERICI, 2017, p.314)

A mulher bruxa rompe com o modelo de submissão dentro da estrutura familiar e comunitária e não era, portanto, o modelo desejado; ao contrário, colocava em perigo a uniformidade do comportamento social, sua liberdade e insubordinação precisavam ser combatidas já que esse modelo de feminilidade representava uma ameaça social. Para isso, a literatura infantil, em narrativas como *A Bela Adormecida no Bosque*, de Charles Perrault, *Rapunzel*, *João e Maria* e *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm e *A sereiazinha*, de Hans Christian Andersen, aparecem como aquelas que fundam, nas narrativas destinadas às crianças, um discurso que servirá de base para que a figura da mulher bruxa seja a principal representação do mal nesta literatura.

Narrativas primordiais que constroem uma representação que se perpetuará por séculos, corroborando na divulgação de um discurso de dominação, numa luta orquestrada para diminuir o caráter ligado às mulheres que porventura desviem do padrão preestabelecido. Nisso, concordamos que a fundação desse discurso é utilizada como uma ferramenta propositadamente construída para regulação dos papéis femininos, pois, como afirma Foucault (1996, p. 02) “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorearnos”.

Sabemos que, ao longo da história da humanidade, o mal sempre foi condenado e visto como o que deturpa e tenta impedir o triunfo do bem. Na visão teológica, o mal é aquilo que afasta o homem da perfeição divina, já que este fora criado por Deus à sua “imagem e semelhança”. A partir deste pensamento, a maldade corrompe o homem e o afasta daquilo que seria sua essência, privando-o da prática do bem, que deveria ser inerente à sua natureza. Essa corrupção foi denominada pela tradição cristã como pecado, prática responsável pelos infortúnios enfrentados pela humanidade, a exemplo da fome,

das guerras, das doenças e da morte, já que, segundo o cristianismo “o salário do pecado é a morte” (ROMANOS, 6:23). Georges Bataille, em *A literatura e o mal*, esclarece que

O Mal, nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão. A morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não é consagrado ao Mal, mas deve, se o pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. (BATAILLE, 1989, p. 27)

Temos, deste modo, o bem e o mal como dois atos conexos que precisam de dois agentes distintos e na literatura são representados, respectivamente, pelo herói e o vilão. O último papel, na literatura infantil, foi atribuído à figura de uma mulher que deixa de lado sua função primordial de provedora da vida e passa a ocupar um lugar completamente oposto, sendo vista, desta vez, como aquela capaz de devorar criancinhas ou ser a responsável pela morte de tantas outras a partir da prática de sua magia a serviço do mal. Tal pensamento binário – bem x mal – não admite a diferença como parte da natureza humana e, por conseguinte, como componente das mais variadas sociedades. Ao contrário, o que se diferencia do padrão estabelecido como ideal deve ser desqualificado e combatido, não havendo convivência aceitável entre o que é considerado oposto, devendo, portanto, ser controlado, manipulado ou eliminado.

A bruxa, vinculada à maldade, cria ou ratifica o caráter de inferioridade ligado à mulher, já que o mal está vinculado àquilo que há de inferior na natureza humana. Seu lugar de antagonista aparece ligado ao arquétipo da sombra e acessa em nós leitores aspectos que rejeitamos ou negamos. Desta forma, o comportamento da bruxa é, de imediato, repugnado e condenado por representar aquilo que desejamos combater. Christopher Vogler elucida o lugar do vilão nas narrativas, asseverando que

O arquétipo conhecido como Sombra representa a energia do lado obscuro, os aspectos não-expressos, irrealizados ou rejeitados de alguma coisa. Muitas vezes, é onde moram os monstros reprimidos de nosso mundo interior. As Sombras podem ser todas as coisas de que não gostamos em nós mesmos, todos os segredos obscuros que não queremos admitir, nem para nós mesmos. [...] A face negativa da Sombra, nas histórias, projeta-se em personagens chamados de vilões, antagonistas ou inimigos. Os vilões e inimigos, geralmente, dedicam-se à morte, à destruição ou à derrota do herói. (VOGLER, 2006, p. 83)

Neste caso, colocar a mulher como representante do aspecto sombrio nas narrativas, reproduz a visão deturpada que se criou no imaginário medieval acerca da imagem da bruxa, fato que tem produzido efeito a nível histórico e político, já que a história não é algo dado, ao contrário, é produzida a partir da ação humana que é, por conseguinte, um reflexo daquilo em que se acredita.

No mesmo período, foram introduzidas novas leis e novas formas de tortura destinadas a controlar o comportamento das mulheres dentro e fora de casa, o que confirma que o vilipêndio literário das mulheres expressava um projeto político preciso com o objetivo de deixá-las sem autonomia nem poder social. (FEDERICI, 2017, p. 202-203)

É necessária, então, uma consciência reflexiva das coisas como nos são apresentadas, pois os discursos têm um efeito de agenciamento das ações, sejam elas de reforço dos preconceitos e estereótipos ou de engajamento para a mudança de perspectiva acerca dos equívocos criados historicamente e que colocam, neste caso, a mulher como menor, de natureza inferior.

Em oposição às demais personagens, a bruxa aparece como aquela que rompe com a linearidade do percurso planejado, servindo como o obstáculo a ser superado, o mal a ser combatido. Conforme definição de Gamba, o vilão é a personificação do mal puro, de tudo aquilo que é imoral e antiético (2014, p. 51). Para Brait, ele “é o opositor, o protagonista às avessas” (1985, p.88), aquele, a serviço do mal, trava uma luta a fim de prejudicar o herói. Para Mônica Faria (2012, p.150), “A noção de mal está diretamente ligada ao entendimento moral, [...] o vilão, enquanto personagem fictício representativo do mal, será aquele que vai contra os princípios morais”.

O lugar ocupado pela Bruxa como antagonista das narrativas, não lhe permite justificativas para seus atos, a ela não é dado o direito de defesa, apenas lhe é imputado o julgamento sob suas ações e sua morte é relativizada em razão do papel que lhe foi atribuído. Neste caso, parece não haver crime em matar uma bruxa, atirá-la ao fogo ou fazê-la dançar até a morte com sapatos de ferro aquecidos. O leitor aceita tal relativização por causa de sua rejeição ao arquétipo da sombra, pois, desde o princípio dos embates entre a bruxa e as demais personagens, o leitor vai alimentando seu desejo de ver o herói

triunfar sobre mal e a morte da bruxa não aparece como um crime, mas como o caminho correto para se “fazer justiça”. Deste modo, a construção da personagem bruxa como vilã não se dá de forma gratuita, está carregada de simbolismos que levam o leitor a aceitar e concordar com o caráter moralista e conservador presente nas narrativas que coloca a mulher bruxa numa situação onde lhe é destinada a rejeição por ter sido atribuído a ela o papel de antagonista. Temos, a princípio, o exercício de uma violência simbólica em que, através da condenação às personagens das narrativas, se constroem sentimentos que acabam, também, por fundamentar a posterior violência física às mulheres reais, já justificada e naturalizada pelo imaginário coletivo. A esse respeito, a pesquisadora Paola Zordan (2005) afirma 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. 333)

Se às princesas é reservado o lugar de submissão e passividade, dependendo do protagonismo do príncipe para salvá-las das situações de perigo e do casamento ao final da história para alcançarem o tão esperado “felizes para sempre”, às bruxas não resta outra alternativa senão padecer de forma brutal e desumana, numa clara demonstração de que a docilidade é o modelo de comportamento feminino aceito, admirado e deve ser seguido por aquelas que desejam sobreviver. A aceitação do modelo de conduta das princesas como ideal e a morte das bruxas como castigo por sua desobediência, nos remete ao que afirma a pesquisadora Márcia Tiburi:

Por isso, aquilo que se convencionou chamar de “feminino”, um elemento tão negativo, quanto – ao mesmo tempo – elogiado por poetas

e filósofos, nada mais foi do que a demarcação de um novo regime estético-moral para as mulheres. A garantia de sua docilidade é até hoje o caminho da sobrevivência feminina, tanto a manutenção do feminino, quanto de um ser marcado como “mulher”. (TIBURI, 2019, p. 227)

Nas narrativas infantis, sobretudo nas tradicionais já mencionadas, é possível identificar na performance das personagens femininas, bruxa e princesa, configurações comportamentais, atravessadas pelas relações de gênero. A bruxa ocupa o espaço das personagens femininas que desafiam os códigos de conduta estabelecidos pela sociedade, já a princesa é vista como símbolo de passividade, aquela que sofre os infortúnios, muitas vezes causados pela bruxa, e os supera, geralmente, a partir da intervenção do príncipe que aparece para a mocinha como um prêmio final, a recompensa por todo sofrimento. Ele também desempenha o papel de herói-salvador que a resgata de uma situação difícil, se une a ela em matrimônio e nele que é creditada a possibilidade de uma vida feliz, o maior galardão a ser conseguido por uma mulher, atendendo ao projeto político de desvalorização dos perfis femininos insubordinados e a difusão do ideal de docilidade feminina e valorização do matrimônio, com o homem ocupando lugar superior na relação.

Ideal que tem sido orquestrado ao longo dos séculos para manter a mulher sob o domínio masculino, conforme trata Patrícia Collins (2019, p. 140): “De acordo com o culto da verdadeira condição de mulher, associado ao ideal tradicional de família, as mulheres “de verdade” tinham quatro virtudes fundamentais: piedade, pureza, submissão e domesticidade.” Assim sendo, o regime estético-moral da docilidade da mulher como característica para que ela seja considerada feminina vai além de lições sobre domínio e submissão; agencia os limites do poder de maneira que resulta em substrato essencial para o sistema de pensamento que implica em vínculos hierárquicos que colocam o feminino não domesticado como inferior, resultando em sua opressão pelo elemento imediatamente tido como superior, o masculino.

Estéticas de representação que também passam pelo uso do corpo feminino e os ideais de beleza colocados em oposição através das figuras da bruxa e da princesa: de um lado, a princesa como representação do belo, do modelo a ser imitado, no outro extremo, a bruxa feia, modelo do qual se deve fugir, repudiar, desprezar. Contudo, é preciso atentar para o fato de que o feio não é apenas aquilo que é oposto ao belo. A feiura não é atribuída apenas por deformidade ou desproporcionalidade de caráter físico, está também ligada a valores morais que imprimem nos corpos as marcas do que é proporcional, harmonioso,

íntegro e, por conseguinte, belo. Umberto Eco, ao tratar sobre a história da feiura, em obra do mesmo nome, diz que todos os sinônimos referentes ao belo expressam apreciação, porém “[...] quase todos os sinônimos de feio implicam sempre uma reação de nojo, se não violenta repulsa, horror ou susto.” (ECO, 2015, p. 19).

Vê-se, então, o corpo como campo de discursividades, capaz de provocar aceitação ou rejeição, a depender de suas formas e de seus comportamentos. Neste caso, o corpo se recobre de signos que distingue indivíduos e torna visíveis as diferenças entre os que seguem o modelo e aqueles que não se enquadram. De um lado temos as belas, as que se enquadram nos moldes preestabelecidos, sejam eles físicos ou morais e, do outro, as feias, as que apresentam o caráter de desproporcionalidade e assimetria no corpo e também nas ações. Nesta relação antagônica, do lado da feiura foram colocadas as bruxas.

Como representação máxima da feiura feminina, pode-se afirmar que o caráter de desproporcionalidade e assimetria no corpo e também nas ações da bruxa vai além de conceitos estéticos, mas está atrelada às noções de moral daqueles que definem os que devem ser aceitos e os que devem ser rejeitados. A bruxa é descrita e desenhada com traços quase que não humanos pela deformação de sua figura propositalmente performatizada para que fosse mal vista, numa representação repleta de estigmas de cunho político, histórico e religioso que as sentenciam ao isolamento, perseguição e morte. No período inquisitorial, para que uma mulher fosse acusada de bruxaria, não era necessário que ela apresentasse atitudes anticristãs, bastava apenas possuir aspectos considerados feios, marcas ou sinais pelo corpo, certamente daí decorre a verruga no nariz, característica marcante da representação da imagem da bruxa nas narrativas literárias, na pintura e nos filmes. Ainda segundo Eco,

na maior parte dos casos as vítimas de tantas fogueiras foram acusadas de feitiçaria *porque eram feias*. E a respeito de sua feiura, inventou-se que nos sabás infernais elas poderiam se transformar em criaturas de formas atraentes, mas sempre marcadas por traços ambíguos que revelariam sua feiura interior. (ECO, 2015, p.212)

Neste caso, o feio está diretamente associado ao mal e o belo ao bem, o que é bom é belo o que é ruim é feio. No Ocidente, beleza e feiura são conceitos recorrentemente ligados à figura feminina e estes são mais um condicionamento utilizado contra as mulheres. O padrão de beleza tornou-se um mecanismo de controle social que as sujeita

à busca incansável pelo corpo perfeito ou à frustração por não tê-lo em conformidade com o modelo imposto culturalmente. Segundo Naomi Wolf (1992, p.15), “Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriam.”, ou seja, as mulheres devem perseguir um ideal de beleza que agrade aos homens, mantendo, assim, as desigualdades nas relações de poder, já que as mulheres tentam, neste caso, moldar-se a imposições daqueles que aparecem numa posição de superioridade. Uma forma simbólica de opressão que torna a relação das mulheres com sua autoimagem, também, um campo de controle em que se estabelecem relações de poder através da desvalorização da subjetividade e do direito sobre o próprio corpo, em detrimento da perseguição a um ideal de beleza imposto externamente através de mecanismos criados para tornar a mulher refém das intervenções de poderes simbólicos que ditam padrões em que a mulher ideal é jovem, magra, branca, feminina e, além disso, fadada à condição de objeto sexual, de esposa e mãe; atributos nos quais a mulher bruxa não se encaixa, já que, geralmente, é representada como uma mulher idosa, com rosto deformado por sinais e verrugas, olhos esbugalhados de onde saem labaredas de fogo.

Outra questão que não podemos nos furtar de tratarmos diz respeito à violência aos corpos das mulheres acusadas de bruxaria. A morte era seu destino, mas, não antes de serem torturadas com os mais acentuados requintes de crueldade. Suas mortes eram espetáculos públicos e a punição com a violência aos corpos acusados de viverem com liberdade os instintos de sua natureza. Controlar os corpos significava controlar a natureza humana, sobretudo a das mulheres que demonstravam uma afinidade e uma ligação mais estreita com o mundo natural e seus corpos apareciam como receptáculo de poderes mágicos orquestrados pelo demônio. E mesmo em histórias adaptadas ao público infantil, a violência contra as bruxas não foi apagada ou minimizada, o castigo aos seus corpos e a morte estão presentes nas narrativas.

Com base nestes pressupostos e tendo como critério para a escolha a presença da bruxa em narrativas que, para nós, são basilares na construção do lugar estatuído à personagem na literatura infantil, utilizaremos os contos *A Bela Adormecida no Bosque* ([1697] 1998), de Charles Perrault, *Rapunzel, João e Maria e Branca de Neve* ([1812] 2000), dos Irmãos Grimm e *A sereiazinha* ([1837] 2011), de Hans Christian Andersen com a finalidade de verificarmos o modo como o discurso da representação desta forma de ser mulher é construído e reafirmado ao longo do tempo, considerando que tais contos

foram os primeiros da história da literatura destinada às crianças em que a Bruxa aparece e neles verifica-se que são ratificadas as questões acerca da inferioridade atribuída à mulher em função de sua suposta vinculação ao mal, justificando os castigos imputados e contribuindo, assim, para a perpetuação do estereótipo e a manutenção do *status quo*. Tais narrativas, por seu caráter de primordiais, se enquadram no pensamento de Foucault (1996) quando afirma que

[..] não há nenhuma sociedade onde não existam narrativas maiores, que se contam, se repetem, e que se vão mudando; fórmulas, textos, coleções ritualizadas de discursos, que se recitam em circunstâncias determinadas; coisas ditas uma vez e que são preservadas, porque suspeitamos que nelas haja algo como um segredo ou uma riqueza. (FOUCAULT, 1996, p. 06)

Narrativas fundadoras que estão presentes no imaginário de toda a humanidade, com um poder de perenidade incalculável, e que levam às crianças discursos construídos propositalmente para legitimar preconceitos e estereótipos, consolidando, de modo atemporal, estruturas de poder arquitetadas a partir da dominação e da inferiorização de uns em detrimento da manutenção de padrões normativos dos que, neste caso em estudo, impõem à mulher o castigo da morte por sua desobediência à norma estabelecida. Vejamos como esses fatos se desenvolvem nas narrativas tradicionais já mencionadas.

Obedecendo à cronologia das publicações, tomemos como um dos exemplos de narrativa tradicional que deixou um rastro no imaginário coletivo acerca da representação da bruxa nas narrativas infantis, o conto transcrito no século XVII por Charles Perrault, *A bela adormecida no bosque*. Um dos oito contos que compõem a coletânea *Contos da mamãe Gansa*. Segundo Mariza Mendes,

Esses oito contos falam dos prêmios e castigos que a sociedade patriarcal determinou para as mulheres, e também do poder feminino da antiga sociedade matriarcal. Mas, acima de tudo, eles mostram os modelos de comportamento que a ideologia familista da burguesia escolheu como ideais para as crianças e as mulheres: a submissão, o conformismo e a fragilidade. (MENDES, 2000, p. 88)

No enredo de *A bela adormecida no bosque*, verifica-se o seguimento de uma linha cronológica para as ações, iniciando com uma situação de equilíbrio em que a rainha da à luz a uma filha e esse estado feliz se mantém estável até o dia de seu batizado. A quebra dessa linearidade ocorre quando o rei deixa de convidar uma das fadas do reino – mais especificamente, a mais velha.

Depois das cerimônias de batismo, os convidados voltaram para o palácio do rei, onde houve um grande banquete para as fadas. Diante de cada uma, foram postos talheres magníficos com um estojo de ouro maciço, onde havia uma colher, um garfo e uma faca de ouro fino, cravejados de diamantes e rubis. Mas, quando todos tinham tomado lugar à mesa, viu-se entrar uma velha fada que não tinha sido convidada, porque havia mais de cinquenta anos que ela não saía de sua torre, e a julgavam enfeitiçada ou morta. (PERREULT, [1697] 1998, p.07)

A idade e o isolamento da fada mais velha aparecem como fatores determinantes para que ela não fosse convidada para o batizado da princesa. Mais de cinquenta anos que uma mulher vivia isolada de sua comunidade sem que ninguém tenha contato ou se saiba o que teria acontecido com a mesma, apenas “a julgavam enfeitiçada ou morta”, como se isso fosse uma consequência natural por seus atos de feitiçaria. A naturalidade com que é apresentada a ideia de sua suposta morte aparece como um indício de descaso para com a anciã ou, ainda, revela o temor que, supostamente, se tinha dela, já que “há mais de cinquenta anos ela não saía de sua torre” e ninguém a visitava, não se tinha conhecimento de sua situação, se estava viva ou morta. Por não ter recebido o mesmo tratamento que receberam as fadas mais jovens,

A velha sentiu-se desprezada e, resmungando, sussurrou algumas ameaças. Uma das jovens fadas, que estava sentada perto dela, ouviu-a e, temendo que ela pudesse dar à princesinha algum dom maléfico, foi se esconder atrás da tapeçaria assim que todos se levantaram da mesa, no intuito de falar por último e tentar consertar, tanto quanto lhe fosse possível, o mal que a velha tivesse feito. (PERRAULT, [1697] 1998, p. 07)

Nota-se que, mesmo antes de praticar quaisquer malefícios à princesa, a velha já havia sido hostilizada e pré-julgada, pois o fato de uma das fadas jovens se esconder prevendo a desgraça que supostamente seria lançada pela fada velha demonstra que já se tinha uma ideia pré-concebida a respeito de sua conduta.

O conto segue seu enredo com as fadas jovens concedendo dons à princesa: beleza, inteligência, graça, perfeição ao dançar e o canto como o de um rouxinol. “Ao chegar a vez da fada velha, balançando a cabeça mais por despeito que por velhice, ela disse que a princesa haveria de furar a mão num fuso e morrer por causa disso”. (PERRAULT, [1697] 1998, p. 07) No entanto, se analisarmos sua fala podemos observar que seu dizer parece mais uma profecia do que o lançamento de uma maldição. Como se o destino da princesa já estivesse “escrito”, profetiza a causa de sua morte e isso não significa amaldiçoar ou desejar que a desgraça aconteça. Se a postura da velha ‘intrusa’ fosse contada a partir de outro ponto de vista, poderia se dizer que sua fala se trata de uma predição e, mais ainda, que a velha fada pode ter ido à festa – sem ter sido convidada – apenas porque sabia do destino da menina e queria alertar os pais sobre isso. Argumento que se consolida ao analisarmos o seguinte trecho do conto: “O rei, para tentar evitar a desgraça *prevista* pela fada velha, mandou sem demora divulgar um decreto que proibia as pessoas de fiar em fusos e até mesmo de tê-los em casa, sob pena de morte.” (PERRAULT, [1697] 1998, p. 07) [grifo meu]. Neste caso, a maldade atribuída à velha senhora parece estar mais ligada aos aspectos do imaginário que a vinculam à figura de Bruxa má do que suas ações propriamente ditas, já que ela apenas antecipa a notícia de um acontecimento futuro na vida da princesa e não é a responsável por provocá-lo.

Como dito, uma das fadas jovens havia se escondido para que pudesse ficar por último na concessão dos dons à princesa, antevendo que a velha fada pudesse fazer algum mal à princesa e, ficando por último, poderia amenizar os efeitos da maldade. Ela assim o fez quando a velha proferiu sua “maldição” (ou predição?), como se vê no trecho da narrativa:

Mas, no mesmo instante a fada jovem saiu de trás da tapeçaria e disse bem alto estas palavras:
 – Que o rei e a rainha se tranquilizem, sua filha não morrerá por isso; é verdade, eu não tenho poder suficiente para desfazer por completo o que a fada mais velha fez. A princesa há de furar a mão num fuso; mas, em vez de morrer, ela apenas vai cair num sono profundo que durará cem anos, ao fim dos quais o filho de um rei virá despertá-la. (PERRAULT, [1697] 1998, p. 07)

É importante destacar que neste trecho da narrativa é reforçado o poder exercido pela anciã, já que a fada mais jovem declara que não tem poder suficiente para desfazer por completo o que a fada mais velha havia feito, reforçando a ideia de que as mulheres mais velhas ocupavam um lugar de poder, por esse motivo eram temidas e constantemente acusadas de praticar bruxaria. Embora no conto a anciã receba a nomenclatura de “fada velha”, tem-se conhecimento de que se consolidou no imaginário infantil que ela é a Bruxa da narrativa como uma consequência do fato de ela aparecer como a antagonista da história, aquela que interrompe o equilíbrio na trajetória da princesa, com características que a vinculam ao comportamento de uma Bruxa, a exemplo da velhice, o isolamento e a prática da maldade contra a mocinha. Além disso, nas adaptações às versões para desenho animado e filme, feitas pela Walt Disney, ela recebe o nome de Malévola e é claramente retratada como uma Bruxa má.

Retornando à narrativa, mesmo a fada mais jovem tendo amenizado o infortúnio pelo qual passaria a princesa, o rei manda destruir todos os fusos do reino e o estado de equilíbrio retorna à narrativa até quando a princesa completa 15 anos e, cumprindo seu destino, encontra numa das torres do castelo uma velha fiando num fuso, por curiosidade indaga-lhe sobre o objeto e, ao se aproximar, espeta o dedo e cai em profundo sono. A fada é chamada para auxiliar o rei nas decisões a tomar acerca do que fazer com a princesa desacordada e, com uso da magia, adormece a todos os criados, incluindo também os cavalos e até o fogo para quando a mocinha retornar de seu sono profundo, não se sintam só. Passam-se, então, 100 anos e a princesa é despertada pelo príncipe, aquele que lhe havia sido destinado pela fada jovem desde a ocasião de seu batizado, com quem se casa e tem dois filhos. A união acontece, porém, às escondidas da família do príncipe. A maioria dos contos tradicionais e das adaptações feitas a partir deles se encerra com o enlace matrimonial da donzela com o príncipe, mas, no caso do conto *A Bela adormecida no bosque*, “o felizes para sempre” é adiado em virtude do segredo mantido pelo príncipe acerca de sua união com a Bela Adormecida. A mãe do príncipe desempenha, desta vez, o papel de algoz. A rainha aparece como descendente da família dos ogros e, sendo muito desconfiada, não acredita nas mentiras contadas pelo príncipe ao justificar suas saídas misteriosas.

O rei, seu pai, que era bom, acreditou, mas sua mãe não se deixou convencer e, vendo que quase todos os dias o filho saía para caçar e que

sempre que dormia duas ou três noites fora alegava uma razão qualquer, não duvidou mais de que ele estivesse envolvido com algum namoro: de fato, ele viveu com a princesa por mais de dois anos, tendo com ela dois filhos: o primeiro, uma menina, que foi chamada de Aurora; o segundo, um menino, chamado de Dia, pois parecia ainda mais belo do que a irmã. (PERRAULT, [1697] 1998, p. 11)

Associar a credulidade do rei à sua bondade convém dizer que a incredulidade da rainha está ligada ao fato dela ser má, pois era astuta duvidava das mentiras contadas pelo filho. No prosseguimento da narrativa, nos deparamos, ainda, com o conflito entre sogra e nora, sendo a sogra vista como a malfeitora. A rainha descobre o casamento do príncipe e, para se vingar de sua desobediência, deseja devorar os netos e a nora. Aparece, neste caso, mais um estereótipo negativo ligado à figura da mulher: o da sogra que costumeiramente é vista como alguém que está sempre disposta a tirar a paz da vida de suas noras.

Já no conto *Rapunzel*, catalogado pelos irmãos Grimm, temos a caracterização típica de uma mulher denominada Bruxa. Já no início da história nos deparamos com a presença de duas características que eram determinantes para que uma acusação de bruxaria recaísse sob uma mulher: o isolamento social e o cultivo de ervas. O narrador apresenta-nos um casal que tem como vizinha uma mulher proprietária de um “esplêndido jardim”, que podia ser visto, através de uma janelinha, conforme podemos ver no trecho que segue:

Na casa em que morava o casal havia no fundo uma janelinha, da qual podia-se ver um esplêndido jardim repleto de das mais belas flores e folhagens. Era, porém, cercado por um muro muito alto e ninguém se atrevia a entrar nele, pois pertencia a uma feiticeira que tinha grandes poderes mágicos e era temida por todo mundo.

Certo dia, a mulher estava contemplando o jardim da Bruxa, através da janelinha, quando avistou um canteiro de belos rapúncios, tão verdinhos e parecendo tão frescos, que ela, que gostava muito daquela verdura, sentiu vontade de comê-la. (GRIMM, [1812] 2000, p. 322)

Observa-se na descrição que, mesmo sendo possível visualizar o quintal da suposta Bruxa através da janela, não se fala que por lá já foram vistos a prática de algum ritual macabro ou de algum delito que justifique a acusação de bruxaria. Há apenas a descrição do “esplêndido jardim”, certamente onde se cultivavam ervas, já que, além de

flores, havia muitas folhagens e o cultivo de rapúnzios, uma planta nativa da Europa, Ásia e África, cultivada para uso de suas raízes como hortaliça e pelas propriedades medicinais das folhas. Some-se a isso o fato de a casa ser cercada por “um muro muito alto”, fato que denota mistério envolvendo a rotina da mulher, gerando suposições acerca de sua conduta, pois se “ninguém se atrevia a entrar”, o que se afirma advém de um julgamento sobre o que ocorria no interior da casa, sem se conhecer de fato o que acontecia. De certo, o fato de a mulher viver sozinha também era um motivo a ser considerado para que ela se enquadrasse no estereótipo das mulheres acusadas de bruxaria.

As hortaliças da suposta Bruxa eram desejadas pela vizinha que, certo dia, implora ao marido que as consiga, se não, poderá morrer de desejo. Feito o pedido, o esposo ao invés de pedir à vizinha que lhe as cedesse, pula o muro e as rouba. No dia seguinte, a pedido da mulher, repete o delito. Desta vez é surpreendido pela dona do jardim que o repreende, ao ouvir as justificativas do homem sobre o desejo da esposa, permite que ele leve os rapúnzios, mas, lhe impõe uma condição: “- Se é assim como dizes, vou permitir que leves tantos rapúnzios quanto quiseres, mas com uma condição, terás de me dar a filha que tua mulher vai dar à luz. Ela será muito bem tratada, e cuidarei dela como se fosse minha filha.” (GRIMM, [1812] 2000, p.323) Note-se que não há resistência do pai ao pedido da mulher de lhe entregar a filha, além disso, ela não pede a criança ao pai sob ameaça ou declara que fará com ela algum tipo de ritual de bruxaria ou canibalismo, visto que as bruxas eram acusadas de devorar crianças. Ao contrário, promete que a menina será bem trata e que cuidará dela como se fosse sua mãe. Entretanto, esses fatos não são considerados na narrativa, o que se registra como argumento mais contundente é aquele de que uma Bruxa tirou Rapunzel de seus pais biológicos e tem-se com isso a impressão de uma grande maldade já que não se espera de uma Bruxa nenhum gesto de bondade. A afirmação inicial de que a vizinha era uma Bruxa muito temida, induz o leitor a encarar quaisquer atitudes da mulher como sinônimo de erro e crueldade. O roubo cometido pelo pai de Rapunzel não é levado em consideração, ao contrário, é apagado diante do pedido da vizinha de adotar a criança, mesmo sob a promessa de que ela será bem tratada e criada como filha.

Vê-se que a narrativa *Rapunzel* apresenta uma representação do estereótipo de uma mulher acusada de bruxaria por motivos muito comuns nas acusações dos caçadores de Bruxas da Inquisição: o cultivo de ervas e o fato de viver sozinha. Torna-se, conveniente, neste caso, o uso do termo Bruxa para rotular a vizinha, já que ele impõe uma condição negativa a esta, tornando-a ré e não vítima da situação, ainda que não

apareça nenhum indício de uso de magia, a acusação de bruxaria recaiu sobre ela, já o fato de ter suas hortaliças roubadas e os cuidados que dedicou à menina Rapunzel são completamente desconsiderados. Há um trecho na narrativa que evidencia que a menina foi supostamente bem cuidada pela mãe adotiva, já que “Rapunzel tornou-se a criança mais linda que havia sobre a face da Terra”. (GRIMM, [1812] 2000, p. 323). Tamanha beleza, certamente, fora o motivo que levou a mãe, quando a menina completou 12 anos, a trancá-la numa torre. Na tentativa de protegê-la do assédio ou da sexualidade precoce, Rapunzel foi levada para um local isolado, onde somente teria contato com a mãe que sobe à torre através dos cabelos da menina. Mas, este fato não impede que a moça contradiga tal medida, já que ela passou a receber vistas, às escondidas, do príncipe de quem engravida de gêmeos.

Outra personagem que deu origem e ajudou a perpetuar o estigma da mulher Bruxa nas narrativas infantis é a velha dona da casa de doces da história *João e Maria*, também catalogada pelos irmãos Grimm. Nesta, nos deparamos com uma família que enfrenta dificuldades financeiras somadas à incapacidade de um pai de proteger seus filhos, tal como aconteceu com Rapunzel, em que seu pai biológico concordou em entregar a menina à vizinha em troca de algumas hortaliças. Desta vez, o pai de João e Maria segue os conselhos da esposa e abandona os filhos na floresta à mercê da própria sorte, como se vê no trecho que segue:

- O que vai ser de nós? Como vamos poder alimentar nossos filhos quando já não temos nós mesmos coisa alguma para comer?
- Vou dizer-te o que temos de fazer, meu marido – respondeu a mulher
- Amanhã cedo levaremos seus filhos para o lugar mais espesso da floresta e acederemos uma fogueira, daremos uma fatia de pão a cada um e voltaremos para trabalha, lá os deixando sozinhos. Eles não conseguirão descobrir o caminho de volta e, assim, ficaremos livres deles. (GRIMM, [1812] 2000, p. 278)

Assim foi feito, porém, com a estratégia de João de espalhar pedrinhas brancas pelo caminho, conseguiram voltar para casa, dando ao pai a oportunidade de se redimir e assumir a responsabilidade pela criação dos filhos. Fato que se espera de qualquer genitor, mas que não aconteceu com o pai de João e Maria que, mais uma vez, repetiu a crueldade de abandonar os filhos na floresta em local mais longínquo e sem dar oportunidade a João de fazer uso da mesma estratégia para encontrar o caminho de volta para casa, pois ele não pode pegar as pedras em razão de a madrasta tê-los trancado no quarto na noite

anterior. O menino usou, desta vez, migalhas de pão que foram comidas pelos pássaros, tirando-lhes a chance de seguir as pistas que os mostraria o caminho até a casa do pai. É importante destacar que nem o pai, nem a madrasta são vistos como vilões na narrativa. O abandono das crianças é apagado diante da presença de uma feiticeira na história, neste caso, o antagonismo fica, então, por conta da velha senhora que vivia sozinha e em local isolado, características que, por si só, já bastariam para acusar a mulher de prática de bruxaria, enquanto a atitude do pai das crianças de abandonar os filhos à própria sorte, sujeitos aos perigos da floresta, é relativizada.

O abandono praticado pelo pai de João e Maria não aparece, à época, como uma atitude que cause estranhamento ou revolta, não merecendo destaque na narrativa certamente em razão do fato de a Europa ter enfrentado uma das piores crises de miséria e fome entre os séculos XVII e XVIII, sendo que o abandono de crianças pelos pais era algo muito comum neste período. Segundo Robert Darnton,

No auge da pior crise demográfica do século XVII — período em que a peste e a fome dizimavam a população do norte da França, quando os pobres comiam carniça atirada nas ruas por curtidores, quando eram encontrados cadáveres com capim na boca, as mães "expunham" os bebês que não podiam alimentar, para eles adoecerem e morrerem. [...] Algumas vezes, os pais lançam seus filhos à estrada, para que se tornem mendigos e ladrões. Outras vezes, fogem eles próprios, deixando as crianças mendigarem em casa. (DARNTON, 1988, p. 35)

Depois de caminharem por três dias na floresta, famintos, encontraram uma casa feita de doces, começaram a comê-la. “João que estava achando o telhado muito gostoso, arrancou um grande pedaço dele, enquanto Maria arrancava uma vidraça inteira e sentava-se para saboreá-la à vontade”. (GRIMM, [1812] 2000, p.284). Certamente, ao ver a casa sendo destruída, a velha senhora logo quis saber o que ocorria e flagrou os irmãos degustando sua moradia. A velha senhora acolhe as crianças e logo se prepara para devorar João, enquanto coloca Maria para realizar as tarefas domésticas.

A acusação de devorar crianças era umas das mais comuns que recaía sobre as bruxas na Idade Média. Em versões de camponeses franceses, anteriores à narrativa publicada pelos irmãos Grimm, segundo Robert Darnton (1988, p. 2), ao invés de bruxa, há a presença de ogros, criaturas lendárias que fazem parte dos contos populares e – entre outras características – tem o hábito de devorar seres humanos, sobretudo crianças. Supomos, neste caso, que em razão dos acontecimentos provenientes do fenômeno da

“caça às bruxas” e de todo o imaginário existente em torno da personificação do mal por intermédio das mulheres, na história de João e Maria os ogros foram substituídos por uma velha senhora, a dona da casa de doces construída com o propósito de atrair crianças a fim de devorá-las. Ora, se todos os males eram atribuídos à bruxaria, torna-se conveniente fazer a substituição da figura, também imaginária, do ogro, por a de uma bruxa, combinando a tentativa da velha senhora de devorar o menino João, como os simbolismos associados às mulheres acusadas de bruxaria que estavam em voga à época, entre eles, o de serem responsáveis pela morte de crianças e também de devorá-las ou utilizá-las em rituais de magia, como afirma Federici (2017, p. 324) “Também na imaginação popular, a bruxa começou a ser associada à imagem de uma velha luxuriosa, hostil à vida nova, que se alimentava de carne infantil ou usava os corpos das crianças para fazer suas poções mágicas — um estereótipo que, mais tarde, seria popularizado pelos livros infantis”.

