

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**  
**PUC-SP**

Roseli Hirasike

A figura da bruxa na Literatura Contemporânea – Fronteiras de  
ressignificação

DOUTORADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2024

Roseli Hirasike

Doutorado em Literatura e Crítica Literária

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin.

São Paulo

2024

Banca Examinadora

---

---

---

---

---

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa de estudos pelo Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE), no período de setembro de 2023 a fevereiro de 2024, conforme processo PDSE 88881.846283/2023-01.

Referido subsídio possibilitou minha visita à Universidade de Harvard – Faculdade de Artes e Ciências, Departamento de Folclore e Mitologia, em experiência que contribuiu imensamente para esclarecimentos e fundamentação da minha pesquisa, orientada por corpo docente de altíssimo nível, infraestrutura de ensino e pesquisa, além do intercâmbio com centros de estudo e pesquisadores internacionais para divulgação do meu trabalho e da instituição de ensino da qual faço parte no Brasil.

À Fundação São Paulo – FUNDASP pelo desconto total da minha semestralidade por ocasião da minha estadia em Boston, MA, EUA.

## AGRADECIMENTOS

Às minhas irmãs Valéria, Zélia e Kátia que, na ausência de nossos pais estiveram presentes com amor e suporte incondicionais. Ensinam-me mais que todos os livros já escritos a praticar a magia do caminho de amor e respeito.

À Tradição Diânica Nemorensis, ao Museu de Magia e Bruxaria-SP e à comunidade wiccaniana, minha família mágica, pelo conhecimento compartilhado e apoios espiritual e emocional na jornada.

Ao Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP e à Profa. Dra. Vera Bastazin, orientadora desta pesquisa, pela partilha generosa do seu conhecimento, experiência acadêmica e de sua disponibilidade e incentivo durante todo o processo. Ensinou-me muito mais que Literatura.

Agradecimento (*In Memoriam*) ao Prof. Dr. Fernando Segolin, pela sabedoria, conhecimento e inspiração que me foram presenteados, por ocasião da orientação para o meu mestrado, e continuaram frutificando no presente trabalho.

À Profa. Dra. Nubia Hanciau, por sua valiosa contribuição no Exame de Qualificação e encantadoras trocas de *feitiços* literários.

Ao Escritório Internacional da Harvard University, nas pessoas do Prof. Stephen Mitchell, anfitrião da minha visita de pesquisa, e à Ms. Holy Hutchison, Secretária do Programa de Mitologia e Folclore, pelo apoio e gentileza durante todo o *Programa- Sanduíche* em Boston, MA-EUA.

À Deusa ... em especial à Deusa Freya – na mitologia nórdica, regente do amor, da beleza e da magia - inspiração contínua que ilumina minha *pena* na escrita e meus passos na vida.

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são o objeto de uma perpétua suspeita.

Michele Perrot

Procura-se o “encanto feminino”, e veem-se três mulheres se movendo tranquilas, como se isso bastasse. E o pior é que de repente basta.

Clarice Lispector

## RESUMO

O presente trabalho investiga a figura da bruxa na literatura, iniciando seu percurso a partir de deusas da mitologia, como as primeiras personagens feiticeiras literárias presentes nas poéticas de Homero e de Hesíodo. Embora ocupando papéis secundários nas epopeias, as deusas eram reverenciadas por sua feitiçaria divina, com a qual auxiliavam os heróis e serviam aos deuses. Nas referidas poéticas, observamos a consolidação da figura do herói como aquele capaz de feitos sobre-humanos, dotado de força, coragem e habilidades de luta excepcionais, protegidos pela patrilinearidade liderada por Zeus – todos os deuses descendiam dele e por ele eram protegidos e controlados.

Seguimos pela História da Bruxaria com foco na transformação da feiticeira divina em diabólica na Idade Média, passando por gêneros literários como o trovadorismo e os romances de cavalaria, enredados pela adoração de figuras femininas, musas inspiradoras da luta dos nobres cavaleiros medievais. No recorte, atemo-nos à reação da Igreja às tendências sociais e às artes profanas no período e como os conflitos e ansiedades gerados no impasse entre sagrado e profano reverberaram na literatura, inclusive religiosa. A preocupação da elite intelectual da igreja em relação ao protagonismo feminino que ameaçava o patriarcado é um dos estopins para as ações moralizadoras, que incutiam no pensamento coletivo a malignidade inerente às tentações do comportamento da mulher, considerada um ser estúpido e mais vulnerável à influência do Diabo. Assim as mulheres hereges foram associadas a pactos diabólicos, numa arena ideológica que culminaria na caça às bruxas, episódio com consequências terríveis para a história humana, atualmente reconhecido como um genocídio. Sendo a bruxa o estereótipo construído a partir do imaginário medieval e que serviu para a perseguição e extermínio de mulheres sozinhas, pobres, não cristãs ou socialmente transgressoras da ordem da época, silenciadas pela História, a ressignificação da figura da bruxa que evidenciamos é aquela que exsurge da voz feminina nas narrativas contemporâneas. Nossa hipótese vislumbra o reconhecimento de uma estrutura original da heroína, cuja definição enleva aspectos do feminino para além do heroísmo de gênero. Sob a perspectiva das principais etapas da jornada, a heroína revela aspectos particulares e desvinculados, portanto, dos atributos masculinos exacerbados na figura do herói.

O desenvolvimento da Tese está dividido em duas partes, sendo que, a Parte I, contempla o papel das deusas feiticeiras da Mitologia Grega, na literatura clássica de Homero e Hesíodo, e a História da Bruxaria na Idade Média, com enfoque no surgimento do estereótipo da bruxa diabólica; a Parte II, dedica-se à análise dos romances contemporâneos que compõem o corpus da pesquisa, sua narratologia e construção das protagonistas, na metaficção historiográfica e no reconto romanceado do mito.

As narrativas dão voz às heroínas que, em suas sagas, resistem e denunciam o uso da acusação de bruxaria e da cultura do medo como subterfúgio para o silenciamento da mulher transgressora e, assim, a manutenção da ordem patriarcal. São elas: Tituba Indien, personagem histórica da colonização na Nova Inglaterra, no período da Histeria da Caça às Bruxas de Salem; e Circe, como narradora do reconto contemporâneo de seu mito.

Palavras-chave: Figura da bruxa. Caça às bruxas. Bruxa na literatura. Mito e contemporaneidade. Heroína na literatura.

## ABSTRACT

This research examines the figure of the witch in literature, starting its journey from goddesses in mythology, as the first literary sorceress characters in the works of Homer and Hesiod. Although playing secondary roles in the epics, the goddesses were revered for their divine witchcraft, with which they aided the heroes and served the gods. In these poetic works, we observe the consolidation of the figure of the hero as one capable of superhuman feats, endowed with strength, courage, and exceptional fighting skills, protected by the patrilineality led by Zeus – all gods descended from him and were protected and controlled by him.

We follow the History of Witchcraft focusing on the transformation of the divine witch into diabolical during the Middle Ages, through literary genres such as troubadour poetry and chivalric romances, intertwined with the adoration of female figures, inspiring muses of the medieval noble knights' struggle. In this context, we delve into the Church's reaction to social trends and profane arts in the period, and how conflicts and anxieties arising from the impasse between sacred and profane resonated in literature, including religious works. The intellectual elite of the church's concern regarding female protagonism threatening patriarchy triggered moralizing actions that instilled in the collective thinking the inherent malignancy of women's behavior temptations, considering them as foolish beings more vulnerable to the influence of the Devil. Thus, heretical women were associated with diabolical pacts in an ideological arena that would culminate in the witch hunts, an episode with terrible consequences for human history, now recognized as a genocide. As the witch is the stereotype built from the medieval imagination and used for the persecution and extermination of women who were alone, poor, non-Christians, or socially transgressive of the order of the time, silenced by History, the re-signification of the witch figure that we highlight is the one that emerges from the female voice in contemporary narratives. Our hypothesis envisions the recognition of an original structure of the heroine, whose definition elevates aspects of the feminine beyond gender heroism. From the perspective of the main stages of the journey, the heroine reveals particular and disconnected aspects, therefore, from the male attributes exaggerated in the figure of the hero.

The development of the thesis is divided into two parts. Part I focuses on the role of the witch goddesses in Greek Mythology in the classic literature of Homer and Hesiod, and the History of Witchcraft in the Middle Ages, with a focus on the emergence of the diabolic witch stereotype. Part II analyzes contemporary novels that form the research corpus, their narratology, and the construction of the protagonists, in historical metafiction and the romanticized retelling of the myth.

The narratives give voice to heroines who, in their sagas, resist and denounce the use of witchcraft accusations and the culture of fear as a subterfuge to silence transgressive women, thus maintaining the patriarchal order. They are: Tituba Indien, a historical character from the colonization of New England, during the Salem Witch Trials Hysteria; and Circe, as the narrator of the contemporary retelling of her myth.

Keywords: Witch figure. Witch hunt. Witch in literature. Myth and contemporaneity. Heroine in literature.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Introdução</b> .....                                                                                                  | 9   |
| <br>                                                                                                                     |     |
| PARTE I - FEITIÇARIA E BRUXARIA .....                                                                                    | 29  |
| 1. FEITIÇARIA DIVINA.....                                                                                                | 30  |
| 1.1 Período homérico: os heróis e as deusas na literatura .....                                                          | 34  |
| 1.2 O Trovadorismo e o <i>Tratado do amor cortês</i> de André Capelão.....                                               | 45  |
| 1.3 Romances de cavalaria: a prosa e as fadas .....                                                                      | 65  |
| 2. FEITIÇARIA DIABÓLICA .....                                                                                            | 72  |
| 2.1 Caça às bruxas - o pacto, as reuniões noturnas e o advento do crime com pena de morte .....                          | 74  |
| 2.2 <i>Malleus Maleficarum</i> .....                                                                                     | 80  |
| 2.3. A demologia e a figura da bruxa em clássicos da literatura medieval .....                                           | 89  |
| <br>                                                                                                                     |     |
| PARTE II – A FIGURA DA BRUXA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA .....                                                           | 93  |
| 1. RESSIGNIFICAÇÃO DA FIGURA DA BRUXA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E O RECONTO DO MITO..... | 94  |
| 2. TITUBA INDIEN NA NOVA INGLATERRA .....                                                                                | 103 |
| 2.1 A bruxa negra de Salem ressignificada por Maryse Condé .....                                                         | 122 |
| 2.2 Tituba Indien - Origem controversa.....                                                                              | 134 |
| 3. <i>CIRCE</i> – O MITO E O ARQUÉTIPO DA DEUSA-FEITICEIRA .....                                                         | 143 |
| 3.1 A feiticeira ressignificada em <i>Circe</i> : um romance, de Madeline Miller....                                     | 152 |
| <br>                                                                                                                     |     |
| FINALIZANDO A JORNADA .....                                                                                              | 165 |
| REFERÊNCIAS .....                                                                                                        | 191 |

**“No creo em brujas, pero que las hay, las hay”<sup>1</sup>**

## **Introdução**

A figura da bruxa lembra-nos, prontamente, um dito popular, originário da Galícia espanhola, o qual pode ser encontrado em português como: “não creio em bruxas, mas que elas existem, existem!”, tendo outras variações, próprias dos ditos populares. Ao trazê-lo para nossa epígrafe, detemo-nos brevemente em sua origem.

Uma das referências mais antigas às práticas mágicas na Galícia é proveniente de um sínodo diocesano<sup>2</sup> do bispado de Ourense, de Santiago de Compostela, do final do século XIII, que proíbe qualquer ligação dos religiosos com práticas, tais como a adivinhação, os sortilégios e outros encantamentos. A previsão do futuro ou o poder de intervir sobre ele tem sido uma possibilidade sedutora através dos tempos. Presume-se que os religiosos tinham fácil acesso à leitura de livros de magia na Galícia que ainda mantém grande aparato cultural folclórico e continua relacionada, desde tempos imemoriais, à *terra de meigas*.<sup>3</sup>

Mas, por que as pessoas não acreditavam e, ao mesmo tempo, confirmavam a existência das bruxas?

Do ponto de vista filosófico, Luiz Felipe Pondé, em mais de uma oportunidade, brinda-nos com seu conhecimento e reflexões a respeito desse dito popular, o qual se mantém até nossos dias. Pondé destaca a objetividade da afirmação, a qual independe da opinião

---

<sup>1</sup> Dito popular de origem galesa, provavelmente do século XVI, o qual pode ter sido grafado também como “Eu non creo nas meigas, mais habelas hainas”, conforme Ciberdúvidas da Língua Portuguesa (<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-frase-eu-nao-acredito-em-bruxas-mas/16796>. Acesso em: 22 dez. 2023.).

<sup>2</sup> Assembleia de eclesiásticos e leigos, convocada por um superior religioso para a discussão e divulgação de uma regra ou orientação da Igreja.

<sup>3</sup> “A meiga galega é uma figura folclórica feminina massivamente entranhada no inconsciente coletivo ibérico, não apenas espanhol. Trata-se de uma bruxa que, em suas origens, esteve ligada ao Mal, mas que com o tempo foi sendo repaginada, neutralizada em sua malignidade e hoje representa uma entidade menos negativa, chegando a ser associada à simbologia da proteção e da bondade.” (CÂMARA; PORTILLA, 2019).

individual ou advinda de uma ou outra crença, submetida a qualquer lei ou proibição.<sup>4</sup> A existência da figura mítica e o que ela representava eram fatos fora do controle da crença individual. Perpassava tempo e espaço, inserida na cultura e nas lendas de diversos povos e lugares. Em outra oportunidade, o filósofo comenta o conceito de sobrenatural legítimo, como aquele aceito por uma determinada religião, cuja doutrina estabelece como lidar com o que chamou de sobrenatural *do bem*, ainda que, paradoxalmente, faça-o considerando o sobrenatural da possessão demoníaca, também legítimo, porém, *do mal*<sup>5</sup> (PONDÉ, 2022).

A partir desses apontamentos, podemos entender aquele dito popular como expressão da objetividade no campo filosófico. Ou seja, a despeito da descrença individual, a existência das bruxas era fato objetivo.

Historicamente, entretanto, o dito popular da nossa epígrafe expressa uma espécie de salvo-conduto cristão que nos parece compreensível diante da pena prevista aos clérigos transgressores da decisão do sínodo, qual seja, a excomunhão, posteriormente estendida aos fiéis em geral.

Não apenas na Espanha, mas por toda a Europa, cresce notavelmente a preocupação da Igreja com a magia e a feitiçaria<sup>6</sup>, consideradas práticas heréticas.

Faz-se necessária, introdutoriamente, anotações sobre os vocábulos magia, feitiçaria e bruxaria. De acordo com Jeffrey B. Russel (2019), alguns antropólogos não estabelecem distinção entre feitiçaria e bruxaria. Já a maioria dos historiadores estabelece uma distinção entre a bruxaria europeia, tida como um conjunto de práticas diabólicas, e a feitiçaria mundial, tida como um conjunto de práticas mágicas desvinculadas da adoração a entidades sobrenaturais, mas que faz uma ponte com o sobrenatural. A magia, como ação empregada na manipulação de forças naturais e sobrenaturais, é tipificada como alta e baixa,

---

<sup>4</sup> PONDÉ, L. Um ateu pode acreditar em coisas místicas? **Canal Luiz Felipe Pondé**. YouTube. Publicado em 08. fev. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OYiKMHOxA-Q>. Acesso em: 3 jun. 2024.