Na narrativa, o fato de a mulher ser idosa é reforçado ao apresentá-la como “uma mulher velhíssima”. O uso do grau superlativo indica que o atributo da velhice é intensificado para reforçar o distintivo que a justificava ainda mais a acusação de bruxaria contra ela. Anne Barstow, no livro *Chacina de feitiçeras*, em que faz uma revisão histórica da caça às Bruxas na Europa, afirma, a esse respeito, que “As acusações de feitiçaria podem ter sido utilizadas para se livrar das mulheres idosas indigentes, que já não podiam ter filhos e enfraquecida demais para realizar um trabalho produtivo.” (BARSTOW, 1995, p. 48) As mulheres mais velhas, além de serem consideradas inúteis e dispendiosas, detinham saberes e algumas representavam certa autoridade com algum prestígio em suas comunidades, eram procuradas como conselheiras, cartomantes, parteiras, benzedoras etc. fato que representava uma ameaça à estrutura de poder da época que era centrado na figura masculina. Neste caso, sendo uma figura de referência, a mulher bruxa exercia um contra-poder. Tal poder necessariamente tinha que ser reconhecido, ou por seus pares que a reconheciam como alguém dotada de conhecimentos que, postos em prática, poderiam ajudar a resolver os problemas, ou por seus algozes que reconheciam o poder da Bruxa como uma ameaça. De todo modo, para o bem o ou para o mal, as mulheres mais velhas faziam parte do cotidiano das pessoas. Por não serem submissas ao pai ou ao marido, pois geralmente eram viúvas ou viviam solitárias, as mulheres idosas representavam uma modelo de independência que não poderia ser seguido pelas mais jovens. Precisavam ser extirpadas da sociedade e a acusação de bruxaria, com sua posterior execução, eram convenientes para a resolução do problema que elas representavam. Para Barbara Walker (*apud* BARSTOW, 1995, p. 48), “uma

mulher velha era o bode expiatório ideal: dispendiosa demais para não ser notada, fraca demais para revidar e pobre demais para ter importância”.

À velha senhora da narrativa *João e Maria* não poderia estar reservado outro destino se não a morte. Seguindo a exemplaridade das sentenças aplicadas às bruxas, a velha foi empurrada e trancada no forno em brasas por Maria: “A Bruxa começou a dar gritos medonhos, e não tardou a morrer, enquanto Maria corria em procura do irmão, a quem anunciou, delirante: - Estamos salvos, João! A velha Bruxa está morta!” (GRIMM, [1812] 2000, p. 288) Neste caso, não bastava que as crianças conseguissem fugir da casa da velha senhora, era necessário aplicar-lhe um castigo que seguisse o exemplo daqueles aplicados às Bruxas pelos tribunais da Inquisição: ela tinha que morrer queimada.

O conto *João e Maria* é uma narrativa semelhante à de *O Pequeno Polegar*, de Charles Perrault, que também retrata o abandono pelos pais, na floresta, de o Pequeno Polegar em razão da fome pela qual passavam. Mas, nesta narrativa o Pequeno Polegar não se depara com uma bruxa, como ocorre com João e Maria, desta vez tem-se a figura do ogro como vilão. O desfecho também é diferente, pois o ogro não morre como ocorre com a bruxa, embora tenha sido enganado, não tem a morte como última pena.

Outra narrativa da coletânea dos Irmãos Grimm que apresenta a mulher com características que a associam àquela possuidora de poderes mágicos concedidos pelo demônio é *Branca de Neve*. Nela, a Rainha, madrasta da princesa de mesmo nome da narrativa, “Tinha um espelho encantado, diante do qual ficava se contemplando horas seguidas e perguntava: - *Dize a pura verdade, dize, espelho meu: Há no mundo mulher mais bela do que eu?*” (GRIMM, [1812] 2000, p. 358), ao ouvir a resposta de que a enteada seria mais bela, “a rainha ficou lívida de raiva e de inveja. E, desde aquele momento, odiou Branca de Neve” (*op. cit.*). Desta vez, não temos uma velha camponesa que vivia isolada na floresta, ou uma velha senhora que cultivava ervas em seu quintal. Agora nos deparamos com uma rainha, alguém que pertencia à nobreza e que, por ser “altiva e orgulhosa”, não suportou saber que Branca de Neve era a mais bela do reino.

Após encomendar a morte da jovem a um caçador, que não cumpre as ordens e permite a fuga da princesa, a rainha, descobrindo que foi enganada, “dirigiu-se, então, a um aposento secreto, de aspecto sinistro, que mantinha no palácio real, e lá preparou uma maçã envenenada”. (GRIMM, [1812] 2000, p.363) Na narrativa, a rainha não é nomeada como bruxa, porém, há passagens que descrevem em seu comportamento atitudes tipicamente vinculadas às mulheres que eram acusadas de prática de bruxaria. Certamente, por este motivo ela é classificada como a bruxa da história, já que seus atos

a personificam como tal. Além das maldades praticadas contra a enteada, depõem contra ela o fato de possuir em seu castelo um “apartamento secreto, de aspecto sinistro” e de conhecer a localização da casa dos anões onde se escondia Branca de Neve “graças à sua arte diabólica” (GRIMM, [1812] 2000, p.364), ao ver a enteada caída ao chão após morder a maçã envenenada, “olhou-a com o ódio ainda refletido nos olhos e dobrou uma gargalhada satânica”. (*Op. cit.*) a vinculação das atitudes da rainha com a arte diabólica a coloca no patamar daquelas que, sendo mulheres, são as presas fáceis do demônio e, portanto, potencialmente bruxas. Seu comportamento ratifica a fraqueza essencialmente feminina de se deixar dominar pelas forças diabólicas a serviço do mal, provando, então, que mesmo estando numa condição social elevada, sendo aquela que ocupa o maior lugar na esfera do poder do reino, ainda assim a rainha, por ser mulher, detinha poderes sobrenaturais provenientes de sua vinculação ao demônio. Lançar luz sobre essa estereotipia nos faz pensar sobre o modo como a mulher, sendo ela uma camponesa ou uma rainha, foi, em larga medida, representada nos contos de fadas como um ser perigoso por ser mais vulnerável às investidas do diabo, conforme acepção dos inquisidores amplamente difundida no manual inquisitorial *O Martelo das feiticeiras*.

Branca de Neve escapa do envenenamento e, ao acordar e questionar onde está, ouve do príncipe declarações de amor e um pedido de casamento. De imediato, aceita e convida a madrasta para o casamento. Chegando à festa, a rainha não imagina o destino que lhe está reservado: “Já haviam sido levados ao fogo sapatos de ferro, que foram trazidos seguros por tenazes e colocados diante dela, que teve que calçá-los e dançar até cair exausta e se estorcendo de dor. Deu o último suspiro, junto com o qual também saiu sua alma, em direção ao inferno.” (GRIMM, [1812] 2000, 369) Vê-se que é uma tortura premeditada, pois os sapatos “já haviam sido levados ao fogo”, para quando a rainha chegasse, estivessem em brasa.

O fogo aparece nas narrativas dos irmãos Grimm, *Rapunzel e João e Maria* como elemento que causa a morte das Bruxas, uma é jogada ao forno e morre nas chamas e a outra, após dançar até seu último suspiro com sapatos de ferro aquecidos. O fogo, então, é utilizado como um símbolo de purificação, como acontecia nas fogueiras que queimaram milhares de mulheres acusadas de bruxaria.

Não poderíamos deixar de trazer à baila destas narrativas fundadoras, a de Hans Christian Andersen, *A Sereiazinha*, pois nela encontramos a conhecida Bruxa do mar. Ser que vivia nas profundezas do oceano, em local isolado e protegido pelos mais assombrosos caminhos. Ela não é, necessariamente, a antagonista da narrativa, como

aquela dos Irmãos Grimm, pois, embora ela seja a responsável por preparar a poção mágica que muda o destino da Pequena Sereia, a Bruxa, desta vez, é apresentada como aquela que detém o poder de realizar o sonho da jovem, ainda que lhe tire aquilo que ela tinha de melhor, a voz da sereia. Mas o faz em uma negociação e não à força ou sob algum encantamento. A Bruxa do mar não procura pela Sereia para lhe fazer o mal, ao contrário, embora viva sob a proteção de muitas criaturas assombrosas, a Sereiazinha não conteve os seus ímpetos e, apaixonada por um humano e desejando ter pernas como ele ao invés de cauda de peixe, descobre que somente a bruxa é capaz de lhe fornecer uma poção mágica que lhe permitiria sair do mar e ir em busca de seu amado.

A Bruxa do mar ocupava, na comunidade marítima, um lugar de poder, pois era reconhecida como aquela que conhece segredos e realiza magias capazes de mudar a vida daqueles que têm coragem de procurá-la. Depois de desejar muito tornar-se humana, pensa em recorrer a quem sempre temeu para que pudesse buscar a solução para seu conflito. Sua avó havia lhe explicado que, caso um humano a amasse de todo o coração e, na presença de um sacerdote, lhe promettesse fidelidade eterna, ela adquiriria, a partir daquele momento, alma imortal e, ao contrário dos 300 anos previstos para uma sereia viver, viveria eternamente. Ouvindo tal explicação e ansiando o amor do príncipe humano, a Sereiazinha, então, pensou: “Tudo quero arriscar para o ter e alcançar uma alma imortal! Enquanto minhas irmãs dançam lá dentro no palácio de meu pai, vou à Bruxa do mar, de quem sempre tive tanto medo, mas que talvez me possa aconselhar e ajudar”. (ANDERSEN, [1837] 2011, p. 92) Sem deixar de lado os estereótipos que constituem a figura da bruxa, Andersen delineia, em sua narrativa, sua personagem tal qual existia no imaginário coletivo: uma mulher monstruosa, capaz de realizar feitiços e poções mágicas, vivendo isolada em um local de difícil acesso. Acerca destes estereótipos, Paola Zordan afirma que

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. (ZORDAN, 2005, p. 337)

Em consonância com o que diz a pesquisadora, a bruxa vivia numa área isolada do mar, atrás de um redemoinho efervescente, para chegar lá, a Sereiazinha “Teria de ir

por meio desses rodopios esmagadores para entrar no distrito da bruxa do mar e ali, por um bom pedaço, não havia outro caminho senão sobre o lamaçal bolhento e quente, a que a bruxa chamava de sua trufeira. Por detrás ficava-lhe a casa, ao centro, num bosque estranho”. (ANDERSEN, [1837] 2011, p. 92). Ao conversar com a Bruxa, a Pequena Sereia recebe a promessa de uma poção mágica que substituiria sua cauda por pernas humanas. Mas, a bruxa lhe adverte que existem complicações nesta substituição, pois a Sereia teria pernas que lhe dariam andar ondulante: “mas fazem doer, quero dizer-te, é como se uma espada afiada te trespassasse [...] a cada passo que deres é como se pisasse numa faca cortante, que te fizesse correr o sangue. Se queres sofrer tudo isso, ajudo-te!”. (ANDERSEN, [1837] 2011, p. 93) Mesmo com os avisos da bruxa, a Sereia aceita a poção mágica e, como pagamento, lhe é exigido a voz, que é a mais bonita de todas no fundo do mar.

No imaginário sobre essa narrativa, há ênfase na crueldade da bruxa ao cortar a língua da Sereia para tirar-lhe a voz, mas é relativizado o fato de ter sido a Sereia que a procurou e, mesmo diante dos alertas e do preço exigido pela poção mágica, a jovem aceita as condições. Além disso, as narrativas de Hans Christian Andersen foram publicadas no século XIX, época em que a figura da bruxa má já havia se consolidado no Ocidente como a grande vilã, incapaz de realizar quaisquer atos de bondade.

Tem-se, então, nas narrativas de Charles Perrault, Irmãos Grimm e Andersen, a literatura destinada ao público infantil em que aparecem as primeiras bruxas, a perenidade da imagem da maldade vinculada à mulher bruxa, já que tais histórias são responsáveis pela difusão e permanência desse estereótipo, sobretudo por serem narrativas consideradas basilares para o surgimento de muitas outras na literatura, além das adaptações para a produção de filmes, peças teatrais e desenhos animados, artefatos culturais que ajudam a compor preconceitos sobre o feminino, tornando essas mulheres a representação do Mal, reforçando, no imaginário, a demonização e o caráter de inferioridade que forjam os ideais misóginos de domesticidade e de feminilidade. Elas compõem um discurso, guardam um imaginário e promovem a divulgação, para muitos, inequívoca da maldade ligada à personalidade feminina.

Um lugar legitimado e, muitas vezes, apenas ficcionalizado, já que a maioria das pessoas pensa nas bruxas como criaturas lendárias, seres mitológicos e que existiram apenas no mundo da fantasia das narrativas infantis, esquecendo-se das milhares de mulheres reais que foram acusadas de bruxaria, terrivelmente torturadas e assassinadas em espetáculos públicos, onde eram queimadas vivas nas fogueiras. Infelizmente

podemos dizer que a caça às mulheres continua em várias partes do mundo, a exemplo do Brasil, país em que a violência contra a mulher e as taxas de feminicídio são elevadíssimas²⁴ e, com base nelas e na naturalização dessa violência, parece-nos que os homens se sentem autorizados a matar as mulheres, como ocorreu no passado com as bruxas, assassinatos que, no que se refere aos que aparecem na literatura infantil, são autorizados, já que, para o leitor, como dito antes, – ou para muitos que compactuam com as ideias misóginas – “se a mataram é porque aprontou alguma coisa que justifique o castigo”.

Passados mais de três séculos, do XVII – época das primeiras narrativas sobre bruxas, aos dias atuais – século XXI – nos deparamos, no Brasil, com a presença da personagem bruxa nas narrativas destinadas ao público infantil com os mais variados perfis, desde bruxinhas atrapalhadas ou uma avó que se autointitula uma bruxa boa até bruxinhas adolescentes e, por fim, o resgate da história de uma sábia bruxa do passado, contada sob a perspectiva de uma narradora contemporânea.

²⁴ Segundo levantamento do Monitor da Violência, uma parceria do G1 com o Núcleo de Estudos da Violência da USP e o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, Brasil teve 1.890 homicídios dolosos de mulheres no primeiro semestre de 2020 (uma alta de 2% em relação ao mesmo período de 2019). Dados disponíveis em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/09/16/assassinatos-de-mulheres-sobem-no-1o-semester-no-brasil-mas-agressoes-e-estupros-caem-especialistas-apontam-subnotificacao-durante-pandemia.ghtml>>. Acesso em novembro de 2021.

Na pandemia de Covid-19, um de seus impactos foi o crescimento da violência contra meninas e mulheres. Segundo dados apresentados pelo mesmo Monitor da Violência, apenas no primeiro semestre de 2021, período em que o país viveu a segunda onda da pandemia, cerca de 152 mil medidas protetivas de urgência (MPU) foram deferidas em 24 Unidades da Federação. Isto significa dizer que aproximadamente uma medida protetiva de urgência foi expedida a cada dois minutos no país no primeiro semestre deste ano pelos Tribunais de Justiça, crescimento de 15% em relação ao mesmo período do ano passado. Informações disponíveis em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2021/08/07/a-emergencia-da-violencia-domestica-na-pandemia-1-medida-protetiva-de-urgencia-concedida-a-cada-2-minutos.ghtml>> Acesso em novembro de 2021.

3 A BRUXA TAMBÉM VEIO NAS CARAVELAS?

Enquanto na Europa se vivia um esplêndido momento de transformações culturais, dentre as que nos interessam aqui, o surgimento da literatura destinada às crianças, no século XVII, período que coincide com “o maior assassinato em massa, do povo pelo povo não causado por guerra: o fenômeno de caça às bruxas” (SCHORMANN *apud* BARSTOW, 1994, p. 19), o Brasil ainda era uma colônia de Portugal, sendo atacada por holandeses e franceses em busca do domínio de nossas riquezas materiais. Neste período, não havia no país espaço para a expansão da cultura letrada nem para a preocupação com o entretenimento para crianças. As narrativas orais, certamente, tinham seu lugar no cotidiano informal, como ocorreu em todos os outros lugares do mundo. Mitos e lendas indígenas se misturavam com as narrativas trazidas pelos portugueses e pelos escravizados da África e eram contadas pelos adultos.

Foi somente a partir do século XIX que as narrativas infantis começaram a ganhar algum lugar de destaque. Esse fato está diretamente ligado à história da educação do Brasil, pois foi a partir dessa época que foram criadas as primeiras escolas destinadas às crianças. Antes disso, a educação formal era voltada para o ensino técnico e profissionalizante de adultos. Tínhamos um país colonial em que a educação formal e o acesso à cultura e às artes não era uma preocupação dos europeus. Por isso, a literatura para crianças estava nos últimos dos investimentos que os portugueses pensaram em fomentar a produção e o acesso. Somente a partir de 1824 foi assegurado o direito à instrução primária e gratuita a todos os cidadãos. Garantia ratificada pela Lei de 15 de outubro de 1827 que “Manda criar escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império”. A partir desta Lei é que as meninas alcançam o direito de frequentar a escola. Antes, somente aos meninos era permitido estudar em ambientes formais, as meninas, mesmo as das classes mais abastadas, eram alfabetizadas em casa. Vejamos, a seguir, como se deu o processo de traduções e produções de Literatura Infantil, da época da colonização aos dias atuais, fazendo, à medida do possível um diálogo sobre a representação da bruxa neste percurso.

3.1 Narrativas verde e amarelo: das traduções às criações, uma breve cronologia

No momento histórico do Brasil como uma colônia de Portugal, acontecimentos importantes precisam ser trazidos à baila deste trabalho para que possamos contextualizar como a ocorrência deles influenciaram, direta ou indiretamente, na produção da literatura para crianças e, no nosso caso de interesse específico, como isso impactou na vida das meninas e mulheres. Entre eles, é importante destacar o acesso à educação como a primeira conquista do movimento feminista que nessa época dava os primeiros passos no Brasil. O direito básico de aprender a ler e escrever aparece, então, como a primeira bandeira levantada pelas mulheres que, no início do século XIX começam, a exemplo de outros países como os Estados Unidos e Inglaterra, a reivindicar um lugar diferente daquele que ocupavam, tanto na sociedade quanto em seus cotidianos da vida privada. Dominar a cultura letrada, sem dúvidas, ajudou a consolidar muitas outras conquistas anos mais tarde.

A Lei de 1827, ao criar as escolas femininas²⁵, embora com um currículo voltado para a educação moral e a aprendizagem de atividades que visavam instrumentalizar cada vez mais as meninas para serem boas esposas e donas de casa, permitiu o acesso de um número maior de mulheres ao universo do conhecimento formal²⁶, pois, segundo Constância Lima Duarte (2003),

Até então as opções eram uns poucos conventos, que guardavam as meninas para o casamento, raras escolas particulares nas casas das professoras, ou o ensino individualizado, todos se ocupando apenas com as prendas domésticas. E foram aquelas primeiras (e poucas) mulheres que tiveram uma educação diferenciada, que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, e abriram escolas, publicaram livros, enfrentaram a opinião corrente que dizia que mulher não necessitava saber ler nem escrever. (DUARTE, 2003, s/p)

²⁵ Embora consideramos o avanço da promulgação desta lei, é sabido que ela não garantiu o acesso de todas as meninas à escola. Apenas as mais abastadas e de classes sociais mais privilegiadas tiveram assegurado o direito à educação formal.

²⁶ Uma dessas precursoras foi Nísia Floresta. Coube a ela a tarefa da publicação, no Brasil, da primeira obra feminista, *Direitos das mulheres e injustiças dos homens*, publicado em 1832. Responsável por ser a porta-voz do pensamento de muitas outras mulheres, Nísia Floresta foi a primeira a questionar a pseudo superioridade do homem em oposição à fragilidade e inferioridade atribuída à mulher.

Sobre a produção de literatura infantil, com a referida Lei, a educação formal para as crianças passou a ser obrigatória e, com isso, surgiu a necessidade de que as histórias que antes eram contadas oralmente e serviam de mote para a transmissão de valores e padrões de comportamento a serem seguidos, como já dito, fizessem parte, agora, do cotidiano escolar e servissem, também, de material didático. Para tanto, foram feitas traduções de histórias já conhecidas na Europa e outras foram, também, recolhidas da tradição oral. Esse trabalho de tradução e/ou catalogação teve como precursores jornalistas que tinham acesso à cultura gráfica, proporcionado pelo labor na imprensa, e viram no surgimento da educação formal para crianças um espaço oportuno para as narrativas destinadas a esse público. Regina Zilberman, ao tratar do assunto, enfatiza que

Vale a pena mencionar os nomes desses pioneiros. Um deles, Carl Jansen (1823 ou 1829-1889), nasceu na Alemanha, mudando-se, jovem, para o Brasil, onde trabalhou como jornalista e professor. Percebeu logo que, no Brasil, faltavam livros de histórias apropriadas para os alunos e entre, aproximadamente, 1880 e 1890 tratou de traduzir alguns clássicos [...].

O outro, Figueiredo Pimentel (1869-1914), era brasileiro e, como Jansen, militava na imprensa. Quando decidiu dedicar-se à literatura infantil, preferiu seguir o caminho sugerido pelos irmãos Grimm. (ZILBERMAN, 2009, p. 17).

Os textos produzidos para as crianças tinham, então, uma forte vinculação com a educação e eram aliados da escola nessa tarefa, fato que reforçou o caráter didático dirigido a essas narrativas, motivo que pode, certamente, ter contribuído para a dificuldade que o gênero enfrentou, e às vezes ainda enfrenta, de legitimação enquanto expressão artística. Embora suas raízes primordiais advenham da contação de histórias, um momento de entretenimento, o objetivo de utilizar as narrativas com a intenção de repassar ensinamentos se destacou e se perpetuou, vinculando a literatura infantil ao princípio educativo. Muitas têm sido as discussões teóricas na tentativa de se estabelecer a que categoria o gênero pertence. Mas, não nos interessa, aqui, aprofundarmos tal debate ou tomar partido acerca de uma concepção ou outra. Optamos pelo “caminho do meio” e concordamos com a afirmação de Nelly Novaes Coelho (2000, p. 46), pois “se analisarmos as grandes obras que através dos tempos se impuseram como “literatura infantil”, veremos que pertencem simultaneamente a essas duas áreas distintas (embora limítrofes e, as mais das vezes, interdependentes): a da arte e a da pedagogia”. Mas, sem

dúvidas, podemos afirmar que a perpetuação das narrativas ao longo dos séculos se deu em razão de sua qualidade estética. Ainda que sirvam à orientação didática, sua qualidade artística é a principal responsável por sua recepção e permanência, seja no ambiente escolar ou enquanto instrumento de entretenimento nos lares ou em outros espaços informais escolhidos para a leitura.

Mesmo que no século XIX a literatura infantil tenha encontrado no espaço escolar brasileiro um ambiente propício à sua recepção, ainda era tímida a sua produção. Algumas narrativas eram incorporadas às cartilhas utilizadas como livros didáticos, pois poucas e precárias eram as condições das atividades editoriais no Brasil. Isso se deve, naturalmente, à história de colonização sofrida pelo país, em que as preocupações dos colonizadores portugueses estavam voltadas para a exploração e mercantilização e não para a produção de bens culturais, como o livro, que serviriam à instrução do povo sob seu domínio. Somente com a vinda a Família Real para o Brasil, em 1807, e a posterior criação de cursos universitários em 1808, surgiu a necessidade de se produzir livros na Colônia. As poucas editoras que se instalaram no país eram responsáveis pela edição de jornais e livros, sendo que a produção dos primeiros era muito mais acentuada. Com isso, a partir de 1870, a produção de jornais e revistas com conteúdo feministas começa a ganhar destaque e a escrita de mulheres passa a ocupar lugares nos editoriais. Periódicos que eram utilizados para difundir as ideias que ajudaram a consolidar lutas pelos direitos das mulheres, como foi o caso de *O corimbo*, jornal de Porto Alegre, publicado de 1884 a 1994, conforme esclarece Constância Duarte:

Os editoriais, geralmente assinados por Revocata Melo, costumavam trazer veementes apelos a favor do voto, à educação superior e à profissionalização feminina. *O corimbo* foi incansável na mobilização das mulheres e na divulgação dos avanços em outros países, sempre incentivando as conterrâneas a fazerem o mesmo. Segundo Pedro Maia Soares, com o tempo, o jornal teria se tornado uma "caixa de ressonância do feminismo brasileiro". (DUARTE, 2003, s/p)

Nesta época, era comum que narrativas ficcionais fossem publicadas em jornais e existiam alguns destinados a ao público infantil e, em outros, apenas seção específica. Dos que eram destinados às crianças, o pesquisador Resetenair Scharf (2000, p. 28), cita “o jornal infantil *Ensaio Juvenil*, surgido em 1864, dirigido por acadêmicos paulistas. Outros jornais infantis surgiram no século XIX, em Salvador: *O Recompilador* ou

Livraria dos Meninos (1837) e *O Mentor da Infância* (1846) e, em São Paulo, *O Caleidoscópio*, de 1860. *O Tico-Tico*, tida como a melhor revista infantil brasileira, apareceu em 1905, no Rio de Janeiro.” Se algumas mulheres, neste período, estavam, aos poucos, ocupando espaços que antes apenas os homens tinham o direito de pleitear, a exemplo da assinatura de editoriais, tarefa que não se admitia como um trabalho comum à mulher, já que apenas às mais pobres era permitido trabalhar, geralmente, na prestação de serviços domésticos ou em indústrias, não podemos deixar de citar que a primeira obra da literatura infantil brasileira foi escrita por uma mulher, Adelina Lopes Vieira que, em 1886, publicou seu primeiro livro, *Contos Infantis*, composto de 33 textos em verso e 27 em prosa, destinado às crianças das escolas primárias e escrito em parceria com sua irmã, Júlia Lopes de Almeida. Sobre essa publicação, Leonardo Arroyo nos traz as seguintes elucidações:

Quanto ao livro de Adelina Lopes Vieira, escrito em colaboração com Júlia Lopes de Almeida, *Contos infantis*, marcou grande êxito entre os pequenos leitores brasileiros. Em 1901 acusava sua 4ª edição. Era um volume em prosa e verso, já de estilo leve e de temas mais ou menos apropriados, com o endereço certo do público infantil. (ARROYO, 1990, p.165)

Como dito, o livro de Adelina Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida era destinado às escolas primárias e chegou a ser editado muitas vezes para uso didático. Talvez esse já um dos motivos de a obra não ter alcançado grande notoriedade como expressão artística, já que se limitou a ser distribuído e utilizado nas escolas para uso pedagógico. E, assim sendo, no que diz respeito à produção de narrativas para crianças, mais de cem anos se passaram desde a chegada da Imprensa ao Brasil, perpassando pela criação do ensino primário e o início da divulgação de traduções e catalogações de narrativas folclóricas, sem que surgisse uma literatura infantil de autoria de brasileira que tivesse alguma expressividade e pudesse ganhar destaque como precursora do gênero no país.

Somente em 1921, Monteiro Lobato²⁷ aparece como o primeiro autor ao publicar *A menina do nariz arrebitado*, que conhecemos hoje reeditado como *Reinações de*

²⁷ Contista, ensaísta e tradutor, Monteiro Lobato nasceu na cidade de Taubaté, interior de São Paulo, no ano de 1882. Formado em Direito, atuou como promotor público até se tornar fazendeiro. Diante de um novo estilo de vida, Lobato passou a publicar seus primeiros contos em jornais e revistas, sendo que, posteriormente, reuniu uma série deles no livro *Urupês*, sua obra prima como escritor. Em uma época em que os livros brasileiros eram editados em Paris ou Lisboa, Monteiro Lobato tornou-se também editor,

Narizinho. Lobato abriu caminho para uma mudança de mentalidade no que diz respeito à produção de livros para crianças numa época em que o país passava por uma efervescência cultural, a exemplo da Semana de Arte Moderna de 1922 que representou um marco de renovação no modo de produzir e arte no país.

Em meio a essa efervescência cultural e social dos anos 20, Monteiro Lobato começa a escrever para as crianças e, embora tenha surgido como autor nacionalista que tentava produzir narrativas que pudessem valorizar as características nacionais, não pode escapar às influências de narrativas infantis já consagradas. O fantástico e outras características e temas presente em coletâneas como *Contos da Carochinha* (1894), de Figueiredo Pimentel, *Contos da Mamãe Ganso* (1697), de Charles Perrault, narrativas dos Irmãos Grimm (1812) e de Hans Christian Andersen (1837) ou em outras como *As viagens de Gulliver* (1726), *Alice no país das maravilhas* (1865) *O mágico de Oz* (1900), *Peter Pan* (1904), traduzidas para o português e difundidas por muitos anos no Brasil como sendo a principal literatura destinada às crianças, por certo, influenciaram Lobato em suas produções. E nós não podemos deixar de mencionar a primeira bruxa genuinamente brasileira presente nas narrativas de Monteiro Lobato: Cuca, com “cara de jacaré e garras nos dedos como gaviões” (LOBATO, [1921] 2004, p. 40), é a responsável pelos infortúnios dos moradores do Sítio do Pica-pau Amarelo. “Cuca era a rainha das coisas feias [...], horrenda bruxa.” (LOBATO, [1921] 2004, p. 36-37), é deste modo que a bruxa lobatiana é apresentada em *O Saci*, narrativa em que ela aparece pela primeira vez, publicada em 1921.

O fato de ter sido criada, em 1827, a obrigatoriedade da abertura de escolas primárias para meninos, bem como, escolas para meninas em todos os locais em quem houvesse demanda para tal, a educação brasileira, mais de um século depois, não cumpria sua missão de tornar letrada a população. Para as mulheres, esse fato tinha implicações ainda mais diretas, já que “lastimável era o nível de ensino das escolas femininas, cujas mestras estiveram sempre mais ou menos marginalizadas do saber” (SAFFIOTI, 2013, p. 275). Questão que incide diretamente na produção e recepção de obras para crianças, já que poucas eram, de fato, alfabetizadas e tinham acesso à leitura literária.

Esse cenário começa a dar sinais de mudança a partir da década de 1950 com o crescente desenvolvimento do país, sobretudo em razão de pressões e exemplos externos.

passando a editar livros também no Brasil. Escreveu um único romance, *O Presidente Negro*, que não alcançou a mesma popularidade que suas obras para crianças, que entre as mais famosas destaca-se *Reinações de Narizinho* (1931), *Caçadas de Pedrinho* (1933) e *O Sítio do Pica-pau Amarelo* (1939).

Nesse período acentua-se, por exemplo, o fortalecimento do movimento feminista, que já vinha ganhando forças em outros lugares do mundo, a exemplo dos Estados Unidos. Nessa mesma época, aparecem outras bruxas como personagens das narrativas infantis brasileiras. Temos o conto de Maria Heloísa Penteado²⁸, intitulado *Maria Francisca*, publicado no jornal paulista *O Estado de São Paulo*, no ano de 1958 e, posteriormente, publicado pela editora Scipione, em 1990, com o título *A Bruxa madrinha*. Chama-nos atenção, nesta narrativa, dois aspectos: primeiro o ano de publicação da primeira versão do conto, publicado semanalmente no jornal *O Estado de São Paulo*, dos meses de janeiro a maio de 1958; segundo, o protagonismo de uma personagem bruxa que aparece como madrinha de uma menina, lugar destinado, até então, às fadas. Além desta, foi lançada em 1954 a peça de Maria Clara Machado²⁹ *A bruxinha que era boa*, outra narrativa infantil brasileira dos anos 50 que apresenta outro lugar na representação de uma personagem bruxa. Ângela, apesar de ser uma bruxinha, viver com outras cinco bruxas más e ser submetida a um treinamento para aperfeiçoar as maldades, era boa. Classificamos essas duas narrativas como a porta de entrada para o início de uma possível alteração no papel atribuído às bruxas nas narrativas infantis brasileiras, como consequência de uma mudança, ainda que tímida, no imaginário criado acerca da figura da mulher bruxa³⁰.

²⁸ Maria Heloísa Penteado nasceu em Araraquara, SP, em 1919. Colunista do jornal *O Estado de S. Paulo* escreveu profissionalmente, na seção feminina do jornal a partir de 1949. Sendo também ilustradora, passou anos depois a organizar, dirigir e ilustrar a página infantil do Suplemento Feminino. Nessa página, que se manteve até 1968, publicou grande parte de suas histórias, hoje reunidas em livros. Ganhou o Prêmio Jabuti em 1987 com o livro infantil *A Velha Fridélia*.

²⁹ Maria Clara Machado, nascida em Belo Horizonte, em 1921, foi uma escritora e dramaturga brasileira, autora de famosas peças infantis e fundadora do Tablado, escola de teatro do Rio de Janeiro. Ganhadora dos seguintes Prêmios: Associação de Críticos Teatrais: 1955- Melhor Espetáculo - *Pluft, o Fantasmilha*; 1955- Melhor Autor Nacional - *Pluft, o Fantasmilha*; Festival Nacional de Teatro Infantil – RJ: 1958- Prêmio “hors concours”- *A Bruxinha Que Era Boa*; 1970- Tablado ganha o primeiro lugar- *Maroquinhas Fru-Fru*. Prêmio na IV Bienal de São Paulo: 1963- *A Menina e o Vento*. Prêmio Paulo Pontes (Funarj): 1980- Uma das sete personalidades mais atuantes no teatro em 1980. Premio Molière: 1980- 30 anos do Tablado. Prêmio Mambembe: 1984- Como melhor autora de texto para teatro infantil- *O Dragão Verde*. 1985- Melhor Autor de Peça Nacional (Indicada), 1987- Melhor Espetáculo- *O Gato de Botas*; 1996- Grupo, Movimento ou Personalidade- *A Bela Adormecida*. Prêmio Ministério de Educação e Cultura e Inacen: 1985- Cinco melhores espetáculos do ano- *O Dragão Verde*; 1985- Um dos melhores espetáculos apresentados no ano- *Pluft, o Fantasmilha*. Prêmio Coca-Cola: 1988- Categoria Hors Concours: 1993- Categoria *Hors Concours*- *O Diamante do Grão-Mogol*; 1994- Melhor Espetáculo- *A Coruja Sofia*; Prêmio Machado de Assis Academia Brasileira de Letras (ABL)1991- Conjunto de sua obra.

³⁰ Tais narrativas serão abordadas na seção seguinte com maior profundidade.

Na década de 1960, o mercado editorial brasileiro avança como consequência da industrialização que era crescente no país desde os anos 50 e a literatura infantil não se furta a acompanhar tais avanços, conforme afirmam Mariza Lajolo e Regina Zilberman,

Multiplicam-se, nos anos 60, instituições e programas voltados para o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil. É por essa época que nascem instituições como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), as várias Associações de Professores de Língua e Literatura, além da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, criada em São Paulo, em 1979. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007 p.120)

Mas é, na década de 70, que a literatura infantil brasileira ganha novas configurações. Com a consolidação do mercado editorial, somado ao uso, pela escola, dos livros infantis como instrumento pedagógico, a literatura destinada às crianças aparece como um mercado promissor. Apesar das medidas restritivas instaladas a partir do golpe militar de 1964, a produção cultural no país continuou a crescer e muito dela era destinada ao protesto e à denúncia às arbitrariedades do regime. A presença das mulheres neste espaço de produção vai, aos poucos, se tornando visível e elas vão, também, ocupando espaços na produção científica e na esfera política, ocupando lugares de poder e ampliando as discussões acerca da dominação existente nas relações de gênero. Nessa década, as narrativas infantis, segundo Regina Zilberman,

[...] tratam de contrariar o panorama vigente em, pelo menos, três aspectos: por proporem uma literatura de contestação, mesmo quando, durante os anos 70, o país passava pelo pesado processo de repressão política; por preferirem dialogar diretamente como o leitor criança, seu destinatário por excelência; por proporcionarem a ele formas novas de narrar e de lidar com tradição, dentro da qual os adultos tinham feito sua formação. (ZILBERMAN, 2009, p. 52)

No que diz respeito às narrativas que apresentam a figura da mulher bruxa, a mudança ainda é lenta. Das histórias que ganharam notoriedade, é possível encontrar, já

nos anos 80, *A Bruxinha atrapalhada*³¹ (1982), de Eva Furnari³² e *Uxa, ora fada ora bruxa* (1985), de Sylvia Orthof³³, que dão continuidade à tentativa de revisão do lugar de vilã estatuído à personagem, iniciada na década de 50 pelos contos *Maria Francisca* e *A bruxinha que era boa*. Essa alteração na representação da bruxa é sintomática das mudanças sociais que estavam ocorrendo nos anos 80, pois, com o fim da censura e o fortalecimento dos movimentos feministas que fomentam o debate sobre a dominação e falta de equidade nas relações entre homens e mulheres, o texto infantil também mereceu um olhar às suas temáticas. As pesquisas acadêmicas, ainda que muito tímidas na área, ultrapassaram o limiar do estudo apenas das narrativas como instrumento pedagógico de incentivo à leitura e passaram a percebê-las como um campo em que também pode ser usado como difusor de preconceitos e normas comportamentais. Temos importantes publicações, tais como as de Nelly Novaes Coelho, *Literatura infantil – Teoria, análise, didática* em 1981, *Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil* em 1983, *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* em 1984, *O conto de fadas – símbolos, mitos, arquétipos* em 1987, obras basilares no estudo da literatura infantil/juvenil brasileira. Junto a estas, temos, também, *Literatura infantil brasileira: história & histórias*, publicado em 1984, de Regina Zilberman e Mariza Lajolo, duas importantes

³¹ A partir do sucesso de *A Bruxinha atrapalhada*, Eva Furnari lança, posteriormente, uma sequência de outras histórias com a mesma personagem, tais como *A Bruxinha e o Gregório* (1983), *Bruxinha e Frederico* (1988), *A Bruxinha e o Godofredo* (1988), *O amigo da Bruxinha* (1994) e *Bruxinha e as Maldades da Sorumbática* (1997).