<sup>5</sup> PONDÉ, L. O sobrenatural existe? (Entrevista concedida a Thaís Oyama). **Linhas Cruzadas**. TV Cultura, 4 ago. 2022. Disponível em: [https://cultura.uol.com.br/programas/linhascruzadas/videos/11664\\_linhas-cruzadas-o-sobrenatural-existe-04-08-2022.html](https://cultura.uol.com.br/programas/linhascruzadas/videos/11664_linhas-cruzadas-o-sobrenatural-existe-04-08-2022.html). Acesso em 3 jun. 2024.

<sup>6</sup> “Na retomada da história da feitiçaria é pertinente re/ lembrar que: a) magia, bruxaria, feitiçaria, superstições em geral e religião misturaram-se sem trégua durante a Idade Média, o Renascimento, até o século XVII; b) na história das fogueiras, em que foram queimadas tantas mulheres, não há distinção clara entre os vários tipos de feitiçaria, mas ambiguidades e grande confusão semântica; c) muitas vezes misturados, imbricados, superpondo-se, apoiando-se e combatendo-se, paganismo, cristianismo, magia, bruxaria, feitiçaria e religião estiveram presentes em todos os tempos.” (HANCIAU, 2009, p. 82).

negra ou branca, conforme sua origem e praticantes. A alta magia esteve ligada à pré-ciência, não sendo objeto da História da Bruxaria. Acrescenta ainda o autor que a bruxaria vem sendo estudada e praticada por bruxos modernos, os quais buscam releituras do antigo paganismo, suprimido durante séculos pelo cristianismo.

Nesta seara, Nubia Hanciau (2009) esclarece alguns conceitos, conquanto observe que não existem definições estanques. Pondera, de modo esclarecedor, algumas distinções básicas sobre atos mágicos, sempre sujeitas às transformações históricas do mental coletivo, no tempo e no espaço. Assim, nenhuma das práticas era tida como originariamente diabólica, já que a magia era compreendida como arte ou pré-ciência, cercada de erudição e a feitiçaria como uma prática de aldeões, advinda de tradições rudimentares dos mistérios antigos. O ponto em comum daqueles saberes era a crença de que “a magia era para ambos uma concepção de mundo, uma visão esclarecida, extralúcida, ao considerarem o universo suscetível de modificações por outros meios que não os materiais.” (HANCIAU, 2009, p. 76).

No presente estudo, ao transitarmos por mitos, cujas variações mencionam a feitiçaria e a bruxaria indefinidamente, como atributos de deusas, utilizamos ambos os vocábulos para nos referirmos a poderes mágicos míticos. A feitiçaria refere, ainda, a práticas mágicas das camponesas, reminiscências do paganismo, conforme avançamos para o período medieval, logo associadas a pactos com o Diabo e rigidamente combatidas pela Igreja.

A palavra heresia vem do latim *haerēsis*, que pode significar opinião, doutrina, seita, escola de pensamento sectário.

Conforme o *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (Vol. I), de Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt (2006, p. 503), a questão da heresia como ato condenável nasce com o cristianismo, sob o ideal de honrar e proteger toda a doutrina elaborada a partir dos ensinamentos do próprio Cristo, nenhuma outra sendo aceitável. Seu significado deveria ficar a salvo de ambiguidade, mas ao longo de nosso estudo, observamos que não foi alcançado o consenso desejável quanto ao que, de fato, era ou não heresia, principalmente por se tratar de um conceito fundamental para desencadear excomunhões, prisões e execuções.

A heresia, combatida e penalizada pela Igreja Católica e pelo Protestantismo, professado pelos puritanos das colônias americanas, é bom lembrar, não foi um conceito sempre condenável. Consistia na opção por determinado estudo e prática de uma filosofia, teoria ou ideia. Passa a ser considerado ato condenável e objeto de processo persecutório à medida que a Igreja decide não mais tolerar qualquer dissidência dos seus dogmas e de sua liturgia. Daí a Igreja Católica que, na época, detinha poder estatal e jurisprudência universal, ter criado um Tribunal para defesa de seus interesses. Ou seja, o Santo Ofício tinha o poder de prender e julgar cristãos do mundo todo, e no âmbito estatal, prender quem ofendesse os interesses da Igreja.

Segundo Le Goff e Claude Schmitt (2006), a heresia passa a ser o cerne de procedimento inquisitorial no século XIII e desencadeia ampla campanha contra quaisquer outras práticas e doutrinas espirituais. Essa frente unificadora se instaura, principalmente, sob a imposição de rígidos códigos de conduta previstos em documentos chancelados por concílios e outros atos solenes das autoridades eclesiásticas, os quais constituem a fonte do Direito Canônico aplicado pela Inquisição.

Muitas polêmicas surgiram e os grupos vitoriosos, imiscuindo-se na função de proteção da doutrina cristã, acusaram seus opositores de heresia. Afinal, era herege quem contestasse a verdade e unicidade da palavra de Cristo.

A partir do Imperador Constantino, que torna o cristianismo lícito, a heresia recebe *status* de decreto do governo. As consequências da Igreja *estatal* é que seu conjunto legal, em grande parte dogmático, é o mesmo adotado pelo Estado. Assim sendo, o ato de contrariar a palavra única do Cristo é ofensa punível pelo aparato de segurança do governo, seja um reino ou um império. A heresia, do direito canônico, portanto, consta no rol dos crimes de lesa-majestade (LE GOFF; SCHMITT, 2006).

O dito popular dicotômico inicialmente abordado, ao mesmo tempo que pode salvar o sujeito da acusação de heresia, traz em si o testemunho popular da existência das bruxas.

Assim escolhemos nossa epígrafe, atraídos por sua origem histórica, envolvendo a regulação eclesiástica que se mistura às normas estatais, mas se perpetra na objetividade da afirmação no campo da filosofia. Quanto à aliança da bruxa com o diabo, sua agente mediadora para malefícios, retornamos pelo viés literário a tempos anteriores ao das bruxas

*diabolizadas* a partir do final da Idade Média, numa empreitada que revisita essa construção no caminho de ressignificação da bruxa na criação literária contemporânea.

O aparato fantasioso ou ideológico das narrativas na Idade Média só fez crescer no mundo ocidental, instaurando-se no imaginário de um período de medo, em grande parte gerado por campanhas contra as práticas mágicas ligadas ao sobrenatural *do mal*. Originalmente presentes nas crenças da Antiguidade, o ressurgimento das deusas feiticeiras e das bruxas é combatido como heresia pela Igreja. A imagem de mulheres com poderes sobrenaturais é objeto de perseguições políticas, sociais e religiosas culminando, na esfera criminal, na transição do período medieval para a Idade Moderna, na instituição do crime de feitiçaria, com pena de morte.

Polêmicas e ambíguas, as bruxas inspiram a criação de personagens e enredos variados na literatura, os quais podem ser analisados a partir de múltiplos aspectos, desde o histórico, da caça às bruxas<sup>7</sup>, na Europa e nas suas colônias; o folclórico e o alegórico, próprio do corpo cultural popular (*Folk-lore*)<sup>8</sup>; até os mais complexos aspectos arquetípicos, estudados pela Psicologia na contemporaneidade. Atualmente, deparamo-nos com uma série de versões da bruxa, dentro de uma complexa rede de modelos comportamentais que inclui de párias a celebridades; figuras insubmissas aos padrões da sociedade patriarcal, apontadas, por vezes, como inimigas públicas, ou ao contrário disso, como exemplos de *heroínas* politicamente corretas ou politicamente incômodas, com representações, também, em construções folclóricas locais.

Atualmente, fala-se indiscriminadamente de estereótipos de megeras, no estilo de anciãs cômicas ou de jovens sedutoras do cotidiano. Seja na política, nas artes ou na mídia, o perfil de mulheres insubmissas parece estar em alta, o que, por isso mesmo, é ora rejeitado, ora copiado. A depender do contexto social e cultural, o termo bruxa remete a um comportamento reprovável ou elogiável. Nesse sentido, o fanatismo religioso ainda guarda forte preconceito contra as manifestações alusivas à bruxaria. Testemunhamos, com certa frequência, atentados ou manifestações de repúdio a templos religiosos de matriz africana,

---

<sup>7</sup> A expressão caça às bruxas, com letras minúsculas, refere-se ao fato histórico de perseguição sistemática aos praticantes de bruxaria. Caça às Bruxas, com letras maiúsculas, é utilizada ao compor títulos referentes ao fenômeno histórico de histeria coletiva ocorrido em Salem, MA, EUA, por ocasião dos julgamentos das bruxas de Salem.

<sup>8</sup> A origem da palavra folclore é inglesa. Assim, *folk-lore* considera a formação da palavra por *folk* = povo e *lore* = corpo ou conjunto de conhecimento popular.

por serem locais de *macumba e bruxaria*, claramente utilizando essas denominações sem conhecimento de seus significados. O mesmo comportamento desrespeitoso vem ocorrendo em relação ao neopaganismo, como por exemplo a religião Wicca, massivamente cercada de especulações fantasiosas e preconceito religioso, a começar pelo fato de não ser respeitada como uma religiosidade.

Parece-nos interessante lembrar, aqui, da *bruxa do 71*, a *Dona Clotilde*, interpretada pela atriz Angelines Fernandez na comédia de situação (Sitcom)<sup>9</sup> intitulada “Chaves”, no seriado de TV mexicano.<sup>10</sup> A personagem representa o estereótipo da mulher idosa, desagradável, ranzinza que, no imaginário das crianças da vila, com seu vestuário antiquado, está sempre à espreita e tem atitudes sinistras.

Num exemplo que se opõe a essa caricatura, recentemente, as bruxas inspiraram o mundo da moda ou o *mundo fashion*. Houve uma campanha publicitária de um *pool* de grifes de luxo mundialmente conhecidas, como Gucci, Coach, Prada e Christian Dior, que explorou o tema das bruxas, na conexão da moda com mulheres poderosas.<sup>11</sup> Anteriormente, em 2007, o estilista de moda britânico Alexander Mc Queen edita uma série em homenagem a uma ancestral sua, Elizabeth How, condenada e enforcada como bruxa em 1692, por ocasião dos julgamentos de Salem, nas colônias norte-americanas. A edição inspira-se em símbolos da bruxaria e do paganismo e busca expor a questão da injustiça das execuções.

No âmbito político-intelectual, dentre muitas manchetes alusivas à visita da filósofa norte-americana Judith Butler ao Brasil, citamos a que noticiou: “Filósofa Judith Butler é recebida no Brasil sob gritos de ‘bruxa!’, protestos e bonecos queimados”<sup>12</sup>, em alusão às críticas de grupos radicais contra as ideias da filósofa, nas questões de gênero.

---

<sup>9</sup> "Sitcom" resulta da junção das abreviaturas das palavras em inglês "situation comedy", comédia de situação. Foi assim que se impôs entre nós este gênero televisivo desenvolvido originalmente nos EUA'. (in: Ciberdúvidas da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/sitcom--comedia-de-situacao/17172>. Acesso em 28 mar. 2024).

<sup>10</sup> A série ‘El Chavo del Ocho’, no Brasil, recebeu o título de “Chaves” e começou a ser transmitida pelo SBT em 24 de agosto de 1984.

<sup>11</sup> GUIMARÃES, B. Moda também é coisa de bruxa. Revista *Marie Claire on line*, de 30 ago. 2019. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Canal-da-Bruxa/noticia/2019/08/moda-tambem-e-coisa-de-bruxa-conheca-grifes-que-apostam-no-misticismo-como-tendencia.html>. Acesso em: 20 nov. 2022.

<sup>12</sup> Agência Estado. Diário de Pernambuco *on line*, de 7 nov. 2017.

Instiga-nos a multiplicidade de sentidos a que a bruxa, figura tão popular, remete no campo das artes, das comunicações, do entretenimento e das crenças populares, com viés cômico, icônico e ideológico.

Assumimos a tarefa de adentrar ao universo da magia, próprio da Mitologia e da Literatura, conquanto para explorá-lo, comprometamo-nos a ouvir atentamente todos os lados do *juízo*, nessa tarefa que demanda pesquisa multidisciplinar, considerando, inclusive, alguns desvios da literatura. Ao falar de feitiçaria e bruxaria, evitamos nos apressar sob *arrastar de correntes*, juízo, enforcamento ou queima das acusadas, antes convidando-as, imageticamente, para nosso percurso. Não é sobre os esforços para extingui-las, mas sobre como, apesar deles, elas seguem no imaginário de diversos tempos e lugares.

A figura da bruxa mítica, histórica, folclórica, icônica, alegórica e arquetípica aparece sempre envolta em mistérios, e justamente, em virtude dos mistérios, observamos o espaço fértil para fantasias. É que os mistérios, como significado de enigmas ou de cultos religiosos secretos, por não serem simples, despertam o interesse do indivíduo em desvendá-los. No afã de encontrar respostas, a fantasia, como ato de devaneio e imaginação, vai crescendo e ganhando contornos incontidos, em muitos casos até alcançando o *status* de verdade.

Tanto na História como na Literatura, ora a bruxa surge adorada, ora execrada, ora vítima, ora algoz, condenada ou absolvida. O que constatamos é que a figura está longe de ser esquecida. Trata-se de uma fonte inesgotável de personagens e enredos inspiradores, a qual já se mostrou *container* versátil de construções literárias que encantam, instigam e transformam, de modo particular, o universo das personagens femininas.

Nossa jornada convida o leitor a palmilhar a história da figura da bruxa e meandros de sua construção, tendo como força motriz para a empreitada dois tipos de narrativas contemporâneas que arrebataram nosso interesse e, também, admiração pela força de seus intertextos e referenciais históricos e mitológicos.

Trata-se de dois romances recentemente traduzidos e publicados no Brasil e que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, em virtude de seus singulares projetos estéticos e múltiplos marcadores para a abordagem da figura da bruxa: a metaficção historiográfica em *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé (2019), e o reconto de um mito clássico romanceado em *Circe: um romance*, de Madeline Miller (2020). São narrativas inspiradas

em figuras femininas ambíguas que, ora nos comovem diante do sofrimento e das injustiças a que são submetidas, ora nos arrebatam com sua sensualidade, sagacidade e coragem. Em ambos os romances, não se concebe de imediato se um encanto, feitiço, augúrio e até uma metamorfose é algo bom ou ruim. Antes, a leitura dessas sagas suscita a reflexão sobre a jornada das personagens.

A leitura dos romances selecionados foi nosso ponto de partida para esta pesquisa: o reconto do mito de Circe que consiste em um enredamento da jornada da deusa-feiticeira da mitologia greco-romana na *Odisseia*, de Homero, e a saga da Tituba que é uma composição histórico-metaficcional inspirada nos julgamentos de caça às bruxas na colônia de Massachusetts, na Nova Inglaterra.