³² Eva Furnari nasceu em Roma, Itália em 1948. Veio para o Brasil aos dois anos de idade e reside em São Paulo até hoje. Seus livros já foram publicados no México, Equador, Guatemala, Bolívia e Itália. Participou da feira Internacional de Ilustradores de Bratislava em 95 e participou de Exposições de Ilustradores Brasileiros promovidas pela FNLIJ, em Bolonha. Participou da Honour List do IBBY - International Board on Book for Young People - Órgão consultivo da Unesco para o livro infantil - com o livro *Feitiço do Sapo*. Ao longo de sua carreira, Eva Furnari recebeu diversos prêmios. Entre eles, o Prêmio Jabuti de Melhor Ilustração pela CBL (Câmara Brasileira do Livro) pelos livros; *Truks* (1991), *A Bruxa Zelda e os 80 Docinhos* (1996), *Anjinho* (1998), *Circo da Lua* (2004), *Cacoete* (2006) e *Felpo Filva* (2007), este pelo texto e ilustração. Foi premiada por dez vezes pela FNLIJ (Fundação do Livro Infantil e Juvenil) e recebeu Prêmio APCA pelo conjunto da obra. Foi vencedora do concurso promovido em 2000 pela Rede Globo de Televisão para a caracterização dos personagens do Sítio do Pica Pau Amarelo.

³³ Sylvia Orthof nasceu no Rio de Janeiro em 1932, foi uma escritora brasileira que publicou cerca de 120 de livros infantis e ganhadora dos seguintes prêmios: 1978 - Prêmio Molière de teatro por *A Viagem do Barquinho*. 1979 - 1º lugar no Concurso do Serviço Nacional de Teatro com o espetáculo *A Gema do Ovo da Ema*. Seu conto *O Pé Chato e a Mão Furada* é premiado no 1º Concurso Nacional de Contos Infantís do Banco Auxiliar de São Paulo. 1983 - É premiada com o Prêmio Jabuti de Literatura, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria Literatura infantil, pelo livro *A Vaca Mimosa e a Mosca Zenilda*. Além disso, *Os Bichos que Tive* ganha prêmio de melhor livro infantil do ano da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA, e de melhor livro para a criança da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ. 1985 - Seu livro *O Sapato que Miava* recebe o Prêmio de Jornalismo da Abril. 1987 - *Ponto de Tecer Poesia* ganha o Prêmio Odylo da Costa Filho, da FNLIJ. 1990 - *O Cavalo Transparente* é adaptado para o teatro pelo grupo Tespis, e recebe o prêmio de melhor espetáculo do ano em teatro infantil da APCA.

pesquisadoras brasileiras que trouxeram significativas contribuições aos estudos literários do gênero infantil, ou, ainda, *Literatura infantil e ideologia*, livro de Fúlvia Rosenberg, lançado em 1985 e apresenta uma importante discussão acerca das obras infantis publicadas entre 1965 e 1975 e levanta o debate acerca de questões como discriminação e dominação ideológica presentes nas narrativas destinadas ao público infantil. É importante mencionar que esse caminho teórico foi aberto por Leonardo Arroyo com o livro *Literatura infantil brasileira*, lançado originalmente em 1968. Sobre os temas e assuntos das histórias, referindo-se à década de 80, a pesquisadora Mônica Menezes Santos, assevera que

A partir dessa época, as obras se voltam, principalmente, para discussões de questões existenciais, com um trabalho especial de linguagem, tanto no nível do significado quanto do significante. Quanto aos temas, chama atenção, sobretudo, a emergência da fala recalcada (afro-descendentes, mulheres, índios, crianças, homossexuais) e dos assuntos do cotidiano das cidades que, durante muito tempo, estiveram praticamente silenciados no gênero: aborto, estupro, alcoolismo, menor abandonado, miséria, fome, violência, injustiça, marginalização, autoritarismo, preconceito, sexualidade, solidão, perda de identidade infantil, separação dos pais, a morte, o trágico. (SANTOS, 2011, p.52)

Segue-se, a partir daí, o caráter “desconstrutor” das narrativas infantis, muitas delas recorrem a elementos das obras tradicionais e são delineadas mediante as diversas práticas discursivas e socioculturais que as atravessam e as motivam. Neste caso, o contemporâneo nos apresenta um redesenhar do tradicional, num jogo intertextual de intercâmbio de símbolos que solicita do leitor/ouvinte o exercício interpretativo de natureza crítica, endereçado à desconstrução de preceitos morais fixados pela cultura e pelas relações de poder. Nessa perspectiva, se inserem numa preocupação maior que é a de partilhar com os leitores menos experientes exemplos de uma certa dimensão ética universal, a atual literatura infantil, embora não invalide a relação mediata que os textos literários estabelecem com o mundo empírico e histórico-fatual, parece tentar, graças, em larga medida, ao humor desconstrutor e paródico, abrir caminho rumo ao desenvolvimento de um discurso emancipador que tem em conta os lugares, os gestos e as vivências da sociedade contemporânea. Deste modo, os novos contos de fadas parecem querer afastar-se da ideia que liga suas narrativas a personagens livres de impurezas e de

fácil “ingestão” e “digestão”, ao contrário, operam para uma aproximação de um conceito de narrativa que exige, pelo universo interpretativo que oferecem, leitores críticos e capazes de enxergar questões subjacentes aos enredos.

No cenário internacional, também nos anos 80, surge uma personagem bruxa de muito sucesso, em 1986 o escritor catalão Enric Larreula³⁴, lança *As memórias da Bruxa Onilda*³⁵, o primeiro livro de uma série de outros vinte e três títulos que contam as aventuras da Bruxa Onilda, quinze deles foram traduzidos para o português. Onilda é uma das bruxas mais conhecidas no universo infantil daquela década, inicialmente, por meio das aventuras de suas sobrinhas *As trigêmeas*, em que a bruxa aparece como personagem secundária e é a antagonista das histórias. Posteriormente, ganha suas próprias narrativas, desta vez,

A bruxa é uma heroína que vive no terreno do lúdico, porém, suas peripécias estão intimamente ligadas com a realidade, o que facilita a sua identificação com o leitor infantil, uma vez que a personagem é atrapalhada e resolve seus problemas e dificuldades através da magia e, muitas vezes, da esperteza. Bruxa Onilda transita entre o terreno do real e do imaginário, apesar de ser uma bruxa, não pratica o mal e, devido aos acontecimentos ligados ao seu nascimento – o fato de ter nascido fora do dia e do horário previstos – está sempre lutando contra os infortúnios que a vida lhe apresenta. (LAITANO, 2008, p. 244).

O sucesso das aventuras da Bruxa Onilda, certamente, contribuiu para que outros autores invistam na personagem da bruxa como protagonista e despida do caráter malévolos. No Brasil, é sob a perspectiva do humor paródico que, nos anos 90, a personagem da mulher bruxa segue sendo representada como na versão inaugurada por Eva Furnari com *A Bruxinha atrapalhada*. Encontramos a bruxa protagonizando histórias como na trilogia escrita por Maurício Veneza³⁶, *Bruxa Risoleta e o Coração de Cristal*,

³⁴ Enric Larreula i Vidal nasceu em Barcelona em 1941, é escritor espanhol com mais de 80 livros publicados e traduzidos para diversos idiomas.

³⁵ Bruxa Onilda, inicialmente, aparece como personagem secundária na narrativa *As Trigêmeas*, suas sobrinhas. As meninas, junto com sua tia bruxa, visitam os contos de fadas, como *Cinderela*, *Barba Azul* e outras narrativas da literatura, tais como, *Romeu e Julieta* e *As viagens de Gulliver*. As aventuras das sobrinhas da Bruxa Onilda também são apresentadas numa série de desenhos infantis, transmitido, no Brasil, canal Futura.

³⁶ Maurício Veneza mora em Niterói, no Rio de Janeiro, cidade onde nasceu. Trabalha como ilustrador e já fez histórias em quadrinhos e ilustrações para agências de publicidade, jornais, revistas, televisão e livros infantis e didáticos. É também colaborador regular da revista *Ciência Hoje das Crianças*, editada pela

O aniversário da Bruxa Risoleta, A Bruxa Jezibaba e a Menina Bordadeira, publicada em 1998. Outro autor que se aventurou nas histórias de bruxas foi Jonas Ribeiro³⁷ que escreveu onze narrativas contando a saga da Bruxa Cremilda e mais três contando as aventuras da Bruxinha Cremilda. Maurício Veneza e Jonas Ribeiro são os autores homens que, nesta pesquisa, conseguimos identificar como escritores brasileiros que escreveram história de bruxas para crianças com alguma expressividade, isso com base na quantidade de narrativas deles em que a bruxa aparece como protagonista. De cerca de 60 narrativas infantis brasileiras que apresenta a bruxa como personagem principal, apenas 21 é de autoria masculina, 17 destes dois autores.

No cenário mundial, o ano de 1997 aparece como o marco inicial da chegada de um dos livros infantojuvenis mais vendidos em todos os tempos: *Harry Potter e a pedra filosofal*, da britânica Joanne Rowling³⁸. O primeiro de uma série de outros seis, essa obra apresenta ao mundo o bruxinho que conquistou leitores de todas as idades. Traduzidos em 73 idiomas, os sete livros já venderam mais de 450 milhões de exemplares em 200 países. Êxito que se repetiu no cinema, pois os filmes baseados nos dois primeiros livros arrecadaram cerca de 2 bilhões de dólares. Há críticas acerca da literariedade da obra de Rowling, alguns atribuem seu sucesso assombroso ao investimento em campanhas de *marketing* e não à qualidade de sua narrativa. Ainda que assim seja, há que se considerar que

Tal força de promoção da obra através do *marketing* — por mais maquiavélico que esse possa ser — resultou num ponto muito interessante: muitas crianças leram e gostaram tanto do que leram a ponto de querer ler mais. Uma grande quantidade de pais foi surpreendida com o comportamento de filhos que trocaram a televisão e o videogame pela companhia do livro, sendo que alguns não tinham até então lido um livro sem ilustrações ou tão extenso (LIGNANI, *apud* PITTA, p. 2006, 126).

Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Lançou por Paulinas *Que lugar é este?* e fez as ilustrações dos livros *Contos africanos para crianças brasileiras* e *Outros contos africanos para crianças brasileiras*.

³⁷ Jonas Ribeiro é paulistano, nascido em setembro de 1970. Como escritor de literatura infantil, chegou aos 41 anos com 100 livros publicados e 600 mil exemplares vendidos.

³⁸ A escritora britânica Joanne Kathleen Rowling nasceu na cidade de Yate, nas proximidades de Bristol, na Inglaterra, em 31 de julho de 1965. Sua obra já foi traduzida para sessenta e quatro idiomas e a revista *Forbes* a considerou, em 2004, a primeira criadora literária a conquistar bilhões de dólares com esta atividade.

Com cerca de 250 páginas em cada volume, as sete narrativas do menino bruxo, que descobre o mundo da magia numa escola de bruxaria, giram em torno das tentativas de Potter de destruir Lorde Voldemort, um poderoso bruxo, responsável pela morte dos pais do garoto e também por tentar assassiná-lo. Ao fracassar nessa tentativa, o bruxo desaparece e esse fato torna Potter muito conhecido. Outras duas personagens fazem parceria com o menino e são importantes no desenvolvimento de suas estratégias para superar os desafios, são eles: Rony Weasley – originário de uma família de tradição na prática de bruxaria – e Hermione Grange – uma menina que possui grande inteligência e muitas leituras sobre o mundo da magia, porém é descendente de “trouxas”, classificação utilizada para distinguir as famílias que não possuem o dom da prática de bruxaria. Neste caso, é importante destacar que Hermione Grange escolhe ir para a escola de bruxaria, escolhe ser uma bruxa e, por sua grande inteligência e perspicácia, é ela quem lidera todas as ações bem sucedidas do pequeno bruxo, mesmo não sendo a protagonista, ela é a responsável pelo sucesso das empreitadas assumidas por Harry Potter.

As aventuras do pequeno bruxo contrariam a crítica pelo sucesso que fazem e nos colocam diante de novos paradigmas acerca de duas questões: a primeira delas diz respeito ao que se conceitua como literatura infantil e juvenil no que concerne a uma das principais características que a distingue da literatura para adultos, o tamanho da narrativa. Até então, não se tinha notícia da classificação para crianças e jovens de uma história com mais de 200 páginas. A segunda questão, e a que mais nos interessa aqui, refere-se à representação da prática de bruxaria por um menino e a simpatia que este adquire de seus leitores. Diferentemente das bruxas da literatura infantil, Harry Potter é o herói das narrativas e a ele não cabem as trapalhadas das bruxas que assumem o lugar de protagonistas na literatura brasileira dos anos 90, ao contrário, ele usa a magia para estabelecer a ordem e extirpar o mal que ameaça a paz, Lorde Voldemort. O fato de as práticas de magia serem realizadas por um protagonista do sexo masculino e criança parece conceder a Harry Potter o direito de ser intitulado bruxo sem que recaia sobre ele a conotação negativa ou pejorativa a que se tem atribuído às bruxas das narrativas tradicionais e contemporâneas, respectivamente.

Assim, num jogo com a própria literatura, Rowling desconstrói o conto de fadas e apropria-se da imagem e do percurso do herói, que lhe são característicos, transformando Harry Potter na atualização do órfão, rejeitado por seus responsáveis, que tem em seu lar um elemento com o qual rivaliza e que se vê obrigado a enfrentar várias provas no decorrer

de sua trajetória rumo ao amadurecimento. Potter, em sua saga, recicla traços de textos como *Cinderela*, *O patinho feio*, *O Mágico de Oz*, *Alice no país das maravilhas* e uma infinidade de outras obras. (PITTA, 2006, p. 134)

Além de herói, ele assume, antes disso, o lugar digno de compaixão por ser órfão e desprezado pelos responsáveis por sua criação. Inicia suas desventuras ao ser adotado por uma família que o coloca para dormir num armário embaixo das escadas da casa. Maltratado pelo primo e pelos pais adotivos, tem completa ignorância sobre sua origem, suas habilidades e de sua importância para o mundo da magia, características que despertam no leitor a empatia e o desejo de que ele possa superar tais obstáculos. E quando ele o faz, gera o sentimento de alívio, contentamento e admiração.

Deste modo, com a saga do menino bruxo, a literatura destinada a crianças e jovens ganha, no século XX, um dos mais significativos abalos em suas estruturas. O inquestionável sucesso de *Harry Potter* instaurou um novo paradigma no que diz respeito à recepção desse gênero literário e, a partir disso, provocou um novo jeito de olhar dentro no campo da teoria da literatura que precisou buscar um lugar para definições que enquadrem a obra de Rowling nos estatutos da literatura infantil e juvenil. Com a marca própria da literatura contemporânea, a saga de Harry Potter não se enquadra às tendências das tradições anteriores, ou seja, não atende às classificações dos manuais de teoria da literatura, a exemplo da narratologia ou do cânone literário. Mudanças que são consequências, de certo, das transformações experimentadas pela sociedade, pois, como afirma Perrone-Moisés (2016, p.18), as mutações literárias não são dissociadas das mutações culturais.

Entramos, deste modo, no século XXI e as narrativas sobre bruxas continuam a fazer parte do acervo cultural da humanidade. Nos anos 2000, encontramos na literatura brasileira as *Histórias de Bruxa boa*, publicado em 2004 e sua continuidade em *A volta da Bruxa boa*, publicado em 2007, ambas de Lya Luft³⁹. Narrativas que mesclam o lugar

³⁹ Lya Luft, escritora brasileira, nasceu em Santa Cruz do Sul, no Rio Grande do Sul, no dia 15 de setembro de 1938, faleceu em 30 de dezembro de 2021. Deixou um legado de produção literária que reúne poesias, ensaios, contos, literatura infantil, crônicas e romances. Suas obras publicadas são *Canções de Limiar* (1964), *Flauta Doce* (1972), *Matéria do Cotidiano* (1978), *As Parceiras* (1980), *A Asa Esquerda do Anjo* (1981), *Reunião de Família* (1982), *O Quarto Fechado* (1984), *Mulher no Palco* (1984), *Exílio* (1987), *O Lado Fatal* (1989), *A Sentinela* (1994), *O Rio do Meio* (1996), *Secreta Mirada* (1997), *O Ponto Cego* (1999), *Histórias do Tempo* (2000), *Mar de Dentro* (2000), *Perdas e Ganhos* (2003), *Histórias de Bruxa Boa* (2004), *Pensar é Transgredir* (2004), *Para não Dizer Adeus* (2005), *Em outras Palavras* (2006), *A Volta da Bruxa Boa* (2007), *O Silêncio dos Amantes* (2008), *Criança Pensa* (2009), *Múltipla Escolha* (2010), *A Riqueza do Mundo* (2011), *O Tigre Na Sombra* (2012), *O Tempo é um Rio que Corre* (2013) *Paisagem*

de representação da bruxa, apresentando-as como personagens que ocupam dois meandros da história: há uma bruxa boa e duas bruxas más. Luft apresenta ao leitor a possibilidade de convivência pacífica com uma bruxa, já que a bruxa boa é a avó da menina Tatinha, uma das protagonistas das narrativas. Embora existam duas bruxas más que estão sempre à espreita para fazer maldades, a avó aparece como aquela que faz feitiços para o bem, protegendo sua casa e sua família dos ataques das bruxas más.

Em 2018 encontramos *Como nascem as Bruxas?*, de Ismael Chedid⁴⁰ e ilustrações em aquarela da pintora Valeria Yaquinez. O lançamento do livro surge como resultado de uma ação de benfeitoria que arrecadou mais de 15 mil reais em doações destinados à produção, editoração e impressão da obra. Chama-nos a atenção o fato de um livro que propõe a ruptura com o paradigma estabelecido acerca das maldades atribuídas às bruxas ser financiado de forma coletiva e escrito por um homem. Esta é a primeira de outras oito histórias de bruxas boas que ainda serão lançadas. Na descrição do livro, o autor justifica que “a ultrapassada visão de bruxas que só amedrontavam as crianças e faziam maldades precisa morrer, para que nasça uma nova visão destas mulheres maravilhosas que usam toda sua magia, intuição e poder verdadeiro, tão natural nas mulheres, para curar a si mesmas e o mundo” (CHEDID, 2018, p. 42). Mais uma vez, a literatura destinada às crianças aparece como um importante elemento na desmitificação de estereótipos que constroem sentidos e dão legitimidade a preconceitos e discriminação, como é o caso da figura das bruxas, “mulheres que conhecem o poder da natureza, das estações, das fases da Lua, das ervas, sabem fazer partos naturais e cuidam umas das outras, agora ressurgem com toda força e as boas vibrações da energia feminina, que rege toda a beleza do mundo” (CHEDID, 2018, p. 42).

Entre 2018 e 2021, não encontramos publicação de nenhuma narrativa em que a bruxa aparecesse como protagonista e que se proponha a ressignificar o estereótipo da maldade ligado a essa personagem. Talvez seja uma consequência das ações já mencionadas nas Considerações Iniciais deste trabalho a respeito da eleição de um governo ultraconservador à Presidência da República e todas as polêmicas protagonizadas tanto por membros do governo quanto por muitos apoiadores no sentido de proibir, recriminar e/ou estigmatizar a quem ouse contrariar suas ideias fundamentalistas – vide

Brasileira (2015), *A Casa Inventada* (2017) e *As coisas Humanas* (2020). Foi colunista da Revista *Veja*. Foi, também, tradutora e professora universitária.

⁴⁰ Ismael Rogerio Chedid é brasileiro de escritor de literatura infantil e Histórias em Quadrinhos. Também é criador do projeto *Turminha do Animazoo* e *História contada*.

caso de proibição ao clube de leitura *Leiturinha* de enviar a seus assinantes histórias que tivessem bruxas como personagens.

Entretanto, 2021 trouxe-nos uma perspectiva bastante animadora, pois foram publicadas três narrativas que apresentam a bruxa como protagonista e a representam a partir de um novo lugar de ações. A primeira delas é a história de *Aisha, a bruxinha aborrecente* (2021) da professora paulista Patrícia Prates Poltronieri⁴¹ que, no período do isolamento social imposto pela pandemia do coronavírus,⁴² resolveu desengavetar uma história que havia iniciado a escrita há anos. Na ocasião da divulgação do lançamento, a autora fala sobre o propósito de escrever sobre o tema e declara que: “Queria tirar esse místico de que bruxa é feia e só faz maldades. Ela é uma bruxinha do bem e até faz algumas artes com o gato, mas são brincadeiras de criança” (POLTRONIERI, *apud* MARTINS, 2021, s/p). Conhecemos, então, uma bruxinha adolescente que vive as emoções e aventuras de uma menina comum. A história começa falando de seu nascimento numa família de bruxas e, a partir de então, apresenta sua trajetória através do relacionamento com o irmão, com os pais, com o gato de estimação, o desabrochar do primeiro amor e as desventuras ao sofrer *bullying* na escola. Uma bruxinha muito simpática e que vive dramas comuns às adolescentes não bruxas, fato que induz a uma identificação positiva com a personagem, pois muitas leitores e leitoras adolescentes podem sentir seus dramas representados na narrativa, a novidade é que desta vez não é a princesa que os representa, mas sim, uma personagem bruxa.

Seguindo esse mesmo mote e no mesmo ano, temos a narrativa da paranaense Nelly Narcizo Souza⁴³, *Lolla, a bruxinha entre sapatos que rimam e chapéus que não combinam* (2021). Outra bruxinha adolescente que se vê diante da dúvida sobre qual a melhor roupa para ir a uma grandiosa festa de bruxas para a qual foi convidada. Tomar decisões, fazer escolhas e se autoafirmar a partir delas, é o drama vivido por Lolla, que ratifica sua

⁴¹ Professora da Educação Infantil no município de Itanhaém, interior de São Paulo e contadora de história. *Aisha, uma bruxinha aborrecente* (2021) é seu primeiro livro.

⁴² Em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constituía uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) – o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional. Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia. A designação reconhece que, no momento, existem surtos de COVID-19 em vários países e regiões do mundo. 88 Informações do Histórico da pandemia de COVID-19. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>

⁴³ Escritora e ilustradora, é pedagoga, com especialização em Neuropsicologia, mestrado e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Paraná e tem atuado como professora de Educação Especial e Inclusiva. Além de dois livros de literatura infantil, publicou também o livro teórico *Educação infantil na perspectiva da inclusão: Reflexões para novas ações*. (2019)

identidade de bruxa ao escolher, entre muitas provas de roupas, sapatos e chapéus, o traje que mais lhe caracteriza e lhe traz a certeza do modo como se sente melhor e mais realizada: o traje de bruxa. Uma narrativa com ilustrações coloridas que retratam uma personagem de semblante jovem, agradável e que conquista a simpatia do leitor com seu sorriso iluminado por muitas estrelas.

Para fechar a tríade de bruxas boas reveladas ao mundo no ano de 2021, temos também *Bruxolivia, a bruxa boa* (2021) da escritora catarinense Nicole Steffens Spohr⁴⁴. A narrativa começa com o questionamento de uma criança – “Mamãe, todas as bruxas são malvadas?” (SPOHR, 2021, p. 06) e, respondendo à questão, a mãe narradora nos apresenta Bruxolivia, uma mulher sábia, que conhecia muitos segredos sobre o cultivo de ervas, sobre o corpo feminino, sobre os ciclos da vida como nascer e morrer, além de ser uma curandeira dos males do corpo e da alma. Muito amorosa, Bruxolivia é narrada como alguém que se dedica à cura da humanidade, porém, por ser incompreendida é condenada à fogueira. Uma abordagem que apresenta uma outra perspectiva de representação acerca da mulher bruxa e sua trajetória na história da humanidade, sobretudo quando traz à tona a ideia do tamanho equívoco cometido com o assassinato de tantas mulheres inocentes pela acusação da prática de bruxaria. Bruxolivia traz para o universo infantil uma versão importante a ser discutida sobre a caça às bruxas ao apresentar uma mulher bruxa que não fazia maldades, apenas era uma mulher sábia e detentora de muitos conhecimentos que, mesmo assim, foi morta na fogueira.

Como se vê, mesmo com o passar dos anos, o imaginário sobre a mulher ligada à bruxaria sempre esteve presente na história da literatura infantil para crianças no Brasil e tal personagem ocupa lugar de destaque entre os príncipes, princesas, reis e rainhas. Embora em sua representação muitas vezes ainda haja a persistência de padrões desiguais, injustos e violentos, já encontramos algum sinal de mudança, algumas representações que traçam o perfil da bruxa em sua multiplicidade enquanto mulher, possibilitando o

⁴⁴ Escritora e editora que resume sua biografia declarando que é “Mulher, feminista, cientista social, educadora, escritora e *podcaster*. Profundamente transformada pela experiência da maternidade e igualmente inconformada com o papel destinado às mulheres na sociedade, fundou a plataforma online Fala Frida, que encoraja mulheres a se expressarem por meio da escrita. Escreve contos infantis e ensaios críticos sobre a condição feminina, facilita grupos de leitura sobre sagrado feminino e ministra cursos e palestras sobre feminismo. Cientista social de formação, pesquisou direitos humanos na periferia global durante o doutorado e hoje atua como professora universitária, ensinando sobre igualdade de gênero, ética e responsabilidade social. Ao longo de sua jornada, entendeu que seu propósito é trabalhar por, para e com outras mulheres na construção de um mundo melhor para todos.” Autora, também, de *Lana Capulana* (2020), pela Frida Editora. Informações disponíveis em: <<https://falafrida.com.br>>

florescer de diferentes práticas, iniciativas e identidades. É sobre essas representações que trataremos no próximo capítulo, sobretudo aquelas que propõem apresentar essas mulheres com um perfil de “bruxa boa”, apresentando se elas, de fato, refletem um novo lugar de representação para essa personagem ou se apresentam, através desse novo jeito de serem narradas, apenas uma caricatura da depreciação do feminino, estruturada pelo machismo, reforçada pelo imaginário e ratificada pelas narrativas que compõem o acervo literário destinado às crianças.

3.2 Entre as bruxas más, uma Bruxinha boa e uma Bruxa madrinha

Séculos se passaram e a vinculação da figura da bruxa à maldade é tema consolidado no imaginário ocidental, consequência da campanha de terror realizada pela classe dominante durante o período de “caça às bruxas”, como já se viu em seção anterior deste trabalho. Tal campanha contou com a participação da Igreja – tanto a Católica, quanto a Protestante – e do Estado, resultando em um verdadeiro genocídio contra o feminino, com a finalidade de manter o poder masculino e punir as mulheres que ousavam manifestar seus conhecimentos médicos, políticos ou religiosos. O estereótipo da mulher maléfica e com poderes sobrenaturais, popularizado pela história da Inquisição e pelas representações artísticas e literárias, tornou-a sinônimo de vilania.

No entanto, a imagem da bruxa ligada ao Mal, salvaguardada pelas representações que se perpetuaram ao longo do tempo, aos poucos vai inquietando mulheres que não desvinculam o genocídio das bruxas à questão de gênero e passam a questionar esse lugar instituído através de novas representações e abordagens que fogem ao amálgama social construído acerca da mulher. Ainda que tímidas, as novas abordagens acerca da figura da bruxa na literatura destinada às crianças começam a aparecer e, no Brasil, encontramos, do ponto de vista cronológico, a primeira narrativa em que a bruxa ganha novas perspectivas de ação.

Referimo-nos à peça teatral infantil de Maria Clara Machado, *A bruxinha que era boa*, de 1954, que conta a história da Bruxa Ângela. Uma bruxinha que não consegue fazer maldades e, por isso, sofre severas críticas do Bruxo Belzebu, sua ruindade suprema, bem como de outras bruxas, suas irmãs, além da bruxa-instrutora. Maria Clara Machado publicou, em formato de livro infantil, a narrativa da bruxinha que era boa em 1958, mesmo ano em que a narrativa ganhou o Prêmio *hors concours* e três anos após ter

recebido seu primeiro prêmio, pois a peça foi vencedora do 1º lugar no Concurso Anual de Peças Infantis da Prefeitura do Distrito Federal em 1955. Temos, então, uma história de bruxa boa muito bem aceita, a contar por suas premiações e as tantas edições posteriores.

Não temos conhecimento sobre a existência de nenhuma narrativa brasileira anterior à de Maria Clara Machado que apresente uma personagem bruxa que escape ao lugar cristalizado da maldade. O título da peça já convida ao leitor para o despertar de uma certa simpatia à personagem: o uso do diminutivo acrescido da descrição que a qualifica como aquela que “era boa”. Há nove personagens, algumas recebem apenas o nome, outras, assim como Ângela, ganham caracterização a partir da principal característica que as define:

1º ato e 3 cenas sem intervalo

Personagens:

Bruxinha Ângela, a bruxinha que era boa.

Bruxinha Caolha, a pior de todas.

Bruxinha Fedregunda.

Bruxinha Fedorosa.

Bruxinha Fedelha.

Bruxa-Instrutora ou Bruxa-Chefe.

Bruxo Belzebu, sua Ruindade Suprema.

Vice-Bruxo.

Pedrinho, o lenhador. (MACHADO, [1954] 1999, p. 05)

Os nomes dados às personagens, ainda que não venham seguidos de caracterização, nos trazem uma importante informação, pois as bruxas classificadas como más recebem nomes que sugerem algum defeito físico ou a um comportamento inadequado. Uma delas se chama Caolha, nome dado a quem não possui um olho ou que possui estrabismo, popularmente conhecido como vesgo em razão da falta de paralelismo nos eixos visuais, outra se chama Fedelha, adjetivo associado ao sentido pejorativo de indisciplina aplicado à pessoa traquina ou impertinente. Temos também Fedorosa, nome ligado ao termo ferdor e, ainda, Fedregosa, denominação estranha e que não remete a nenhum elemento positivo, ao contrário de Ângela, a bruxinha que era boa. Esta recebe o nome que remete aos anjos, à figura angelical, remetendo à bondade e pureza, em oposição ao nome dado, também, o Bruxo Belzebu, termo que, para os hebreus, no Novo

Testamento, está associado a espíritos infernais, demônio-chefe. Ângela seria a representante celeste, enquanto Belzebu, o representante das trevas, o próprio demônio.

Deste modo, na apresentação das personagens, já se percebe que há a presença do caráter dual, pois existem personagens declaradamente maus, enquanto Ângela é boa. Porém, ela não é uma fada como rotineiramente se vê nas narrativas infantis sendo aquela que, assim como a bruxa, faz uso da magia, mas ocupa o lugar do bem no imaginário. Agora, temos uma bruxa ocupando esse lugar antes atribuído somente às fadas, o da prática do bem. O cenário é uma floresta, onde aparece, entre as bruxas, uma que se destaca pela diferença, tanto física quanto de comportamento, agindo de forma diversa daquilo que se espera de uma “verdadeira bruxa”, pois, ela difere deste molde pela elegância e pela conduta, conforme descreve o narrador:

A última bruxinha da fila é diferente das outras. Debaixo da roupa preta de bruxa, emoldurado por cabelos estranhamente louros (as outras têm cabelos pretos e roxos desgrenhados) surge um rostinho angélico: é a Bruxinha Ângela. Voa com grande prazer na sua vassoura e monta com elegância, enquanto suas irmãs voam como verdadeiras bruxas; gargalhadas e movimentos bruscos. (MACHADO, [1954] 1999, p. 07)

Embora não seja o propósito deste estudo, não podemos deixar de observar que as características na descrição da Bruxinha, para que ela seja ligada à esfera positiva, são vinculadas ao padrão eurocêntrico de beleza, quando se destaca a cor loura de seus cabelos em oposição aos das outras bruxas que são pretos, roxos e desgrenhados. Mesmo escrita nos anos 50 do século passado, a peça de Maria Clara Machado reflete colonialidade estrutural que há muito existe no país, desde a chegada dos exploradores portugueses, que incutiram em nós, colonizados, a tendência a interpretar o mundo segundo os valores do ocidente europeu, tendo-os como referência para o bom e o belo.

Seu “rostinho angélico” lhe atribui a doçura dos anjos e a diferencia das outras bruxas a quem são atribuídas características e ações grotescas ou grosseiras, remetendo-nos ao arquétipo das fadas e princesas que, nos contos tradicionais, aparecem com feições delicadas e angelicais. Caracterização que traz à tona uma marcação simbólica, através da qual a descrição de suas aparências serve de meio pelo qual se dá sentido às práticas de uma bruxa. As feições grotescas definem quem é incluído no grupo das bruxas, já as

feições angelicais não cabem à uma bruxa e são questionadas. Tais distinções promovem a classificação e constituem esferas importantes na reprodução de imagens que regulam as vivências sociais, por meio da diferenciação que julga e condena. Discursos e sistemas de representação que constroem os lugares aos quais os indivíduos pertencem ou não. Antes mesmo de suas ações, a cor dos cabelos de Ângela é um marcador deste lugar de não pertencimento. Pedrinho, ao conhecê-la, revela a estranheza que sente ao perceber a incoerência entre este marcador – a aparência da bruxa – e o lugar já determinado que se tem a esse respeito: “PEDRINHO – Também nunca vi feiticeira de cabelo amarelo. Que bruxa mais esquisita.” (MACHADO, [1954] 1999, p. 24)

Premiada e com muitas edições em formato de livro, a peça fez grande sucesso e, talvez, este tenha se dado, dentre outros motivos, em razão da estranheza a esta novidade nas obras dedicadas ao público infantil: a presença de uma bruxa boa. O espectador e, posteriormente, o leitor são levados a repensar seu imaginário a respeito da maldade sempre atribuída às bruxas. As ações de uma bruxa boa são tão inusitadas que são classificadas como esquisitas. A produção de significados dentro da cultura faz com que sejam moldados os comportamentos e, somente assim, a partir da definição já estabelecida, a experiência do menino Pedrinho faria sentido, pois, Ângela estaria dentro do modelo específico já conhecido por ele.

Mais adiante, em diálogo com o menino lenhador, a Bruxinha revela que não ganhará uma vassoura a jato como prêmio do exame ao qual se submeterá, juntamente com as outras bruxas por não conseguir ser má.

PEDRINHO

Por que você não vai ganhar a vassoura a jato?

BRUXINHA ÂNGELA

Porque a Bruxa-Chefe...

PEDRINHO

Quem é Bruxa-Chefe?

BRUXINHA ÂNGELA

Bruxa-Chefe é a instrutora. Bruxa-Chefe disse que eu sou esquisita, porque não sei fazer maldades...

PEDRINHO

É esquisito mesmo... Quem sabe você não é bruxa nada?

Quem sabe você é uma fada disfarçada. (MACHADO, [1954] 1999, p. 21)

Há um treinamento para o exercício das práticas de maldades no qual a Bruxinha Ângela demonstra sua falta de jeito e é recriminada pelas outras bruxas, principalmente pela Bruxa-Chefe, a instrutora e pelo Bruxo Belzebu, o líder supremo das bruxas, que promete trancá-la na Torre de Piche como castigo. Como vemos na fala da Bruxinha Caolha, ao repreender a Bruxinha Ângela: “Deixa de ser boa, bruxinha, você quer ir presa na Torre de Piche?!” (MACHADO, [1954] 1999, p. 21)

Existe uma clara hierarquia entre as personagens e o lugar de maior poder é atribuído a um personagem masculino, considerado “rei de todas as feiticeiras”, seguido pelo vice-bruxo, uma espécie de assistente do Bruxo Belzebu. A Bruxa-Chefe é a mais velha das bruxas e, ao encontrar o bruxo na ocasião do exame das bruxinhas, se coloca numa posição de subordinação e subserviência. Ao cumprimentá-lo diz: “Senhor Bruxo Belzebu Terceiro, único senhor desta floresta, rei de todas as feiticeiras, imperador das maldades... imperador das maldades... imperador das maldades...” (MACHADO, [1954] 1999, p. 10). O masculino é o imperador, aquele que governa um império e assume o papel de liderança, devendo ser respeitado e obedecido. A anáfora presente na repetição do termo “imperador das maldades” aparece com um reforço à ideia de superioridade do Bruxo Belzebu, vendo-se aí uma clara relação de gênero em que o patriarcado⁴⁵ aparece como plano de fundo na convivência entre as bruxas e o bruxo. Embora as bases institucionais do patriarcado estejam ligadas ao grupo doméstico e ao regime da escravidão, suas noções estruturantes se estendem para outras relações sociais em que o homem ocupa o lugar de poder, muitas vezes exercendo atividade semelhante àquela desenvolvida por uma mulher. Há uma naturalização do domínio dos homens sobre as mulheres pois, mesmo a Bruxa-Chefe sendo capaz de exercer as mesmas funções, o lugar de poder e liderança é masculino e, em nenhum momento, é questionado. Ao contrário, o Bruxo Belzebu é temido e respeitado.

Podemos considerar que Bruxa-Chefe, o vice-bruxo e o Bruxo Belzebu representam, na obra de Machado, essa relação hierárquica de poder, baseada no gênero. A Bruxa-Chefe, mesmo ocupando um pseudo lugar de chefia, atua como instrutora, uma espécie de professora, cuidadora. A que promove o treinamento para o exercício das

⁴⁵ Reconhecemos a problemática embutida no uso do termo patriarcado, sobretudo concordando com Judith Butler, quando em *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade* (2020, p. 22), afirma que o termo suscita uma pseudo universalização estrutura de dominação do homem sobre a mulher, criando uma fictícia ideia de que há uma experiência comum de subjugação das mulheres. Porém, o termo é utilizado aqui como o mais útil para ilustrar a diferença na relação hierárquica de poder existente entre um bruxo homem e uma bruxa mulher.

maldades que, sendo bem executadas, mantém o Bruxo Belzebu no comando. Ele só é o imperador das maldades porque há quem mantenha, na base, o sistema em funcionamento, treinando as bruxas mais jovens para o exercício de suas atividades maléficas, numa espécie de escola. Essa manutenção é atribuída a uma mulher, à Bruxa-Chefe. Estrutura organizacional que muito se vê na sociedade ocidental, sobretudo na divisão sexual do trabalho, pois mesmo as mulheres tendo conquistado o direito ao trabalho remunerado externo ao lar, a dicotomia entre o público e o privado se consubstanciou na formatação das funções a serem desempenhadas, sendo destinado aos homens o lugar de líderes provedores e às mulheres o de cuidadoras. Para Flávia Biroli,

Falar de divisão sexual do trabalho é tocar no que vem sendo definido, historicamente, como trabalho de mulher, competência de mulher, lugar de mulher. E, claro, nas consequências dessas classificações. As hierarquias de gênero, classe e raça não são explicáveis sem que se leve em conta essa divisão, que produz, ao mesmo tempo, identidades, vantagens e desvantagens. (BIROLI, 2018, p. 21)

Hierarquias de gênero estão, também, assentadas na divisão sexual do trabalho, intensificando restrições e desvantagens que interferem diretamente na trajetória das mulheres, pois por causa destas hierarquias são definidos quem são os sujeitos a ocupar os lugares de poder. O exercício da cidadania pelas mulheres é comprometido, portanto, pela divisão dos papéis sociais ocupados por homens e mulheres que as coloca sempre em posição desigual, privilegiando os homens na ocupação dos lugares de poder.

O Bruxo Belzebu, sempre que aparece, faz questão de se auto afirmar como superior, solicitando às bruxas que declarem quem ele é: “BRUXO – Quem é o maior bruxo do mundo? / TODAS – *(Juntas, como coisa decorada)* Sua Ruindade Suprema, o bruxo Belzebu Terceiro, primeiro e único, nosso chefe e mestre”. (MACHADO, [1954] 1999, p. 33) numa insistente repetição da pergunta a fim de deixar marcadamente registrado o seu lugar de autoridade. Ao tempo em que Maria Clara Machado traz uma ruptura acerca do lugar da bruxa má, com a presença de uma bruxa boa em sua narrativa, ratifica, para as crianças, a ideia sobre lugares ocupados por homens e mulheres na sociedade, sendo o homem aquele que ocupa o lugar de destaque e poder.

Pode-se inferir, ainda, que o binarismo Bem x Mal continua presente, como ocorre nas narrativas tradicionais, pois vemos a bondade da Bruxinha Ângela sendo colocada

em oposição ao tradicional papel de má representado pelas outras bruxas. A diferença destacada pela oposição não possibilita que haja convivência saudável entre as bruxas, já que suas ações são diferentes umas das outras. Exige-se uma uniformização, Ângela recebe ameaças e é trancada na Torre de Piche por não mudar seu comportamento desviante e se adequar à imagem padrão. Esse fato aponta para o modo como a ideia que se tem sobre as ações de uma bruxa está estruturada no imaginário, pois não é aceitável que uma bruxa seja boa. A Bruxinha Ângela se recusa a ser má, é estigmatizada e castigada; o mesmo ocorre nas sociedades em que os indivíduos que são vistos como diferentes sofrem os mais diversos tipos de discriminação e violência. Violências das mais diversas que são baseadas num essencialismo fundamentado numa versão da história construída ou representada como uma verdade imutável. Nela apenas um determinado modo de ser e agir é aceito e, com isso, define-se quem faz parte e quem não faz; devendo o outro, o diferente ser eliminado sob a justificativa da manutenção da ordem pré-estabelecida.

A Bruxinha que era boa apresenta-se, então, como uma importante narrativa, pois inaugura, na literatura infantil brasileira, a presença de uma bruxinha boa, revestida no papel de uma criança. O diminutivo utilizado em *Bruxinha* – tanto no título da narrativa quanto na identificação da personagem estreitam o vínculo do leitor com o texto ficcional que, por simpatia ou identificação, as aceitam. Seus atos são vistos como consequência de intenções ingênuas, pois as crianças são sempre mobilizadas pela pureza, espontaneidade, candura e inculpabilidade. Ao conhecer uma personagem infantil, mesmo ela sendo apresentada como uma bruxa, o leitor sabe que vai se deparar com uma personagem “do bem”, já que se trata de uma criança e seus atos, sejam eles quais forem, sempre serão vistos como travessuras, despidas de intencionalidade. Uma bruxa criança, então, desfaz a relação de medo e estereotípias existente entre leitor e a personagem à medida em que os aproxima e faz com que haja simpatia, aceitação e identificação entre ambos.

Na literatura infantil, geralmente, não se tem a presença de uma personagem má ou com feições grotescas consideradas feias sendo representada por uma criança. Tais características remetem ao estereótipo das bruxas que eram condenadas à morte porque tinham suas ações desaprovadas por aqueles que definem o que é o bem e o que é o mal, não podendo, portanto, serem representadas por uma criança. A bruxa má se opõe aos heróis e não poderia ter suas atitudes consideradas apenas como travessuras, pois pejorativamente aparecem carregadas de maldades que prejudicam outras pessoas.

Essa representação, geralmente, não se dá, pois conduziria a uma contradição em relação ao que se defende sobre a infância e o respeito a ela a partir da modernidade, como vimos em seção anterior. O conceito de infância moderna é alicerçado na ideia da pureza que deve ser protegida e preservada, por isso, seria um contrassenso utilizar uma imagem infantil para protagonizar como bruxa má, já que a maldade é desenvolvida – segundo o conceito já mencionado – após a infância. Some-se a isso o fato de que as narrativas infantis servem de instrumento pedagógico e uma criança sendo uma bruxa má não é um bom exemplo, sob o risco de servir de modelo a ser seguido. Se o propósito é a preservação da pureza, as narrativas destinadas ao público infantil devem, então, colaborar ou, se não, ter esse mesmo objetivo. Considerando a infância como uma construção cultural que é produzida e atravessada por variados discursos – sendo o da literatura infantil um deles – a ideia de que conteúdo é ou não apropriado à uma criança deve centrar a produção literária para essa faixa-etária.

A incompetência de Ângela na prática de maldades não é condenada pelo leitor, ao contrário, ele se diverte e aceita o convite de vencer os desafios em parceria com a Bruxinha que era boa. Junto com seu novo amigo Pedrinho, Ângela protagoniza o feito de prender o Bruxo Belzebu na Torre de Piche, libertando a floresta do domínio do mal. Cena que nos apresenta uma importante revelação acerca da cristalização da prática do mal ligada às mulheres. Ao prender o Bruxo na torre Pedrinho diz: “Pronto seu malvado, você agora vai ficar aí até o resto da vida... e ninguém mais aprenderá a fazer maldades! E a floresta vai ser de novo das fadas e dos passarinhos...” (MACHADO, [1954] 1999, p. 50) Mais uma vez, Maria Clara Machado brinca com as palavras e as ações de suas personagens para levantar temas que devem ser questionados e repensados, como é o caso da maldade ligada à mulher bruxa. Nesta passagem do texto, fica claro que o berço da maldade, a origem do mal naquela floresta não advinha de uma mulher, uma bruxa, mas sim, de um bruxo homem que era o responsável pela disseminação da maldade através de seus ensinamentos. Sem ele, o homem, “ninguém mais aprenderá a fazer maldades”.

Quem sabe sem as maldades ensinadas pelo homem, as bruxas sejam representadas em papéis distintos. Quem sabe uma bruxa resolve ser madrinha... E não é que há, por aí na literatura infantil brasileira uma bruxa madrinha?! Desta vez estamos nos reportando ao conto de Maria Heloísa Penteadó, intitulado *Maria Francisca*, publicado no jornal paulista *O Estado de São Paulo*, no ano de 1958 e posteriormente publicado pela editora Scipione, em 1990, com o título *A bruxa Madrinha*. Chama-nos atenção, nesta narrativa, três aspectos: primeiro, o ano de publicação da primeira versão

do conto, publicado semanalmente no jornal *O Estado de São Paulo*, dos meses de janeiro a maio de 1958; segundo, a autoria de uma mulher à época e, por último, o protagonismo de uma personagem bruxa que aparece como madrinha de uma menina. Muitos outros aspectos poderiam ser abordados a partir da leitura deste conto, entretanto, interessa-nos, aqui, analisar mais proficuamente a reversão do papel da mulher bruxa que, além de aparecer como protagonista da narrativa, assume um novo lugar de fala, desta vez, nos deparamos com uma bruxa que faz uso de seus poderes para ajudar a afilhada Maria Francisca e não para lhe fazer mal, atitude que, geralmente, se espera de uma bruxa.

É nesta perspectiva de reversão de papéis já consolidados na literatura infantil clássica que aparece a bruxa Donalualva, no conto *Maria Francisca*, mais tarde intitulado *Bruxa Madrinha*, de Maria Heloísa Penteado. A ruptura com os paradigmas da construção da personagem já aparece nas primeiras linhas do conto que iniciam com a descrição da bruxa:

Era uma vez uma bruxa miudinha, curvadinha, velhinha, tão velhinha que já não saía mais de casa. Mas nem por isso deixava de ser bruxa, fazia lá suas artes de bruxaria. Com ela viviam três gatos: Brinco, Bombom e Caju, três amores de gatos, cada um mais preto e luzido que o outro. (PENTEADO, 1958, s/p).

O uso do diminutivo nos adjetivos atribuídos à bruxa não dizem respeito apenas à indicação de tamanho, desta vez são utilizados para indicar um significado carinhoso, sentimental, de ternura, demonstram carinho e afetividade. Não se aproximam da caricatura de feições grotescas e assustadoras que, geralmente, constituem a imagem da bruxa nas narrativas infantis anteriores. A “velhinha”, “miudinha” e “curvadinha” desperta a complacência do leitor, sem deixar de lado a sua identidade de bruxa que é ratificada sem que a velhice – característica que em outras narrativas é vista como um dos aspectos peculiares daquelas que praticam maldade – lhe confira aversão. Ao contrário, desta vez tal atributo lhe confere simpatia e requer do leitor afeição, benevolência e/ou compaixão. Seu nome também é bastante criativo e sugere a junção de três termos ou ideias: Dona+Lua+Alva, indicando que se refere a uma mulher importante ou de mais idade, pela atribuição do pronome de tratamento Dona atribuído a mulheres distinguidas por algum título de respeito. Ligadas, ainda, ao conhecimento dos astros, especificamente da Lua, muito associada ao feminino e à magia, além do termo Alva, que remete à claridade e à

cor branca. Simbologia contrária ao que se é costumeiramente ligada às bruxas que aparecem muito associadas às cores escuras como preto e roxo.

A descrição de Brinco, Bombom e Caju, os três gatos da bruxa, também convida o leitor à simpatia aos animais, descritos como “três amores de gatos” e um deles ainda recebe o nome de Bombom, associado a um doce ou ao reforço do termo bom pela repetição. Estes serão, ao longo da narrativa, importantes interlocutores entre Donalualva e a menina Maria Francisca, escolhida como afilhada, além de serem os responsáveis por manter a bruxa atualizada de todos os acontecimentos da cidade, já que ela não saia mais de casa. Os gatos, ao relatarem tudo que veem em seus passeios pelos telhados e quintais das casas da cidade, lhes trazem a conhecimento a história de Maria Francisca, uma menina negra, filha de lavadeira, por quem Donalualva se afeiçoa e resolve ser sua Bruxa Madrinha, uma função que até então só era atribuída às fadas, já que às bruxas não eram conferidas as características de bondade e proteção, ao contrário, sempre utiliza de seus saberes e poderes para a prática do mal. As histórias contadas pelos gatos sobre as peripécias de Maria Francisca chamam a atenção de Donalualva, que se preocupa e entende que a menina precisava de uma espécie de protetora:

Foi assim que ficou sabendo de Maria Francisca, a negrinha filha da lavadeira, e tomou-se de amores pela menina. Agora ela era uma espécie de bruxa madrinha, estava a par de tudo o que a menina fazia, de suas tristezas ou alegrias, e de uma maneira ou de outra, fazia-lhes as vontades. Pois a Maria Francisca era mesmo de molde a agradar as feiticeiras. Gostava de gatos e de vassouras (mas só para montar nelas e brincar de cavalinho), gostava de mistério e acreditava em mal olhado. Além disso, ela era preta e dizem que as bruxas têm um fraco por esta cor. Maria Francisca era preta retinta, com uma carapinha dura de passar o pente. Vivia de pé no chão, sujinha, infernizando os vizinhos, sempre pronta para mostrar a língua para todo mundo e – Deus que me perdoe – dizer nomes feios. (PENTEADO, 1958, s/p).

Essas não são as únicas peripécias atribuídas à afilhada da bruxa, a menina havia sido expulsa do grupo escolar; ao andar sobre as paredes do chafariz da praça, caiu na água e, já que lá estava, resolveu se refrescar e jogar água nos passantes; comeu as cocadas que a vizinha doceira havia posto sobre o muro para secar; colocou um pedaço de sabão no pito do Sr. Gonçalves e quando este foi fumar, fez bolinhas ao invés de fumaça.

Tal comportamento rompe com a figura da menina dócil, indefesa e ingênua apresentada nos contos clássicos e que necessita da proteção de uma fada madrinha e é atribuído às personagens brancas. Não temos, aqui, portanto, nem docilidade no comportamento de Maria Francisca, tampouco fada para amadrinhar-lhe. Conhecemos uma menina negra com problemas decorrentes de sua indisciplina e que conquista a simpatia de uma velha bruxa. Esta envia os gatos para vigiar-lhe, levar-lhe presentes e, ao retornarem, contam-lhe tudo sobre as aventuras da menina pela cidade.

‘Essa menina precisa de alguém que olhe por ela’, pensou a bruxa. ‘Não pode continuar solta, fazendo estripulias. Assim acaba mal’. E mandou o gato Bombom vigiar a menina, seguir-lhes os passos e depois vir-lhe contar como a menina passara o dia, se precisava de alguma coisa. [...] ‘Maria Francisca é minha afilhada adotiva, portanto não é uma menina qualquer’. (PENTEADO, 1958, s/p).

Embora não objetivemos tratar sobre questões raciais neste trabalho, não podemos deixar de fazer um adendo sobre o fato de justamente uma menina negra, com problemas de comportamento, ter como madrinha uma bruxa. Temos a representação de duas personagens segregadas pela história e pelas diversas violências às quais elas e suas antecessoras foram submetidas. Além disso, no contexto brasileiro da década de 50, no que diz respeito à questão racial, o movimento negro⁴⁶ dava seus primeiros passos, no país, rumo à superação de tal questão. Por ainda estar no início dos debates, atribuir a uma menina negra o papel de afilhada de uma bruxa, de certo, não era algo a ser refutado no período.

Inclusive, na versão do conto publicado em 1958, Maria Francisca é chamada de “negrinha”⁴⁷, termo retirado da publicação do mesmo conto publicado pela editora

⁴⁶ Segundo a pesquisadora Cinthia de Cassia Catoia, no artigo “O Movimento Negro (1940-50) e a emergência do debate político sobre legislação antirracismo no Brasil” (2018, p. 32), “Este período foi marcado pela criação de novas organizações, como a União dos Homens de Cor (1943) Associação do Negro Brasileiro (1945), o Teatro Experimental do Negro (1944) e Teatro Popular Brasileiro (1950), bem como por novo impulso da imprensa negra, com a publicação de diversos jornais de protesto pelo país. Ao mesmo tempo, foram realizados eventos nacionais que deram maior visibilidade à luta política do movimento negro, com destaque para a Convenção Nacional do Negro (1945), a Conferência Nacional do Negro (1949) e o I Congresso Brasileiro do Negro (1950).

⁴⁷ Monteiro Lobato publicou em 1920 um conto intitulado *Negrinha*, que retrata a vida de uma menina sem nome, negra e órfã.

Scipione em 1990, desta vez intitulado *Bruxa Madrinha*. O apagamento se deve, de certo, aos avanços do povo negro no que se refere às conquistas na luta pelo antirracismo e por mais equidade nas relações étnico-raciais brasileiras e que têm provocado mudanças em diversas esferas, entre elas, a representação literária. A narrativa é a mesma, excetuando-se o termo “negrinha” que foi excluído, ficando deste modo: “Foi assim que ficou sabendo da Maria Francisca, a filha de uma lavadeira, e tomou-se de amor pela menina.” (PENTEADO, 1990, p. 05), diferentemente do que vimos na citação elencada acima.

Como dito, na nova publicação de 1990, o título do conto passa a ser *Bruxa Madrinha* (1990) e não mais *Maria Francisca*, como fora publicado pela primeira vez, no jornal, em 1958. Uma mudança no título que pode indicar uma mudança de foco na temática do conto. Antes, Penteado deu maior destaque à história da menina, com suas peripécias e aventuras, dando-lhe seu nome ao título da narrativa. Depois, chegando à década de 90, a autora resolveu mudar o título para dar destaque à personagem bruxa e ao fato de ela ser madrinha. Novidade que traz consigo uma surpresa para o leitor que não está acostumado a se deparar com a bruxa ocupando lugar de madrinha, geralmente, destinado às fadas.

A madrinha – do latim popular, *matrína* diminutivo do latim *mater*, mãe, mãe – representa uma segunda imagem materna, aquela que protege, cuida e presenteia com o atendimento dos desejos da afilhada – também do latim, *affiliatus*, adotado como filho. Deste modo, diante dos preconceitos e estereótipos ligados às duas figuras, uma bruxa e uma menina negra, há, ironicamente, uma crítica ao fato de uma bruxa não poder ser madrinha. Se ela só faz maldades, não se encaixa no que se espera de uma figura materna. Porém, Donalualva contraria esse pensamento pois, ao saber das peripécias que a menina Maria Francisca aprontava, avaliou que ela precisava de ajuda, propondo-se a protegê-la, conforme rege o estatuto das madrinhas. Depois que seus gatos, todos os dias ao voltarem do passeio pelos telhados da cidade, traziam sempre notícias sobre as peripécias de Maria Francisca, Donalualva decidiu: “‘essa menina precisa de alguém que olhe por ela,’ pensou a bruxa uma noite. ‘Não pode continuar solta por aí fazendo estripulias. Assim, acaba mal...’”. (PENTEADO, 1958, s/p) Neste caso, a bruxa a escolhe por entender a necessidade da menina que precisava de alguém que a olhasse, que resolvesse alguma situação que a colocasse em perigo como consequência de suas estripulias. Além disso, escolhe uma menina negra para proteger porque, certamente, as brancas já estavam na companhia das suas respectivas fadas madrinhas. Não se veem fadas amadrinhando meninas negras. A tarefa de ajudar a quem verdadeiramente precisava coube, justamente,

à personagem que mais é recriminada por tentar prejudicar os outros, e não o contrário. Com isso, a bruxa mostra que se preocupa com quem verdadeiramente necessita de auxílio e não apenas alguns – escolhidos por um padrão – em que a ajuda não é direcionada a quem mais precisa, mas somente a quem atende aos requisitos pré-estabelecidos: princesas brancas, que vivem em seus castelos à espera de seus príncipes ou, por algum motivo, estão fora da moradia real e precisam voltar pra lá.

Levando-se em conta não apenas a leitura do texto mas, também, as condições de produção e circulação dessa narrativa escrita por uma mulher em 1958, pode-se inferir que foi um conto bem aceito pelos leitores, já que, semanalmente, por cinco meses, de janeiro a maio, a narrativa foi publicada no jornal *O Estado de São Paulo* e não teve sua continuidade suspensa. Cláudia de Arruda Campos, sobre Maria Heloísa Penteado, no que diz respeito à escrita de literatura infantil, afirma que

A autora pode vangloriar-se de algum pioneirismo. Escrevendo para crianças desde o final dos anos 40, organiza e dirige (de 53 a 68) a página infantil do Suplemento Feminino de *O Estado de São Paulo* e figura entre os escritores que, ultrapassando a polêmica entre ‘realismo’ e ‘fantasia’, revalorizam as histórias maravilhosas. (CAMPOS, 1994, p.87).⁴⁸

Sua escrita no conto *Maria Francisca* faz uso da linguagem para criar um novo espaço de existência para a mulher bruxa, atualizando seu lugar de expressão feminina, sem que isso lhe levasse a nenhum julgamento ou punição, podendo se autoafirmar enquanto bruxa e demonstrando, por meio de suas ações, um movimento transgressor criado pela autora na composição de uma personagem que não faz maldades e apresenta um enredo diferente daquele já sancionado por uma cultura que coloca a mulher bruxa como merecedora de castigos por ser a projeção do mal. Além da descrição inicial da personagem com adjetivos no diminutivo, a bondade da bruxa é destacada pela autora em outras passagens do conto, a exemplo de quando a menina fica sabendo, através do gato Brinco, que tinha uma nova madrinha: “Maria Francisca especulou Brinco, e ficou sabendo que sua nova madrinha chamava-se Donalualva, que morava fora da vila, à beira

⁴⁸ CAMPOS, Cláudia de Arruda (1994). *Prosas e Narrativas*: Ruth Rocha e Maria Heloísa Penteado. Este foi o único trabalho teórico encontrado durante esta pesquisa sobre a obra da escritora Maria Heloísa Penteado.

da mata, que era muito bonita (isso era invenção do gato), *muito boa* (era mesmo, mas não muito), e ficou louca por conhecer a tal madrinha”. (PENTEADO, 1958, s/p)

É importante observar que há passagens na narrativa que denotam que existia, naquele contexto, uma visão negativa socialmente estabelecida associada à mulher bruxa, isso é notável no momento em que Maria Francisca, numa tentativa de insultar o gato Brinco, o acusa de ser “gato de bruxa”, sem saber que essa era a verdade dos fatos. Diante da acusação da menina, “O gato ia respondendo: ‘pois sou mesmo gato de bruxa e com muito gosto...’ mas parou a tempo. Era melhor guardar segredo daquilo, porque havia muita prevenção contra bruxas.” (PENTEADO, 1958, s/p). Em outro trecho da história, a menina, ao conversar com um dos gatos que estava invisível sob um feitiço de Donalualva, fica sabendo que sua nova madrinha era uma bruxa e reage:

- Donalualva me fez desaparecer, entende? Agora não existo mais. [...]
- E essa Donalualva é feiticeira?
- É. Ela não queria que você soubesse disso, porque bruxa para madrinha ninguém quer.
- Deus me livre de ser afilhada dela! (PENTEADO, 1958, s/p)

A recusa da menina no diálogo indica que ela tinha uma ideia negativa acerca da bruxa. Além disso, o gato declara que a própria bruxa temia a recusa da afilhada “porque bruxa para madrinha ninguém quer”, sugerindo que aquela seria uma situação inusitada e uma quebra dos paradigmas acerca do fato de que bruxas não servem para madrinha porque, pelo que há difundido, uma bruxa só é capaz de fazer o Mal. Os mesmos indícios aparecem quando a menina vê as duas bruxas, irmãs de Donalualva:

Maria Francisca estranhou que estivessem tão bem arrumadinhas e bem penteadas. Sempre imaginara as bruxas, mulheres sujas, desgrenhadas, vestidas de preto, com uma longa capa flutuando atrás delas. Aquelas pareciam antes inocentes velhinhas dessas que vivem em casa fazendo tricô. (PENTEADO, 1958, s/p)

Esperava-se que as “velhinhas arrumadinhas” estivessem em suas casas fazendo tricô e atendendo ao que se preconiza na sociedade para o comportamento ideal a uma mulher idosa. Utilizar sua sabedoria acumulada ao longo dos anos de vivência para a cura não é algo aceitável às mulheres que chegam à velhice. Se assim o fazem, devem ser

condenadas por serem bruxas. Ao contrário, espera-se delas a docilidade de mulheres que “vivem em casa”, isoladas, sem contato social, sem exercerem nenhum poder perante seus pares, cabendo-lhes, apenas, a reclusão doméstica e a produção manual de atividades como o tricô.

Embora o conto ainda apresente marcas repressivas e alicerçadas no passado acerca da imagem da bruxa, vê-se outro lugar representado pela bruxa Donalualva que denota uma consequência das várias conquistas das mulheres, sobretudo por meio dos movimentos feministas que chamaram e chamam a sociedade a repensar suas práticas segregacionistas e misóginas que colocam a mulher, neste caso a bruxa, numa posição de desprestígio e discriminação. O conto *Maria Francisca* se configura como um trabalho de (des)construção simbólica que não se reduz apenas a uma operação estritamente nominativa da mulher bruxa como boa, mas há uma performatividade que orienta a estrutura narrativa, a começar pela representação do corpo e de outras características da bruxa da literatura clássica – a velhice, a companhia dos gatos pretos, o uso do chapéu pontudo, a moradia isolada etc – que não lhe conferem o *status* de má ou daquela que faz uso da magia para prejudicar os outros.

Penteado, em 1958, faz uso da linguagem pra inaugurar uma outra representação simbólica da mulher bruxa na literatura, pois, a circulação de obras infantis no Brasil, à época, ainda era restrita e os registros que se tem da aparição da personagem bruxa com ações desvinculadas da maldade datam de momento posterior, conforme pesquisa de Sissa Jacoby (2009, p. 87) “é no final da década de 1970, com o chamado ‘boom’ da literatura infantil, que a bruxa se populariza em narrativas autorais, mas já descaracterizada quanto ao papel ameaçador ou malévolo de sua matriz da tradição oral”. Ao publicar, por cinco meses no jornal *O Estado de São Paulo*, a história da bruxa Donalualva, a autora corrobora com a afirmação de Cíntia Schwantes, quando cria um novo espaço de experiência para a personagem:

Acompanhando a evidência linguística de que as línguas criam as palavras necessárias para expressar o que não existia antes, creio que a linguagem, nosso espaço de existência, pode ser moldada para expressar uma experiência inexistente previamente, ou recusada. Aliás, creio mesmo que criar esse espaço de expressão é tarefa de mulheres e homens engajados na construção de um mundo mais igualitário, em questões de gênero inclusive. (SCHWANTES, 2006, p. 08)

Considerando, como dito em seção anterior, que as vivências sociais aparecem na arte literária como a *mimese* da representação da expressão do homem e das relações que ele estabelece com o meio, é importante atentarmos para o modo de olhar que o narrador dispensa aos objetos que focaliza. E, nas narrativas sobre bruxas, um dos objetos focalizados é a vassoura. Esta ganha uma nova conotação ao ser vinculada ao imaginário que a coloca como sendo o principal meio de transporte das bruxas. Em palestra proferida no Departamento de Química da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2018, Edson Minatti explica a química das poções que as mulheres preparavam para “voar com suas vassouras”. Segundo reportagem de Alan Christian (2018),

Um utensílio característico das bruxas na literatura é a vassoura, responsável por fazê-las voar. Segundo a química, essa história realmente é verdadeira, mas tem outro significado. De acordo com Minatti, essas mulheres criavam uma essência e a passavam no cabo da vassoura. Em seguida, esfregavam o cabo na região vaginal, resultando em uma forte alucinação, capaz de causar a sensação de estarem flutuando. (CHRISTIAN, 2018, s/p),

Entendendo a vassoura da maneira como é posta na ficção, tal objeto utilizado para limpeza nas atividades domésticas, transforma-se no meio pelo qual as mulheres utilizam para sair da domesticidade e da submissão às atividades do lar. Desta vez, a vassoura é utilizada para lhe conferir liberdade, para tirá-las do ambiente privado – geralmente destinado às mulheres – e as levá-las ao espaço público, ocupado pelos homens. O voo na vassoura serve de conexão entre os dois mundos e propicia à mulher novas possibilidades de vivências. Mulheres que voam aparecem, então, como aquelas que ousaram romper com o confinamento e o controle masculino. Ideia ratificada por Isabelle Anchieta (2021, p. 51) ao afirmar que “a fabricação de vassouras e sua utilização na limpeza da casa eram (e ainda são) atividades atreladas às funções domésticas, tidas como femininas. Mas, a domesticidade da vassoura junto às mulheres é subvertida pela bruxa.” A magia, rotulada como demoníaca, foi associada à imagem feminina transgressora, que, então, devia ser temida, pois era capaz de protagonizar um fato tão inusitado: voar numa vassoura.

No conto de Maria Heloísa Penteado, este elemento aparece em muitas passagens da narrativa. Tanto Donalualva quanto suas irmãs, também bruxas, utilizam vassouras para voar. Como se vê na seguinte passagem da narrativa: “E as duas velhinhas, muito elegantes, uma de vestido de bolinhas, a outra de saia listrada e blusa verde, montaram cada uma em sua vassoura e saíram voando.” (PENTEADO, 1958, s/p)

O objeto que servia de indicativo para condenação por bruxaria é utilizado na narrativa de Penteado com naturalidade, sem vinculação do uso da magia para o voo na vassoura como uma prática maléfica ou associação de Donalualva e suas irmãs ao demônio. A autora utiliza elementos que serviam para condenar uma mulher por prática de bruxaria, desta vez, como objetos ou características normais e aceitáveis a serem usados por bruxas boas. Neste caso, há uma revisão do lugar de representação da bruxa mas, os elementos simbólicos que a constituem no imaginário social são mantidos e compõem a história das personagens que, mesmo fazendo uso da magia, não são condenadas por isso. Antes, ressalta vantagens no uso da vassoura como meio de transporte: “Vassoura de bruxa é um ótimo meio de locomoção. Leve, prático, aterrissa em qualquer lugar e é veloz como um foguete.” (PENTEADO, 1958, s/p) Utilizada como meio de transporte tanto pelas irmãs quanto pelos gatos e, também, por Donalualva que precisou voar até a casa do bruxo Rosamel, que havia levado seus gatos como garantia de uma dívida. “Pois Donalualva esqueceu os seus cento e tantos anos, endireitou a corcunda, pulou na vassoura, ágil como no tempo em que era mocinha e saiu voando pela janela. Riscou o céu tal qual num foguete, levando exatamente dois minutos para aterrissar no quintal de Rosamel.” (PENTEADO, 1958, s/p)

Sabemos que a representação do feminino sempre foi regida por convenções e que estas passaram por muitas mudanças ao longo do tempo. As principais mudanças podem ser atribuídas à produção literária de autoria feminina que, por meio da voz da mulher escritora, ganha a possibilidade de narrar-se e não mais ser narrada. A contestação aos valores patriarcais se revela, trazendo à tona o desvelar da submissão das mulheres a uma sociedade repressora e injusta.

As décadas de 50 e 60 ainda eram uma época em que pouquíssimas escritoras tinham suas obras publicadas no formato de livro e valiam-se dos jornais como canal de divulgação e circulação de suas produções, como foi o caso de Heloísa Penteado, que iniciou a publicação de suas narrativas por meio da página infantil do jornal já mencionado aqui. Cumpre destacar que não pretendemos discutir as questões relacionadas ao cânone literário relacionado à escrita de mulheres. Mas, é importante

destacar que Maria Heloísa Penteadó é uma escritora que não possui grande fortuna crítica acerca de sua obra, embora tenha mais de 40 livros infantis publicados, nota-se, numa rápida pesquisa via internet, que não há nenhum registro de trabalhos críticos sobre sua obra no banco de teses e dissertações da CAPES. O nome da autora aparece apenas listado no capítulo “Cronologia Histórico-Literária” do livro *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, de Regina Zilbermam e Marisa Lajolo (2007), vinculado às obras *A menina que o vento levou*; *Lúcia-já-vou-indo*, datadas de 1949 e *Marcus Robô*, datada de 1963, sem nenhum comentário crítico ou análise, apenas figura uma lista. A maioria de suas obras encontra-se esgotada para compra nas livrarias e outras já não são mais reeditadas pelas editoras, a exemplo da narrativa em tela, que foi relançada em 1990 com o título *Bruxa Madrinha*, pela Scipione, teve duas edições e encontra-se disponível para venda, em sebos, apenas exemplares usados.

Para além das questões relacionadas à autoria feminina, entendemos que precisamos pensar nesta autoria no âmbito do gênero Literatura Infantil. Neste caso, as questões de aceitação e/ou canonização se tornam ainda mais complicadas. Este fato se reflete no lugar, ainda tímido, que a literatura destinada a crianças ocupa nas pesquisas acadêmicas e nos programas de pós-graduação, conforme aponta a pesquisa de Mônica de Menezes Santos (2011). Ao referir-se, por exemplo, à ausência de operações com a linguagem como método para a análise da literatura infantil/juvenil, a pesquisadora destaca esse fato como sintomático de um processo maior, para ela:

[...] convém ressaltar que a sua “ausência” aponta em duas direções: por um lado, ratifica-se a dificuldade de legitimação do gênero, o qual, por ser considerado “menor”, não foi visto como digno de análises que privilegiem a sua composição estético-formal; por outro, reitera-se a predisposição dos estudiosos em, antes de tudo, preceituar quais gêneros, obras e autores são adequados à formação do leitor infantil/juvenil. O que, ao fim e ao cabo, desemboca no traço originário desse gênero, do qual não se consegue escapar: o seu caráter pedagógico. Tal caráter, ou natureza, emerge da “menoridade” (este termo tem aqui duplo sentido: é menor porque tem pouca idade, e é menor porque possui pouca distinção, ou valor) do seu leitor. (SANTOS, 2011, p. 107 – 108)

Um literatura que tem o “infantil” como qualificativo e especificador de um lugar marcado dentro de uma categoria mais ampla do fenômeno literário, enfrenta o desprestígio de ser considerada menor dentro de um cenário intelectual e literário

dominado por homens em que apenas a escrita masculina e elitizada é mais valorada em detrimento de outras vozes minoritárias. Destinada a um público que é visto como aquele que ainda não desenvolveu a competência analítico conceitual ou até o domínio do código verbal, assumiu, desde sua origem, o caráter pedagógico, fato que a exclui do estatuto artístico, sendo-lhe negado o valor estético e o pertencimento ao mundo das artes.