A jornada realizada pelas protagonistas aborda o silenciamento feminino na História, contando a saga de mulheres exiladas de suas terras e, poderíamos dizer até, metaforicamente exiladas de seus próprios corpos, sem poder de decisão sobre qualquer aspecto de suas vidas. São personagens que protagonizam e dão voz às suas histórias, com sensibilidade renovada sobre questões antigas, elemento propulsor para explorarmos o percurso que às trouxe às páginas desses romances. Assim, a metaficção historiográfica torna-se o gesto contemporâneo de resgate da História e o reconto do mito, por sua vez, torna-se o resgate de sua própria variante nos Clássicos. Deste modo, na reconstrução da figura da bruxa, o encanto e a magia podem mudar significativamente o que pensávamos saber sobre elas.

Em nossa primeira leitura dos romances, deparamo-nos com personagens ingênuas, amedrontadas e preocupadas com a aprovação e admiração dos mais poderosos, em geral representados por figuras masculinas. Diante dos desafios e decepções, as personagens transformam-se e revelam coragem e ousadia, autoconfiança e sensualidade.

Em uma leitura mais adensada, entretanto, agora dirigida à figura da mulher mágica que representam, essas personagens rompem com as primeiras impressões porventura causadas aos leitores, e (res)surgem como crisálidas, ou seja, em processo admirável de transformação.

Assim, ao longo da narrativa, tanto Tituba quanto Circe sofrem desilusões, traições, e abandono que não as farão desistir, sendo, ao contrário, elementos propulsores em suas jornadas. É então que beleza e vigor integram o cenário de suas lutas por liberdade.

A maternidade, que se inscreve de diferentes modos no enredo de cada uma das personagens, marca a tenacidade e resiliência das mães, ainda que diante da necessidade de renunciarem aos próprios filhos.

Numa síntese introdutória a respeito do romance inspirado na história da Tituba, observamos que durante a empreitada de companhias inglesas, em 1606, para encontrar territórios de expansão na América do Norte, surgem as colônias da Nova Inglaterra. Com a conquista dos territórios, cultivo e povoamento, cresce o negócio escravagista que atrairia navios negreiros provenientes da África. Sobre uma dessas tristes levas de negros escravizados, Condé romanceou a saga de Tituba Indien.

A mulher, *bruxa e negra*, descendente de uma escravizada africana, é retirada de sua terra natal, Barbados, comprada por um religioso, chefe da família Parris, e levada para uma colônia de Massachusetts. Sua mãe Abena fora sequestrada numa aldeia na África e estuprada por um marinheiro inglês ainda na embarcação negreira; faltaram a Tituba afeto e proteção maternos, uma vez que a constante lembrança da violência do estupro afastava sua mãe. Ela perde Abena, muito cedo, condenada à forca por se proteger de outro estupro, atacando e esfaqueando o seu dono. Sozinha pelas matas de Barbados, Tituba encontra uma *mãe* espiritual – a Man Yayá. Por um certo tempo, Tituba vive livre na sua cabana, próxima da natureza, aprendendo sobre ervas, curas naturais e espiritualidade ancestral, até conhecer John Indien, com quem passa a viver.

A outra personagem que compõe o *corpus* desta pesquisa, é Circe, conforme o mito, filha de Perseis<sup>13</sup> com Hélios, o deus do Sol. Sua saga, no instigante reconto desse mito com tessitura contemporânea, permite explorar uma de nossas hipóteses de ressignificação da figura da bruxa na qual o papel secundário da feiticeira da Ilha de Eana, na *Odisseia*, é revertido para o de narradora e protagonista. Trata-se de outro romance sobre a questão do exílio feminino, envolto na complexidade do uso da feitiçaria como símbolo de poder. Circe é uma personagem que luta para se tornar independente, fazendo de seu banimento do palácio dos deuses uma oportunidade de protagonismo. Talvez estrategicamente, o romance inicie com a descrição física que a protagonista tece de si mesma, influenciada pelas críticas de sua família e demais convivas no meio palaciano. Circe se ressentida da inadequação de sua voz, de seu corpo e de sua estatura, colocando em dúvida

---

<sup>13</sup> Uma oceânide, como são referidas as filhas do deus Oceano na Mitologia Grega.

seus atributos mágicos e seu papel de ninfa<sup>14</sup> naquela sociedade, como filha do deus Hélios, o Brilhante deus do fogo. Inicialmente, a menina Circe descreve-se subjugada pela imagem masculina como símbolo de poder. A altivez, o brilho e o perfil autoritário e amedrontador de seu pai, marido infiel e deus temperamental são seu primeiro modelo e razão de insegurança consigo mesma.

Observamos o paralelo com o desterro de Tituba, levada de Barbados para a Nova Inglaterra, já que a feiticeira de Eana é uma personagem retirada de sua origem, do Estado divino, e banida para uma ilha onde passa a viver sozinha, corajosa e intuitivamente, aprendendo sobre cura e manipulação de ervas. Também como Tituba, nas curas naturais e contato com ancestrais de sua espiritualidade, Circe exerce controle sobre seu ambiente por meio da feitiçaria, apurando sua intuição e talentos com ervas e metamorfoses. É a senhora da sua Ilha e vive livre em sua casa escondida na floresta, onde recebe a visita de Odisseu, quando do retorno do herói da *Odisseia*, rumo a Ítaca.

A complexidade das personagens Circe e Odisseu, instiga o leitor a pesquisar as sagas clássicas e a saber mais a respeito do intertexto do romance. Ao mesmo tempo que esse olhar nos envolve na ressignificação da Circe, ele instiga novas leituras de outras bruxas e heroínas inspiradas em mitos do período homérico.

Partimos, portanto, da literatura clássica, em especial da poesia homérica – inspirada nos mitos greco-romanos –, povoados por diversas deusas, com o intuito de demonstrar o resgate da divinização de figuras femininas, deusas e fadas no imaginário medieval e o quanto essa tendência desencadeia a demonização das mulheres pela Igreja.

A fantasia da passagem, real ou imaginária, das figuras femininas, humanas ou sobrenaturais, por templos greco-romanos, cortes medievais, charneças e clareiras clandestinas, senzalas e tribunais – eclesiásticos ou seculares –, passa a se consolidar na vida cotidiana. A essa consolidação da fantasia como verdade, soma-se a descrição da mulher com poderes de voar e de metamorfosear animais e seres humanos ou mesmo de mudar o curso da natureza, agindo sobre plantações e colheitas.

Os desdobramentos da História e da Literatura que implicam nas transformações da bruxa, embora não os esgotemos, não prescindem da menção ao sobrenatural, até mesmo

---

<sup>14</sup> NINFA, em grego, *Nýmpe*, parece significar “a que está coberta com um véu”, “noiva”, donde *paraninfo*, “o que está ao lado de, o que conduz os nubentes”. (BRANDÃO, 1994, p. 212).

quando não se trata apenas da narrativa ficcional. A magia e o feitiço, como vocábulos de ampla significação, grassam em abordagens diversas dessa figura.

Os possíveis rastros de religiosidades antigas, focadas na valorização da mulher, confrontados com o jogo de poder do período da caça às bruxas, a nosso ver, reúne a bruxa do imaginário, a partir da ideologia subjacente ao combate contra a figura da mulher. A ideologia compartilhada pelo poder estatal e religioso, dogmático e monoteísta, constrói a figura feminina que pactua com o Diabo.

Os rastros místicos de deusas, fadas, santas e cortesãs encantadoras fazem com que os papéis da mulher se repropõem na Literatura, preenchendo lacunas da História sobre o feminino reprimido. O olhar da ficção nos gêneros abordados, como a metaficção historiográfica e o reconto de mitos, tem a potência de resgatar, ressignificar e repropor desdobramentos da figura da bruxa.

Na visão de Junito Brandão (1994), as personagens femininas míticas nas epopeias de Homero, *Iliada* e *Odisseia*, e na *Teogonia*, de Hesíodo, representam as primeiras deusas-feiticeiras da poesia escrita ocidental. As epopeias narram as sagas dos heróis, guiados por deuses e, juntamente à *Teogonia*, representam a fonte literária primeira para o resgate do papel das deusas na *jornada do herói*. Falaremos, dentre outras, em especial sobre a feiticeira Circe.

Adentramos a Era Comum, no período do amor cortês, dos poemas trovadorescos e dos romances de cavalaria que idealizaram as mulheres, no afã de resgatar sua doçura e suas habilidades de acolhimento. A criação das trovas, de diferentes gêneros, volta-se para a mulher inalcançável e cortejada por homens poderosos. O interesse romântico desses homens por suas eleitas reflete o desejo de resgate da cosmogonia matrifocal, das crenças antigas no sagrado feminino. Ou seja, as mulheres das trovas e dos romances de cavalaria são, mais do que cortejadas, cultuadas, como fonte de todo o amor, paz e sabedoria que o homem poderia desejar.

Importante introduzirmos, aqui, a questão de que a ambiguidade da figura feminina se mostra tormentosa no período medieval, justamente pelo poderio masculino que se sente ameaçado diante do poder de sedução das damas. A magia e o feitiço da figura feminina distante e misteriosa, mantida sob os tabus da moral vigente, podem ao mesmo tempo inspirar a empreitada para a vitória como para a derrocada do mundo masculino,

essencialmente focado em conquistas. A mulher pode seduzir por amor ou por interesse material, com o mesmo encanto e frescor. Resistir ou discernir diante de estratégias de sedução irresistíveis é tarefa difícil em cortes cercadas de tabus e medos do pecado. Podemos apontar aqui um traço na ressignificação da figura da feiticeira-bruxa, antes deusa auxiliar do herói, agora muito mais sua opositora ou sua tentação.

Na primeira parte da presente pesquisa, demonstramos os desdobramentos que ocorrem para que a feitiçaria seja apontada como heresia na Idade Média. Passamos pela construção da figura da bruxa diabólica medieval, retomando, a seu tempo, o teor dos “Acts of Witchcraft” (Leis contra a Bruxaria), na transição para a Idade Moderna, as quais descrevem o crime (tipo penal), ou seja, o ato proibido e a pena para os infratores.

Com o intuito de trazer mais descrições e perfis das deusas antigas da mitologia, vistas por muitos poetas como faces ou atributos da antiga Grande Deusa ou Deusa-Mãe, interessou-nos a pesquisa sobre alguns registros anteriores ao período homérico: as divindades no conjunto de mitos poéticos da antiguidade do Mediterrâneo e do norte da Europa. Robert Graves (2003), poeta e crítico literário britânico, publicou sua tese entre 1946 e 1948, demonstrando que os mitos poéticos são o legado das cerimônias populares em honra à Deusa-Lua ou Musa, remanescentes dos cultos e ritos de celebração de uma divindade feminina.

Adotamos um arco de historicidade da figura feminina mágica ou sobrenatural que conecta as primeiras deusas-feiticeiras da poesia homérica, passa pelo resgate da figura feminina divinizada no período do amor cortês, inclusive com a imagem das fadas, para, então, chegar à História da Bruxaria. Nos cantos homéricos, a patrilinearidade divina gera e protege a linha de heróis e guerreiros das epopeias, exemplos de astúcia, coragem, estratégia e força física, que não prescindem, todavia, do auxílio das deusas-feiticeiras e de suas magias de coxia. Nesse panorama histórico, observamos o movimento de divinização de personagens femininas na literatura que desperta a atenção da Igreja Católica. A feitiçaria, talvez vista como resquício de práticas pagãs e, portanto, herética, é finalmente apontada na lei como o crime de bruxaria. Os rituais e assembleias de bruxaria e feitiçaria, compreendidos como momentos de pactos com o Diabo, configuram a mais grave heresia, razão suficiente para a perseguição e extermínio das bruxas.

A unicidade do monomito na jornada do herói<sup>15</sup>, segundo Campbell (1949) contém os ritos de passagem *separação-iniciação-retorno*. Cada uma dessas etapas tem seus desafios, lições e revelações e são, em síntese, a saída do herói de seu lar para alcançar seu objetivo, sendo o rito de iniciação o preparo dele para enfrentar os desafios da jornada e, ao final, alcançada a vitória sobre todas as provações, perfazer o retorno a sua casa. O primeiro encontro do herói que atende ao chamado é com o auxílio sobrenatural, das deusas e ninfas, por exemplo, garantindo-lhe proteção. Essas mulheres divinas da epopeia homérica provêm não apenas conselhos, feitiços e adivinhações, como podem representar o desafio da tentação, da cilada e do atraso em outras etapas da jornada. As deusas atuam na segunda camada das sagas, ora como auxiliares sobrenaturais, ora antagonistas, ora como rainha-deusas com quem o herói se une.

Na História da Bruxaria, encontramos uma profusão de agentes cruéis, imorais e injustos, dentre teólogos e religiosos, nobres e autoridades das cortes, em especial autores de tratados e normas eclesiásticas, que definiram a bruxa diabólica. A mulher que escolhe adorar o Diabo é a figura que naturalmente exsurge da marginalização das hereges nas sociedades medievais. O clero exerce importante influência nas cortes medievais da Baixa Idade Média (séculos X-XV) para a transformação das deusas em bruxas. Isso porque, os construtores e controladores das *pontes* com o deus único das crenças monoteístas influenciam o governo, atuando como conselheiros do rei e manipulando, conseqüentemente, os nobres, titulares de grandes extensões de terras, símbolo de poder e moeda de troca. As regras instituídas pelos Regentes são alinhadas com os rígidos códigos de conduta da Igreja, cada vez mais incomodada com os hereges.

A inculcação dos dogmas religiosos pressiona reis a publicarem as referidas leis contra a feitiçaria, outrora apenas um atributo mítico feminino. Precede a criação dessas leis, a disseminação do medo e do terror em relação à feitiçaria, como ato de poder advindo da adoração ao próprio Satanás ou Diabo.<sup>16</sup> Essas denominações são encontradas na Bíblia para

---

<sup>15</sup> Estrutura narrativa organizada pelo antropólogo e mitólogo Joseph Campbell, por volta de 1949, sobre os desafios a serem enfrentados pelo herói em busca de um objetivo ou prêmio. O herói se lança à aventura para alcançar seu objetivo, com a forte crença de que, ao final, terá mudado a vida comum. Pode ser considerada uma leitura filosófica da história espiritual da humanidade, sobre a coragem do herói de buscar a si mesmo e de se transformar.

<sup>16</sup> *Diabo* e *Satanás* são denominações encontradas na Bíblia para anticristo, grafadas com letra maiúscula. Outras referências são encontradas em textos teológicos e assim na Literatura, as quais significam o anticristo ou entidade do mal, sem diferenciá-las etimológica ou historicamente. De acordo com Russel (2019), os hebreus chamaram o espírito maligno de grande poder Satan que “foi traduzido no grego como *diabolós*, donde provieram o latim *diabolós* [...]”. (RUSSEL, 2019, p. 46).

o anjo caído que se rebela contra o Deus-Pai ou, no Novo Testamento, para significar o anticristo. Não nos atemos às diferenças históricas, religiosas e míticas de um e outro vocábulo, até porque alusões ao anticristo aparecem na Literatura por outras alcunhas, mesmo as populares e lendárias: Lúcifer, Belzebu, Maligno, capeta, *coisa ruim* etc. Já o termo demônio, embora não seja exclusivo da cristandade, já que é utilizado em outras culturas, como sinônimo de entidade sobrenatural de natureza maléfica, também é utilizado ao longo de nosso trabalho por aparecer na Literatura e na História indistintamente. Os vocábulos e seus derivativos aparecem como referência às entidades maléficas, daí sendo as bruxas, no auge da perseguição, referidas como endemoniadas, diabólicas ou satânicas.

Com a construção do medo como *ferramenta de controle social*, expressão utilizada por Delumeau (2009) em seu *História do medo no Ocidente*, o *Diabo* torna-se figura frequentemente presentificada na literatura, inclusive a religiosa, e em outras expressões e performances artísticas, como o teatro e a pintura. Afinal, a Igreja detinha a titularidade da investigação para revelar o grande inimigo da fé e “seus agentes, os turcos, judeus, os heréticos, as mulheres (principalmente as feiticeiras)” (DELUMEAU, 2009, p. 44). Segundo Nubia Hanciau, em sua obra *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas* (2004), a forte presença do mal estava diretamente ligada às circunstâncias do momento. Assim, todo o tipo de desgraças naturais e doenças que contribuíssem para degradar a vida de uma sociedade, mergulhando-a na sensação de punição por sua impotência diante de tormentos e provações, fortaleciam a crença na presença do Diabo. A autora menciona, inclusive, a ideia de um cristianismo do medo, no qual ceder ao mal era culpa progressiva dos fiéis (HANCIAU, 2004.)

As Reformas Protestante e Católica aumentaram a demanda por uma espécie de campanha de purificação da Europa, ao mesmo tempo que cresciam as tensões entre católicos e protestantes. Teólogos e juristas de ambos os sistemas de crenças, entretanto, concordavam e acordavam que a bruxaria, sendo um pacto com o Diabo, era a pior das heresias e, portanto, era preciso unir forças para dizimá-la.

Delumeau (2009) aborda o período em que a Igreja e o Estado se unem para identificar e combater o inimigo comum – o Diabo –, partindo do pressuposto que o representante do mal e do caos age camuflado, habitando o coração e a mente dos heréticos.

Assim, todo sagrado não oficial é considerado demoníaco, e tudo o que é demoníaco é herético, não sendo o contrário menos verdadeiro: toda

heresia e todo herético são demoníacos. Os séculos XIV-XVI viveram sob essas temíveis equações. A assimilação entre feitiçaria e heresia tornara-se [...] tão evidente no espírito dos inquisidores que no Languedoc, na Suíça, em Artois, acusados de feitiçaria foram qualificados de “albigenses, de “beguinos”, de “valdenses” e de “hereges”. Quanto ao *O martelo das feiticeiras*, reforçou a identificação da feitiçaria como heresia insistindo em três pontos: a) é herético não crer na existência dos feiticeiros, b) nestes últimos tempos na história humana, a feitiçaria constitui uma “perversão herética surpreendente”; ela se desencadeia com uma violência nova; c) depois do pecado de Lúcifer, o pecado das feiticeiras “ultrapassa todos os outros”, sendo a heresia por excelência, isto é “apostasia” e “traição” da fé: razão pela qual as feiticeiras são mais perigosas e culpadas que os judeus e os pagãos. (DELUMEAU, 2019, p. 592).

O levantamento da história do surgimento da figura da feiticeira e da bruxa na Literatura faz surgir a grande indagação do pesquisador sobre o conceito de heresia. A interpretação do que configura o ato herético mostra-se fundamental na transformação de deusas em bruxas e, inevitavelmente, de mulheres em agentes do Diabo. Assim, na seara da caça às bruxas, a heresia foi a palavra-chave na criação de documentos eclesiásticos, tratados demonológicos, julgamentos e todo tipo de execração social, com importante desdobramento na História da Bruxaria – a criação de leis, denominadas Atos de Bruxaria. O percurso histórico-literário, neste caso, observa e investiga as consequências da atribuição do ato herege de feitiçaria exclusivamente à mulher.

No decorrer dessa investigação, tivemos a oportunidade de coletar argumentos de que a heresia da feitiçaria e da bruxaria foi sujeita a alterações de interesse político-religioso e que suas consequências recaíram majoritariamente sobre mulheres, consideradas suggestionáveis e estúpidas. Relembramos duas possibilidades de significação da palavra que vem do latim, quais sejam, opinião e escolha, já que a opção por prática religiosa diversa do cristianismo era argumento suficiente para a condenação da mulher.

Diante dos exemplos do passado quanto à perseguição e condenação de mulheres por prática de feitiçaria, exsurge, a nosso ver, questão pulsante sobre o fundamento subjacente ao atual subjugo das mulheres que não acatam as regras da maioria. Assim, o longo período da existência e transformações da figura da bruxa pode nos dizer que o conceito-chave que as condena – a heresia – permanece e se transforma. Por certo adentramos um campo de suposições e de lacunas teóricas e terminológicas, abrindo espaço

para a reflexão, uma vez que muitos ainda acreditam não existirem mais heresias e tampouco caça às bruxas.

O olhar que investiga a bruxa dos dias atuais pode se dirigir à marginalidade social de figuras como a subversiva, independente, feminista, descolada, inovadora, *influencer* indesejada, preta, pobre, apaixonada, solteirona, mãe-solo, coroa, *doidona* e mulheres referidas por tantos outros adjetivos e eufemismos do preconceito que ainda grassam em relação ao feminino. São aspectos que se manifestam na vida cotidiana, a desafiar a ordem e a crença da maioria – o universo feminino, material pulsante da criação literária. Já se resumiu num termo popularesco, inclusive, *mulher da vida* para a prostituta, numa expressão que paradoxalmente pode deixar de ser pejorativa para significar mulheres que florescem livremente na vida.

Uma grande quantidade de mulheres segue silenciada, segregada, estereotipada, e abusada ou, fatalmente, assassinada e relegada às estatísticas de feminicídio – esse triste termo recentemente inserido no mundo jurídico<sup>17</sup> e que logo ganhou espaço no léxico jornalístico e social.

A ressignificação da bruxa no romance sobre Tituba transcende o período colonial da América do Norte, gravado na memória histórica de intolerância do cristianismo colonizador no período. De fato, a vinda dos puritanos para a Nova Inglaterra fora norteada pela missão de moralização dos povoados pela pregação religiosa e pela rígida instituição da moral e dos bons costumes da fé cristã. De modo similar, podemos falar da cosmogonia dos povos nativos, também mencionada nos romances de Maryse Condé e de Ann Petry, autora norte-americana negra que também romanceou a história da Tituba, em pesquisa histórica similar à da autora francófona trazida em nosso *corpus*. Os malefícios da bruxaria e da feitiçaria, para muitos puritanos, resultaram do contato dos negros com os índios, cujos costumes e cultura eram considerados inferiores e apontados como heréticos.

Em diferentes instituições educacionais e culturais, durante nossa visita a Massachusetts, nos EUA<sup>18</sup>, tomamos conhecimento de estudos acadêmicos e curadorias de exposições, em especial no Peabody Essex Museum, sobre o tema da intolerância e injustiça

---

<sup>17</sup> Lei 13.104/2015: altera o artigo 121 do Código Penal, o qual prevê o crime de homicídio, matar alguém, para incluir o feminicídio como circunstância qualificadora, colocando o crime de matar pessoa do sexo feminino, por menosprezo ou discriminação à condição de mulher da vítima, no rol dos crimes hediondos.

<sup>18</sup>Visita à Harvard University, MA, EUA, na modalidade do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da CAPES, no período de setembro de 2023 a fevereiro de 2024.

extremas na História Americana<sup>19</sup> por ocasião dos julgamentos de Salem. O museu referido mantém atualmente uma das mais relevantes coleções de objetos e arquitetura relacionados aos julgamentos de bruxaria de Salem, num esforço de servir às pesquisas e honrar as vítimas do triste episódio. Entre 1980 e 2023, a Biblioteca Phillips vinha mantendo o arquivo da Suprema Corte Judicial do Estado, cujo acesso comentaremos ao longo desta pesquisa.

Em ambos os romances que trazemos para este estudo, as questões do exílio e do silenciamento, do mistério e do sobrenatural, do corpo – sensualidade e maternidade da mulher – levam o leitor a tempos remotos, sob perspectiva sincrônica. Ainda que inspirados em mito registrado na literatura no século VIII AEC e em fatos históricos do século XVII, é ficção que presentifica mulheres antigas com vozes atualizadas. Parte substancial de nossa pesquisa destaca a inspiração ficcional a partir da multiplicidade contemporânea de interpretações da feitiçaria e da bruxa, sem apartar-se, entretanto, dos seus aspectos literários do passado – histórico, mítico e arquetípico.

Hanciau (2004) comenta que História e Literatura, embora sob diferentes parâmetros de tratamento das fontes e do tempo do enunciado, resgatam fatos ocorridos em um tempo remoto. Se, de um lado, o historiador discorre sobre hipóteses e presunções relacionadas a documentos e testemunhos de um tempo, de outro, o ficcionista observa os registros históricos e cria desdobramentos verossímeis para outro tempo. Em ambos os esforços, o passado é recuperado, reapresentado e, até mesmo, esclarecido.

Parte-se do princípio de que história e literatura, nos tempos que correm, de confluente diálogo entre os diferentes campos do saber, compartilham suas formas de percepção e conhecimento do mundo, mesmo que tenham métodos, exigências e pontos de vista diferenciados. Se o novo historiador busca resgatar os fatos ocorridos em época remota e procura ver de que modo a humanidade representava a si própria e a realidade, a literatura volta-se para a recuperação da narrativa histórica, reconstrói o passado ou inventa o futuro, desestabiliza o sistema, trabalhando com os sentimentos, as emoções, os códigos de conduta e ações da sociedade de um outro tempo. (HANCIAU, 2004, p. 24).

Entre as narrativas históricas e a ficção, situamos os dois romances apresentados, nos quais suas autoras se valeram de cenário histórico, em um caso, e mitológico em outro, como pano de fundo. O resgate da figura da feiticeira e da bruxa reúne duas frentes de reconstrução do passado da figura no âmbito literário – uma objetiva, de razões ideológicas político-religiosas, e uma subjetiva, sobre a magia, crenças, medos e culpas, além do aspecto

---

<sup>19</sup> Página do museu PME: <https://www.pem.org/the-salem-witch-trials-of-1692>.

sagrado do feminino. Sabemos que, enquanto a história se apoia em fontes documentais e testemunhais para resgatar o passado, a literatura pode criar nas lacunas da História, preenchendo a narrativa com personagens e acontecimentos ficcionais, num espaço verossímil.

Pois bem, quanto ao nosso objetivo, evidenciamos no curso deste estudo algumas linhas tênues entre o imaginário, a criação literária e o aparato histórico-documental, principalmente em materiais regulamentares e teológicos produzidos por autoridades eclesiásticas e judiciárias. Assim, ponderamos cuidadosamente a fronteira entre História e Ficção quanto à bruxaria. Deparamo-nos com perseguição e aniquilamento de mulheres por razões, em princípio, dogmáticas e religiosas, as quais progrediram para a marginalização político-social, até mesmo com o encarceramento e execução, fatos que reverberaram na literatura

Grande parte do discurso corrente sobre as bruxas, em geral sem aprofundamento em suas origens, move-nos a resgatá-las do banco de réus e do silêncio da História, sendo a literatura a porta de entrada para o longo caminho que se abriu sobre o tema no presente estudo. Na elaboração dos capítulos que seguem, recorreremos à pesquisa histórica, levados pelo enredo literário histórico-metaficcional e pelo reconto do mito de Circe, conforme o encontramos na *Odisseia*, de Homero, e em outras consultas e releitura dos clássicos gregos, como Hesíodo e Ovídio. Os mitos em torno da figura feminina com aspectos divinos, misteriosos e dicotômicos tornaram-na parte do imaginário e do inconsciente coletivo, logo, constituindo uma ameaça à estrutura do patriarcado.

Ao investigarmos a origem histórica das feiticeiras e bruxas na literatura, nosso objetivo é apresentar um panorama do passado, suscitando o debate sobre a ressignificação dessas figuras, trazendo as experiências que resultaram nas criações literárias e em outras artes, dentro dessa temática. Fazendo-o através dos tempos, por períodos que entendemos marcantes para a construção da bruxa, quiçá possamos com mais propriedade comprovar as hipóteses levantadas para sua ressignificação no presente.

Revisitamos criações literárias e não-literárias, ou não-ficcionais como os textos produzidos pela Igreja, em torno dos eventos históricos da feitiçaria divina e da feitiçaria como obra diabólica. Entrememos a literatura inspirada no período do amor cortês, no qual se construiu a disputa romântica em torno de belas damas da corte e novas formas de

adoração do sagrado, passando pela invenção das fadas, o culto a santas prostitutas e episódios da colonização da América do Norte, no que diz respeito ao sistema judiciário-inquisitorial<sup>20</sup> levado para as colônias.

Deparamo-nos com personagens ingênuas ou manipuladoras, cortejadas ou exiladas, empurradas para os *cadafalsos* da forca. Criamos, com a Literatura sob enfoque, um banco que não assenta réis, um convite para o reconto de suas jornadas: as deusas-feiticeiras das literaturas clássicas gregas, as fadas, as damas cortejadas por trovadores e as bruxas diabólicas da Idade Média. Referimos um vasto imaginário popular a partir de mulheres reais, inclusive religiosas, e musas da poesia, amaldiçoadas em minuciosos tratados teológicos e, também, em processos inquisitoriais. Comentamos o teor fantasioso, inclusive encontrado em textos não-literários, em tempos em que a ficção tomava conta até mesmo das cortes de justiça.

Nosso olhar fronteiriço para a História e a Literatura fixa-se ora em documentos e testemunhos históricos, ora no efeito mágico da ficção. Em algum momento, a história é reconstruída, as lacunas preenchidas, ou o mito é resgatado e recontado. Assim acontece ao olharmos para o passado, por mais remoto que seja, ou para o fictício e vice-versa, projetando as ações, sentimentos e emoções do passado no tempo presente.

Para a compreensão da origem, transformações e ressignificação da bruxa através dos tempos, observamos a personagem feminina com aspectos de *bruxa* como uma heroína ficcional, propondo investigar seus múltiplos papéis seja como opositora, auxiliar ou vítima, atentando-nos em suas reais atuações em etapas da jornada do herói campbelliana. Voltamos, oportunamente, aos requisitos revelados de modo similar na teoria de Campbell para o percurso heroico (1949), nas etapas da *separação-iniciação-retorno*.

Nosso objeto demanda esse exercício de articulação com o passado e suas reverberações na literatura e vice-versa. Temos a figura ancestral, rastro de uma religiosidade antiga que se altera profundamente na história e; uma figura atual, que se apresenta de forma inovadora, revertendo o símbolo da maldição para o da marginalidade e resistência, uma vez que permanece viva e plurissignificativa; por fim, o vislumbre da figura futurística para a

---

<sup>20</sup> “[...] inquisitório todo sistema processual em que o juiz procede de ofício à procura, à colheita e à avaliação das provas, produzindo um julgamento após uma instrução escrita e secreta na qual são excluídos ou limitados o contraditório e os direitos de defesa.” (FERRAJOLI, 2010, p. 520).

literatura, diante da hipótese da construção da personagem bruxa sob a perspectiva do devido resgate da histórica repressão ao feminino.