O professor e autor de inúmeras obras teóricas, críticas e historiográficas sobre Literatura Infantil no Reino Unido, Peter Hunt, em sua obra *Crítica, teoria e literatura infantil*, assevera que “[...] para muitos acadêmicos a literatura infantil não é assunto. Seu próprio tema parece desqualificá-la diante da consideração adulta.” (HUNT, 2010, p. 27) Cita como motivos para tal desinteresse o fato dela ser considerada “simples, efêmera, acessível e destinada a um público definido como inexperiente e imaturo, não é [...] um assunto adequado ao estudo acadêmico” (*op. cit.* p. 27) ao falar sobre as dificuldades que os “profissionais” do livro para crianças enfrentam, compara tal questão e destaca que “os livros com que os profissionais trabalham não são canônicos e o público não tem direito a voto” (*Op. cit.* p. 30), para Hunt, há uma situação semelhante à literatura de autoria feminina no que diz respeito à marginalização e à recepção desses escritos, existindo, portanto, uma hierarquia que, segundo o autor, organiza o mundo literário e crítico tal qual uma família nuclear, “[...] com o patriarca mais importante que a mulher, e a mulher mais importante que os filhos.” (*Op. cit.* p. 30 – 31).

Como se vê, uma escritora de literatura infantil enfrenta, neste caso, dois tipos de segregação que a coloca numa posição de marginalização⁴⁹ perante a literatura destinada ao público adulto e escrita por homens. Isso sem considerarmos as questões de classe, etnia e tantos outros fatores que contribuem para a definição daquilo que valorado ou desprestigiado.

Mas, é preciso reconhecer que literatura infantil foi uma das portas abertas à autoria feminina e, através dela, ganhou-se a oportunidade de iniciar o agenciamento da revisão de muitas questões sobre o papel da mulher na sociedade, desde o sucesso de muitas escritoras até a revisão de temas abordados na escrita masculina e que necessitavam ou necessitam de serem revistos. Ocupar o lugar de fala, para as mulheres, implica em uma importante ação política e não apenas de visibilidade ou de sucesso na

⁴⁹ O termo marginalização, utilizado aqui, alude ao que diz Mário Augusto Medeiros da Silva, ao tratar sobre Literatura Negra e Marginal, quando apresenta “marginalidade compreendida como participação desigual e subalternizada no sistema social e literário” (SILVA, 2013, p. 79), respeitando-se as devidas diferenças, sobretudo no que diz respeito às questões de produção, distribuição e consumo, entre a literatura negra e a literatura infantil.

recepção das obras – certamente são questões que interessam a todo escritor – mas, neste caso, não são as únicas. Ter oportunidade de desfazer equívocos propagados por séculos e marcar ou adentrar em territórios marcadamente masculinos, é um avanço significativo, já que, como discute Michel Foucault em *Arqueologia do saber*, o lugar de fala é definido a partir de três questões: quem fala; os lugares institucionais de quem fala e as posições do sujeito que fala (FOUCAULT, 1987, p. 57-62) e o lugar de fala de uma escritora de sucesso é socialmente mais elevado para ser ouvido do que outros lugares ocupados por mulheres em outras funções, sobretudo aquelas que apenas realizam trabalho doméstico e que, geralmente, são dependentes financeiramente dos homens e, por isso, muitas vezes subordinadas (ou subornadas) ao silêncio. Através da autoria feminina de Maria Clara Machado e de Maria Heloísa Penteadó foi possível vermos o começo dessa revisão temática nas representações em relação à bruxa nas narrativas. Movimento de tentativas de mudança que se vê numa continuidade em outras narrativas posteriores de autoras mulheres, conforme podemos apreciar a seguir.

3.3 Feitiços atrapalhados e confusos: a Bruxa “boa” é a Bruxa má?

Seguindo o mote das mudanças na representação da bruxa nas narrativas infantis brasileiras, trataremos agora de *A Bruxinha atrapalhada*, da escritora Eva Furnari. Publicada em 1982, inaugura, nos anos 80, uma série de outras narrativas da autora que, a partir do sucesso de *A Bruxinha atrapalhada*, segue com a história e a personagem principal dá sequência às suas aventuras com seus feitiços atrapalhados. Uma narrativa em que a autora não utiliza palavras, apenas imagens e onomatopeias para apresentar ao leitor uma bruxa atrapalhada, como já prediz o título. Assim como acontece em *A Bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, o uso do diminutivo cumpre a função de atrair, de forma instintiva, a afeição do leitor que, ao ver o título, reage de forma positiva, sem despertar o medo e a ameaça que, geralmente, histórias sobre bruxas provocam. O diminutivo serve como um detonador emocional para a expectativa de ações positivas da personagem.

Cumprida a aceitação inicial proposta pelo diminutivo no título, a narrativa segue, através das imagens, em tiras longas, que trazem ao leitor a liberdade de interpretar o que se vê, sem a imposição de uma narrativa pronta. Embora seja muito intuitiva e clara, a

sequência narrativa, sem palavras, suscita a criatividade para compreender e acompanhar os fatos. Convém, ainda, observar que dado o grande sucesso da obra, pode-se inferir que as ações da bruxa associadas ao humor divertem o leitor e, de alguma forma, contribuem para uma mudança de perspectiva acerca da figura da bruxa tradicional, enraizada no imaginário.

Dentre as narrativas brasileiras que apresentam o perfil de bruxa que não faz maldades, *A Bruxinha atrapalhada*, sem dúvidas, é a de maior sucesso. Em sua 24ª edição, já foi traduzida para o espanhol como *La brujita atarantada*, pela Editora Global, em 2004. Foi adaptada para o teatro por Márcia Abujamra em 2009, conforme se vê em publicação do site Uol – Universo *Online*, na seção “criança”: “Inspirada na obra homônima de Eva Furnari (que foi considerada o melhor livro sem texto em 1982, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), a montagem é formada por quadros independentes, indicado para crianças de todas as idades”. (UOL, 2009, s/p) Sucesso que consagrou a personagem com a representante maior nas obras em quadrinho em 2021, pois em novembro do referido ano, a personagem de Furnari foi escolhida para ser a estatueta da 33ª edição do Troféu HQMIX, considerado o "Oscar dos quadrinhos", promovido pelo SESC - SP.

Figura 2: Troféu com a imagem da Bruxinha Atrapalhada.



(Imagem da estatueta esculpido pelo artista Wilson Iguti, reprodução Domingos Neto, em <https://www.blognovidadesonline.com.br>)

Sobre a presença do humor, Fanny Abramovich (1993) traz uma interessante abordagem, que ratifica a importância deste para desencadear um estado de ânimo, alegria e de bem-estar psicológico e emocional, aparecendo como

novas formas de perceber velhas coisas, sem preconceitos, sem estereótipos, sem repetir o já sabido e que, por isso, espantam... E nada como uma boa sacudidela criativa e cutucativa pra fazer sorrir, pensar, rir, perguntar, parar por um momento e se dar conta de que o caminho poderia ter sido outro... ou que sempre é tempo de rever posições, ideias, gentes ou o que seja, e encontrar outro jeito (talvez mais saboroso, mais inquieto, talvez menos apaziguado, mais contundente, talvez mais anárquico e bem menos bem-comportado, e sobretudo mais vital) de andar e olhar esse mundão... E sorrindo!!! (ABRAMOVICH, 1993, p. 64).

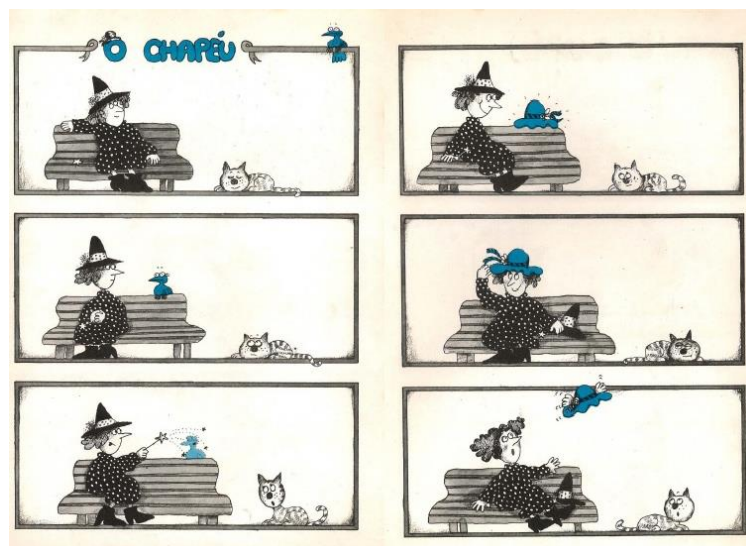
A primeira história de *A Bruxinha atrapalhada* é a que também aparece parte na capa da obra, quando a Bruxinha está sentada num banco, próximo a um gato; um pássaro senta-se ao lado dela, no encosto do banco, ela o olha. Na cena seguinte, utiliza a varinha de condão e apontando-a para o pássaro. Essas são as imagens que aparecem na capa e incitam a curiosidade do leitor sobre o que acontece depois. Já na sequência da narrativa, vê-se que ela transforma o pássaro num chapéu azul, arredondado, diferente do chapéu pontudo que usa e é característico das imagens sobre as bruxa. Porém, o feitiço não é bem sucedido, pois o pássaro em forma de chapéu sai voando quando ela o coloca na cabeça. Deixando-a muito assustada, como se vê na sequência narrativa das imagens abaixo:

Figura 3: Ilustração da obra *A Bruxinha Atrapalhada*.



(FURNARI, 2003, s/p)

Figura 4: Ilustração de *O chapéu*.



(FURNARI, 2003, p. 04-05)

Feita essa análise inicial, retornamos ao título. Desta vez para tratarmos do adjetivo atribuído à Bruxinha, que dá ênfase à principal característica atribuída à personagem: atrapalhada. O uso da magia para transformar objetos ou animais em outras coisas, sempre traz consequências desastrosas, e a Bruxinha é vista como alguém que não pensa nas consequências de suas ações. É o caso, por exemplo, de quando ela transforma uma torneira em um guarda-chuvas e, ao abri-lo, este continua a jorrar água, como fazia anteriormente, quando ainda era a torneira.

Figura 5: Ilustração de *A torneira*.



(FURNARI, 2003, p.10-11)

Revestida pelo humor, temos a incompetência de uma bruxa para fazer feitiços. Embora seja uma bruxa muito querida pelos leitores por não apresentar a caricatura e ações maldosas das bruxas que geralmente se vê nas narrativas infantis, recai sobre ela o título de atrapalhada e incapaz de ter sucesso naquilo que se propõe a fazer. Um estereótipo que serve como atalho para criar a impressão equivocada de que as mulheres não têm competência. Ao contrário dos homens, que dificilmente são representados como fracos, incapazes ou realizando suas tarefas de modo “atrapalhado”. Aparecem sempre como competentes e assumem o comando, demonstrando autonomia e racionalidade.

Além disso, uma bruxa que se propõe a sair do lugar do estereótipo da prática da maldade, é rotulada como atrapalhada e incompetente, risível em função da ridicularização de suas ações, pois interessa manter sobre a mulher o estigma que condenou e matou milhares: o da vinculação com o mal e o da competência para cometer

delitos. Assim, a imagem da mulher bruxa vai atravessando gerações sem encontrar um lugar não lhe seja o da anormalidade ou do desvio de comportamento, colocando-a sob o paradigma da dualidade: ou é má ou é incompetente. Lugares de ação desconfortáveis para a mulher em quaisquer circunstâncias. Por trás do véu do humor, está a intolerância e a discriminação.

É importante destacar que não desconsideramos, com isto, o valor simbólico que a obra tem para a construção de uma afeição e aceitação à bruxa. Porém, não podemos deixar de observar que, mesmo sendo uma narrativa escrita por uma mulher, apresenta traços pejorativos que são sobressalentes na sociedade no que diz respeito à representação da mulher e os lugares que esta ocupa nas várias esferas de sua vivência. Basta observarmos, por exemplo, a divisão sexual que existe no mercado de trabalho, onde mulheres sofrem discriminação baseada em características como o gênero, sob a justificativa da incompetência feminina para desempenhar, por exemplo, funções de liderança. As consequências desse tipo de pensamento se refletem tanto nos cargos ocupados por mulheres quanto em suas remunerações, conforme nos lembram Maria Izilda Matos e Andrea Borelli (2012).

Ao longo deste último século, as mulheres ampliaram sua presença no mundo do trabalho (formal e informal) e ocuparam diversos campos profissionais. Porém, paradoxalmente, a maior parte das mulheres continua concentrada em ocupações de menor remuneração, em empregos precários, e vulneráveis, sendo que elas são mais atingidas pelo desemprego que os homens. Persistem ainda dificuldades de inserção em determinadas especialidades ou funções, bem como desigualdades salariais e múltiplos obstáculos à promoção nas carreiras existentes. (MATOS e BORELLI, 2012, p. 126)

Ao mesmo tempo em que a personagem de *A Bruxinha atrapalhada* conquista a simpatia do leitor com suas trapalhadas, na contra mão, reforça o estereótipo de que mulheres intituladas como bruxas só são competentes na prática de maldades, já que, ao realizarem quaisquer outras ações que não sejam para prejudicar os outros, são “atrapalhadas”. É possível nos questionar se fosse uma representação masculina de bruxo, será que seria “atrapalhado”? e sendo “atrapalhado”, seria aceito com naturalidade neste lugar?

Seguindo com a análise das narrativas lançadas nos anos 80 e que se propõem a apresentar a representação de bruxas “boas”, vamos refletir acerca de uma obra de sucesso

que também apresenta uma bruxinha bastante atrapalhada entre a realização de seus feitiços de bondade e, também de uma suposta maldade, já que ela é ora fada, ora bruxa. Estamos falando da narrativa de Sylvia Orthof, *Uxa, ora fada ora bruxa*, publicada em 1985. Trata-se de uma personagem que brinca com as imagens arquetípicas dos contos tradicionais, bruxa/fada/princesa/príncipe, questionando conceitos e valores que submetem a mulher e a própria sociedade à mesmice criada pelo círculo vicioso do “sempre foi assim, assim que tem que ser”. Discursos que naturalizam valores culturais reguladores e colaboram com a divulgação e manutenção de valores do grupo dominante, discursos, que desejam apoderar, como disse Foucault (1996), a partir de uma “vontade verdade”. Para o mesmo autor, “essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção.” (FOUCAULT, 1996, p. 18)

O texto de Orthof inova, rompe com o costumeiro, mescla o antigo e o moderno apresentando uma mulher em conflito, pois não mais há uma relação marcadamente dual entre duas personagens bruxa e fada. Essa divisão se apresenta por meio de um conflito subjetivo vivenciado por uma única personagem: quando se levanta de bom humor e quer fazer o bem, Uxa acaba fazendo trapalhadas, e quando intenciona a “maldade”, termina por beneficiar a vítima, trazendo uma nova perspectiva para as ações praticadas por uma bruxa. Desta vez, ela é competente quando assume sua verdadeira identidade e, através de seus feitiços de bruxa, ajuda as pessoas a se livrarem de situações que não estavam satisfeitos, por exemplo, as beatas que faziam jejum e ansiavam por comer um doce; outros são ajudados mudar de trabalhos nos quais não se sentiam realizados; ajuda, ainda, crianças a extraírem os dentes de leite sem dificuldades, utilizando balas-puxa. A extração dos dentes de leite, muitas vezes, é um momento de angústia infantil que, em vários países, é remediada pela fantasia sobre “a fada do dente”⁵⁰, que deixará uma moeda embaixo do travesseiro da criança, enquanto ela dorme, em troca do dente extraído. Desta vez, quem ajuda as crianças não é uma fada, é uma bruxa que inventa uma bala muito útil para puxar os dentes moles.

É importante observar que, na personagem criada por Orthof, confluem o bem e o mal, concretizados na imagem da bruxa e da fada, cujas posições são marcadas,

⁵⁰ Há, também, na cultura popular brasileira uma prática é diferente. Quando uma criança extai um dente de leite, o joga sobre o telhado, por sobre o ombro, sem olhar para trás, para não ver onde cairá, repedindo o seguinte dizer: “mourão, mourão, toma teu dente podre e me dá o meu são”.

respectivamente, pelas cores roxo e rosa. Nos dias de bom humor, em que procura fazer bondades, apresenta-se de rosa, com uma peruca loura, e de roxo nos dias em que age como bruxa. Os signos vão se transformando. No conto, a varinha de condão (símbolo da fada) vira vassoura (símbolo da bruxa), porém, as ações se invertem, a bruxa, desta vez, é bem sucedida em suas ações enquanto a fada é a “atrapalhada”.

Mais uma vez nos deparamos com a representação de uma bruxa que conquista a simpatia do leitor através do humor por suas ações duais e equivocadas ao tentar ser fada. Entretanto, Uxa tem consciência que é uma bruxa, mas, por algum motivo há dias em que acorda fada, conforme explica o narrador que, ao apresentá-la, o faz dizendo que ela é uma bruxa:

Essa aí, de costas, baixinha, gorducha, é Uxa, minha amiga bruxa. Uxa muda muito de opinião: tem dia em que ela só diz – Sim, claro, lógico, é verdade, naturalmente, concordo plenamente. Mas tem dias, que Uxa acorda dizendo: – Não, escuro, ilógico, é mentira, não concordo plenamente. (ORTHOF, 1985, p. 05-06)

Uxa, então, nos dias em que acorda sendo bruxa, expressa que discorda do que está posto, ao contrário do perfil da docilidade e submissão da fada que apenas aceita o que está posto, “concordando plenamente” com tudo. Aparece aí a dominação escamoteada pela docilidade feminina que é muito mais aceita e esperada. Talvez por isso Uxa ainda vivencie as ações de fada, com o intuito de ser aceita ou para dar continuidade ao padrão imposto como ideal. Mas, embora haja os dias em que muda de opinião, sua identidade primeira é a de bruxa, conforme se reconhece na narrativa, também pelo narrador, quando ele se queixa de que Uxa, sendo bruxa, é difícil acertar os feitiços ao tentar ser fada: “Aí, ela coloca a peruca, põe um chapéu de fada e faz uma porção de bondades. Só que Uxa, sendo bruxa, não acerta de verdade. Para uma bruxa, é difícil fazer tanta caridade. Mas Uxa tenta... e o mundo... aguenta.” (ORTHOF, 1985, p. 10) Fica claro que, para Uxa, é desagradável agir contra a sua natureza, embora nos dias em que acorda bruxa ela apenas faça bondades, algo a impulsiona a tentar se enquadrar no papel de fada, pois as ações de uma bruxa, ainda que beneficiem as pessoas, parecem não ser bem vistas, por isso, ela precisa se fantasiar de fada – o uso da peruca é um indicativo de que se trata de um figurino montado artificialmente para aparentar ser outra pessoa diferente de sua aparência natural de bruxa e, assim, possa realizar feitiços considerados como positivos, pois nos parece que não é aceitável que uma bruxa faça bondades.

Há, também, trânsito de estereótipos representados pela personagem Uxa: ora é bruxa, ora fada, ora princesa, mais precisamente a Cinderela. A princípio, Uxa parece viver um dilema, pois não se decide sobre o que realmente quer ser ou é, ainda que se reconheça como bruxa, busca se afirmar e se descobrir neste processo de inverter os papéis, adequando-se às necessidades de cada momento específico, em vez de simplesmente se acomodar, adotando uma imagem pré-estabelecida por padrões; ao contrário, ocupa diversos espaços sem perder a feminilidade, característica predominante nas mulheres modernas. Além disso, Uxa protagoniza outras inversões de valores, sendo a responsável por mostrar ao príncipe que a realidade agora se distancia, e muito, da alienação de mundo perfeito do “felizes para sempre” apresentada pelos contos de fadas tradicionais, conforme se vê no seguinte trecho da narrativa: “E Uxa vai para o castelo, pega o príncipe, tira a bestagem da cabeça dele e faz com que o príncipe acorde para a realidade... e o príncipe vai trabalhar num mercado da cidade... e vende abóbora que não é automóvel, pois tudo agora é de verdade...” (ORTHOF, 1985, p.24)

Nesse caso, ao contrário do que preconiza a convenção, é a mulher que age com racionalidade e não o homem, o que se observa, por exemplo, no momento em que Uxa sobe as escadas do castelo: “Uxa vai subindo a escada, muito dengosamente fada. Aí, chegando no terceiro degrau, senta e pensa: será que eu quero mesmo deixar cair o meu sapatinho de cristal?” (ORTHOF, 1985, p.13) Há, nesse gesto, a culminância de uma conscientização que germinava há muito tempo: a de estar sendo levada a assumir um lugar não desejado. Aqui já não é mais nem fada nem bruxa, mas uma princesa que não quer deixar cair seu sapatinho, ou seja, que não quer perder sua identidade. E, ao se apaixonar por um computador, Uxa também rompe a estrutura conservadora de que princesas sempre se casam com príncipes.

Esse episódio confirma, na visão de Uxa, que ser fada/princesa e “viver feliz para sempre” significa viver na alienação, na estagnação, numa situação em que nada de novo acontece: não há sobressaltos, nem lugar para a criatividade, para o movimento, para a liberdade. A bruxa é, por excelência, mais ativa, criativa, ao passo que a princesa e mesmo a fada, parecem apenas reproduzir dizeres e ações ou “concordar plenamente” com o que lhe é colocado. Da bruxa não se espera que se submeta à ordem social estabelecida, nem que seja ou se mostre agradável aos outros; ao contrário, pode viver intensamente suas emoções, não obstante sofra as consequências. Assim, como bruxa, sabe o que quer, toma decisões e segue seu caminho. Essa sensação de liberdade, de não compromisso com o que ordena o social, transparece no seguinte recorte do conto: “– 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.26)

Por este viés, observamos que Uxa, ao final da narrativa, se apresenta como uma mulher liberada, independente, mais consciente de seu potencial, de suas vontades, capaz de assumir o seu eu, de assumir-se como um indivíduo e não apenas como sujeito de uma história construída com valores que não os seus, de uma história que lhe impõe lugares que não deseja ocupar. Aceita sua condição de bruxa e parece não ter mais dúvida sobre qual é a melhor opção entre ser fada ou bruxa. Declarando, pois, que é um “alívio virar bruxa”. Uxa, neste caso, mostra-se uma mulher/bruxa em busca da libertação de suas amarras, optando por viver a partir de sua verdadeira natureza, quebrando o estigma de que ser uma bruxa que faz bondades merece ser castigada, como ocorreu em *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, ou incompetente, como em *A Bruxinha atrapalhada*, de Eva Furnari que, apesar de conquistar a simpatia do leitor, o faz por meio da caricatura de uma bruxa incapaz de fazer corretamente os feitiços. Uxa inicia a narrativa dividida entre o ser livre, independente, e as convenções sociais que aceitam a fada e repudiam a bruxa, mas prefere ser bruxa, sendo muito mais bem sucedida em suas ações do que quando se propõe a ser fada. Mostra que é possível ser uma bruxa que não faz maldades e é competente nesta tarefa. Assume o modelo assustador de feminilidade que não deveria ser seguido, de acordo com a ordem pré-estabelecida e o estereótipo acerca da maldade ligada à mulher bruxa.

A Bruxinha Atrapalhada, publicada em 1982 e *Uxa, ora fada ora bruxa*, publicada em 1985, de Eva Furnari e Sylvia Orthof, respectivamente, figuram, na década de 80, as principais narrativas que versam sobre bruxas boas. As publicações coincidem com o período da Ditadura Militar no Brasil – 1964 – 1985, fase em que os escritores, artistas e intelectuais enfrentaram censura em suas produções, mas a Literatura Infantil por ser considerada como um brinquedo, não passava pelo mesmo rigor na avaliação dos censuradores. Segundo o pesquisador Josenildo Morais,

[...]esse era um tipo de literatura que fugia aos olhos da censura. Mesmo na primeira metade dos anos 1970, quando ainda nem se falava em abertura política, a literatura infantil não era objeto de preocupação dos responsáveis pela censura no regime militar. Como não era vista como algo sério, mas sim como mais um brinquedo para crianças, os censores não vigiavam a publicação das obras destinadas a esse público. (MORAIS, 2011, p. 45)

Por ser vista como uma literatura sem desprestígio social, reprodutora de histórias inocentes para pessoas também inocentes, não mereceu a atenção da censura por enxergá-la como algo inócuo. Por esse motivo, as autoras tiveram mais liberdade para nos apresentar tais novidades em relação à representação da bruxa. Fato que não ocorre na contemporaneidade, mesmo em período democrático, em que a atenção da ministra Damares Alves se volta para a produção literária infantil, como vimos nas palavras iniciais deste trabalho, é contra publicações que apresentem a personagem bruxa ou seres mágicos em seus temas.

Somando-se a isso, nos anos 80, o país estava na efervescência da Segunda Onda do Movimento Feminista, em que as ideias de Simone de Beauvoir, publicadas em *O segundo sexo*, anos antes na França em 1949, traduzido no Brasil em 1962, trouxe grande contribuição ao movimento feminista ao apresentar a concepção de que “Não se nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino.” (BEAUVOIR, 1967, p.09) Aponta a importante concepção de que os comportamentos e ações atribuídos ao feminino não estão ligadas à sua biologia, antes, são o resultado de uma construção social. Ao refutar o determinismo biológico, Beauvoir abriu caminho para pensar a condição da mulher, apresentando, também, a ideia de que a opressão feminina é construída socialmente, portanto, pode e deve ser interrompida. Eva Furnari e Sylvia Othof, ao publicarem suas obras neste momento histórico, de certo, estavam, também, influenciadas por essa ideia de desconstrução de padrões de comportamento e representações cristalizados acerca da mulher, em específico, da personagem bruxa apenas ligada à maldade.

4 (DES)CONTINUIDADES DO ESTEREÓTIPO DA BRUXA NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

O século XXI chegou com a perspectiva de que as lutas travadas nos séculos anteriores por mais equidade nas relações, trouxessem os louros da conquista de direitos para as mulheres, sobretudo após os movimentos da segunda metade do século passado, período conhecido como “a segunda onda do feminismo⁵¹”. Com a evolução dos costumes socioculturais, somada a todos os questionamentos acerca do lugar ocupado pela mulher na sociedade, pode-se ver a mulher progredindo na aquisição de alguns direitos. Entre essas conquistas estão o direito ao voto, à contracepção, ao divórcio e ocupação de espaços públicos anteriormente destinado apenas aos homens.

Porém, ainda há o cerceamento de uma equidade plena, tanto no sentido da liberação em relação às atividades destinadas exclusivamente ao feminino, a exemplo do cuidado do lar e dos filhos, quanto à liberdade sobre seus corpos e a forma de se relacionar com ele, através das imposições da “ditadura da beleza” ou, ainda, dos padrões de comportamento sexual aceitáveis ou não para uma mulher. Além destes, há o grave crescimento da violência doméstica e das taxas de feminicídio, sem esquecer-se da ainda existente discriminação no mercado de trabalho. Muitos destes e outros desafios se afiguram de forma estrutural na sociedade, impondo ao feminino um lugar de opressão e mobilizam um contingente cada vez maior de mulheres que se engajam na luta pela garantia de direitos. Com o advento dos avanços das tecnologias da comunicação e informação, houve uma maior adesão de mulheres, engajadas através das mídias sociais (Facebook, Twitter, Instagram, Tumblr, YouTube e blogs) para mobilização ou conscientização de seus pares e isso tem se refletido nos temas e na produção literária de modo geral e, no nosso caso em estudo, na Literatura Infantil. Questões que trataremos a seguir.

⁵¹ No ano de 1968, a feminista Martha Weinman Lear escreveu um pequeno artigo no jornal *New York Times*, dos Estados Unidos com o título “A segunda onda feminista”. No texto, Lear fazia referência à luta de milhares de mulheres pelo direito de votar, no final do século XIX e início do XX, como uma espécie de onda de feminismo e anunciava que outra havia se formado ou estava em formação. Algumas décadas depois, Rebecca Walker (1992) publicou o ensaio “Tornando-se a terceira onda”, no qual defendia que as lutas feministas estavam longe de acabar e comprometia-se em seguir com elas. A metáfora das ondas consolidou-se, então, como forma de nomear momentos de grande mobilização feminista. (ZIRBEL, 2021, p. 10)

4.1 Entre poções mágicas, livros, carro e computador

Com a chegada do Século XXI, chegam como ele novas demandas e a necessidade a avançar nas lutas pela garantia de direitos. No que diz respeito ao feminismo, na “terceira onda”, surgem novas pautas, outras precisam ser retomadas e as mulheres seguem pleiteando sua autonomia e seu reconhecimento como um sujeito de direito. Essa continuidade deve-se à inscrição de diferentes gerações de feministas nesta longa história de lutas contra a opressão misógina, a discriminação, seja por sexo, raça ou classe, já que o feminismo se abre e se expande contra todo tipo de opressão e exploração às mulheres, com questões plurais a serem enfrentadas, pois a noção de “mulher” como categoria unitária não atende ao que se preconiza em termos de igualdade. As questões são diversas, mas convergem sempre na busca pela melhoria das condições de vida e pela aquisição de direitos ou contra o retrocesso e a revogação daqueles já adquiridos em batalhas anteriores. Ilze Zirbel (2021) aponta que

Apesar das diferenças de contexto e de experiência de militância, vários grupos de feministas têm produzido uma agenda interseccional pautada nas lutas anti-sexistas, anti-racistas, anti-capitalistas, anti-homofóbicas, decolonialistas e ecofeministas. Possuem em comum o enfrentamento de formas complexas e entrelaçadas de violência e opressão perpetradas por um sistema que poderíamos chamar de patriarco-capitalo-racista de dominação. Para enfrentá-lo, uma articulação internacional tem sido organizada e fortalecida a cada ano. (ZIRBEL, 2021, p. 26)

Foi necessário (e ainda é) seguir mobilizando conquistas femininas que visam tensionar e/ou desestruturar o pensamento e as ações que colocam a mulher sob restrições e desvantagens em relação ao seu oposto, o homem; abrindo espaço para a configuração de outros lugares de fala e de ação a serem ocupados por sujeitos antes marginalizados, criando novos significados às suas formas de ser e de estar no mundo.

Nestes novos lugares, encontramos a personagem bruxa caminhando junto ou embalada pelas transformações suscitadas pelo movimento das “ondas”. No século XXI, a literatura destinada às crianças segue sendo sua principal morada e ponto de partida para adotar a ideia já nascida no século anterior acerca de uma nova performatividade em suas ações. Bruxas boas continuam a figurar, ainda que timidamente, a literatura infantil

brasileira e se misturam às demais representações, numa espécie de caldeirão cultural em que o binarismo Bem x Mal ainda estão num embate simbólico. É o que faz Lya Luft, escritora contemporânea, ao nos colocar diante da forma pela qual opta para compor sua produção para crianças, com uma personagem bruxa boa, mas que vive lutando contra duas outras bruxas más. Tal composição aparece em suas duas narrativas *Histórias de Bruxa boa*, publicada em 2004 e *A volta da Bruxa boa*, publicada em 2007, ambas pela editora Record.

Em ambas, conhecemos a história da personagem principal, Lilibeth⁵², uma avó engraçada, carinhosa, que adora contar histórias para sua netinha e se autointitula como uma bruxa boa. Lya Luft, romancista, poeta, cronista, ensaísta, tradutora e professora, se aventura, desta vez, pelo universo da literatura infantil e, assim como fez em sua produção para adultos, repete as características nas narrativas destinadas às crianças: o tom contestador e a postura crítica diante das imposições de estereótipos sociais. Traz, em sua personagem bruxa boa, o olhar feminino para a estereotipia da vilania ligada às ações das mulheres bruxas, situando-a numa nova perspectiva de atuação, pois, desta vez, a bruxa boa é uma matriarca da família, viúva e que vivia escrevendo em seu computador. Não é uma bruxinha atrapalhada, como vimos na narrativa de Eva Furnari, nem tampouco, em crise sobre sua verdadeira identidade, como ocorre com Uxa, que ora é fada e ora é bruxa. Lilibeth é uma viúva moderna, que não se dedica aos afazeres domésticos – como se espera do papel das avós que geralmente preparam bolos e doces para seus netos. Ao contrário, apresenta uma rotina tipicamente contemporânea, pois convive com muitos amigos, frequenta academia e vive digitando num computador. A neta Tatinha é a sua companheira nas aventuras narradas nas duas publicações. O primeiro livro conta com cinco histórias e mais quatro na segunda obra.

No início da primeira narrativa de *Histórias de Bruxa boa* (2004), o narrador nos apresenta Lilibeth, a avó bruxa:

Essa avó era muito engraçada, alta, grandona, sempre escrevendo no computador. Seu nome encantado era Lilibeth. Ela era um pouco diferente das outras avós, porque era uma bruxa. Pouca gente sabia

⁵² É possível que o nome escolhido para a personagem por Lya Luft tenha relação com o mito de Lilith. O nome Lilith vem da palavra "Lil", que significa "ar", mas o termo mais antigos associado a ele é Lili, de plural Lilitu, que quer dizer "espírito". Na antiguidade, expressões associadas ao ar e ao sopro também eram utilizadas para "espírito. Lilith seria a primeira mulher de Adão, insubordinada que não aceitou a sujeição ao esposo e foi embora do paraíso voando. Em suas diversas nuances, Lilith aparece como um demônio feminino nas mitologias suméria, babilônia, assíria, cananeia, persa, hebraica, árabe e teutônica (KOLTUV, 2017) muito associada a uma bruxa.

disso: era segredo. Mas ela era bruxa boa, claro, das que fazem feitiço para proteger as pessoas e assustar as bruxas más. (LUFT, 2004, p. 10)

Já no começo da narrativa luftiana, nos deparamos com algumas questões a serem ponderadas. A primeira delas, como já mencionamos, é o fato de a bruxa ser representada no papel de uma mulher comum, urbana, situada num contexto familiar e não mais isolada numa floresta. Revisitando o lugar da mulher idosa, apresentando novas formas de viver a velhice sem que recaiam sobre ela a inutilidade ou o antagonismo da velha bruxa. O pensamento da própria neta revela-nos, através de seu estranhamento, esse novo papel desempenhado por Lilibeth como não sendo aquilo que geralmente se espera no comportamento e nas ações de uma avó:

Ficou pensando, pensando que aquela avó era mesmo muito diferente e divertida, não cozinhava nem lavava nem ia ao parque com os netos. Estava sempre no computador, escrevendo bastante, e ia para a academia fazer ginástica. A Vovó tinha muitas amigas e amigos, mas morava sozinha porque seu marido, o Vovô de Tatinha havia morrido fazia muitos anos. Tatinha só conhecia de um retrato junto do computador de Lilibeth. (LUFT, 2004, p. 29)

Nas narrativas de Monteiro Lobato, Dona Benta aparece como o arquétipo da avó que narra histórias e memórias às crianças e jovens, dividida entre o oferecimento de guloseimas e a cadeira de balanço. Uma das poucas personagens idosas que ganham destaque na literatura brasileira, pois, a velhice, tanto na história quanto nas representações, tem sido colocada no lugar da improdutividade e do esquecimento. Com aparências sombrias, cabelos com coque e saias compridas, as avós quando não se ocupam do entretenimento aos netos, são apagadas da cena cotidiana e responsáveis pelo preparo de alimentos, sobretudo daqueles que agradam aos pequenos, os doces. A pesquisadora Alda Motta, no texto “Mulheres velhas: elas começam a aparecer”, publicado em *Nova História das Mulheres no Brasil* (2012), assevera que “A imagem da velha, personificada na avó, sempre foi dúplice (e continua sendo), a depender da classe social e das circunstâncias, assim como das inescapáveis variações individuais das relações. Um pouco fardo, um pouco afeto.” (MOTTA, 2012, p. 87)

Além do papel de avó, Luft apresenta, ainda, o da viúva. Mulheres que, após a morte de seus maridos, ficam responsáveis pela criação e sustento dos filhos e que, em

outros tempos, eram impelidas a demonstrar seu luto eterno através de suas vestes pretas e véus sobre a cabeça, com comportamento vigiado para que não incorresse no escárnio de serem consideradas como “viúvas alegres”⁵³, conforme diz ainda Alda Motta (2012, p. 87): “Nenhuma figura será, em verdade, mais significativa ou representativa do aprisionamento social das mulheres dessa metade do século XX do que a das viúvas com suas roupas severas e seus longos véus negros, insidiosamente denominados “chorões”. Mas, a viúva Lilibeth rompe com esse modelo e aparece como uma mulher livre, que pode vivenciar experiências e modos de vida diferentes daqueles consagrados a elas nos séculos anteriores. Livre, dona de si, independente, a avó de Tatinha se destaca como apresentadora de uma nova imagem da velhice, mais dinâmica e mais alegre.