Em razão da complexidade e dos múltiplos sentidos que a figura da bruxa carrega consigo, falamos nos capítulos iniciais sobre os períodos da História e da ficção pelos quais ela transita, prosseguindo nossa trilha histórico-literária até os romances contemporâneos que foram os primeiros a nos despertarem interesse para este estudo.

**PARTE I - FEITIÇARIA E BRUXARIA**

## 1. FEITIÇARIA DIVINA

A imbricação do poder político, reforçado pelo temor dos fiéis a uma autoridade religiosa, principalmente cristã, é consequência de antigas parcerias firmadas para o governo dos povos. Observamos tal parceria na Bíblia e na literatura, na condução de sociedades de diferentes períodos históricos, ainda que não aprofundemos nossa pesquisa sobre as razões e os feitos resultantes da associação entre reis, nobres e Igreja.

A obediência a autoridades religiosas, por força da fé nas escrituras sagradas e em muitos de seus dogmas, enseja a rápida propagação de um significado deturpado acerca de dado objeto, já que não permite contestação ou questionamento. Podemos citar exemplos de proibições de divórcio, de vestes, de tratamentos de saúde, de formas de entretenimento e até mesmo de alimentação. Uma das respostas reparadoras para uma imposição injusta é a ressignificação da negatividade construída sobre o objeto, de modo a exporem-se todos os fatores que envolvem sua construção. Embora estejamos seguindo a linha da ressignificação literária, para além desta, é necessário observarmos o fenômeno que ocorre em outras formas de discurso, pois consideramos que o literário acaba por absorvê-las.

As feiticeiras, sob a perspectiva do mito, surgem em narrativas antigas, orais e tradicionais que narram acontecimentos sobrenaturais. Expressam, em suas variações e interpretações poético-religiosas, diferentes aspectos da cosmogonia da humanidade em relação às mulheres. Abarcamos as primeiras poesias sobre as deusas da mitologia, as trovas inspiradas no amor cortês, a criação das fadas e o ressurgimento ou novos cultos às santas da Idade Média, dentre outros movimentos em busca do feminino, até nos depararmos com as bruxas diabólicas do período da caça às bruxas.

Sem esgotar o tema, observamos que, no período pré-homérico, houve o encontro de povos nômades que se retiraram da região do Egeu, na Turquia, provavelmente atrás de rotas de comércio e terras férteis, expedições essas comuns no segundo milênio AEC, e que chegaram aos territórios da Grã-Bretanha e da Irlanda.

Robert Graves (2003) baseia sua teoria mito-poética do culto arcaico à Deusa na tradição egeia, nessa interação entre as religiões dos hebreus, dos gregos e dos celtas ocorrida durante o contato civilizatório com o povo Egeu. Assim, o autor chama a atenção para aspectos arqueológicos e religiosos de sua pesquisa:

Isto não é meramente de interesse arqueológico, pois o apelo popular do catolicismo moderno reside, apesar da Trindade patriarcal e do sacerdócio exclusivamente masculino, na tradição egípcia da Mãe e do Filho, à qual preferiu inclinar-se lentamente mais do que a seus elementos aramaicos ou indo-europeus do “deus guerreiro”. (GRAVES, 2003, p. 81).

A separação que as guerras causaram entre os aqueus, povos da Grécia antiga, acabou substituindo gradualmente os cultos à Deusa Branca, também conhecida como Danu ou Diana, e os mitos de deuses danenses ou diânicos. São alguns dos aspectos históricos e antropológicos coletados por Robert Graves que introduzem seu estudo do mito-poético em seu *A Deusa Branca – Uma gramática histórica do mito-poético*: “[...] na época de Homero, Dânae se havia masculinizado e convertido em ‘Dânao, filho de Belus’” (GRAVES, 2003, p. 84). Também são encontrados registros de dinastias matrilineares vencidas pelos cultos a Zeus, os quais, progressivamente, suplantam a devoção às deusas.

Todavia, apesar da disseminação da crença no poder de Zeus, ampliado por seus diversos casamentos e filhos, persistia o culto ao feminino, de modo abrangente, baseado no dom natural da criação e nos ciclos biológicos que ligam a mulher à terra. As relações de dependência da terra, principal fonte de alimento, torna esse elemento o primeiro a ser cultuado pelo homem. A terra, fértil ou inóspita, contém os mistérios mais primitivos análogos ao corpo feminino. Daí a expressão Terra Mãe ter evoluído para o culto à Deusa-Mãe e seus simbolismos; a mudança das estações, lunações e fluxos das águas doces e das marés, assim como a escuridão das cavernas, poços, grutas e fendas, os quais representam analogicamente o ventre capaz de gerar a vida, mantê-la ou ceifá-la, acolhendo a morte sob uma cosmogonia cíclica. Aqueles aspectos contraditórios teriam sido vistos com estranhamento, fascínio e temor nos tempos de surgimento da patrilinearidade de Zeus. Crescia o desejo de controle masculino sobre a sexualidade feminina, “[...] como única possibilidade de se tornar dono exclusivo desse útero, desse receptáculo de vida, instituir o casamento regrado, punir o adultério [...]” (BARROS, 2004, p. 57).

A cosmogonia<sup>21</sup>, conjunto de relatos míticos acerca da criação e da ordem do universo, acolheu por longo período o mito cosmogônico – modelo da criação de todas as coisas. A Deusa-Mãe, deusa única, foi cultuada, primordialmente, pelos mistérios que envolviam a concepção, a gestação e o nascimento. Mais tarde, surge dotada de inúmeras

---

<sup>21</sup> Do grego *koiné*, cosmos ou mundo; teoria, doutrina ou princípio que se dedica à explicação da origem do universo.

funções que vão englobando outras necessidades vitais do homem, estendidas não somente aos animais, mas à natureza como um todo (BARROS, 2004).

Os mitos de deusas virgens que escolhem não se casarem e não gerarem filhos, não incluem a castidade como condição da escolha. São três as deusas greco-romanas virgens: Ártemis ou Diana, Atena ou Minerva e Héstia ou Vesta. Citamos frequentemente seus nomes na mitologia grega, conforme a fonte eleita neste estudo, embora em algumas traduções respeitemos o texto original, o qual pode, eventualmente, mencionar o nome romano. Essas deusas tornam-se arquétipos gregos da mulher que não se une a um parceiro e manifesta sua vontade de ser autossuficiente, livre e independente. Os mitos das deusas virgens nos mostram que a *virgindade* significava a independência e autonomia de ação, as quais, presume-se, seriam inviabilizadas ou proibidas pelo casamento.

Atena, por exemplo, como narra seu mito, nasceu da cabeça de Zeus, já paramentada como guerreira, tendo lutado ao lado do pai contra os Gigantes:

Deusa guerreira, na medida em que defende ‘suas Acrópoles’, deusa da fertilidade do solo, enquanto Grande Mãe, Atená é antes do mais a deusa da inteligência, da razão, do equilíbrio, do espírito criativo e, como tal, preside às artes, à literatura e à filosofia de modo particular, à música e a toda e qualquer atividade do espírito. Deusa da Paz, é a boa conselheira do povo e de seus dirigentes e, como Têmis, é a garante (sic) da justiça [...]. Mentora do Estado [...]. (BRANDÃO, 1994, p. 26).

Ártemis, irmã gêmea de Apolo, diante do sofrimento da mãe, Leto, ao dar à luz a seu irmão, pediu a Zeus para permanecer virgem. É referida como deusa caçadora e guerreira e seu mito a descreve como ousada e objetiva. Deusa dos propósitos certos, é pertinentemente representada com um arco e flecha nas mãos. Indomável, vive livre pelos campos, daí também ser conhecida como deusa da natureza, que pune severamente quem a ataque ou maltrate. Héstia, mais uma das três deusas virgens, é a respeitada deusa dos lares, da lareira, protetora das casas e das cidades; filha de Cronos, irmã de Zeus, referida como doce protetora por nunca ter guerreado contra nenhum dos deuses do Olimpo.

Os mitos dessas deusas virgens são arquétipos da mulher independente, livre e contrária ao casamento. Virgens que prescindem do amor conjugal e da proteção de um homem, elas não se casam e não geram filhos.

Com essas breves incursões pela estrutura da mitologia das deusas, entrelaçamos duas das principais teorias sobre deusas-feiticeiras, ou seja, a mítica e a folclórica.

Entendemos que ambas são complementares e não dissociadas no estudo literário, eximindo-nos de adentrar o debate histórico sobre a existência de uma religião ancestral da Grande Mãe. Sobre esta, apoiamo-nos nos estudos e achados de Robert Graves em seu *A Deusa Branca – uma gramática histórica do mito poético* (2003).

### 1.1 Período homérico: os heróis e as deusas na literatura

No período Clássico da Grécia, Heródoto afirma que Homero e Hesíodo foram os responsáveis pelo repositório cultural e educacional dos helênicos, bem como pelo fundamento religioso do pan-helenismo, ao darem a visão geral das características e funções dos deuses (NAGY, Introdução §0012, 2013).

Gregory Nagy, professor de literatura grega clássica e literatura comparada na Universidade Harvard, onde também é diretor do Centro para Estudos Helênicos, em sua aula inaugural do Curso *Heróis Gregos*<sup>22</sup>, explica a preferência pela utilização do termo *superhuman* (sobre-humano) e não *supernatural* (sobrenatural) para se referir aos poderes e força de heróis e semideuses cantados no período clássico. São poderes concedidos a mortais para que superem sua finitude. Os possuidores dessa força sobre-humana são referidos nos mitos e micronarrativas das epopeias como *daimon/daimones*. Posteriormente, a título de curiosidade, conheceríamos do latim *daemonium* = *espírito do mal, demônio, diabo*.

No contexto religioso referido por Nagy, estão contempladas as práticas de culto aos deuses, com a interação do mito e seus ritos, sendo o ritual o *fazer sagrado* e o mito o *falar/ e transmitir* o sagrado. Assim, como os deuses, os heróis também são cultuados no período homérico, mostrando sua importância para os gregos, investido de *superpoderes* ou de poderes *sobre-humanos* para encararem a morte.

Em geral, os heróis eram mortais que descendiam de deuses e de humanos. Assim, tinham o *gen* dominante da mortalidade, mas poderiam alcançar a imortalidade. Ou seja, os heróis eram os eleitos para terem a ajuda, o treinamento e a proteção dos deuses para se tornarem excepcionais guerreiros e poderem conquistar, como etapa de sua jornada, a imortalidade.

Os primeiros mitos das deusas-feiticeiras são registrados na forma escrita na literatura clássica ocidental, nas epopeias de Homero e na *Teogonia* de Hesíodo. Antes, os

---

<sup>22</sup> Curso frequentado na íntegra quando de nossa visita à Universidade de Harvard (Faculty of Arts and Sciences – Folklore and Mythology Program), disciplina GENED 1074 / 2023. A adoção do uso da expressão *poder sobre-humano* ao invés de *sobrenatural*, justifica-se por *sobrenatural* não expressar o significado pretendido no contexto, que remete ao além do humano. O conteúdo do curso foi baseado no livro *The ancient Greek hero in 24 hours*, escrito pelo próprio professor Gregory Nagy (vide Referências completas ao final do trabalho).

mitos eram cantados e declamados por aedos e rapsodos, os chamados *cantores e recitadores* da antiguidade, tendo sido o próprio Homero um aedo.

A arte épica, a partir do século VIII AEC, influenciou a enlevação ou retomada do politeísmo naqueles tempos. Tradicionalmente em terceira pessoa, eram narrados os feitos heroicos de nobres, mencionando um sistema mitológico que aproxima humanos do divino, ao afirmar “o homem entalha e concebe os deuses à sua imagem e semelhança” (BRANDÃO, 1994, p. 121), em oposição ao similar que conhecemos após a instauração do cristianismo, conforme texto bíblico do Velho Testamento, em Gênesis 1.26-28:

26 – E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra.

27 – criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou.

Ao juntarmos esses pontos com o termo cunhado por Gregory Nagy (2013) sobre-humano ao invés de sobrenatural, chegamos à hipótese de que o temperamento dos deuses espelha as virtudes dos sábios, mas também os vícios humanos. Em virtude de acometerem os heróis e os semideuses, formam um temperamento sobre-humano, potencializado, ou seja, difícil de ser enfrentado pelos mortais.

Para a leitura e análise da *Ilíada*, de Homero, Nagy chama a atenção para os sentimentos que se destacam nos primeiros Cantos, ou *Rapsódias*, do grego *mēnis* = a raiva/ira; *oulomenē* = desastre e *algea* = arrependimento/dor. Esses termos são repetidos quase que proporcionalmente, de modo que nos passem o impulso do herói em sua jornada de guerras e conquistas. Embora não seja a *Ilíada* que contenha a micronarrativa da Circe, recontada no romance do nosso *corpus*, a visão ampla das epopeias nos traz a dinâmica das personagens femininas, deusas-feiticeiras. Atentamos, também, às análises da *Ilíada e da Odisseia*, quanto ao conflito do homem sempre lutando para agradar aos deuses, mesmo diante das destruições e perdas que a guerra traz.

As deusas, as ninfas e as consortes dos deuses aparecem entre um e outro clímax da guerra, para aplacar ou incitar o desejo pela vitória e pelo poder sobre o inimigo. Atuam em papéis secundários, ou na segunda camada da epopeia do herói, entretanto, em estratégia, não ficam devendo nada ao elenco de bravos guerreiros.

Destacamos a deusa Hera (Juno, na mitologia romana) na *Ilíada*, na passagem em que sua astúcia e poder de dissimulação são apontadas como características próprias da mulher. Utilizamos a tradução dessa epopeia para a língua portuguesa por Manuel Odorico Mendes “Homero *Ilíada* em verso português”.

Nos trechos a seguir, a deusa Hera induz Zeus (Júpiter, na mitologia romana) em erro ou omissão, em momentos cruciais em que o grande deus do Olimpo deve realizar intervenções importantes na guerra entre aqueus e troianos. Destacamos a reputação das mulheres na *Ilíada*, ainda que no papel de deusas:

Livro XIV:

Resumo: Juno quer prestar o seu apoio aos Gregos e prepara-se para seduzir o pai dos deuses no monte Ida. — Vai a Lemnos e pede ao Sono, irmão da morte, para adormecer Júpiter. — O Sono atende os votos da deusa. — Netuno aproveita-se do repouso de Júpiter, anima os Gregos e segue à sua frente. — Combate. — Heitor é ferido por Ajax. — Os Gregos têm a vitória. (HOMERO, 2009, p. 14).

Versos:

[...] Lá se encaminha ao Sono irmão da Morte,  
**A destra lhe estreitou:** “Como antes, Sono,  
 Senhor de homens e deuses, tu me atendas,  
 E a minha gratidão será perene:  
 Depois de estarmos no amoroso leito,  
 Sopita a Jove os perspicazes lumes. (HOMERO, 2009, p. 275; grifos  
 nossos).

[...]

Dos homens e dos deuses **domadora**,  
 Não me abrigasse: irado, se conteve,  
 A celérrima Noite respeitando.  
 E ordenas que hoje corra igual perigo?”  
 Juno assim contestou: “Que temes, Sono? (HOMERO, 2009, p. 276; grifo  
 nosso).

[...]

“Por que, ó Juno,  
 Sem carro nem corcéis do Olimpo desces?”  
**A ardilosa responde:** “Aos fins do globo  
 Visitar o Oceano pai dos deuses  
 E a Tétis madre vou, que em seus palácios,  
 De Reia a pedimento, me criaram:  
 Congraçá-los pretendo;” (HOMERO, 2009, p. 277; grifos nossos).

[...]

“Já já, socorre os Dânaos, glorifica-os,  
 Pois que Júpiter jaz por mim sopito,  
 Em carícias de Juno adormentado.” (HOMERO, 2009, p. 278).

## Livro XV:

Resumo: Júpiter, ao acordar, vê os Gregos vencedores e os Troianos dispersos. — Reconhece ser obra de Juno e dirige-lhe exprobrações. — Juno diz que Netuno é o único culpado. — Juno, por ordem de Júpiter, vai ter com Íris e Apolo para que reanimem os Troianos. — Juno anuncia aos imortais a morte de Ascálafo, filho de Marte. — Quer este deus vingar a morte de seu filho. (HOMERO, 2009, p.14).

## Versos:

E, condoído, o pai de homens e deuses  
A Juno olha terrível: “Com teu dolo  
Que danos, **embusteira**, produziste!  
(HOMERO, 2009, p. 284; grifos nossos).

## Livro XIX

Lançaram-me na mente. E que remédio?  
Até o fez **crua e atroz**, que, intacto o solo,  
**Sobre as cabeças dos varões passeia,**  
**A ofender, a enredar.** Nem mesmo a Jove  
Seu genitor poupou, que é proclamado  
Potentíssimo entre homens e entre numes,  
**Quando, apesar do sexo, o enganou Juno,**  
Indo a parir Alcmena a Hercúlea força  
Na turrígera Tebas.  
(HOMERO, 2009, p. 357-358; grifos nossos).

Notamos, nas passagens destacadas que a voz do eu lírico masculino expressa escárnio diante da capacidade estratégica da mulher, afirmando que, *apesar de ser uma mulher*, Juno engana Júpiter. Essa voz masculina que narra a guerra e a glória de heróis e deuses, representa as mulheres divinas, entretanto, com traços de *caráter* inferior. Ao comparar o gênero épico de Homero à definição de tragédia, Aristóteles afirma que “a narrativa (roteiro) é a imitação da ação, uma vez que uso o termo *narrativa* para designar a construção dos atos, *caráter* para designar aquilo em função do que atribuímos determinadas qualidades aos agentes, enquanto pensamento abrange tudo aquilo [...]”. (ARISTÓTELES, 2011, p. 49).

Seguimos com aspectos levantados sobre a dinâmica dos heróis e deusas nas epopeias, retornando oportunamente às passagens referentes à Circe.

Até o período homérico, o culto grego aos mortos centrara-se na crença de que os antepassados continuavam *vivendo* após sepultados. Alimentados e celebrados, os entes falecidos eram honrados com rituais, independentemente de terem sido bons ou maus em

vida. Passavam a ser considerados deuses protetores dos seus núcleos familiares e não deuses coletivos, sendo celebrados em rituais praticados em clãs fechados.

Na Grécia Antiga, o sistema religioso familiar, com seus deuses privados e secretos guardavam similaridade com o sistema dos mistérios, adotado nas religiões greco-romanas pré-homéricas, nas quais se acreditava que o nome secreto da divindade de algum povoado, uma vez descoberto, seria usado para magias destrutivas. Ou seja, os deuses familiares representavam a vulnerabilidade do inimigo. Os romanos, afirma Robert Graves (2019), desenvolveram a prática de descobrir os nomes secretos dos deuses de seus inimigos, acreditando que se tratava de estratégia para enfraquecê-los. Conjuntamente havia a crença nos deuses da natureza, cujo deus maior era Zeus, sendo uma de suas alcunhas Grande Zeus, do céu e da luz.

A arte épica, ao transmitir significados do século XIII ao século VIII AEC, também referida como religião homérica, é controversa em seu valor histórico, mas a ela não se pode negar parte da ruptura cultural que trouxe gradualmente a mudança da crença nos mortos. De acordo com Brandão (2002), pode-se dizer que Homero foi, na poesia, a personificação coletiva da memória grega. A *Odisseia* trata de um apanhado de vários períodos, fundindo o Ocidente e o Oriente no final da era micênica, com a mistura dos povos e o surgimento de nova religiosidade, de cunho politeísta. Não nos alongamos nas controvérsias históricas desta epopeia homérica, destacando apenas alguns trechos daquela literatura para observação da construção do conceito da feitiçaria divina em meio à evolução sociopolítica na Grécia Antiga (BRANDÃO, 1994, p. 119).

Citamos papéis secundários de ninfas e deusas caprichosas e sedutoras que atrasam ou impulsionam a jornada do herói Odisseu em seu retorno a Ítaca. Calíope<sup>23</sup>, é a ninfa que aprisiona o herói na gruta para que a desposasse e Minerva<sup>24</sup>, a deusa que convence Zeus a permitir a libertação de Odisseu do feitiço de Calíope, ela mesma indo a Ítaca para evitar que Penélope, a esposa de Odisseu, aceitasse se casar com qualquer um dos pretendentes interesseiros que a cercavam.

---

<sup>23</sup> Segundo Hesíodo, uma das Oceânides filhas dos titãs Oceano e de Tétis, ninfa do mar, muito sedutora e caprichosa.

<sup>24</sup> Equivalente à deusa Atena dos gregos, filha de Zeus, deusa da sabedoria.

Como podemos ver, as epopeias colocam o poder de magia e sedução das deusas a serviço dos deuses e heróis sem, todavia, dedicarem a elas o mesmo louvor dispensado aos agentes masculinos das guerras.

Assim que aporta na Ilha de Circe, Odisseu manda alguns de seus marinheiros para a morada da feiticeira. Os homens são recebidos e enganados pela aparente hospitalidade de Circe. Citamos o breve trecho da *Odisséia* traduzido por Jaime Bruna (2023) em prosa, no qual Circe, a mais temida deusa-feiticeira da epopeia, encontra-se com o herói após ter transformado seus marinheiros em porcos.

Já se achavam em sua terra todos os demais que escaparam ao fim abismal, salvos da guerra e do mar; só ele ainda curtia saudades da pátria e da esposa, retido no seio duma gruta pela real ninfa Calipso, augusta deusa, que o cobiçava para marido. (HOMERO, 2013, p. 9).

Em seguida, apresentamos o trecho em que a deusa Minerva, ao defender o herói, apela para a misericórdia de Zeus/Júpiter sobre a prisão de Odisseu, na gruta de Calipso:

\_ Pai nosso, filho de Crono, supremo senhor, ele bem mereceu a morte que o prostrou; assim pereçam quantos cometem crimes iguais. A mim punge-se o coração a sorte do judicioso Odisseu, o desditoso, que, longe dos seus, há tanto tempo vem pensando numa ilha em meio das ondas, onde fica o umbigo do mar. A ilha é selvosa. Tem ali sua morada uma deusa, filha do maligno Atlas, conhecedor das profundezas de todos os mares, que sustenta as longas colunas que mantêm separados a terra e o céu. Sua filha retém o coitado, mau grado os seus lamentos, e continuamente o procura fascinar com palavras ternas e sedutoras, para que se esqueça de Ítaca. Odisseu, porém, ansioso por ao menos lobrigar uma fumaça elevando-se de sua terra, desejaria morrer. Mas tuas entranhas, Olímpio, nem se comovem! (HOMERO, 2013, p. 10).

A seguir, trazemos o trecho em que Odisseu<sup>25</sup> vai ao encontro de Circe, prevenido pelo deus Hermes (Argeifontes, na mitologia romana), para permanecer imune ao feitiço da filha de Hélio:

[...] eu demandei a mansão de Circe; em caminho, meu coração ia entregue a reflexões incontáveis. Detive-me à porta da deusa de belas madeixas; parado ali bradei e a deusa ouviu minha voz. Não demorou a sair, abriu as luzidas portas e convidou-me; eu segui-a com um peso no coração. Ela me fez entrar e sentar numa cadeira tauxiada de prata, um primoroso lavor;

---

<sup>25</sup> Odisseu ou Ulisses é o personagem herói protagonista, na mitologia grega e na mitologia romana, respectivamente, da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero.

havia um escano para os pés. Circe preparou-me a papa numa taça de ouro, para que eu a tomasse e deixou nela uma droga, com maus intuitos no coração. Depois que ma deu e a sorvi sem ficar embruxado, bateu-me com a vara, assim se expressando:

\_ Agora, toca para o chiqueiro, a deitar com os outros, teus camaradas. Assim falou ela, mas eu, sacando de junto da coxa o gládio aguçado, remeti-a como se tencionasse matá-la. Ela, com um forte grito, caiu enlaçando-me os joelhos e, entre lamentos, me disse aladas palavras:

\_ Quem és? De que lugar do mundo? Onde ficam tua cidade e teu país? Espanta-me que, ingerindo aquela droga, não tenhas sofrido o mínimo sortilégio; jamais outro homem resistiu aos efeitos destas drogas depois de bebê-las, apenas transposta a barreira dos dentes. Tu, porém, abrigas no peito uma inteligência imune a feitiços. Tu deves ser Odisseu, o engenhoso; costumava Argeifontes da vara de ouro predizer-me que virias aqui, ao regressares de Troia com o escuro barco. (HOMERO, 2013, p. 120).

Com esses trechos, demonstramos algumas ações das deusas que intervêm na jornada de Odisseu e que ora o atrasam, ora o auxiliam, sempre submetidas à superior autoridade dos deuses ou à astúcia do herói.

O surgimento de cidades-estados independentes e emancipadas de opressões de antigas crenças, conforme Brandão, ocorre em paralelo aos novos mitos divinos e heroicos da poesia, “burguesa, destinada a reis e heróis, a homens de alto coturno, voltados para as armas e para o mar”, “o público de Homero era constituído, em síntese, por duas aristocracias: a aristocracia política e a aristocracia militar” (BRANDÃO, 1994, p. 122).

O protagonismo de deuses e heróis, que eram descritos como majestosos, fortes e bravos guerreiros, irreprováveis, reflete uma religião tipicamente patrilinear, num Estado divino sob o governo de Zeus: “Em vez de potências ctônias, assustadoras e terríveis, os deuses homéricos se apresentam inundados de luz (estamos numa religião tipicamente patrilinear)” (BRANDÃO, 1994, p. 133). Quanto à *Teogonia* de Hesíodo, conforme a teoria de Bachofen, na qual o Caos é vencido por Zeus, a matrilinearidade já aparece suplantada pela patrilinearidade (BRANDÃO, 1994, p. 161).

Os poemas hesiódicos evocam as Musas<sup>26</sup> como vozes de revelação por meio do poeta. Em suas obras *Teogonia* (1995) e *Os trabalhos e os dias* (2012) com essa inspiração cósmica, o aedo registra os mitos dos deuses na Literatura, tornando a linguagem uma manifestação divina. No estudo e tradução da *Teogonia – a origem dos deuses*, de Hesíodo,

---

<sup>26</sup> “Musas, deusas que deleitam o coração de Zeus e inspiram os poetas” (BRANDÃO, 1994, p. 153).

em Nota do Tradutor, Jaa Torrano comenta: “elas [as musas] constituem o fundamento transcendente dos cantos e, ao mesmo tempo, a garantia divina da verdade que nesses cantos se revela” (HESÍODO, 1995, p. 2). O texto destaca, ainda, o poder do aedo, que transmite a palavra divina:

O aedo (Hesíodo) se põe ao lado e por vezes acima dos basileís (reis), nobres locais que detinham o poder de conservar e interpretar as fórmulas pré-jurídicas não-escritas e administrar a justiça entre querelantes e que encarnavam a autoridade mais alta entre os homens. (HESÍODO, 1995, p. 11).

A ideia da inspiração em figuras femininas permanece na cosmogonia da religiosidade grega, embora observemos na sociedade patrilinear que a verdade intuída nas Musas, é sempre narrada por uma voz masculina. Acreditava-se que as Musas, capazes de cantar o presente, o passado e o futuro, teriam sido concebidas por Zeus e Mnemósine, a deusa da memória, com a tarefa de cantar a vitória de Zeus e dos olímpicos sobre os titãs, fundando uma nova ordem entre os deuses.

Podemos encontrar um paralelo no cristianismo na intercessão da Nossa Senhora por meio do culto mariano, referido como experiência numinosa<sup>27</sup> ou contato profundo com os símbolos sagrados. Passagens bíblicas sobre Maria, Mãe de Jesus, são interpretadas por fiéis como sendo Nossa Senhora a mediadora e intercessora de graças junto ao Cristo.

Ainda que secundário, o papel das deusas em Homero e em Hesíodo, marca o universo sagrado feminino representando uma ponte entre o mundo divino e a complexidade da existência humana. Por meio da memória e da voz das Musas, os feitos divinos são transmitidos para a afirmação do poderio de Zeus:

*Teogonia*, versos 1-4 e 36-38:

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar. Elas têm grande e divino o monte Hélicon, em volta da fonte violácea com pés suaves dançam<sup>28</sup> e do altar do bem forte filho de Crono.

[...]

Eia! pelas Musas começemos, elas a Zeus pai hineando alegam o grande espírito no Olimpo dizendo o presente, o futuro e o passado vozes aliando. (HESÍODO, 1995, p. 88).

<sup>27</sup> Segundo o dicionário Aulete digital: 1. Fil. Vivência que o ser humano tem dos fatores sobrenaturais de toda ordem que, agindo sobre seu estado psíquico geral, fazem surgir nele uma atitude religiosa.

<sup>28</sup> Nota do tradutor: “A dança em volta da fonte (vv. 3-4) é uma prática de magia simpática com que o pensamento mítico analógico crê garantir a perenidade do fluxo da fonte” (HESÍODO, 1995, p. 17).

*Os trabalhos e os dias*, versos 1-4:

Proêmio

Musas da Piéria, que dais glória com canções, vinde; em hinos cantai Zeus, vosso pai. Através dele os homens mortais ficam igualmente sem fama e famosos; deles se fala ou se silencia por meio de Zeus grande. (HESÍODO, 2012, p. 61).

O estudo de Robert Graves demonstra a existência de uma linguagem mágica do mito poético na Antiguidade, proveniente do Mediterrâneo e do Norte da Europa, inspirada em cerimônias religiosas populares em honra a uma deidade feminina. Graves afirma inicialmente que a linguagem a que se refere fora adulterada no final da era minoica, “quando invasores da Ásia Central começaram a substituir as instituições matrilineares pelas patrilineares e a remodelar ou a refutar os mitos a fim de justificar as modificações sociais” (GRAVES, 2003, p. 12). No mesmo prefácio, o autor lamenta que todo o material mítico, ao invés de desvelado, tenha permanecido como *mistério*, mal compreendido ou mal interpretado, passando a ser rotulado como fantasioso, absurdo e sem qualquer valor histórico.