Ainda no que diz respeito ao assunto da viuvez de Lilibeth, no segundo livro o tema volta ser retomado, desta vez traz um fato novo: apresenta-se o namorado da avó, o Tio Vitor. Fato que traz novas formas de agir à personagem, inclusive com a mudança nas cores das roupas pretas que eram usadas, como sinônimo de luto pela viuvez, conforme observou sua neta: “Tatinha, que não era nada boba e gostava muito daquela avó, começou a observar também que Lilibeth usava menos roupa preta e mais blusas em tom azul, cor dos seus olhos”. (LUFT, 2007, p. 58) Destacamos, ainda, o momento em que a neta conversa e indaga sua avó sobre o seu novo relacionamento:

- Vovó, você e o tio Vitor estão namorando?
- Lilibeth riu tanto que quase nem conseguiu falar:
- Estamos sim, filhota. Você acha bom ou ruim?
- Eu acho bom se você fica feliz, Vovó. Mas uma de minhas colegas disse que vó não namora.
- Lilibeth finalmente controlou o riso, e disse:
- Tatinha, o que sua colega disse é o que muitos adultos pensam. Eles sofrem de um tipo de doença chamada preconceito.
- Ué – disse Tatinha –, essa doença eu nunca ouvi falar.
- Pois é. Ela não leva a gente pra cama, não dá febre nem dor, mas faz a gente enxergar mal as coisas. [...] É como achar que as pessoas de outra raça ou com menos dinheiro são piores do que a gente; que criança não entende nada; que velho não pode mais ser feliz. (LUFT, 2007, p. 60-62)

⁵³ Expressão popularizada no princípio do século XX, significando uma mulher que, após enviuar, tira proveito dos prazeres da vida. Diz-se que a expressão origina-se a partir da estreia da ópera de um dos maiores compositores austríacos, Franz Lehar, VIÚVA ALEGRE (estreada a 30 de dezembro de 1905, no Theater an der Wien) em que seu enredo se aproxima do significado dado à frase.

Socialmente, tem-se visto que a pessoa idosa é considerada como sendo desprovida de desejos e de vida sexual. Questão que se acentua quando se trata da mulher. Vê-se o comentário da colega de Tatinha de que “vó não namora” expressa uma visão pautada em tabus e valores morais calcados em relações proibitivas em relação ao feminino. Enquanto se cobra virilidade masculina, “sobre a mulher idosa é importante salientar as expectativas de assexualidade, obediência e conformismo; além da medicalização de suas funções sexuais e reprodutivas, principalmente em idades mais avançadas (FERNANDES, 2009 *apud* CREMA, 2018, p. 20) E, mais uma vez, Lya Luft traz em sua narrativa uma discussão importante acerca das permissões e interdições ligadas à mulher, questionando a estabilidade e hegemonia das mesmas⁵⁴. No caso, sua personagem traz à baila uma viúva, já avó, que se aventura em um novo relacionamento. Trata o assunto com naturalidade, pois pelo olhar de uma criança, mostra a importância e a necessidade de Lilibeth ter um companheiro, já que ela vive só, ainda que tivesse contato com a família, a neta destaca a diferença: “A gente telefona, visita, até passa lá quase todo dia, mas... em geral, a Vovó está sozinha, sim. Não tem uma pessoa dela.” (LUFT, 2007, p. 60).

A bruxa boa de Lya Luft apresenta às crianças um novo jeito de ver os relacionamentos entre idosos, trazendo uma visão positiva acerca do namoro da avó Lilibeth, pois, nos momentos em que se fala sobre o relacionamento, há ênfase na alegria e na felicidade da avó que tem demonstrado estar mais alegre após estar namorando com o Tio Vitor. Ideia que é reforçada tanto pela neta da bruxa boa, quanto por sua filha: “Mãe, a Vovó anda mais alegre, você não acha? [...] – É verdade, você é uma menina muito observadora”, (LUFT, 2007, p. 60) respondeu a mãe. Destacamos a importância dessa abordagem por sabermos que uma educação e culturas familiares repressoras são as principais responsáveis pela implantação de crenças negativas e proibições acerca da sexualidade feminina. A ausência de diálogo sobre sexualidade, somada às restrições advindas de valores morais e religiosos, além das concepções tradicionais e heteronormativas de gênero e sexualidade têm afastado o debate e gerando desinformação que produzem sentimentos nocivos como medo, vergonha, culpa, dúvidas, incertezas, insatisfações e frustrações na esfera individual, além dos preconceitos e tabus que têm

⁵⁴ Embora na contemporaneidade a velhice venha ganhando novas formas de ser vivenciada e retratada, em pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè (2005) acerca do personagem do romance brasileiro contemporâneo, mapeando obras publicadas entre 1990 e 2004, a autora demonstrou que somente 8,5% das personagens femininas localizadas nos textos foram representadas em sua velhice. A representação de homens velhos também foi baixa, mas ainda superior, correspondendo a 9,7%.

levado à sociedade a cometer equívoco dos mais diversos, incluindo crimes motivados pelo machismo e pela homofobia.

Nos dois livros, computador, carro e apartamento aparecem diversas vezes como integrantes da rotina da bruxa Lilibeth. A presença destes itens em sua vida demonstra que ela não ocupa um lugar de subordinação, pois, ao ter liberdade para passar a maior parte de seu tempo escrevendo em um computador ou quando aparece dirigindo seu carro em direção à praia, a avó Lilibeth apresenta avanços nas conquistas femininas diante de lutas travadas por séculos pela liberdade de exercer o direito ser o que se é com igualdade. Não há, portanto, uma disputa para ser superior, apenas para ter acesso à liberdade de forma igualitária, quebrando as amarras da exclusão e da desigualdade impostas pelos homens, que atribuem valor inferior à experiência de ser mulher. As ações da avó Lilibeth são sintomáticas de um novo modelo de avó, de viúva, de mulher idosa e de bruxa que, por séculos, foi socialmente construído sob outros parâmetros. Uma bruxa independente, moderna, matriarca de uma família, muito simpática e amada por seus filhos, filhas, netos e netas e que, depois de viúva e idosa, inicia um namoro, decerto, não é o modelo de bruxa a que estamos acostumados a ver na literatura destinada às crianças.

Não é novidade dizermos que muitas mulheres, no século XXI, têm rompido com a idealização dominante de que seus lugares no mundo estavam estritamente ligados à esfera doméstica. O mito da fragilidade feminina que, por muito tempo, justificou a necessidade de proteção por parte do homem, exigindo-lhe passividade e reclusão à esfera do lar, foi responsável por modelar subjetividades femininas que, propositadamente eram (e em muitos casos ainda são) transformadas em cúmplices das violências contra elas mesmas, por serem condicionadas a aceitar os papéis de filhas obedientes, boas esposas, mães compulsórias e cuidadosas, como único ideal de feminilidade. O rompimento com essa norma tem caminhado para a superação destas crenças limitantes, mas também tem trazido para muitas mulheres e sobrecarga da dupla jornada de trabalho.

O modelo tradicional das famílias em que apenas os homens aparecem como provedores financeiros tem cedido lugar ao um em que a mulher também ocupa funções remuneradas e participa ativamente do provimento do orçamento doméstico⁵⁵. Fator

⁵⁵ No Brasil, 54,5% das mulheres com 15 anos ou mais integraram a força de trabalho no país em 2019. Cerca de um terço das mulheres (29,6%) estava ocupada em tempo parcial (até 30 horas semanais), quase o dobro do verificado para os homens (15,6%). Os dados são da última edição do estudo de Estatísticas de Gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil, que analisa as condições de vida das mulheres no país, feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Reportagem de Raisia Gosch. Disponível em: <https://cotidiano.sites.ufsc.br/mulheres-sao-as-que-mais-sofrem-com-acumulo-de-tarefas-e-sobrecarga-durante-a-pandemia/>

positivo que tem promovido uma maior autonomia às mulheres sobre seus destinos, pois, deste modo, não dependem exclusivamente da figura masculina para lhe prover o sustento. Em fins do século XX e início do século XXI, o filósofo Gilles Lipovetsky (2000), já nos chamava atenção para o surgimento, na modernidade, da figura da “terceira mulher”. Para o autor, essa seria a representação da mulher que ocupa espaços conquistados e que não se limita mais ao lugar de subordinação ao homem. Para o autor,

Essa lógica de dependência diante dos homens já não é o que rege mais profundamente a condição feminina nas democracias ocidentais. Desvitalização do ideal da mulher no lar, legitimidade dos estudos e do trabalho femininos, direito de voto, ‘descasamento’, liberdade sexual, inteira disposição de si em todas as esferas da existência, dispositivos que constroem o modelo da ‘terceira mulher’. (LIPOVETSKY, 2000, p. 237)

Reconhecemos esta nova mulher, neste novo lugar que traz uma abertura estrutural para sua autonomia e liberdade. Entretanto, concordamos, ainda, com o mesmo autor quando acrescenta que esse avanço veio acompanhado de uma sobrecarga à mulher⁵⁶, já que ela agora precisa se desdobrar para conciliar sua atuação nos dois espaços, público e doméstico. Segundo Lipovetsky,

O assalariamento maciço das mulheres, a abertura das carreiras aos dois sexos e o desmoronamento do ideal de mulher no lar não impedem de modo algum que seja mantida, no que se refere aos homens e às mulheres, uma diferença estrutural na articulação vida profissional/vida familiar. No masculino, os pólos profissional e doméstico são disjuntos; no feminino eles são conjuntos. [Sic.] (LIPOVETSKY, 2000, p. 242)

Se, por um lado, vemos as mulheres avançando, cada vez mais, na conquista da esfera pública e exercendo funções de trabalho remunerado, por outro lado, percebemos

⁵⁶ Reconhecemos que não é possível designar o termo mulher como representante de uma única categoria, pois, temos, por exemplo, a mulher branca de classe média, mulher preta, pobre, mulher trans, mulher lésbica, mulher com deficiência, cada grupo se relaciona de diferentes formas com no mercado de trabalho, porém, quase que em sua totalidade, enfrentam a mesma questão da dupla jornada e da consequente sobrecarga.

que, na contramão dos avanços, a dinâmica doméstica segue quase inalterada: o cuidado da casa e dos filhos segue sendo responsabilidade feminina. Essa sobrecarga, tanto física quanto mental, das mulheres atendendo às demandas do sistema capitalista, pode ser classificada como mais um tipo de violência entre as tantas outras que temos sofrido ao longo do tempo. Recorremos, mais uma vez, ao que apresenta Silvia Federici (2019a, p. 91) quando diz que “a nova violência contra as mulheres tem sua raiz nas tendências estruturais constitutivas do desenvolvimento capitalista e do poder estatal em todas as épocas”. Lá atrás, a caça às bruxas dos séculos XVI e XVII levou milhares de milhares de mulheres à morte sob a acusação de bruxaria, matando não somente seus corpos físicos, mas também seus saberes. Práticas femininas ligadas à natureza, trabalho com o simbólico que lhe conferiam o contato com os fenômenos naturais externos, ao mesmo tempo que lhe forneciam o desenvolvimento da cura para si mesmas e para o mundo. Ações que não interessavam – nem interessam – ao capitalismo e precisavam ser suplantadas em nome do desenvolvimento.

No passado, as fogueiras da Inquisição queimaram, junto com milhares de mulheres, o poder da intuição, os saberes ancestrais, transmitidos de geração a geração, a medicina natural, os dons e os conhecimentos ocultos. No presente, mais uma vez, vemos a sobrecarga da dupla jornada, promovida pela “fogueira do capitalismo” e a permanência inalterada das responsabilidades no lar, afastarem a mulher, cada vez mais de si mesma, de sua verdadeira natureza. Natureza que lhe conferia poder, desafiava o sistema, amedrontava os homens e as instituições. E, esse mesmo poder, se recuperado, pode ser utilizado como uma das formas de enfrentamento do sistema de opressão que o capitalismo outorgou às mulheres através da divisão sexual do trabalho e do poder social ligado às funções desempenhadas pelos homens, relegando à mulher as atividades do lar não como trabalho, mas como as verdadeiras funções inerentes à sua natureza. Sobre isso, Federici, em *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019), alerta que

A esse respeito, nada pode ser mais efetivo do que demonstrar que nossas virtudes femininas já possuem um valor econômico calculável: até agora, possuíam valor apenas para o capital, que aumentou na medida em que fomos derrotadas; a partir de agora, possuem um valor contra o capital — e para nós, na medida em que organizamos o nosso poder. (FEDERICI, 2019b, p. 49)

Antes, a incursão pela “aculturação” dos saberes femininos foi modelada pela condenação à morte ou pela reclusão da mulher à esfera doméstica. Agora, que ela mais uma vez “ganhou asas” e pode experimentar do voo da independência financeira, se vê cada vez mais distanciada de si, de tempo livre para atividades que lhe ajudam na conexão com a forma mais sutil de ser mulher, com recursos que podem lhe ajudar na manutenção de sua saúde física e mental. Sílvia Federici (2019b, p.27), na introdução da obra supracitada, assevera que “depois de quatro décadas com as mulheres trabalhando fora de casa em regime de tempo integral, não se pode sustentar o pressuposto das feministas da década de 1970 de que o trabalho assalariado seria um caminho para a ‘libertação’.”

Muitas de nossas bruxas estão “sem tempo” para uma receita mágica que acalente a tristeza, para um chá e uma conversa despreziosa com seu clã de amigas, para preparar uma receita “mágica” com as crianças da família ou, até mesmo, experimentar momentos de contato com a natureza, como faziam suas antecessoras ao dançar ao luar em volta de uma fogueira⁵⁷. Estão se esquecendo de quem são, se esquecendo de como sua biologia é cíclica e necessita de pausas. Para grande parcela, a precariedade de seus postos de trabalho, em um mundo ainda estruturado a partir da lógica da dominação masculina, impõem-lhes outros tipos de violência. Segundo Federici,

A necessidade da mulher sair de casa, emigrar e levar seu trabalho reprodutivo para as ruas (como vendedoras, comerciantes, trabalhadoras do sexo) a fim de sustentar sua família também dá origem a novas formas de violência contra elas. Na verdade, todas as evidências indicam que a integração das mulheres na economia global é um processo violento. (FEDERICI, 2019b, p. 99)

O distanciamento das mulheres de sua capacidade inata para o exercício de ações ligadas à intuição e ao simbólico tem dado continuidade ao apagamento desse espaço de poder legitimado às mulheres. Significa dizer que o poder da bruxa é intrínseco à mulher, enquanto para o homem a prática da magia é desenvolvida por meio de estudos, às custas de esforço, sendo que para as mulheres é vista como natural. Ainda que por muito tempo

⁵⁷ As sugestões são metafóricas, propõem exemplos de atividades que as mulheres poderiam desenvolver e que fazem parte da história de suas ancestrais. Certamente existem muitas outras que poderiam ser realizadas de acordo com a preferência de cada uma, de acordo com sua cultura e sua identificação com aquelas que lhe proporcionam bem estar.

essa capacidade inata tenha sido ligada à prática do mal, não podemos deixar de considerá-la como um lugar de poder exercido pelas mulheres.

Por sorte, temos na produção de narrativas destinadas ao público infantil autoras contemporâneas que, através de suas obras imersas na livre expressão, resguardam os saberes ancestrais das mulheres bruxas e trazem à baila a representação valorosa de seus ofícios, herança, tradição e ancestralidade, os modos como são e se dão suas práticas seculares de cura, além do enaltecimento e reconhecimento da importância dessas mulheres para a humanidade. É isso que faz Lya Luft, ao nos apresentar uma bruxa moderna, de classe média – a julgar pelo fato de morar num apartamento com terraço, próximo ao *shopping*, indicativo de não ser localizado num bairro periférico. Além disso, possui carro, computador⁵⁸ e livros⁵⁹, itens aos quais nem todos os brasileiros têm acesso e indicam que ela pertence a uma classe social mais privilegiada.

Lya Luft apresenta a possibilidade da existência das bruxas entre mulheres com perfil diferente dos modelos anteriores. As bruxas, geralmente, moram em pequenos casebres, em locais afastados da cidade e não demonstram um padrão de vida elevado, ao contrário, são representadas como personagens que levam uma vida rudimentar e, na maioria dos casos, reclusas em suas pequenas casas, quando não moram em cavernas ou buracos escuros em lugares assombrosos. A autora, com a personagem Lilibeth, a bruxa boa, eleva a condição social da bruxa além de apresentá-la através de uma personagem esclarecida, que lê muitos livros e escreve histórias em seu computador, vinculando-a aos saberes científicos e acadêmicos, ao contrário das outras bruxas que têm seus conhecimentos e práticas ligadas às crenças populares desvalorizadas diante do prestígio adquirido pela ciência.

Desta vez, temos uma bruxa com instrução, pertencente a uma classe social de prestígio e que mostra ser possível conciliar seus compromissos do cotidiano da vida urbana com seus saberes mágicos. Utiliza ingredientes geralmente utilizados por suas ancestrais bruxas no preparo das poções mágicas, pois são produzidas com cocô de

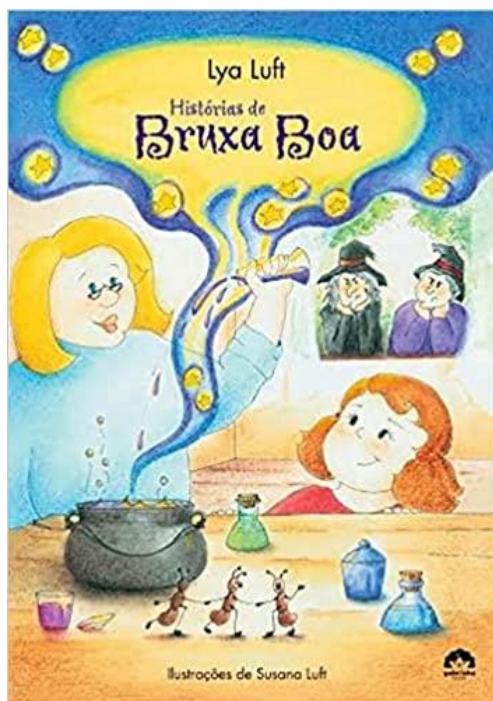
⁵⁸ Quase 40 milhões de brasileiros não tinham acesso à internet em 2019. O número representa 21,7% da população com idade acima de 10 anos, segundo pesquisa divulgada pelo IBGE. Entre os quase 40 milhões de brasileiros que não utilizavam a internet em 2019, os principais motivos alegados foram os seguintes: 43,8% disseram não saber utilizar; 31,6% afirmaram não ter interesse. Já para 18%, o custo financeiro foi a justificativa para não acessar o serviço.

⁵⁹ Segundo pesquisa Retratos da Leitura, realizada pelo Instituto Pro-livro, em 2018, 44% da população brasileira não lê e 30% nunca comprou um livro.

morcego, xixi de coruja, gosma de sapo, teia de aranha venenosa, pum de minhoca, pelo de crina de cavalo, mas ressignifica o propósito e o *status quo* sobre quem as produz. Temos agora uma bruxa boa, com um *status* social e familiar bem aceito, que faz feitiços para proteger sua família dos ataques das duas bruxas más que aparecem nas duas narrativas como vilãs e fazem de tudo para acabar com o sossego da bruxa boa.

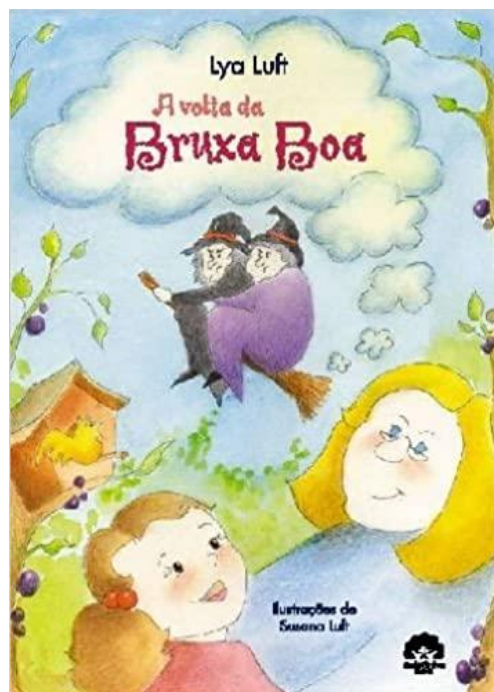
No primeiro contato que temos com as narrativas através dos títulos – *Histórias de Bruxa Boa* (2004) e *A volta da Bruxa Boa* (2007), já percebemos a ênfase na reconfiguração do lugar da bruxa, pois o uso do adjetivo “boa” em ambos os títulos serve de marcador para a ideia de que a personagem circulará por novos caminhos na narrativa. A necessidade da utilização do adjetivo diz respeito à imagem já enraizada no imaginário social da bruxa como uma personagem que representa a maldade. Se a autora tivesse colocado os títulos das narrativas apenas *Histórias de Bruxa* e *A volta da Bruxa*, decerto, o leitor seria remetido à visão tradicional de que todas as bruxas são más e, portanto, teríamos mais uma história em que a bruxa aparece como antagonista. Entretanto, as duas obras destinadas a contar as histórias de uma bruxa boa não se isentaram de trazer, também, a imagem estereotipada socialmente da bruxa má. Mesmo se propondo a contar sobre uma bruxa boa, como vemos nos títulos, já na ilustração das capas dos dois livros percebemos a contraditória presença da imagem caricaturada de duas bruxas vestidas com roupas escuras, com os característicos chapéus pontudos e feições ranzinzas.

Figura 6: Ilustração da capa de *Histórias de Bruxa Boa*.



(LUFT, 2004, s/p)

Figura 7: Ilustração da capa de *A volta da Bruxa Boa*.



(LUFT, 2007, s/p)

As duas bruxas são apresentadas ao leitor no primeiro livro quando Tatinha decide contar aos seus colegas sobre as aventuras que vivencia com sua avó, bruxa boa, no enfrentamento às bruxas más. Os colegas relutam dizendo que a avó da menina não pode ser uma bruxa e argumentam: “– Bruxa de verdade nem existe! E sua avó nem é tão feia, nem tem cara assim de bruxa. A gente não tem medo dela. Ela às vezes traz você para a escola de carro, e bruxa voa montada em vassoura”. (LUFT, 2004, p. 13) Vê-se, na fala da personagem, primeiro a questão de a bruxa ser vista apenas como uma figura imaginária, sem que se leve em consideração que elas foram, e ainda são mulheres comuns, que praticavam suas magias através da realização de curas por meio de ervas medicinais, adivinhações, realização de partos etc, como já vimos mais detalhadamente em seção anterior deste trabalho, mas que foram acusadas e mortas, sobretudo em razão do imaginário deturpado de que elas eram as responsáveis pela ocorrência de todos os males. Segundo, a exposição do que eles entendem por bruxa: uma mulher feia e que causa medo, trazendo à tona a configuração estereotipada sobre as bruxas que tem sido reforçada ao longo dos séculos pelas narrativas tradicionais e, também, por algumas contemporâneas que ainda insistem em colocar a personagem neste mesmo lugar, sem tensionar as questões subjacentes à sua criação e permanência nele.

Não satisfeita com a contraposição dos colegas sobre a inexistência das bruxas, a menina resolve, então, contar-lhe sobre aquelas que eles acreditam ser a única possibilidade de uma mulher ser bruxa, a da prática da maldade. A menina começa descrevendo-as: “Era uma vez duas bruxas muito feias e muito más, que eram irmãs. Uma chamava Bruxa Cara-de-Panela, e a outra, Bruxa Cara-de-Janela. [...] Elas moravam num buraco enorme, na esquina da casa da Tatinha, uma toca escura onde viviam com ratos feios e fedorentos.” (LUFT, 2004, p. 14)

Além da presença das duas bruxas más, Cara-de-Panela e Cara-de-Janela, há também referência à bruxa do mar. A avó, contando histórias para a neta, explica-lhe que no mar também existem as bruxas, tanto as más quanto as boas e faz a descrição de como seria a bruxa má, nas palavras de Lilibeth, “– As bruxas do mar parecem sereias, têm cauda de peixe, mas seu cabelo é de cobrinhas do mar, os olhos são de fogo, e as unhas enormes.” (LUFT, 2004, p. 13). Tal descrição nos remete à bruxa do mar da narrativa tradicional de Andersen, *A Sereiazinha* ([1837] 2011), e vem acompanhada de uma ilustração em que aparece ainda uma cobra à mão da bruxa. A cobra sorri como se olhasse

para as cobras dos cabelos⁶⁰. A bruxa tem semblante enraivecido, olhos vermelhos representando o fogo, além de nariz comprido e pontudo. Mais uma vez Lya Luft retoma os símbolos já consagrados sobre a icnografia da representação da bruxa má associado a uma figura feminina.

Figura 8: Ilustração da bruxa do mar.



(LUFT, 2004, p. 91)

Retornando à discussão sobre a representação das duas bruxas antagonistas das narrativas, suas maldades começam pela ameaça à Lilibeth. Numa disputa por demonstrar quem tem mais poder, Cara-de-Panela e Cara-de-Janela, ao passarem em frente à casa da avó de Tatinha, gritaram: “– Pode esperar, Lilibeth! A gente vai mostrar que tem mais poder do que você!!! Vamos te transformar numa coruja horrorosa.” (LUFT, 2004, p. 17) Ameaça que não se concretizou em nenhuma das narrativas seguintes. Ao contrário, a bruxa Lilibeth foi quem desenvolveu uma poção mágica e as transformou em dois ratos. “Então vovó abriu a janela, e quando elas passavam bem debaixo, soprou aquele pó de feitiço nas cabeças de Cara-de-Panela e Cara-de-Janela, e disse: – Agora vocês duas vão virar dois ratos enormes, suas malvadas!” (LUFT, 2004, p. 22)

⁶⁰ Imagem que remete ao mito grego da Medusa, que tinha cobras no lugar de cabelos e transformava em pedra todos que olhavam na sua direção. Porém, é importante mencionar que Medusa nem sempre foi um temido monstro. Segundo o artigo *Medusa: violência, injustiça e a cultura do estupro* (UFRB, s/d), Antes disso, era uma bela mulher, que foi estuprada pelo poderoso deus Poseidon no templo da deusa Atena. Mas em vez de Poseidon ser punido, Medusa foi culpada por Atena por profanar seu espaço sagrado. A deusa então a transformou na figura com a cabeça cheia de cobras e um olhar que transforma os homens em pedra.

Das maldades praticadas por Cara-de-Panela e Cara-de-Janela, além da ameaça, no primeiro livro, *Histórias de Bruxa boa* (2004), aparece apenas o fato de elas terem enviado um exército de formigas para cortar as flores do jardim da vovó Lilibeth. Posteriormente, surgem à espreita, sobre um galho de uma árvore, espiando o que acontece na casa de Lilibeth, para que assim possam planejar mais maldades. Há muitas referências da avó e da neta à possibilidade de sofrerem com as maldades das duas bruxas, mas não temos a descrição das ações além do episódio da ameaça e o das formigas. Entretanto, o suspense sobre a possibilidade de as personagens do bem serem atacadas pelas bruxas más as colocam como as principais inimigas responsáveis por destruir a paz.

No segundo livro, *A volta da Bruxa Boa* (2007), Lilibeth se muda da casa em que morava para um apartamento próximo à escola e ao *shopping* e vizinho ao prédio aonde moravam seus filhos e netos. Neste novo endereço, inicialmente, Lilibeth pensou que as bruxas más não iriam encontrá-la. “Mas de repente, quase cochilando numa das duas redes no terraço, Tatinha escutou um zunido estranho... e mais alguma coisa que só podiam ser as risadinhas feias das duas Bruxas Más.” (LUFT, 2007, p. 31). Responsáveis pelo rompimento da tranquilidade do novo lar, as duas bruxas más são as representantes da luta maniqueísta ente o Bem e o Mal. Apareceram no apartamento de Lilibeth e, “Ainda sentadas na vassoura, que agora voava bem devagar, as Bruxas Más cortaram, com golpes muito rápidos, vários galhos fininhos da jabuticabeira, que ficaram caídos no chão.” (LUFT, 2007, p. 32), justamente os primeiros frutos da árvore que tinham trazido muita expectativa e animação à toda a família, pois a jabuticabeira ainda não havia dado frutos da antiga casa, eram os primeiros depois de muita expectativa. No mesmo terraço em que Lilibeth cultivava a jabuticabeira havia também algumas casinhas de passarinhos, com filhotes quase prontos para voar. Os filhotes desapareceram e logo se deduziu que seria mais uma ação das bruxas más.

Nesse momento, ouviram um zunido esquisito, sentiram um vento mau, e viram uns vultos muito feios passando junto do terraço, encolhidos como urubus molhados, agachados numa vassoura grande e veloz. E soltavam risadas malvadas, como galinhas cacarejando. (LUFT, 2007, p. 52)

Essas foram as maldades cometidas pelas duas bruxas más contra a família de Lilibeth, ações sempre acompanhadas da associação das personagens Cara-de-Janela e

Cara-de-Panela às palavras “feias” e “malvadas”, além de serem vinculadas a elementos negativos como ratos, urubus, morcegos, galinhas cacarejando, sonho ruim, vento mau, bufa, escuro, medo, raiva, repetindo o padrão de representação

A longevidade da representação da bruxa má garantiu sua presença em duas narrativas de autoria feminina que se propõem justamente a apresentar histórias de bruxa boa. Nestes termos, não podemos dizer que Lya Luft teve a intenção de apresentar um questionamento acerca da construção do estereótipo da bruxa má atribuído à mulher. Embora ela apresente, sim, uma bruxa no papel da avó Lilibeth, uma mulher “normal”, moderna, que se autointitula uma bruxa boa, nos coloca diante da contraditória presença de duas bruxas más como antagonistas de suas histórias. Sem desmerecer a importância da representação de sua bruxa boa, que cativa o leitor com sua aparência e ações de uma mulher bondosa, carinhosa e muito atenciosa à sua família, não podemos desconsiderar o fato de nos depararmos com duas bruxas más, caricaturadas sob a mesma perspectiva dos contos tradicionais, dando continuidade ao problemático lugar de vilã à figura da mulher bruxa. Parece-nos que a autora se apropria de um elemento simbólico, a figura da bruxa, que causa tamanho encantamento, a julgar pela perenidade de sua presença no imaginário, para tornar suas histórias mais interessantes, sem se preocupar com o reforço à estereotipia da maldade atribuída às bruxas e o quanto esse lugar simbólico tem gerado, ao longo dos séculos, violências das mais diversas, desde as físicas às psicológicas, alimentadas pela crença na inferioridade feminina e em sua capacidade inata para a prática do mal.

4.2 Bruxinhas adolescentes: a nova geração de bruxas boas

A literatura do século XXI, destinada ao público infantil, de modo geral, tem procurado se reinventar e apresentar em suas temáticas os avanços de uma sociedade que, aos poucos, tem tentado modificar a forma como as minorias – considerando aqui especificamente as mulheres – são vistas e tratadas. A tecnologia tem sido uma das principais ferramentas de entretenimento e busca por informação e, por isso, também tem servido de suporte para de tensionar e discutir tais questões, contribuindo para modificar as sociedades em seus mais variados segmentos, como as artes, a cultura, a economia, a ciência, a forma de ver e interagir com o mundo, as relações afetivas e sociais etc. O fortalecimento da internet como ferramenta cotidiana se intensificou durante a pandemia

da Covid-19, pois, com as regras de confinamento e isolamento da população, os meios de comunicação e informação tornaram-se a única porta aberta para o mundo externo. Sabemos, entretanto, que dada a acentuada diferença na distribuição de renda em nosso país, para muitos, essa porta não existiu, pois o acesso ainda não é equitativo a todos. Mas, considerando o acesso da parcela da juventude leitora que usam *smartphones*, computadores e a livros literários, podemos dizer que estes últimos, os livros literários, como dissemos, precisaram se reinventar, desde suas formas físicas, com composições, cores, texturas e diagramação diferentes, e, principalmente, seus temas que precisaram (e ainda precisam) acompanhar os avanços e as mudanças de paradigmas próprias da contemporaneidade.

No que diz respeito à representação na bruxa, de certo modo, não foi diferente. No ano de 2021, foram publicadas algumas obras literárias destinadas às crianças e que se propõem a reconfigurar, de forma ainda mais arrojada do que as suas predecessoras, o modo como a mulher bruxa é apresentada às crianças. Nesta classificação, colocamos as narrativas *Aisha, uma bruxinha aborrecente*, de Patrícia Poltronieri, publicada em 2021, pela editora Costelas Felinas, e *Lolla, a bruxinha entre sapatos que rimam e chapéus que não combinam*, de Nelly Narcizo de Souza, também publicada em 2021 pela Insight Editora. Como já se vê nos títulos, o diminutivo na palavra bruxinha também foi utilizado por ambas as autoras e, assim como em narrativas anteriores, a exemplo daquela de Eva Furnari – *A Bruxinha atrapalhada* (1982), abordada em seção anterior, confere às personagens o *status* de carinho, indicando valor afetivo positivo e associado à indelével candura infantil.

Em *Aisha, uma bruxinha aborrecente*, conhecemos a personagem de mesmo nome do título, uma bruxa jovem, na passagem dos 12 para os 13 anos e que experimenta das aventuras e sentimentos próprios da adolescência, período de transição entre a infância e a idade adulta, marcado não só pela faixa etária, mas também pelos conflitos vivenciados pelos indivíduos que atravessam esse período da juventude e são apelidados de “aborrecentes”, aglutinação criada pelas palavras “adolescente” e “aborrecer”, como vemos no título da narrativa, em função das angústias e crises existenciais experimentadas nesta fase de transição biológica e psicossocial, que os torna, geralmente, confusos, inquietos e desobedientes, demonstrando, muitas vezes, iniciativa, audácia, insatisfação e questionamentos que não apresentavam na infância.

Referimo-nos ao termo juventude como uma categoria com base no que cunha a perspectiva da Sociologia, “Ou seja, a juventude é uma concepção, representação ou

criação simbólica fabricada pelos grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela atribuídos. Ao mesmo tempo, é uma situação vivida em comum por certos indivíduos.” (GROPPO, 2000, p. 43)

Ainda como criação simbólica capaz de representar uma categoria analítica, ela não se reduz a uma unicidade. A juventude na contemporaneidade também deve ser pensada como uma pluralidade de grupos e subgrupos. Pluralidade constituída nas diferentes experiências ligadas, sobretudo, à condição de classe, gênero, etnia, nacionalidade, localização urbano-rural, vivências socioculturais etc. Dentro dessa ambiência plural, encontramos a bruxa jovem, também inserida no contexto da representação literária. Um novo nicho identitário de perfil apresentado pela literatura infantil sobre uma personagem que sempre foi apresentada a partir dos aspectos da velhice e, quando foi lançada como jovem na primeira narrativa brasileira que se propôs a traçar um perfil de bruxa que não fazia maldades, em *A bruxinha que era boa* (1954), de Maria Clara Machado, foi rechaçada e punida, não sendo, então, a melhor maneira de se construir uma nova identidade à bruxa, conferindo-lhe o posto de modelo a ser seguido. Não se deseja imitar um modelo em que suas atitudes são condenáveis e passíveis de punição e castigo, ainda que essas atitudes sejam as de fazer o bem, opõe-se ao que é preconizado pelo grupo como ideal de comportamento a uma bruxa e a subjuga como sendo aquela que apresenta comportamento desviante e, portanto, não deve ser aceita. Espaço contrário daquele ocupado pelas fadas e princesas, que são, até então, modelos exemplares e cobiçados por muitas outras jovens que desejam imitá-las, ao contrário das bruxas.