Graves, em suas incursões pelos significados da poesia dos bardos<sup>29</sup> galeses do século XIII, entre eles o *Book of Taliessin*<sup>30</sup>, relata ter se deparado com poemas medievais que narravam histórias de reinos bretões e galeses. A partir dessas composições, são cantadas as divindades e os costumes religiosos de invocação a uma Musa ou Grande Mãe. Ao decifrar o alfabeto irlandês utilizado (linguagem de símbolos), o autor analisa registros que remetiam a árvores, animais e outras analogias com fontes naturais, revelando, assim, uma poética cifrada dos mistérios. Em sua obra *A Deusa Branca*, está o levantamento das 13 árvores sagradas para os Celtas (tribos denominadas 'celtas' das Ilhas Britânicas, da Península Ibérica e da Bretanha, na França), “um escrito mitográfico relatando algo que parece ter sido o evento religioso mais importante na Grã-Bretanha pré-cristã” (GRAVES, 2003, p. 68).

Todos os mitos são sérios registros de costumes ou de acontecimentos antigos, tão confiáveis quanto a história, uma vez que sua linguagem seja entendida e que sejam levados em conta erros na transcrição, mal-entendidos sobre rituais obsoletos e modificações propositais introduzidas por motivos morais ou políticos. (GRAVES, 2003, p. 16).

<sup>29</sup> Na Europa antiga era uma pessoa encarregada de transmitir histórias, mitos, lendas e poemas de forma oral, cantando as histórias do seu povo em poemas recitados.

<sup>30</sup> O Livro de Taliesin é um dos mais famosos manuscritos do meio galês, datando da primeira metade do século XIV, embora muitos dos 56 poemas que ele preserva sejam originários do século X ou antes.

Até o momento em que a religiosidade greco-romana se impõe, fundada na mitologia que destaca a patrilinearidade, semente do patriarcado, o culto à Grande Mãe havia sobrevivido sobre fortes bases matrilineares, nas quais se valorizavam os aspectos da dualidade feminina para a compreensão do universo, da natureza e da humanidade.

Posteriormente, tais aspectos de ambiguidade e imprevisibilidade dos poderes femininos seriam considerados vícios a serem expurgados do cotidiano pelas religiões monoteístas, surgidas sob a égide de impérios patriarcais. Longe de serem celebrados, os aspectos femininos passaram a ser combatidos e execrados. A dualidade feminina, as polaridades subjacentes aos cultos das deusas antigas, os símbolos e as analogias utilizadas para a apreensão dos mistérios da vida, restaram incompreendidos, deturpados e, portanto, marginalizados diante das doutrinas do bem e do mal absolutos, embora persistissem no imaginário e inconsciente do povo.

Importante retomar o significado moderno de mito, na seara da História e da Antropologia, considerando-o uma narrativa de cunho sagrado para a humanidade e não como uma fábula ou invenção. Por esse viés, ao falarmos de sua presença na literatura, consideramos o significado do mito no mundo antigo, antes de ser relegado ao campo da fantasia ou ilusão pelo judaísmo e pelo cristianismo, até porque encontramos referência ao período homérico também como religião homérica, quando a Grécia incorporou a mitologia como forma de transmitir ao povo grego mensagens e ensinamentos importantes. Assim expõe Mircea Eliade:

Não é nesse sentido – o mais usual na linguagem contemporânea – que entendemos o 'mito'. Mais precisamente, não é o estado mental ou o momento histórico em que o mito se tornou uma 'ficção' que nos interessa. Nossa pesquisa terá por objeto, em primeiro lugar, as sociedades onde o mito é – ou foi, até recentemente – 'vivo' no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. (ELIADE, 2010, p. 8).

O mito nasce da busca do homem por sua própria origem e do mundo em que vive; ele se apresenta em formas narrativas que inscrevem a natureza como dádiva sagrada, que guardam em seus movimentos cíclicos de vida e morte, mistérios e divindades como pontes para um abrigo na existência. Os deuses são concebidos à imagem e semelhança dos mortais e, embora habitem dimensão sagrada, povoam o universo arquetípico exemplar e norteador

do convívio humano, presentificados na dimensão profana. Segundo Barros (2004, p. 171), “esta imaginativa permitiu também espelhar homens e mulheres em deusas e deuses, dotados de virtudes e vícios, violência e docilidade, voluptuosidade e castidade, os pares opostos que humanizavam os deuses enquanto, ao mesmo tempo divinizavam os homens.”

Sem esgotar o tema, precisamos dar um salto em nossa linha histórica da figura da deusa-feiticeira na literatura, da mulher poderosa e insidiosa das epopeias, auxiliando os heróis, enfrentando deuses e a si mesma, sujeita a paixões. Essas mulheres cultuadas por muitos séculos preencheram o imaginário do mundo ocidental, também no campo religioso e social, como exemplo da mulher bela, sedutora que ainda tinha liberdade de escolher entre ser independente, mãe ou *virgem* e que merecia ser cortejada pelos homens.

Retornando ao nosso panorama histórico, o conflito do homem medieval, à mercê do mistério e da força atrativa das mulheres, aumenta diante da culpa que sente por seu próprio inconfessável desejo. Desse desassossego surge a sede de controle que o faz querer dominar as mulheres e os sentimentos que elas despertam. Uma das estratégias parece ter sido o desprezo e o silêncio imposto a elas e que privam a História e a Literatura de registros autorais femininos, bem como de narrativas sobre mulheres que se opuseram ao controle masculino. Outra estratégia parece ter sido desmembrar a dualidade feminina que incomodava, privilegiando o lado maternal, no sentido de maternidade, em detrimento do sensual. A tendência de tal desmembramento é a marcada divisão social entre o papel da esposa-mãe e o da mulher-cortesã, sendo que essa última era o tipo que os homens buscavam desprezar publicamente, dela se acercando em segredo.

A mitologia olímpica começara a operar a substituição da Grande Deusa pelo culto patrilinear ao Grande Zeus. Entretanto, séculos à frente, a literatura adotaria a onda do amor cortês, tendo como elemento central a idealização da mulher. A partir desse tema surgem as fadas e as divinas damas dos romances de cavalaria, com um notável *retorno* aos aspectos femininos que instigavam o imaginário e acolhiam o desejo de presentificação, nas páginas da literatura, da mulher livre para amar e ser amada.

## 1.2 O Trovadorismo e o *Tratado do amor cortês* de André Capelão

O surgimento do gênero trovadoresco, na França, por volta do século XI, espalhando-se pela Europa entre os séculos XII e XIII pode ser apreciado, sob a perspectiva das suas inspirações em geral, como um período de formação da literatura e cultura cavaleirescas. Nosso intuito não é analisar minuciosamente o trovadorismo e o romance de cavalaria e sim a temática centrada na mulher desejada numa disputa literária em torno de musas polêmicas e reações político-religiosas decorrentes.

Embora, em princípio, o amor cortês aparente inspirar uma literatura apenas profana, o gênero emprestou seu estilo, também, aos temas sagrados. O pensamento holístico<sup>31</sup> pagão, ou seja, a visão das coisas interligadas, incomoda e inquieta a Igreja, que rejeita qualquer aproximação ou interação entre o profano e o sagrado e, portanto, rejeita igualmente a comparação ou aproximação entre humanos e deuses, ou modelos míticos. Do mesmo modo, a geração de semideuses pelo relacionamento entre mortais e deuses é inconcebível para o cristianismo.

Enquanto o cristianismo se empenhava em desmistificar as divindades femininas das religiões greco-romanas, a dicotomia velada das personagens bíblicas Eva, Maria Mãe de Jesus e Maria Magdalena se revelava e atraía, fortemente, a atenção dos fiéis. A história das personagens bíblicas femininas, em diferentes versões, suscitava a reflexão sobre a resiliência, fé e redenção da mulher diante das provações da vida. O culto às personalidades femininas faz reaparecer ou permanecer o interesse popular pelos mistérios femininos. A historiadora Maria N. de Barros observa o ressurgimento daqueles cultos como seminais do amor cortês:

O amor cortês, que se caracterizou como a religião do Amor à mulher, elevado a amor divino, desesperou os pais da Igreja que, num mesmo momento, viam a literatura fazendo apologia do feminino e a religião elevando a mulher e propiciando que ela fosse aceita como pura e pecadora. Todos estes movimentos traziam resquícios de paganismo e nada impedia que trouxessem de volta a Deusa pagã. O amor cortês foi condenado pela Igreja como heresia e os trovadores que louvavam a mulher, a dama, foram obrigados a render homenagens às jovens casadoiras ou à Virgem Maria. (BARROS, 2001, p. 169).

---

<sup>31</sup> Holístico (ou holista) é um adjetivo atribuído a quem procura entender os fenômenos e os acontecimentos de uma forma global.

Assim, a Igreja que em princípio relegava a segundo plano ou omitia a contribuição do universo feminino para a fé cristã, passa a promover o culto a santas, beatas e modelos de benfeitoras do cristianismo.

Nessa incursão pelas pistas que nos levam à transformação do mito da feiticeira divina em feiticeira diabólica, observamos exemplos cotidianos da Corte que inspiram a literatura do período, como a devoção a um amor proibido ou não correspondido e a promessa de realização de toda sorte de sacrifícios em nome da paixão, numa performance masculina que ficou conhecida como *vassalagem amorosa*, tanto maior quanto mais arriscada a empreitada.

O termo *amor cortês* é utilizado e aceito pela historiografia como o amor nas formas cortesias, surgido no ambiente das cortes, não apenas reais e imperiais, como nos centros culturais de nobres, senhores feudais e clérigos. A cortesia torna-se um ideal e um código de convívio social, inscrito, inclusive, em tratados. Interessa-nos explorar a relevância da expressão desses ideais na literatura, em especial na construção do eu lírico e suas musas inspiradoras, sobre um amor espiritualizado e enobrecido, mas, ao mesmo tempo, carregado de sensualidade e erotismo.

O traçado idealizador da mulher na literatura trovadoresca, assim como o da feiticeira no universo místico das narrativas do período, é expresso com vigor nas cantigas lírico-amorosas. Apesar do controle da Igreja e da predominância da visão teocêntrica, os romances de cavalaria e o trovadorismo falavam abertamente do amor profano e dos encantos femininos. De um lado, o clero tentava regular o comportamento e angariar a confiança e a obediência de damas e cavaleiros, resgatando-os do ambiente que considerava desordenado e cheio de vícios. Por outro lado, muitos clérigos e religiosos uniram-se à tendência do amor cortês. Destacamos *O Espelho das Almas Simples*, de Marguerite Porete (2008), sobre o qual falaremos no próximo capítulo e o *Tratado do amor cortês*, de André Capelão (2000). Guardadas as diferenças de conteúdo e forma, fato é que Marguerite Porete foi condenada pela Inquisição e queimada na fogueira, em 1310, e André Capelão mudou radicalmente o conteúdo de seu Tratado ao finalizá-lo, provavelmente adequando-o aos preceitos religiosos.

Sendo vasta a lírica trovadoresca, a qual possui estudos aprofundados sobre diversos aspectos, nossos recortes evidenciam a idealização e o enobrecimento da figura

feminina por atributos profanos como uma estonteante beleza física, sedução e aura de mistério. Ao causar sensações dicotômicas, na verdade, o trovadorismo despertava a devoção ao amor carnal pela figura feminina. Nessa linha, visitamos as principais categorias de cantigas trovadorescas, quais sejam: as Cantigas de Amor, de Amigo, de Escárnio e Maldizer, sendo essa última a que expõe mais diretamente a Igreja, por conter revelações de sentimentos profanos nutridos por religiosos.

Nos processos criativos do período, as formas do amor cortês são utilizadas em Cantigas Religiosas, como as Cantigas de Santa Maria, uma coleção de 420 cantares em louvor à Virgem Maria, nas quais não nos estenderemos, conforme nosso propósito neste estudo. Entretanto, já comentamos os esforços da Igreja para promover os cultos às santas, assim fazendo presente o universo sagrado feminino no cristianismo.

Nas Cantigas de Amor, a vassalagem masculina encontra, num tom de resposta, as Cantigas de Amigo, nas quais, embora por meio de autoria masculina, um eu lírico feminino corresponde às investidas poéticas e canta abertamente o desejo por seu amante. Os cavaleiros destemidos lutavam por merecer a admiração de suas amadas e, assim, a aventura e o desafio de amores proibidos eram enredados por poetas, com intensa dedicação a amores pecaminosos, para desagrado da Igreja.

As Cantigas de Amor, por exemplo, guardadas as diferenças estéticas entre a lírica provençal do sec. XI e a galego-portuguesa do sec. XII, têm em comum as confissões amorosas e rompantes apaixonados de um eu lírico que frequentemente deseja a morte ou quaisquer outros males e castigos à perda do amor da mulher cortejada. Ou seja, o cavaleiro se oferece em sacrifício pelo amor de uma mulher. Observamos as estrofes a seguir, nas quais o apaixonado pede a ajuda de Deus para ser bem-sucedido na sua conquista, ou morrer, pois nela deposita toda a razão de sua vida e de sua luta. Transcrevemos as trovas em galego-português e o comentário da própria publicação em sequência:

#### **A dona que eu am'e tenho por senhor**

A dona que eu am'e tenho por senhor  
amostrate-mi-a, Deus, se vos en prazer for,  
senom dade-mi a morte.

A que tenh'eu por lume destes olhos meus  
e por que choram sempr', amostrate-mi-a, Deus,  
senom dade-mi a morte.

Essa que vós fizestes melhor parecer  
de quantas sei, ai, Deus!, fazedemi-a veer,  
senom dade-mi a morte.

Ai Deus! que mi a fezestes mais ca mim amar,  
mostrade-mi-a, u possa com ela falar,  
senom dade-mi a morte. (Bernal de Bonaval).

Breve comentário in *Cantigas Trovadorescas: seleção de cantigas* (2013, p. 53):

O eu lírico apaixonado sofre e lamenta pelo fato de seu amor não poder ser concretizado. Ele ama a jovem mais do que a si próprio e pede a Deus que mostre onde pode se encontrar com ela. Se isso não for possível, o eu lírico prefere a morte.

As Cantigas de Amigo, por sua vez, alimentam as juras de amor e dão esperanças ao amado. Em geral valem-se de interlocutores, elemento que lhes confere tom confessional:

**Ai amiga, sempr'havedes sabor**

Ai amiga, sempr'havedes sabor  
De me rogardes por seu amigo  
Que lhi faça bem; e bem vos digo  
Que me pesa, mais, já por voss'amor,  
Farei-lh'eu bem; mais de pram nom farei  
Quant'el quiser, pero bem lhi farei.

Vós me rogastes mui de coração  
Que lhi fizesse bem alguma vez,  
Ca me seria mesura [e] bom prez,  
E eu, por vosso rogo e por al nom,  
Farei-lh'eu bem; mais de pram nom farei  
Quant'el quiser, pero bem lhi farei.