Mas, as bruxinhas do século XXI já aparecem como personagens femininas fortes, astutas e capazes de resolver suas próprias dificuldades com competência, sem que essas ações sejam objeto de questionamento e castigo, oferecendo às meninas que têm contato com essas personagens a oportunidade de se identificarem com esse novo perfil de bruxa e de as elegerem como modelos a serem seguidos por se reconhecerem espelhadas em suas jornadas, aprendendo com elas e vendo-as com uma personagem empoderada e capaz de representa-las. Atitude inaceitável se tal identificação ocorresse com a figura da bruxa má.

A bruxinha Aisha é uma bruxa adolescente que experimenta emoções e ações de uma jovem comum. Inicia suas aventuras sendo apresentada ao leitor com a seguinte descrição: “Aisha: é uma bruxinha, que tem corpo normal. Seus cabelos são longos e,

seus olhos são tão negros quanto as asas de morcegos. Ela é muito temperamental. Bruxinha do bem, ela não faz mal.” (POLTRONIERE, 2021, p. 15) Descrição que vem acompanhada da uma ilustração de uma menina alegre, com vestido rosa, meias coloridas e tiara vermelha que lhe enfeita o cabelo com um pequeno chapéu de bruxa, cores diferentes das tradicionais preto e roxo sempre associadas às vestimentas das bruxas. Não está acompanhada de sapos, cobras ou esqueletos. Também não carrega uma vassoura. Parece andar livremente, sorrindo, muito segura de si, sem as feições ranzinzas e enraivecidas das bruxas más, nem preocupada, assustada ou triste como as demais bruxinhas que já apresentamos neste trabalho – A Bruxinha que era boa imaginamo-la com medo dos castigos do Bruxo Belzebu, embora não haja ilustrações na narrativa. Uxa demonstra preocupação com suas seus feitiços enviados decorrentes de sua mudança de comportamento em que ora é boa, ora é má. A bruxinha atrapalhada aparece muito assustada com seus feitiços atrapalhados.

Figura 9: Ilustração da Personagem Aisha.



(POLTRONIERE, 2021, p. 15)

Aisha vive a rotina e os dilemas da maioria dos adolescentes “normais”, convive com sua família. A mãe estabelece com ela, na maior parte do tempo, o diálogo, enquanto

seu pai aparece mais retraído e apenas observando os acontecimentos. “Pantaleon: é um pai rígido, severo e de poucas palavras. Sempre muito exigente, mas também gosta de dar muitos presentes”. (POLTRONIERE, 2021, p. 17) No aniversário de 13 anos da menina, realizado na praia, estavam “todos felizes, dançando, brincando, comendo... E o senhor Pantaleon sentado em sua pedra, atento, só observando tudo ao seu redor”. Situação representativa da maioria dos adolescentes que, em pesquisa realizada por Adriana Wagner, Denise Falcke, Luiza Maria Silveira e Clarisse Mosmann sobre a comunicação em famílias com filhos adolescentes, publicada pela revista *Psicologia em Estudo* (2002). Na pesquisa,

Foram investigados 295 jovens com idades entre 11 e 16 anos. Aplicou-se um questionário que avaliava a comunicação do adolescente com os membros da sua família. Os resultados apontam que a mãe é a pessoa mais procurada para conversar (49,8%), seguida pelo irmão mais velho (17,6%) e depois pelo pai (12,2%) e pelo irmão mais novo (2,4%). Os dados refletem uma estrutura familiar na qual a mãe aparece como a principal responsável pelo cuidado e mediação das relações familiares, enquanto o pai ocupa um lugar mais periférico. (WAGNER, FALCKE, SILVEIRA & MOSMANN, 2002, p. 75)

Dados que podem ilustrar, ainda, a relação da bruxinha Aisha com seu irmão mais novo. Na pesquisa esse membro da família aparece em último lugar no que diz respeito à relação de diálogo, 2,4%, não sendo diferente, portanto, do que está representado na narrativa, pois a personagem principal enfrenta os dissabores da convivência com o irmão mais novo. Assim ele é apresentado: “Thor, seu irmão era muito legal, mas sempre que ela precisava dele, ele desaparecia”. (POLTRONIERE, 2021, p. 24). Além de não ser alguém com quem a bruxinha podia contar, quando Aisha ganhou um diário de presente, o irmão elaborou um plano para pegá-lo escondido e conhecer os segredos da irmã. Na parte da narrativa que aborda a questão do roubo do diário de Aisha, fica claro que não apenas nesta situação o irmão mais novo a aborrecia, como vemos a seguir:

Depois que ganhou o diário de presente a bruxinha Aisha ficou muito misteriosa, cheia de segredos, ela agora anotava tudo o que acontecia, suas preferências, planos, ideias, alegrias e tristezas. Mas tantos

segredos despertou a curiosidade de Thor, que sempre procurava uma maneira de provocar sua irmã. (POLTRONIERE, 2021, p. 48)

Para colocar seu plano em prática de pegar o diário da irmã, Thor colocou laxante no leite do gato Fuin, o gato de Aisha, pois o gato estando doente, a bruxinha deixaria o diário de lado para se dedicar aos cuidados ao animal, dando, dessa forma, oportunidade para que ele pudesse pegar o diário da menina; e ele assim o fez. Mas, Aisha, que era muito esperta, havia escrito em código, demonstrando sua sagacidade e capacidade inventiva de resolver seus problemas. Ao descobrir que o irmão havia pegado seu diário, Aisha conforta o leitor evidenciando sua astúcia ao prever que o irmão arteiro poderia querer ler seus segredos:

– Há, há, há! Você acha que eu sou boba é? Eu bem sei, que você seu curioso, anda querendo sim bisbilhotar meus segredos, mas ‘tire sua vassourinha da chuva’ porque isso você não vai conseguir de jeito nenhum. Afinal, sou uma bruxa muito esperta, escrevi tudo com um código secreto, um jeitinho só meu, onde nenhum bruxinho curioso e fofoqueiro poderá decifrar meus segredos. (POLTRONIERE, 2021, p. 50)

Além dos dramas vivenciados por Aisha no contexto familiar, a narrativa apresenta também as vivências pela adolescente na escola de bruxas. Situações, geralmente, vivenciadas em quaisquer cotidianos escolares, como a identificação positiva e afetiva com alguma professora enquanto outras aparecem ocupando o lugar da rigidez e da imposição de disciplina, além do convívio com demais adolescentes de sua idade, que se agrupam e, infelizmente, em alguns casos, são afeitos à prática de *bullying*⁶¹. Mas, é importante ressaltar que Aisha sempre consegue sair vitoriosa, tanto das perseguições da professora Astrid, que é apresentada como “a professora rabugenta, sempre implicante e exigente, ela não é assim tão malvada, mas é uma bruxa muito chata” (POLTRONIERE, 2021, p. 22). Em outros trechos da narrativa, aparece como “o terror da pobre bruxinha, ela não podia ver a menina quieta que já dizia que ela estava fazendo algo de errado. Era

⁶¹ Segundo Ana Beatriz Silva, em seu livro *Mentes perigosas nas escolas: bullying, como identificar e combater o preconceito, a violência e a covardia entre os alunos* (2010), a palavra *bullying* “de origem inglesa e sem tradução ainda no Brasil, é utilizada para qualificar comportamentos violentos no âmbito escolar, tanto de meninos quanto de meninas”. (SILVA, 2010, p. 21)

uma mulher triste, amargurada, rancorosa e que certamente se escondia em um mistério”. (POLTRONIERE, 2021, p. 25) No dia da realização da prova de poções encantadas, a professora Astrid bem que tentou perturbar Aisha para que ela ficasse nervosa e errasse a poção, mas não adiantou, a bruxinha sempre astuta e eficiente, conseguiu se sair bem na realização da tarefa:

A professora Astrid é muito implicante e adora atormentar a Aisha. Ficou o tempo todo perambulando, rodeando a pobre bruxinha, deixando-a nervosa, sempre que possível ela provocava: – que bela bruxa você é, que poção é essa que você está fazendo, você não sabe o que faz, você quer explodir a sala de aula? (POLTRONIERE, 2021, p. 53)

Mesmo com a professora tentando desestabilizar emocionalmente a bruxinha, Aisha demonstrou que passara tanto na prova de poções mágicas quanto na manutenção de sua resiliência por continuar sua atividade sem se deixar influenciar pelos insultos de Astrid pois, “fez uma poção excelente, que transformava cheiros ruins em uma essência maravilhosa, que perfumava todo o ambiente, sendo assim, nem as provocações da bruxa Astrid conseguiram atrapalhar o seu desempenho na prova” (POLTRONIERE, 2021, p. 53-54), Com isso, a bruxinha Aisha evidencia uma atitude bastante positiva, um bom exemplo pois, embora existam pessoas em algumas circunstâncias da vida que não são agradáveis, a bruxinha ensina que é preciso ter equilíbrio e habilidade para lidar com os próprios sentimentos, sobretudo em momentos de tensão. Somado a esse bom exemplo, a bruxinha também é descrita como uma estudante muito esforçada em relação aos estudos. “Aisha era uma bruxinha muito dedicada e estudiosa, sempre persistente, mesmo quando errava algo continuava tentando até acertar, conseguindo sempre elaborar boas poções.” (POLTRONIERE, 2021, p. 55)

Momentos que requisitam da bruxinha Aisha tenacidade e superação são recorrentes na escola em que frequenta. Como dito, do mesmo modo que ocorre em muitas escolas de humanos, Aisha também enfrenta situações que podemos classificar como a prática de *bullying* por parte de um grupo de colegas que se juntam para tentar prejudicar a bruxinha. “Existia a Turma da Revolta que era um grupinho de cinco meninas que não eram nem um pouco amigáveis com Aisha e sempre tentavam colocá-la como autora de coisas más.” (POLTRONIERE, 2021, p. 25) Intimidação, sabotagem,

humilhação, ameaça etc. são algumas das ações praticadas por grupos acusados de cometerem *bullying* nas escolas. Para a autora Ana Beatriz Barbosa Silva,

O bullying tornou-se endêmico nas escolas de todo o mundo. [...] Dentre os comportamentos podemos destacar as agressões, os assédios e as ações desrespeitosas, todos realizados de maneira recorrente e intencional por parte dos agressores. É fundamental explicitar que as atitudes tomadas por um ou mais agressores contra um ou alguns dos estudantes, geralmente, não apresentam motivações específicas ou justificáveis. (SILVA, 2010, p. 20-21)

É o que vemos ocorrer com Aisha quando, na prova de Matemática, em que os cálculos corretos eram muito importantes para que não se errasse a produção das poções mágicas, teve sua prova trocada por outra com respostas erradas pelo “Grupo da Revolta”. Vajamos: “Quase no final da prova, a turma da revolta fez uma confusão, distraindo os alunos, enquanto Eleonora trocava a prova de Aisha por outra com respostas erradas”. (POLTRONIERE, 2021, p. 55-56) Mas, felizmente esse caso não culminou em tragédias como vemos ocorrer com vítimas de *bullying*, mesmo errando o feitio da poção, Aisha teve ajuda do destino que fez com que a gata Diva, de Eleonora, a sabotadora, acidentalmente caísse sobre o caldeirão onde estava a poção da bruxinha boa, transformando-se em pedra. Sendo que somente Aisha poderia desfazer o feitiço, obrigando Eleonora a contar o que havia feito.

A professora fez com que Eleonora pedisse desculpas para Aisha, dando à bruxinha do bem o poder de decisão sobre desfazer o feitiço e devolver ou não a vida a Diva. A decisão foi deixar Diva por três longos dias como uma estátua de pedra, assim Eleonora aprenderia a lição, mas claro que Aisha desfez o feitiço, pois era uma bruxinha de bom coração. (POLTRONIERE, 2021, p. 56)

Além da protagonista Aisha, temos outras bruxas boas que aparecem na narrativa, tais como sua mãe e a professora Nina, descrita como “a professora atenciosa e querida. A professora que ensina a lição e a poção, a professora que dá aula com o coração.” (POLTRONIERE, 2021, p. 21) No entanto, há, nesta comunidade de bruxas, algumas antagonistas como a professora Astrid e a colega Eleonora que, não cultivam os

valores morais positivos e acabam praticando ações que pretendem prejudicar a bruxinha Aisha. Porém, é importante ressaltar que essa “maldade” das personagens, como é apresentada nesta narrativa, não advém, necessariamente, do fato de elas serem bruxas. Do mesmo modo que temos entre as não-bruxas pessoas que demonstram atitudes positiva enquanto outras, atitudes negativas. Diferentemente do maniqueísmo das narrativas tradicionais em que o Bem x Mal, representado pela dupla Fada x Bruxa, e a bruxa, invariavelmente, é atrelada ao mal.

E Aisha, mesmo sendo uma bruxinha, segue vivenciando os dilemas, emoções e hábitos próprios da rotina de qualquer adolescente, trazendo, deste modo, novos motivos para o aprendizado crítico em relação ao imaginário sobre as bruxas na contemporaneidade. Além das situações apresentadas acima, Aisha experimenta também dilemas como o da escolha do tema de sua festa de aniversário de 13 anos, pois sua mãe havia pensado em uma festa infantil e comprado vários apetrechos de festa de criança, a menina já não queria mais um aniversário com balões, pratinhos e chapéus coloridos. Ela havia pensado em um luau na praia e justifica à sua mãe que já é uma adolescente e não mais uma criancinha para que seus aniversários continuassem como antes.

Acrescente-se aos dramas experimentados pela adolescente, o da primeira paixão da jovem bruxa. Continuando sua representação de uma menina com experiências comuns às das adolescentes não-bruxas, Aisha se vê encantada por seu amigo Winny. “Ela só tinha olhos para ele, a amizade estava diferente, ela estava apaixonada. Seu coração acelerava, batia tão forte quando ele estava por perto.” (POLTRONIERE, 2021, p. 65) Mas, também sofria com a dúvida se seus sentimentos eram recíprocos. Ao invés de usar seus poderes de magia, realizar feitiço adivinhatório ou uma um encantamento, não o fez. Procurou aquela em quem mais confiava para se aconselhar: sua mãe. Ela lhe encorajou a falar a verdade ao garoto. Aisha esperou o momento do baile de formatura e “seguiu os conselhos de sua mãe, disse o que estava guardando a tanto tempo em seu coração, declarou seus sentimentos pelo amigo, enquanto Winny olhava para ela atentamente, com olhos fixos aos dela”. (POLTRONIERE, 2021, p. 67) Chama-nos atenção, aqui, o fato de a iniciativa de se declarar ter sido tomada por parte da mulher. Ao contrário das princesas que esperam a chegada do príncipe, é Aisha que empreende a ação de ir atrás do parceiro que desejava. Não é uma figura passiva que apenas aguarda e aceita o destino escolhido pelo outro, dessa forma, não ratifica a ideia estereotipada da mulher frágil que espera pela iniciativa da figura masculina de salvá-la e protegê-la dos males do

mundo. Estereótipo que engendra as redes de relações de gênero e que, historicamente, tem colocado a mulher em posição desfavorável.

Já se percebe uma outra lógica de representação da mulher, a partir da emancipação feminina decorrente de suas conquistas ao longo dos séculos, refletindo-se em mudanças, também, de identidade, provocando uma perspectiva de maior equidade entre os gêneros. Ainda que permaneça o ideal amoroso e as configurações de valoração do amor romântico e heterossexual⁶², Aisha redefine sua posição na relação, ao assumir a palavra e tomar a iniciativa, numa metáfora positiva às mudanças nas relações, imprimindo a perspectiva da transformação da estrutura social que impõe à mulher a postura de passividade. Resignificações como esta servem de sinalizadoras de uma nova representação da identidade feminina na contemporaneidade, em especial, nas produções direcionadas às crianças, com atenção especial, às meninas, as futuras mulheres, contribuindo no engendramento de um novo modelo de ação no qual as mulheres são protagonistas de suas próprias vidas. Mais ainda, um novo lugar almejado por muitas e que tem, neste caso, a contribuição de uma bruxa. Uma bruxa que não é recriminada por seus atos, não sofre castigos por ser quem é, não nega sua identidade e pode servir, sim, como modelos a serem imitados. Antes, repudiada e castigadas por ser a encarnação do mal, agora aparece sob outro ponto de vista. A bruxinha Aisha, ao experimentar os dissabores da fase adolescente, lida com eles de modo independente e segura de si. Busca no amor uma relação de reciprocidade, preocupando-se com o equilíbrio entre sua individualidade e as emoções, mesmo revisitando alguns valores tradicionais, não fica à mercê das ações alheias e é a protagonista de sua própria vida.

Protagonismo que, também, encontramos em outra bruxinha muito divertida, da escritora e ilustradora Nelly Narcizo de Souza, na obra *Lolla, a bruxinha: entre sapatos que rimam e chapéus que não combina* (2021). Em uma história cheia de elementos simbólicos ligados às práticas de magia por parte das bruxas – vassoura, potes, sapos, poções, gatos, morcegos, chapéus pontudos, caldeirões, vale encantado, árvore oca, floresta mágica, Lua cheia, coruja – nós conhecemos a bruxinha Lolla. Desde sua primeira aparição na capa da obra, com seu tênis de cadarço e cestinha de abóbora à mão, a colorida personagem bruxa faz combinação com o também colorido do título e nome da autora. Repleta de estrelas brilhantes, desde as que a rodeiam até as que lhe servem de enfeite em

⁶² Embora reconheçamos a importância de tratarmos sobre as representações estereotipadas do ideal de amor romântico e da heteronormatividade, entendemos que não é o propósito deste trabalho aprofundar tal discussão.

sua capa, a ilustração de Lolla parece iluminar a página com seu sorriso leve e semblante suave de menina. À primeira vista, tendo como referencial o estereótipo já consolidado no imaginário, não parece que se trata da ilustração de uma bruxa, a não ser quando identificamos elementos como o chapéu roxo e pontudo e um gato preto dentro de uma cesta em formato de abóbora.

Figura 10: Ilustração da capa de *Lolla, a bruxinha entre sapatos que rimam e chapéus que não combinam*.



(SOUZA, 2021, p. 01)

Temos a candura de uma bruxa no singelo papel de uma personagem ainda menina, preocupada com a combinação de seu vestuário, que encara o dilema de escolher um “traje bruxesco” para ir à Grandiosa Festa das Bruxas. Na contracapa do livro, encontramos da descrição da bruxinha que, também, antecede, através de um pequeno resumo, a sua aventura na narrativa:

Lolla é uma bruxa menina que vive em um casebre de janela torta, perto de uma grande árvore oca, no meio de uma floresta.

Como toda bruxa ela tem potes, sapos, poções, gatos, vassouras e caldeirões.

Um dia, ela teve seu mundo de bruxices bagunçado depois de receber um importante convite. Por causa dele nossa bruxinha se vê em uma dúvida e com a divertida oportunidade de fazer magia. E por isso, agora que ela era maior que um caldeirão, estava feliz, feliz de montão. (SOUZA, 2021, p.21)

Além do destaque visual promovido na capa, a descrição da história apresenta a bruxa Lolla como uma bruxa menina, em um mundo organizado – já que teve seu mundo bagunçado após o recebimento do convite, a voz narrativa vai além e refere-se à personagem como “nossa bruxinha”, suscitando a simpatia do leitor que se sente parte da história e próximo à personagem. A partir dali, o leitor já fisgado pelo narrador, se torna cúmplice. Ressalte-se que a cumplicidade do leitor não é adotada com grande esforço, já que as palavras utilizadas para descrever a personagem estão associadas à leveza, diversão, felicidade e bondade. Afinal, não é difícil ser cúmplice de uma bruxinha feliz que protagoniza uma aventura divertida.

Podemos recorrer aos sistemas de exclusão do discurso, nos apresentados por Michel Foucault em *A ordem do discurso* (1996), quando trata sobre os procedimentos que incidem sobre os atos de elaborar e proferir discursos e sobre o que vem a significar esse discurso na materialidade de sua produção, diz que o exercício do discurso é um ritual requerido e previamente definido, para o bem ou para o mal, a “vontade de verdade” serve como uma das operações, segundo o filósofo, que governa o discurso. Para ele,

O discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que se manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é o objeto do desejo; é visto que isto a história não cessa de nos ensinar - o

discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mais aquilo, por que, pelo que se luta, poder do qual podemos nos apoderar, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo. (FOUCAULT, 1996, p. 10-11)

Neste caso, analisamos que o discurso sobre a bruxinha Lolla, contido na escolha das palavras de cunho positivo, como dito pelo filósofo, não é simplesmente para se traduzir as lutas das autoras que têm tentado ressignificar o lugar simbólico da bruxa nas narrativas destinadas ao público infantil, mas de “materializar” aquilo pelo que se luta, permitir a transformação objetiva da imagem equivocada da bruxa somente ligada à maldade. Faz esse jogo discursivo ao construir uma personagem que conquista a simpatia e a cumplicidade do leitor, afim de que se consolide como verdade esse outro lugar da bruxa no imaginário coletivo, pois ele ainda aparece muito instável. Foucault ressalta a importância de o leitor ser cúmplice, e assevera que “uma cumplicidade primeira com o mundo fundaria para nós a possibilidade de falar dele, nele; de designá-lo, finalmente, sob a forma da verdade.” (FOUCAULT, 1996, p. 48) A cumplicidade nos permite a autoridade para falar sobre as bruxas sob um viés positivo, pois estaríamos imbuídos e com propriedade para destacar o quanto os costumeiros discursos que reforçam o estereótipo da maldade ligado à bruxa tem sido lugar e finalidade do machismo.

Ainda de acordo com Foucault, (1996, p. 49) “O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos;” assim como o vimos nascer para a construção de uma figura diabólica encarnada na mulher e sendo nomeada de bruxa, o vemos, aqui, nascendo sobre outros paradigma, provocando outra configuração e outra verdade acerca das ações desta mesma mulher, a bruxa.

“Lolla foi convidada para a Grande Festa Anual das Bruxas. Realizada em um reino distante, esta festa era muito importante. Agora que Lolla era grande, maior que um caldeirão, poderia participar e por isto estava feliz, feliz de montão” (SOUZA, 2021, p.04) Entre rimas e ilustrações coloridas, Noelly Souza vai construindo sua personagem, quer dizer, “nossa bruxinha”, como a qualificou. Sempre rodeada de estrelas, recebe o importante convite. Passa, então, vivenciar a dúvida sobre que roupa usar para ir à tão importante evento e, “entre vassouras, caldeirões e um ou outro feitiço, estava posto o enguicho: qual chapéu escolher? Qual sapato usar? Cores alegres ou formas soturnas, roupas para o dia ou para saídas noturnas? (SOUZA, 2021, p. 05)

E, com essas questões em mente, resolveu tirar de seu caldeirão os mais variados modelos de roupas, chapéus e sapatos, pois “o livro de etiqueta bruxesca sugere combinar chapéu, sapato e vestimenta” (SOUZA, 2021, p. 06) e vai combinando, começa pelo chapéu e roupa de cozinheira e, por não se agradar, troca pelo do chinês para combinar com o sapato holandês. Mais uma vez insatisfeita, aposta num chapéu pitoresco, para rimar e combinar com um sapato gigantesco. Substitui por um chapéu vistoso, para combinar com o sapato monstruoso. Ainda na dúvida, tenta um listrado, para combinar com o sapato enrolado. “Não, ainda não! Suspirando e experimentando, resmungando e suspirando, lá foi ela para mais uma tentativa, sempre cheia de cores e muitíssimo criativa.” (SOUZA, 2021, p. 14) Agora arrisca em algo usado pelas pintoras francesas, escolhe a cor grená para combinar com o sapato de poá. Também não gostou. Pensou em algo mais moderno, uma cartola e um sapato de mola, ou um chapéu estrelado junto com um sapato engraçado. Mas, nenhum deles lhe parecia ideal.

Por fim, deu-se conta de que “Tantos chapéus! Tantos sapatos! Só rimam, não combinam!” (SOUZA, 2021, p. 17) Diante de tamanho impasse, depois de tirar de seu caldeirão tantos modelos, parece enfim ter encontrado a solução para o problema da falta de combinação perfeita para a vestimenta. E declara: “– Hum, hum, já sei! Já sei! [...]– Como será uma festa sem igual é preciso uma escolha especial! Claro! – Como não pensei nisso antes? Um chapéu preto e perfeito para combinar com um sapato requintado e bem-feito!” (SOUZA, 2021, p. 18), e Lolla, então, aparece tipicamente vestida de bruxa, com seu chapéu preto e pontudo, vestido de estrelas e sapatos pretos, ajustando-se à combinação com o chapéu e o caldeirão que aparece ao seu lado na ilustração.

Figura 11: Ilustração da personagem Lolla vestida de bruxa.



(SOUZA, 2021, p. 18)

Estava resolvido o problema, a vestimenta escolhida foi a que mais se aproximou dos símbolos e alegorias que compõem a caricatura ou modelo de uma bruxa. Depois de experimentar roupas ligadas às mais variadas identidades, optou por aquelas que mais lhe representa. Assume-se como bruxa e reafirma, pela escolha das vestes para ir à festa, que sua melhor versão, seu modelo preferido é aquele em que não pode restar dúvidas de que ela é uma bruxa. “E Zás! Magnífica!!! Lá estava a melhor combinação!!!” (SOUZA, 2021, p. 18) O operador referencial utilizado para compor a vestimenta perfeita para a bruxinha Lolla é buscado na ideia tradicional – chapéu preto pontudo, caldeirão, sapatos pretos, abóbora com olhos e boca decalcados – porém, desta vez sem trazer o conceito de acusação ou malefício, modificado, então o valor dado atribuído, de negativo para positivo. “Assim, certíssima de sua decisão, Lolla, que já era maior que um caldeirão, estava feliz por ter resolvido esta questão.” (SOUZA, 2021, p. 19)

Vemos, então, que as bruxinhas Aisha e Lolla, embora jovens, assumem com diversão e leveza que são bruxas. Lolla, mesmo tendo, por algum momento, a dúvida sobre qual roupa usar – se um traje que represente outras categorias como cozinheira ou palhaça, opta pelo modelo que compõe e afirma sua identidade de bruxa, numa metáfora à possibilidade de a mulher construir sua identidade de sujeito definida a partir de escolhas pessoais e não mais dada por uma imposição social, baseada na hierarquia que a coloca como inferior e incapaz de tomar suas próprias decisões. Quanto a Aisha, mesmo experimentando das mesmas emoções e desafios das adolescentes “normais”, sai-se muito bem neste lugar de bruxa. Astuta e segura de si, resolve suas questões e vai dando

seguimento à tradição de sua família, pois sua mãe e seu irmão também eram bruxa e bruxo. O pai não realiza nenhuma atividade com magia ao longo da narrativa. Embora também seja classificado como bruxo, não ocupa lugar de protagonismo, apenas figura como alguém que, ao lado da esposa, é responsável pelas decisões tomadas pela família. Diferente de outros bruxos que conhecemos em narrativas anteriores, tais como Belzebu em *A bruxinha que era boa* (1954), de Maria Clara Machado, ou Rosamel em *Maria Francisca* (1958), de Maria Heloísa Penteado. São, então, uma nova geração de bruxinhas que, pelas transformações apresentadas em seus modelos de bruxa, mudam a si e apontam, também, para a mudança do mundo.

4.3 A contemporaneidade e os feitiços para o voo das mulheres

Embora, para muitos, a era contemporânea seja vista como sinônimo de evolução e progresso, tem sido cada vez mais urgente o esforço de encontrar formas de resistir à ascensão do conservadorismo no mundo e as mulheres, mais uma vez, aparecem na vanguarda da resistência. Tem surgido, na cena contemporânea, muitos “grupos de ódio”, ultraconservadores de extrema direita, obscurantistas que tentam, de todo modo, deslegitimar e destruir as conquistas históricas, e impor uma agenda de exploração, subordinação e legitimação da violência, absolutamente avessa às lutas das mulheres por mais igualdade e contra todas as formas de opressão.

Assim como têm crescido os grupos opressores, em contrapartida, tem aumentado, também, o número de mulheres que se organizam e que reivindicam a construção de novas relações entre homens e mulheres. Mulheres que não aceitam a opressão, a exploração, a desigualdade e a violência promovida por um sistema que as coloca num lugar de inferioridade apenas pelo fato de serem mulheres. E, para os movimentos de luta das mulheres contra essa opressão promovida pelo patriarcado e pela misoginia, a bruxa é recuperada como seu ícone de representação pois, foram elas as primeiras a serem perseguidas e assassinadas de forma sistemática por serem mulheres.

No passado, essas mulheres que estavam à frente do seu tempo, demonstravam independência e, acima de tudo, ocupavam um lugar de poder em suas comunidades, fato inaceitável aos homens que se sentiam seus projetos de dominação e exploração ameaçados e arquitetaram um projeto de estigmatização – pela acusação da prática de

bruxaria para o mal – e a eliminação daquelas que representavam uma afronta ao poderio masculino. As mulheres bruxas, então, desde sempre são insígnia de resistência, luta e rebeldia à moral e às imposições do domínio do homem. Essas mulheres eram transgressoras e recusaram-se a assumir os papéis que eram determinados a elas, sobretudo o da submissão. Desafiaram as noções domesticidade e passividade que esperavam delas.

O movimento feminista, então, escolheu aquela que a história insiste em dizer que não deve ser referência nem ser imitada pois, como vimos, o caráter doutrinário, moralizante e pedagógico, ainda insiste na representação da bruxa má, aquela que não deve servir de modelo, ao contrário, tem que ser castigada sob a acusação de desvirtuar os propósitos alheios. Romper com essa ideia equivocada é uma das pautas das mulheres feministas que se autodeclaram em coro: “somos as netas das bruxas que vocês não conseguiram queimar.”⁶³ Novas gerações de mulheres que resgatam o valor, os saberes e o legado das antepassadas que podem ser consideradas como as primeiras feministas, as primeiras que sofreram “feminicídio” antes mesmo dos termos existirem; foram as primeiras que recusaram apenas calar e obedecer. Morreram por defenderem o direito de serem mulheres, de utilizarem seus saberes, seus corpos e sua sexualidade forma livre.

Entre essas feministas que resgatam e apresentam novos valores à história da mulher bruxa, destacamos a escritora catarinense Nicole Steffens Spohr, com a narrativa *Bruxolivia: a bruxa boa* (2021). A história tem início a partir da curiosidade de uma criança sobre a suposta maldade atribuída às bruxas: “A pergunta veio bem na hora do café: – Mamãe, todas as bruxas são malvadas? E foi assim que começou uma história à toa sobre uma bruxa boa”. (SPHOR, 2021, p. 06) A pergunta vem acompanhada de uma afirmação implícita através do verbo ser. A criança já traz uma ideia pré-estabelecida de que as bruxas “são” más. Ele só queria saber se existia alguma exceção aquilo que já estava posto como regra.

Como preconizado no título na história, ao adentrarmos no enredo, encontramos uma protagonista bruxa boa. A narradora busca na história das mulheres as características principais que fazem da mulher bruxa uma sábia curandeira que, através de seus remédios e conselhos, cura a humanidade. Valoriza o cultivo de alimentos e ervas medicinais e o

⁶³ Frase que estampa camisetas e é entoada em coro em marchas e protestos feministas. É possível ver, também, a frase como título de artigo da revista *Capitolina*, de Helena Zelic, Somos as netas de todas as bruxas que vocês não conseguiram queimar. *Capitolina*. Disponível em: <http://www.revistacapitolina.com.br/somos-netas-de-todas-bruxas-que-voces-nao-conseguiram-queimar/>.

saber imbricado nesta atividade: “Bruxolívía é uma bruxa muito boa. Sabe a hora de plantar e não tem preguiça de regar. (SPHOR, 2021, p. 09) Destacando que, através de seus conhecimentos sobre a natureza, ela tem a capacidade de saber o remédio ideal para cada problema. “Bruxolívía encontra na natureza remédio pra chulé e pra bicho de pé. Pra dor de garganta e pra quem não se levanta. Pra braço quebrado e pra dente cariado.” (SPHOR, 2021, p. 10-11)

Ilustrado por Michele Rocha, com cores fortes e vibrantes, a narrativa da Bruxolívía dialoga com elementos tradicionais como chapéu pontudo, caldeirão, vassoura e ervas que complementam as ideias do texto e sugestionam uma bruxa muito simpática.

Figura 12: Ilustração da Bruxolívía preparando poções de cura.



(SPHOR, 2021, p. 11)

A bruxinha simpática traz questões importantes a serem pensadas desde cedo pelas crianças, como é o caso da autoestima, da valorização de seus ciclos e de seus corpos. Pois, “Bruxolívía ensina que as mulheres são guiadas pela Lua e que não há vergonha em se ver nua. Que se amar é direito e que todo corpo é perfeito. Que seu ventre é um ninho tal qual casa de passarinho”. (SPHOR, 2021, p. 12-13) De forma leve, a autora apresenta temáticas que são marcadas por tabus, como é o caso de tudo que se relaciona ao corpo feminino. Tabus que impedem que meninas e mulheres falem sobre o assunto, compreendam melhor seus corpos, suas fases e suas emoções, deixando-as à mercê de dogmas equivocados que as reprimem e as impedem de se conhecerem, de terem

liberdade de se aceitarem e se valorizarem como verdadeiramente são. Repressão que começa na esfera privada e toma a dimensão coletiva ao ser reforçada pela mídia e pelas convenções sociais que têm suas bases fincadas no patriarcado e no silenciamento, pela violência e controle, das mulheres que ousam ser livres, como ocorreu com as bruxas.

Encontramos, na contemporaneidade, narrativas como a da Bruxolívia é um alento, pois ela representa que, mesmo de forma modesta, tem havido investimentos em novos paradigmas acerca dos temas apresentados às crianças nas narrativas infantis. Histórias como esta vão na contramão do processo de reforço ao estigma da bruxa má e de temas que colocam as mulheres como reféns de crenças que as impedem de serem livres, autônomas e com uma atribuição positiva de valor a si mesma e à outras mulheres. Subjugar a bruxa apenas a partir do sentido pejorativo que lhe é atribuído rotineiramente, é um processo criminoso de silenciamento de saberes femininos ancestrais.

Narrativas de autoria feminina como a de Nicole Spohr dão voz e destacam o lugar e a importância que essas mulheres tiveram na história da humanidade, apresentando novas perspectivas de abordagem de temas que, por muito tempo, foram distorcidos e tratados de modo a reforçar o aspecto da inferiorização da mulher, sem reconhecer seus potenciais, seus saberes e sua capacidade de oferecer cura aos males do corpo e da alma. Nos contos tradicionais, a velha feiticeira ou parteira, responsável pela cura e pelo auxílio à chegada da vida, foi transformada na figura da bruxa má. Segundo Clarissa Estés (1994), o processo de adaptação das narrativas orais para os registros dos irmãos Grimm e outros, contribuíram para esse apagamento e inversão de valor em relação aos saberes femininos. Para a autora, na Introdução de *Mulheres que correm com lobos*,

Foi assim que se perderam muito dos contos femininos que continham instruções sobre o sexo, o amor, o dinheiro, o casamento, o parto, a morte e a transformação. Foi assim que foram arrasados e encobertos os mitos e contos de fadas que explicavam mistérios atiquíssimos das mulheres. Da maioria das coletâneas de contos de fadas e mitos hoje existentes foi expurgado tudo o que fosse escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, feminino, iniciático, ou que se relacionasse às deusas; que representassem a cura para vários males psicológicos e que dessem orientação para alcançar êxtases espirituais. (ESTÉS, 1994, p. 31)

Alguns destes temas são retomados em *Bruxolivia, a bruxa boa* (2021), possibilitando que pais e professores, junto com as crianças, possam desmistificar questões acerca dos estereótipos de gênero, de modo a provocar questionamentos e mudanças nos padrões rígidos estabelecidos para as mulheres, neste caso para as bruxas, potencializando a existência desta figura tão importante e, em contraposição, tão depreciada por aqueles que, muitas vezes, desconhecem a verdadeira versão de suas histórias ou fazem questão de naturalizar preconceitos disseminados por diversos aparatos culturais, entre os quais acrescentamos, aqui, a literatura. Spohr (2021) traz a representatividade da bruxa como uma mulher comum, muito sábia e conhecedora dos segredos da cura, além das dores e feridas do corpo, “Bruxolivia também cuida dos machucados da alma. Trata as pessoas com muita calma. Sabe ouvir e aconselhar; se o curativo certo é descansar ou continuar.” (SPHOR, 2021, p. 16-17).

Embora aqueles que promovem a cura, em tese, devam ser valorizados e enaltecidos, isso não ocorreu com às mulheres que foram (e ainda são) acusadas de prática de bruxarias. As curas que promoviam, o bem que faziam foram distorcidos e usados como motivos entre os quais se utilizava para justificar a morte de milhares de mulheres em praça pública. Espetáculos de mortes públicas eram organizados com o intuito de servirem como exemplo disciplinador a outras mulheres. Para Silvia Federici, a caça às bruxas “foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e ao poder que obtiveram em virtude da sua sexualidade, seu controle sobre a reprodução e a sua capacidade de curar” (FREDERICI, 2017, p. 305).

As bruxas apresentavam-se como um ponto de resistência às normas, não apenas pelas suas ações, mas pela representação do que elas eram: figuras notáveis e que ocupavam um lugar de importância em suas comunidades, sendo o elo de união com suas pares, que as tinham como referências importantes no fortalecimento das possibilidades de transcendência dos preceitos vigentes sobre seus corpos e suas vidas. Era com as bruxas que outras mulheres adquiriam ervas e técnicas contraceptivas ou abortivas, tendo, assim, a possibilidade de controle da procriação. Era com as bruxas que outras mulheres aprendiam a importância do contato com a natureza e com seus corpos, dançavam livremente em volta da fogueira e podiam exercer sua sexualidade com liberdade. Era com as bruxas que as mulheres aprendiam sobre intuição e cura.

Mulheres que tiveram suas vidas ceifadas, suas histórias distorcidas, obscurecidas e lançadas ao “porão do tempo” para que não sejam vistas sob a luz da sensatez e nem sejam retratadas como vítimas da ignorância e da misoginia. Do limbo da

história da humanidade, aguardam por narrativas como a da Bruxaolivia, que as retratem como mulheres portadoras de sabedoria e que afrontaram os padrões sociais por não se submeterem aos ditames de uma sociedade que as enxergava como uma potencial ameaça. Tal ideia decorria do fato de elas estabelecerem uma relação privilegiada com os elementos da natureza, além da crença de serem portadoras de poderes sobrenaturais, aos quais apenas alguns indivíduos tinham acesso, fato que as tornava mais difíceis de serem exploradas pelo processo de racionalização da esfera produtiva imposta pelo sistema capitalista em que o simbólico não tem espaço para existir.

Nicole Spohr, ao trazer para a atualidade a história da Bruxolivia, resgata os fatos cotidianos que enaltecem a mulher bruxa como aquela detentora de muitos saberes e responsáveis por muitas curas, mas não deixa de apresentar as consequências disso à sábia mulher. Finaliza a narrativa, levantando a questão da incompreensão e dos castigos imputados às mulheres que demonstravam a “ousadia” de cuidar e curar a humanidade. Mulheres como Bruxolivia não tiveram direito ao “viveram felizes para sempre”. Suas histórias terminam com a tragédia de suas mortes, com a incineração de seus corpos e de seus saberes. A personagem criada por Spohr não praticou nenhum crime, “Porém, na época em que ela vivia, ninguém compreendia tamanha sabedoria. Quem dirá sua enorme ousadia de cuidar com tanto amor e simplicidade de toda a humanidade. Ai, ai ai, a pobre Bruxolivia, por ser assim tão certa, acabou se queimando na fogueira.” (SPHOR, 2021, p. 18-19)

No contexto atual, de lutas das minorias contra os crescentes ataques dos fundamentalistas de extrema direita, livros como os de Lya Luft, Patrícia Poltroniere, Nelly Narcizo de Souza e Nicole Spohr, destinados ao público infantil, representam mais um passo para uma reparação histórica da Literatura Infantil que, por tanto tempo, difundiu e ajudou a ratificar preconceitos e estereótipos ligados à sabedoria ancestral das mulheres. Uma rasura simbólica na representação da Bruxa do passado, recolocando-a em um patamar de justa equação, pois, mesmo sendo morta na fogueira, como ocorreu com a Bruxolivia, a narrativa deixa claro que ela não mereceu as acusações e o destino final. Não havia maldade em suas ações. Ao contrário, foi morta porque ousou cuidar, amar e partilhar seus saberes.

No caso da personagem de Spohr, ao contrário das demais, não vive no tempo contemporâneo. A narradora resgata sua história para ilustrar o quão injustiçada ela foi. Reparando o equívoco das narrativas “colonizadoras” do imaginário social, que justificam a morte das bruxas com o argumento de que suas práticas eram maléficas.

Bruxolivia insurge contra ideias universalistas sobre a mulher bruxa, explicitadas pela pergunta inicial feita por uma criança: “mamãe, todas as bruxas são malvadas?” (SPHOR, 2021, p. 06) Partindo deste estereótipo pré-concebido, que molda subjetividades acerca das ações da mulher bruxa, a narradora apresenta sua desobediência à escritura hegemônica que sempre narrou a versão do dominador, subvertendo, através do mesmo signo, a imagem da maldade associada às bruxas no passado e que continua a servir de mote para acusações e prática de violências, das mais diversas, contra as mulheres.

Inseridas no contexto atual em que uma das vertentes do movimento feminista propõe um rompimento com as ideias coloniais, podemos dizer que as narrativas analisadas nesta seção apresentam uma ação feminista decolonial⁶⁴, já que convergem para o que as pesquisadoras Daniela Antunes e Flávia Pereira (2020) chamam de desobediência epistêmica e classificam-na como um ato de resistência. Para elas, “a necessidade de se libertar de tais ficções naturalizadas pela matriz colonial de gênero é a proposta do feminismo decolonial enquanto projeto e processo de desobediência epistêmica”. (ANTUNES & PEREIRA, 2020, p. 283). As bruxas boas do século XXI são as avós simpáticas e muito queridas por seus netos e netas, são adolescentes que vivenciam situações e emoções comuns a todas as outras de sua faixa etária, são mulheres que resolvem seus problemas a partir de outro paradigma de ações, diferente daquele modelo estrutural das narrativas sobre bruxas em que o caminho encontrado por elas para a solução de suas dificuldades era o da prática do mal ou a de feitiços atrapalhados. Temos, portanto, uma diferente inserção feminina no processo de representação das bruxas, recolocando-as sob uma nova configuração em suas relações com a sociedade e a própria história.

Ainda pensando sobre a ideia da colonialidade da representação da bruxa má e as questões que envolvem a dicotomia Bem x Mal, sendo o segundo atributo especificamente ligado às mulheres, entendemos que o conceito de “Colonialidade dos gêneros”, apresentado por María Lugones (2019), explica tal dicotomia e, a partir dele, surge a subjetividade resistente. Consideramos aqui as narrativas que se propõem a

⁶⁴ O conceito de feminismo decolonial utilizado aqui tem por base o apresentado por María Lugones (2019). A esse respeito a autora declara: “Meu objetivo é focar na esfera subjetiva-intersubjetiva para revelar que as opressões desagregadoras desmontam o salto subjetivo-intersubjetivo de agência das mulheres colonizadas. Eu chamo a análise dessa opressão racializada, capitalista e de gênero de ‘colonialidade dos gêneros’; a possibilidade de superar a colonialidade dos gêneros é o ‘feminismo descolonial.’” (LUGONES, 2019, p. 363)

ressignificar a supracitada dicotomia como uma ação infrapolítica⁶⁵ proveniente da subjetividade resistente. A esse respeito, a socióloga esclarece,

A subjetividade resistente costuma se expressar infrapoliticamente, em vez de fazê-los em políticas estatais, o que costuma abrir espaço para contestações públicas. Legitimidade, autoridade, voz, sentidos e visibilidade são negadas à subjetividade resistente. A infrapolítica marca um olhar para dentro, na política de resistência, rumo à libertação. Ela mostra o poder das comunidades oprimidas na construção do significado de resistência e de pessoas resistentes à constituição de significados e à organização social pelo poder. (LUGONES, 2019, p.362)

A publicação de narrativas por parte de professoras primárias, escritoras iniciantes que se juntam a autoras renomadas para apresentarem suas bruxas boas é uma conquista infrapolítica. Ainda não fazem parte dos programas de incentivo à leitura produzidos pelas políticas públicas de educação. Suas obras não figuram como suportes para o trabalho, nas escolas, visando a revisão dos conceitos equivocados sobre gênero. Possibilidade de trabalho que foi, inclusive, proibida de ser incluída no Plano Nacional de Educação – PNE, em e na Base Nacional Comum Curricular – BNCC, em 2018, como vimos nas considerações iniciais deste trabalho. Mas, estas autoras e suas narrativas estão na infrapolítica protagonizando resistência, agenciado saberes, através dos meios que lhes são viáveis, utilizando-se de discursos que provocam mudanças, que propagam novas ideias. Não é o fim da opressão, mas é o começo da sua possibilidade de acontecer. Que através de discursos como os destas escritas – incluindo a deste trabalho – possa ocorrer a nossa tão desejada a libertação das mulheres de um estereótipo errôneo que resultou, e ainda resulta, na morte de inocentes apenas pelo o “pecado” de der mulher.

⁶⁵ Palavra composta por um prefixo “infra”, que significa “inferior” + política, significando um modo de resistir sem que haja um embate direto ao poder constituído. Acontece através de ações que vão agregando valor ao processo de luta pela libertação. Incluindo-se, dentre as ações infrapolíticas o próprio silêncio utilizado como forma de resistência, de acordo com o que esclarece Raquel Lima (2017) quando exemplifica que “muitas insurreições sociais subsistem graças a códigos de silêncio e sistemas de infrapolítica, como acontece frequentemente em contextos rurais, indígenas, quilombolas, terreiros de candomblé, entre outros contextos de luta, nos quais o silêncio corresponde não só a uma forma de proteção e garantia de sobrevivência, mas, também, como a base de construção de novos paradigmas de convivialidade e de ordem social”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto ao longo do trabalho, o imaginário e as representações da mulher bruxa acompanham as ideias e os preceitos de cada época. Em cada narrativa analisada, foi possível identificar o retrato do pensamento dominante de cada momento espelhado por uma literatura que tem seu destinatário um ser em formação e que necessita de modelos positivos a serem imitados e modelos negativos a serem repudiados. Temos, assim, a Literatura Infantil diretamente vinculada ao caráter moralizante, produzida por adultos que decidem quais temas e modos de representar devem ser apresentados às crianças.

Para o bem e para o mal, obras estéticas têm servido de fonte histórica para continuidades e rupturas. Para o mal, encontramos a reprodução e perpetuação de estereótipos baseados em um imaginário equivocados, em um projeto de poder desigual que, a serviço da exploração e da subordinação feminina, cria um plano de incriminação e eliminação de mulheres, sobretudo das que demonstravam a insubordinação e ameaçavam o lugar ocupado pelo homem. Para o bem, apresentam novas perspectivas de ação feminina ante a dominação masculina, com mulheres que atribuem valor às suas antepassadas, respeitam suas histórias e as têm como inspiração e modelo de resistência contra as vigorosas incursões que ainda tentam colocar a mulher numa posição de inferioridade e dominação.

Entre as narrativas analisadas, entendemos que as narrativas tradicionais *Bela Adormecida no Bosque* ([1697] 1998), de Charles Perrault, *Rapunzel, João e Maria e Branca de Neve* ([1812] 2000), dos Irmãos Grimm e *A sereiazinha* ([1837] 2011), de Hans Christian Andersen, selecionadas para integrar parte da pesquisa, constituem, de fato, o lugar de fundadoras da representação da mulher bruxa nas narrativas destinadas ao público infantil e, por sua difusão, são aquelas que contribuem significativamente com a permanência da imagem da mulher bruxa associada à prática do mal, orquestrada desde a Inquisição e levada adiante até os dias atuais.

Observamos que as narrativas apresentam a mulher bruxa e suas ações muito ligadas à prática de magia e ao sobrenatural. Fato que serve como mantenedor da versão da bruxa como uma mulher mítica, que existe apenas como um lenda e não como mulheres reais, condenadas e mortas por ações humanas comuns ao cotidiano de quaisquer outras mulheres do passado ou do presente. O cultivo de ervas ou a existência

de algum sinal físico diferente no corpo eram motivos suficientes para a criação de uma narrativa fantasmagórica que era contada e aceita como verdade. Comportamentos naturais e comuns foram transformados em crime hediondo pelos tribunais da Inquisição. Não considerar esse fato e enxergá-la como um mito ligado ao sobrenatural, ajuda a manter camuflado, na história da humanidade, o genocídio de mulheres acusadas de prática de bruxaria durante a Inquisição. Embora a alegoria da bruxa seja muito conhecida, para muitos, ela não passa dessa figura mitológica que só existiu no imaginário e na ficção.

Deste modo, a abordagem histórica acerca das bruxas deve começar com a pergunta inescapável: elas existiram? A resposta é afirmativa, mas comporta uma ressalva. Sim, elas existiram, como mulheres reais se considerarmos as ações de mulheres comuns, benzedoras, parteiras, líderes de suas comunidades, mulheres que não aceitavam os ditames masculinos... Existiram e ainda existem. Ressalve-se, apenas, a não existência delas como seres dotados de poderes sobrenaturais. Essa bruxa, de fato, nunca existiu. Embora seja a versão mais conhecida e difundida ao longo do tempo, não passa de uma falácia arquitetada propositadamente para silenciar e exterminar comportamentos femininos que não atendiam à norma misógina e patriarcal. A bruxa aparece, então, como elemento simbólico ambivalente pois, para uns, ela é figura diabólica e pecaminosa, enquanto para outros, é o símbolo de resistência, representante primeira de outras mulheres que a sucederam e que continuam a sofrer julgamentos e violências. Podemos dizê-la como um marco operacional de duplo sentido, a depender de que versão da história se reproduza.

Como reflexo destas circunstâncias sociais e culturais que permeiam o imaginário a respeito da bruxaria praticada por mulheres, o lugar de fala ocupado pelas “bruxas boas” na Literatura Infantil, em sua maioria, como vimos, ainda apresenta traços que inferiorizam a mulher ou até mesmo as ridicularizam pelos erros cometidos ao tentar fazer uso da magia para o bem, como se só existissem dois caminhos possíveis a serem trilhados pela mulher bruxa: o da maldade ou o da incompetência. Tais peculiaridades se refletem em cada narrativa de acordo com a época e o contexto histórico em que foram produzidas, mas podemos dizer que apresentam uma escalada positiva rumo à ruptura com o modelo estigmatizado e estereotipado da mulher bruxa como aquela que, associada ao demônio, é incapaz de praticar o bem.

Outro fator importante é o fato de a literatura infantil ter um caráter estreitamente ligado à Pedagogia. Muitas crianças brasileiras só têm acesso a livros infantis através da

escola, livro esse que foi escolhido por um adulto, dentro de uma política de governo que privilegia ou nega determinados temas, como vimos na ferrenha discussão sobre a retirada da palavra ou de quaisquer menções a gênero dos currículos escolares impetrada pelos deputados fundamentalistas na ocasião da aprovação do PNE. Mas, a literatura, que tem sido ao longo dos séculos esse importante veículo cultural, não se rendeu às pressões. Com destaque, escritoras contemporâneas como Lya Luft, Patrícia Poltroniere, Nelly Narcizo de Souza e Nicole Spohr, que tiveram suas narrativas apresentadas na seção três, resistem e escrevem histórias de bruxas para as crianças, apresentando novas perspectivas de ação para a personagem que diferem do padrão estereotipado e difundido ao longo de séculos. Seguindo suas predecessoras como Ana Maria Machado, Heloisa Penteadó, Sylvia Orthof e Eva Furnari – apresentadas na seção dois – que iniciaram esse empreendimento no país desde os anos 50 do século passado, tentando desmitificar o lugar cristalizado sobre a bruxa má.

Por séculos, a bruxa foi e ainda é perseguida. Sua existência é cercada por muito perigos, mas, mesmo diante da sempre iminente condenação, muitas mulheres ousam resistir, ousam representar aquelas que não tiveram oportunidade sequer de viver. Lutam contra aqueles que tentaram, e ainda tentam, apagar sua verdadeira história, suprimir sua sabedoria. Fazem uso da simbologia do mistério que envolve a sabedoria feminina e sua ligação com a natureza, para distorcer e inculcar nas mentalidades a ideia de que tudo que envolve as mulheres e suas práticas não pode ser aceito, pelo simples fato desses mistérios não poderem ser explicados através da razão universal elaborada pelos homens.

Personagens como Lilibeth, Aisha, Lolla e Bruxolivia têm contribuído para a pavimentação de um novo caminho para a visibilidade da bruxa como uma mulher com atitudes comuns às demais, sem que recaia sobre ela o preconceito e a ideia equivocada acerca de sua imagem ligada somente à prática de malefícios. Uma mudança na simbologia de suas ações que potencializa novos códigos. Estes, passam a ser interpretados, compartilhados e vivenciados, contribuindo para a assimilação de outras formas de pensar e agir em sujeitos individuais que formam, em conjunto, o pensamento coletivo.

Embora tenhamos visto que, em contrapartida, algumas narrativas publicadas a partir da segunda metade século passado, quando tentam fugir do essencialismo anterior, trazendo “bruxas boas” para a cena, acabam incidindo na reprodução das ideias basilares que formam o estereótipo sobre a bruxa má. Não podemos desconsiderar a importância de seus vanguardismo na construção de novos paradigmas. Personagens como

Donalualva – de Maria Heloísa Penteadó – década de 50 do século XX – mesmo se autodeclarando como uma bruxa boa, precisam negar ou esconder essa informação. Vivem em local isolado, como se devessem se esconder ou manter suas identidades sob sigilo, pois, ainda que plurais e diversas, suas ações são sempre vistas com desconfiança por aqueles que acreditam na ideia difundida de que só há uma vertente para a existência de uma bruxa: a da maldade. O mesmo ocorre com a personagem de Lya Lufth, Lilibeth – primeira década do século XXI – que também precisa manter sob sigilo a sua identidade de bruxa, pedindo à neta Tatinha para não revelar a ninguém este segredo. Fatos que ilustram uma unidade de pensamento sobre como a sociedade entende a existência das mulheres que se dizem bruxas, reflexo da forma como ela é narrada e compartilhada, tanto no mundo ficcional quanto nas crenças existentes na sociedade que retroalimentam a ficção como um espelho.

Confinada em uma natureza particular que lhe foi atribuída, é restringida e encerrada nessa essência inapreensível pela qual é definida. Definição que se impõe, muitas vezes, não pelo que elas são ou praticam, mas apenas por meio das lentes misóginas pelas quais são olhadas e avaliadas, sem oportunidade de defesa, sem que sua palavra tenha valia diante de uma concepção do Outro. Este que sequer se permite negociar os conceitos equivocados que nutre e os tem como verdade única e absoluta.

Contudo, assim como ocorreu com o imaginário na Idade Média e início da Idade Moderna, esperamos e desejamos que a contemporaneidade consiga, mesmo que aos poucos, reconstituir a dignidade e o respeito que há muito foram extirpados da vida das mulheres bruxas por causa de uma falácia engendradora para apagar seus saberes, dizimar sua cultura, destruir os lugares de poder e colocar o simbólico, o contato com a natureza e as curas através delas, como algo que deveria desaparecer em detrimento do fortalecimento de uma estrutura baseada na exploração e na geração de capital material, em que o imaterial não tem valor.

O silenciamento decorrente das violências sofridas pelas mulheres que têm suas existências marcadas por relações cunhadas pelo sistema patriarcal, vem de muito longe. O mesmo ocorre com a resistência a ele. Vozes femininas contrárias à dominação ecoam ao longo do tempo e são captadas por gerações posteriores que dão continuidade às lutas e ao projeto de igualdade de direitos. Mulheres como as bruxas que ousaram desafiar o domínio dos homens nas esferas pública e privada. Suas mortes evidenciam o quanto seus corpos foram relegados a uma relação de pertencimento aos ditames masculinos. Suas histórias trazem à tona a trajetória de muitas mulheres que, na escala do poder, ocupam a

posição inferior, sendo vistas como propriedade, tendo seus corpos ainda como um instrumento de controle, de coação, de submissão e de violência. “Somos as netas das bruxas que eles não conseguiram queimar”, mas continuamos sendo mortas pelo feminicídio, pelos abortos clandestinos, pela falta de políticas públicas que mobilizem uma mudança social nas formas de dominação patriarcais, eurocêntricas, coloniais, capitalistas, homofóbicas e racistas. Ansiamos pelo dia em que as mulheres tenham posse sobre seus corpos e suas subjetividades, que lhes seja garantido o direito de viver. Este desejo foi o combustível que retroalimentou a feitura deste trabalho e servirá, de certo, para o feitiço de outros, até o dia em que nenhuma mulher não mais seja morta pelo fato de ser mulher.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1993.
- ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da mulher no Ocidente moderno: bruxas e tupinambás canibais*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.
- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Hans Christian Andersen*. Tand. Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011.
- ANTUNES, Daniela Muradas & Flávia Souza Máximo PEREIRA, Feminismo decolonial: Desobediência epistêmica como método de resistência das sujeitas subalternas In: MIRAGLIA, Livia Mendes Moreira, et. al. (Orgs.). *Feminismo, trabalho e literatura: reflexões sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020. p. 268 – 284.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1986.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- BARROS, Maria N. A. de. *As deusas, as bruxas e a igreja: séculos de perseguição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2004.
- BARSTOW, Anne Llewellyn. *A Chacina das feiticeiras: uma revisão histórica da caça às bruxas na Europa*. Trad. Ismênia Tupy. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BETHENCOURT, Francisco. *O imaginário da magia: feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século VXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo – a experiência vivida*; Trad. Sérgio Millet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada: novo testamento e salmos*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.
- BIROLI, Flávia. *Gênero e desigualdades: os limites da democracia no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 20. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BUTLER, Judith. Judith Butler escreve sobre sua teoria de gênero e o ataque sofrido no Brasil. *Folha de São Paulo*. Trad. Clara Allain. Edição de 19 de nov. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>> Acesso em novembro de 2017.

BRASIL, *Lei de 15 de outubro de 1827*. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/fontes_escritas/3_Imperio/lei%2015-10-1827%20lei%20do%20ensino%20de%20primeiras%20letras.htm> Acesso em agosto de 2019.

CAMPOS, Claudia de Arruda. Prosas e Narrativas: Ruth Rocha e Maria Heloísa Penteadó. In: *Série Ideias*. n.13. São Paulo: FDE, 1994. p. 85-90. Disponível em: <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/lei_a.php?t=015> Acesso em outubro de 2017.

CATOIA, Cinthia de Cassia. O Movimento Negro (1940-50) e a emergência do debate político sobre legislação antirracismo no Brasil. In: *Revista Café com Sociologia* | v.7, n.1| jan./abr, 2018. p. 30-49. Disponível em: <<https://revistacafecomsociologia.com>> Acesso em Abril de 2022.

CARTER, ANGELA. *103 Contos de fadas*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHEDID, Ismael. *Como nascem as bruxas?* Introdução ao sagrado feminino. São Paulo: Laura editorial, 2018.

CLARK, Stuart. *Pensando com Demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa-moderna*. (2006)

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

COUTINHO, Afrânio. Que é literatura e como ensiná-la. *Notas de teoria literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 8 – 15.

CREMA, Izabella Lenza. *Sexualidade, gênero e geração: significados e experiências de idosas na pós-menopausa*. Dissertação de Mestrado. Uberaba – MG: Universidade Federal do Triângulo Mineiro, 2018.

CHRISTIAN, Alan. *Palestra sobre uso da química na bruxaria conecta ciência e cultura*. Disponível em: <<https://noticias.ufsc.br/2018/08/palestra-sobre-uso-da-quimica-na-bruxaria-conecta-ciencia-e-cultura/>>. Acesso em janeiro de 2022.

DALARUN, Jacques. As normas do controlo. In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente: Idade Média*. Porto: Afrontamentos, 1998. p. 29-63.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de galos, e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077/8085>. Acesso em: fevereiro de 2022.

DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. In: _____ (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011. P. 78 – 114.

DELEUZE, Gilles. Platão e simulacro In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 259 – 271.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800 Uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena *et al* (Orgs.) São Paulo: Editora UNESP, 2009. p 173-178.

DOMINGOS NETO. *Desenhista Eva Furnari é homenageada em estatueta da 33ª edição do Troféu HQMIX*. Divulgação, 20/08/2021.

Disponível em: <https://www.blognovidadesonline.com.br/2021/08/desenhista-eva-furnari-e-homenageada-em.html>. Acesso em: janeiro de 2022.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: *Estudos avançados*. vol.17 no.49 São Paulo: Sept./Dec, 2003. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010#top1> Acesso em agosto de 2019.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente: do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Afrontamentos, 1991.

ECO, Umberto. *História da feiura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EXITOINA. Fernanda Montenegro comenta foto como bruxa e é homenageada por artistas. Reportagem sem autoria disponível em:<<https://exitoina.uol.com.br/noticias/tv-e-series/fernanda-montenegro-comenta-foto-como-bruxa-e-e-homenageada-por-artistas.phtml>>. Acesso em janeiro de 2020.

FAILLA, Zoara (Org.) *Retratos da Leitura no Brasil*. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2021. Disponível em: <https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2021/06/Retratos_da_leitura_5_o_livro_IPL.pdf> Acesso em janeiro de 2022.

FARIA, Mônica Lima de. *Imagem e imaginário dos vilões contemporâneos: o vilão como representação do mal nos quadrinhos, cinema e games*. 2012. 281 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Sílvia. *Mulheres e caça às bruxas*. São Paulo: Boitempo, 2019a.

FEDERICI, Sílvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta Feminista*. São Paulo: Elefante, 2019b.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: Aula inaugural no College d'e France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 3. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forence Universitária; 1987. Disponível em: <http://www.4shared.com/office/7ZHjompc/FOUCAULT_Michel_Arqueologia_do.htm>. Acesso em: dezembro maio 2021.

FOUCAULT, Michel. Representar In: *As palavras e as coisas*. 8. ed. São Paulo: Martin Fontes, 2000. p. 63 – 105.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 18. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

FURNARI, Eva. *A Bruxinha atrapalhada*. 26. Ed. São Saulo: Global, 2003.

GAMBA, Janaína dos Santos. *Cara de vilão: aspectos complexos na construção do personagem-tipo do vilão em filmes de horror*. Porto Alegre: PUCRS, 2014.

GREGORIM FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

GRIMM, Jacob GRIMM Wilhelm. *Contos de fadas: obra completa*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

GROPPO, Luís Antônio. *Juventude: Ensaios sobre Sociologia e História das juventudes Modernas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HELLER, Barbara. *Em busca de novos papéis: imagens da mulher leitora no Brasil (1890-1920)*. Tese de Doutorado. São Paulo: UNICAMP, 1997. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270115/1/Heller_Barbara_D.pdf> Acesso em agosto de 2019.

IBGE. *PNAD Contínua: Acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2019*. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101794_informativo.pdf> Acesso em: março de 2022.

KOLTUV, Bárbara Black. *O Livro de Lilith*. São Paulo: Cultrix, 2017.

KRAMER, Henrich, SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum: o martelo das feiticeiras*. Paulo Fontes (trad). 11. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1995.

LAITANO, Paloma Esteves. A Bruxa Onilda e sua trajetória heróica: uma representação da bruxa como herói na literatura infantil. *Letrônica*, PUCRS, Porto Alegre v.1, n.1, p. 255, out. 2008.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. In: *Revista de antropologia*. vol. 40 n.1 São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011997000100005&script=sci_arttext> Acesso em abril de 2019.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Edições 70, 1994.

LIMA, José Lezama. *A Expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. Editora Brasiliense, 1998.

LIMA, Luís Costa. Mímesis e verossimilhança. In: *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 31 – 45.

LIMA, Raquel. *O esvaziamento da noção de subalternidade, a sobrevalorização da fala e os silêncios como resistência*. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-esvaziamento-da-nocao-de-subalternidade-a-sobrevalorizacao-da-fala-e-os-silencios-como-resis>. Acesso em abril de 2022.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOBATO, Monteiro. *O Saci*. 56. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LOGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>>. Acesso em janeiro de 2022.

LOGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUFT, Lya. *Histórias de bruxa boa*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LUFT, Lya. *A volta da bruxa boa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MACHADO, Maria Clara. *Teatro I: a bruxinha que era boa*. 18. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012, p. 126-147.

MOREIRA, Fernando. *Padres queimam livros de 'Harry Potter' e 'Crepúsculo' na frente de igreja*. Reportagem de 02 de abril de 2019, disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/page-not-found/padres-queimam-livros-de-harry-potter-crepusculo-na-frente-de-igreja-23567185.html>. Acesso em fevereiro de 2021.

MEIRELES, Maurício. Damares inspira caça a bruxas e seres mágicos na literatura infantil. *Folha de São Paulo*. Edição de 26 de julho de 2019. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/bruxas-gnomos-e-seres-magicos-de-livros-infantis-entram-na-mira-de-religiosos.shtml>> Acesso em agosto de 2019.

MENDES, Mariza. B. T. *Em busca dos contos perdidos: os significados das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: UNESP, 2000.

MORAIS, Josenildo Oliveira de. *A literatura infantil como instrumento de denúncia da ditadura militar*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande-PB, 2011.

MOSCOVICI Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. 9. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.

MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. In: *Malleus Maleficarum: o martelo das feiticeiras*. Paulo Fontes (trad). 11. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1995. p. 05 – 17.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. *Estudos feministas*, ano 8, n. 2, 2000.

O GLOBO. *Catalunha concede perdão a centenas de mulheres executadas por 'bruxaria' durante três séculos*. O Globo e agências internacionais: 27 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/catalunha-concede-perdao-centenas->

[de-mulheres-executadas-por-bruxaria-durante-tres-seculos-1-25369681](#) Acesso em 29 de janeiro de 2022.

ORTHOFF, Sylvia. *Uxa, ora fada ora bruxa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PENTEADO, Maria Heloísa. *Maria Francisca*. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br>> (edições semanais de janeiro a maio de 1958)

PENTEADO, Maria Heloísa. *A Bruxa madrinha*. São Paulo: Scipione, 1990.

PERRAULT, Charles. *Contos de Charles Perrault: A bela adormecida no bosque*. Tradução Fernanda Lopes de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da Literatura no Século XXI*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

PITTA, P.I.M. *A literatura infantil no contexto cultural da pós-modernidade: o caso Harry Potter*. 293 f. Tese (Doutorado em Letras) – Porto Alegre: Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

PLATÃO. *A República*. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1997.

POLTRONIERI, Patrícia Prates. *Aisha, uma bruxinha aborrecente*. São Paulo: Costelas Felinas, 2021.

POLTRONIERI, Patrícia Prates. In: MARTINS, Nayara. *Professora lança livro infantojuvenil em Itanhaém*. Disponível em: <https://www.diariodolitoral.com.br/educacao/professora-lanca-livro-infantojuvenil-neste-domingo-em-itanhaem/150722/>. Acesso em Janeiro de 2022.

REVISTA FÓRUM. Neopentecostais torturam índios por questões religiosas no Mato Grosso do Sul. Mulheres são chamadas de bruxas e feiticeiras por grupo recém-convertido. Reportagem publicada no dia 20 de novembro de 2019, disponível em: <<https://revistaforum.com.br/noticias/neopentecostais-torturam-indios-por-questoes-religiosas-no-mato-grosso-do-sul/>> Acesso em janeiro de 2020.

REVISTA OESTE. Escócia deve perdoar ‘bruxas’ que foram executadas séculos atrás. Mundo: 22 de janeiro de 2022. Disponível em: <<https://revistaoste.com/mundo/escocia-deve-perdoar-bruxas-que-foram-executadas-seculos-atras/>> Acesso em fevereiro de 2022.

REIS, Toni e EGGERT, Edla. Ideologia de gênero: uma falácia construída sobre os planos de educação brasileiros. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 38, n.º 138, p. 9-26, jan.-mar, 2017 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v38n138/1678-4626-es-38-138-00009.pdf>>. Acesso em outubro de 2020.

SAFFIOTI Heleith. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Expressão popular, 2013.

SALLAMANN, Jean-Michel. Feiticeira. In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente: do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Afrontamentos, 1991.

SCHARF, Rosetenair Feijá. *A escola e a leitura: Prática Pedagógica da Leitura e Produção Textual*. Dissertação de mestrado. Santa Catarina: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2000. Disponível em:

<http://gephisnop.weebly.com/uploads/2/3/9/6/23969914/a_escola_e_a_leitura.pdf>

Acesso: agosto de 2019.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *OPSIS - Revista do NIESC*. Catalão - GO, v. 6, 2006. p. 07-19,

Disponível em:

<http://www.catalao.ufg.br/historia/revistaopsis/sumarios/OPSIS2006/OPSIS2006_01_0.PDF>. Acesso em: agosto de 2020.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SILVA, Ana Beatriz Barbosa. *Mentes perigosas nas escolas: bullying*, como identificar e combater o preconceito, a violência e a covardia entre os alunos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

SILVA, Vera Maria Tiezmann. *Literatura Infantil Brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*. 2. ed. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SPOHR, Nicole Steffens. *Bruxolivia: a bruxa boa*. Florianópolis – SC: Frida Editora, 2021.

SUUK, Maxwell e KALEDZI, Isaac. *Caça às bruxas: um problema que persiste no século 21*. Terra – Notícias, 10/08/2020. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/caca-as-bruxas-um-problema-que-persiste-no-seculo-21,06f265cfed7c67106479bc6d547d22daio830zws.html>. Acesso em janeiro de 2022.

SWAIN, Tânia Navarro. De Deusa a Bruxa: Uma História de Silêncio. *Humanidades*, v. 9, n. 1, p. 45-58, 1994.

TIBURI, Márcia. Feminismo Dialógico. In: VEIGA, Ana Maria, NICHNIG, Claudia Regina, WOLFF, Cristina Scheibe, ZANDONÁ, Jair (Org.). *Mundos de mulheres no Brasil*. Curitiba: CRV, 2019.

UFRB, *Medusa: violência, injustiça e a cultura do estupro*. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/bibliotecacecult/noticias/324-medusa-violencia-injustica-e-a-cultura-do-estupro>. Acesso em junho de 2022.

UOL. *Bruxinha se atrapalha com varinha mágica e passa por apuros com seu Gato*. Folha Online, seção criança, 17/07/2009. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/crianca/ult10047u595608.shtml> Acesso em janeiro de 2020.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Trad. Ana Maria Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WAGNER, Adriana, FALCKE, Denise, SILVEIRA, Luiza Maria Braga de O. & MOSMANN, Clarisse Pereira. A comunicação em famílias com filhos adolescentes. *Revista Psicologia em Estudo*. Maringá, v. 7, n. 1, jan./jun. 2002. p. 75-80. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pe/a/4kFxyB39zhMkgZKq4wg8jLQ/?lang=pt>> Acesso em janeiro de 2022.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 4 ed. São Paulo: Global, 1985.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a Literatura Infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ZILBERMAN, Regina e Marisa LAJOLO. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. Ed. São Paulo: Ática, 2007.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do feminismo. *Blogs da Ciência da Universidade Estadual de Campinas: mulheres e filosofia*. ISSN: 2526-6287V. 7, N. 2, 2021, p. 10-31. Disponível em: <<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/>> Acesso em Janeiro 2022.

ZORDAN, Paola Basso M. B. Gomes. Bruxas: figuras de poder. *Revista Estudos Feministas*, maio-agosto, ano/vol 13, número 002. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020007/7827>> Acesso em: setembro de 2019.