Rogastes-me, amiga, per boa fé,  
Que lhi fizesse todavia bem  
Por vós, e, pois vós queredes, convém  
Que o faça, mais, pois que assi é,  
Farei-lh'eu bem; mais de pram nom farei  
Quant'el quiser, pero bem lhi farei.  
(Pero Mafaldo).

Nota geral:

Dirigindo-se a uma amiga, a donzela mostra-se disposta a ceder aos seus constantes pedidos no sentido de deixar de tratar mal o seu amigo e de o favorecer de algum modo. Assim, por amor desta sua amiga, ela irá fazer bem ao seu amigo, mas não tanto quanto ele quiser.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> In: *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, base de dados do Projeto Littera. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=339&pv=sim>, 2013. Acesso em 20 dez. 2023.

Detemo-nos, entretanto, no confronto da Cantiga de Amor com outra categoria trovadoresca que é a Cantiga de Escárnio e Maldizer, para demonstrar a pilhéria do trovador com os sagrados sacramentos e a mistura mais explícita do profano com o sagrado. As soldadeiras, como eram referidas as prostitutas que acompanhavam os trovadores e suas performances são mencionadas em várias cantigas satíricas que as descrevem fisicamente e falam de suas práticas sexuais. Notamos o desmembramento mencionado anteriormente, da dualidade feminina que incomodava – pura e casta ou sensual e libertina, modelos pré-determinados pelo homem medieval. Ou seja, ou se cantava a sensualidade e beleza pueril da juventude cobiçada, protegida pela classe e *status* social, dentro de regras rígidas ou se produziam chacotas e pormenores eróticos vulgares a respeito de mulheres vis, pobres e envelhecidas, mas cujas perversidades carnavais despertavam a curiosidade e a volúpia dos homens. As diferenças de linguagem e estilo, entretanto, não apartam a fértil criação literária, num repertório trovadoresco que reflete o imaginário masculino entre o dever e o respeito ao sagrado e o desejo profano em relação às mulheres.

#### **Maria Pérez se maenfestou**

Maria Pérez se maenfestou  
noutro dia, ca por [mui] pecador  
se sentiu, e log'a Nostro Senhor  
pormeteu, polo mal em que andou,  
que tevess'um clérig'a seu poder,  
polos pecados que lhi faz fazer  
o Demo, com que x'ela sempr'andou.

Maenfestou-se ca diz que s'achou  
pecador muit', e por en rogador  
foi log'a Deus, ca teve por melhor  
de guardar a El ca o que a guardou;  
e mentre viva, diz que quer teer  
um clérigo com que se defender  
possa do Demo, que sempre guardou.

E pois que bem seus pecados catou,  
de sa mort'houv'ela gram pavor  
e d'esmolnar houv'ela gram sabor;  
e log'entom um clérigo filhou  
e deu-lh'a cama em que sol jazer,  
e diz que o terrá, mentre viver;  
e est'afã todo por Deus filhou.

E pois que s'este preito começou  
antr'eles ambos houve grand'amor  
antr'ela sempr'[e] o Demo maior,  
atá que se Balteira confessou;  
mais, pois que vio o clérigo caer

antr' eles ambos, hou' i a perder  
o Demo, des que s' ela confessou. (Fernão Velho).

Breve comentário in *Cantigas Trovadorescas- seleção de cantigas* (2013, p. 90):

O eu lírico junta-se ao coro das chacotas dirigidas a Maria Balteira, uma célebre soldadeira (prostituta), que, depois de tantos pecados, resolve se confessar e acaba jurando não largar mais o clérigo. Desse modo, o clero é criticado por meio da sátira.

Diante da proclamação de um Deus único, defendido por judeus e cristãos, o homem medieval se vê afastado de suas crenças mais primitivas e do mundo divino que conhecia, premido, assim, a renegar o princípio feminino e seus atributos de criação do mundo e da vida, presentes nas *epifanias* pagãs. Os cultos pagãos e os rituais e saberes populares ensinam sobre a circularidade da vida, baseada em movimentos cíclicos. O tempo instaurado pela doutrina cristã é linear, ou seja, uma sucessão de eventos que não pode ser repetida ou apagada e se encaminha para um fim que, no caso, era o julgamento e a busca da salvação. Já a perspectiva cíclica dos gregos antigos se expressa sem começo, meio e fim, constituindo a visão de um eterno retorno – uma circularidade. Era natural que o mito ganhasse *status* de sabedoria ancestral, uma vez que todos os eventos míticos da criação provinham de uma Grande Mãe e a ela retornavam, representando analogicamente a natureza infinita, cuja sabedoria era revelada em cada existência.

Enquanto o mundo do Império Romano se mostrava cruel e violento, o Deus único judaico-cristão configurava-se distante, em outra dimensão, em um reino de bondade e perfeição, ainda por ser alcançado. O homem que vislumbrava sua origem no mito, aquele “relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais” (BRANDÃO, 1994, p. 35), via-se cada vez mais desamparado.

Sendo o mito uma representação coletiva, transmitido de geração a geração, consideremos o papel do inconsciente coletivo como guardião natural das vivências anteriores, identidade e elo de todos os homens. Na verdade, o culto ao princípio feminino dominou o imaginário e a cosmogonia popular de muitos povos, por eras, como podemos observar em suas mitologias matrifocais, sobre a existência de uma Grande Mãe. Os aspectos contraditórios da mulher, como doadora da vida e da morte, em tudo faziam ressurgir a busca de acolhimento e respostas à humanidade atormentada por guerras e doenças, vivendo sob o despotismo do Estado e da Igreja:

A mulher, pela religião ou pela filosofia, ficou estigmatizada pelas ligações à natureza. Mesmo como esposa de Cristo, virgem e casta, a ortodoxia não a liberava de suas relações com a luxúria e a concupiscência, reafirmando sempre seu papel de responsável pela entrada no Inferno. (BARROS, 2001, p. 195).

A *vassalagem amorosa* foi a expressão do estranhamento e ao mesmo tempo da adesão ao poder quase sobrenatural e sedutor da mulher, resistente a sangramentos frequentes, que gestava e que dava à luz; dicotômica em seus humores e ações, inalcançável e misteriosa.<sup>33</sup>

Os trovadores comumente referem-se aos amantes por meio de códigos do amor cortês. O eu lírico ora se declara diretamente, ora por um interlocutor para dizer seus lamentos apaixonados. O objeto de seu desejo é fervorosamente cobiçado ou, ao contrário, desqualificado e rejeitado; por vezes envolto em aura divina, por vezes, infernal. Os amantes se identificam com o roteiro ou contexto da trova, sendo referidos por *senhor* (amada), *fremosinha* (formosinha), *velida* (bonita), *dona* (senhora), *la virgo* (a virgem) *olhos verdes*, *cavaleiro* etc. O imaginário, portanto, instituía pouco a pouco o desmembramento da dualidade feminina, evidenciando seus atributos de beleza física, sedução e encantamento, comportamento e sexualidade.

As trovas falam de um amor virtuoso, mas que sofre os conflitos entre o amor carnal e o espiritual. Na busca de equilíbrio entre a ação e a contemplação é que se estabelece a tensão entre o profano e o sagrado.

Não nos deteremos na História das Religiões, mas entendemos importante para nosso percurso demonstrar reminiscências do culto à Grande Deusa no período em que já estava consolidada a sociedade patriarcal. A fascinação popular pelos atributos femininos permanece na memória coletiva, inclusive na noção de circularidade subjacente às crenças pagãs no eterno retorno, apesar da nova referência divina linear, focada num deus único, o Deus-Pai do judaico-cristianismo. Na epígrafe ao seu *A Deusa Branca*, Robert Graves (2003) condensa esta circularidade: “Embora ela ame apenas para destruir, a Deusa destrói apenas para ressuscitar”.

---

<sup>33</sup> Filosofia. Termo emprestado do idioma espanhol para referência à pessoa ou à prática relativa às religiões de mistério, ou de tradições místicas.

As suscetibilidades humanas perante a doutrina do deus único e da oposição da carne ao espírito, podem ser confessadas, expiadas e perdoadas. O sacramento da confissão, aliás, afigura-se relevante no controle das tentações que assolam os fiéis.

O cristianismo, como uma das vertentes das religiões monoteístas, não logra apagar totalmente o papel da mulher na ascendência divina, com seu atributo maior de doadora da vida. Embora relegue o culto às santas ao segundo plano de adoração, não consegue controlar o imaginário e a crença populares que permanecem atrelados à figura feminina das escrituras sagradas.

A historiadora Maria N. de Barros compara a geração de semideuses que se tornam heróis na Mitologia, à história de Maria, mãe de Jesus. Os semideuses nasciam da relação entre deuses e humanos. A historiadora observa a expressão *virgo* que na mitologia significava mulher livre, que não aceitava se casar como condição para gerar, ou mesmo àquela que se negava a gerar, diferentemente do significado que o vocábulo adquire no cristianismo, de pureza e castidade, requisito para o sacramento do casamento e o ascetismo. A Virgem Maria, entretanto, concebe por obra do Espírito Santo e essa concepção independe de seu casamento com José (BARROS, 2001, p. 149).

O culto a Maria como Mãe de Deus, eleva a Maria mãe de Jesus a uma imagem de mãe da Igreja, santa sobre todos. A mudança de designação e sentido do culto à sacralidade da mãe casta exemplar promove o crescimento dos cultos marianos e dos poemas de louvor à Virgem Maria, a Imaculada, cuja temática evoca os valores femininos num universo até então ocupado pela canção épica. O amor sensual e carnal pela mulher torna-se uma súplica e um objetivo nobre, subvertendo, assim, o culto ao amor divino (BARROS, 2001).

Maria Magdalena é adorada como a intercessora das mulheres excluídas, que porventura cederam às *tentações do corpo*; aquela que conhecera os pecados e castigos da carne, mulher do povo, exemplar da redenção pela fé cristã. Seu culto principia clandestinamente e, embora polêmicos os relatos sobre sua vida pregressa, sem a pureza original, as narrativas criadas em torno dela grassavam na Idade Média, na contramão do apagamento de sua história. Lembrando as deusas virgens da Mitologia – Atena, Ártemis e Héstia – sabemos que existe a versão da história de Maria Magdalena de que ela apenas se negava a casar e que a atribuição de prostituição à personagem bíblica seria fruto da inevitável condenação social do poder de escolha das mulheres.

Recentemente, em 2016, o Papa Francisco instituiu a Festa de Santa Maria Madalena para a data de 22 de julho, reconhecida como celebração da mesma ordem de outros apóstolos no Calendário Romano Geral, formalizando, assim, em 2021, a compatibilização do relato dos Evangelhos com os cultos populares a Maria Magdalena. Somente no século XXI, portanto, a Igreja confere o título de “Apostolorum Apostola” a Maria Magdalena, nunca antes conferido a nenhuma santa desde a Idade Média. A teóloga Katherine L. Jansen observa que nos quatro Evangelhos existem apenas doze referências a Maria Magdalena, talvez a única testemunha da ressurreição de Cristo. Entretanto, não há registro do que aconteceu com ela depois da ascensão, o que para nós confirma o apagamento de narrativas sobre mulheres que assumiram papéis de liderança espiritual na história. As passagens polêmicas da vida da discípula Maria Magdalena, como os relatos de prostituição e vida moral desregrada, não são reconhecidas por muitos historiadores e teólogos (SANTOS, 2016).

Outra estudiosa da Literatura Moderna e da Teologia Moral, Lilian Sebastiani, contesta as narrativas sobre a prostituição de Maria Magdalena, ou a alcunha de mulher de vida fácil. A pesquisadora considera os relatos frutos de lendas e de uma grande falsificação mantida por séculos e decorrente de interpretação misógina. Considera, entretanto, que o resgate da essência da história de Maria Magdalena só circula entre teólogos, a partir de colocações estritamente evangélicas. A cultura popular que mantém o mito da prostituta arrependida, é aceito para propósito pedagógico. “O fato de colocar uma mulher como símbolo do pecado e da penitência, deformando gratuitamente sua fisionomia evangélica, é uma operação extremamente ideológica.” (SANTOS, 2016, p. 34). Para finalizar, sem esgotar as opiniões surgidas com o movimento do Papa Francisco em relação às mulheres, não podemos deixar de mencionar o comentário do Padre Johan Konings, quanto ao ato do Papa Francisco em relação à festa da santa, diante de seu tom irônico:

Ora, ele não inventou a festa de Maria Madalena; existe desde a Idade Média. Na França, na Itália e, salvo engano, também em algumas cidades do Brasil, é a festa das ‘madalenas’, as prostitutas. Naquele dia elas deixam de ser excluídas. A celebração de Madalena, que no missal até agora tinha o estatuto litúrgico de “memória”, pelo decreto do Papa é elevada ao nível de ‘festa’ oficial, obrigatória e com direito ao ‘Glória’. [...] E a festa de uma pecadora é naturalmente uma festa para todos nós, pois quem é que não é? (SANTOS, 2016, p. 43).

Consideramos oportuno registrar esta atualização a respeito da personagem bíblica Maria Magdalena, em complemento a nossa pesquisa, vislumbrado nos artigos citados a

resistência a uma fronteira de ressignificação da mulher considerada errática nos tempos medievais. Em pleno século XXI, porém, nos deparamos com um padrão similar de debate: se for para celebrar como santa, apaga-se ou rejeita-se o seu lado *pecador*, moralmente punível, atribuindo-o ao campo da lenda e da fantasia. O histórico de pecado e redenção é aceito como um exemplo pedagógico, para prevenir que outras mulheres sigam o *mesmo caminho*. Trata-se de uma discussão entre teólogos e historiadores, em torno da leitura e interpretação especializadas das escrituras sagradas, traduzidas pela cúpula litúrgica, majoritariamente masculina. Retomamos, *incontinenti*, nossa perspectiva literária.

Sobre roteiros inspirados no *mito* de Maria Magdalena, citamos o filme *Maria Madalena*, dirigido por Garth Davis (2018), e o seriado de mesmo título, de produção mexicana (2018), veiculado no serviço de streaming Netflix. É consenso da crítica tratarem de narrativas inspiradas nos relatos bíblicos, misturadas à ficção que ocupa as lacunas da História guardadas pela Igreja. No filme e na série, vemos o protagonismo e a voz de Maria Madalena em ambiente opressor. Apesar de as narrativas contemporâneas apostarem nesse protagonismo, construindo um papel de liderança e resiliência da personagem em meio hostil, a crítica e as sinopses, disponíveis na mídia, seguem com a mesma ressalva ao abandono da dualidade presente no mito da mulher Maria Madalena. Assim, o mito da prostituta, da mulher que se negava ao casamento arranjado e de um possível romance entre ela e Jesus não são abordados.

Sobre o filme, o Guia da Folha, de 15/3/2018, publica a matéria do jornalista Thales de Menezes, cujos trechos destacamos:

O roteiro não chega nem perto das considerações levantadas por estudiosos sobre um possível romance entre os dois. Embora mantenha Madalena pura, o filme usa e abusa de olhares enternecidos e levemente desejosos entre ela e Jesus.

[...]

Se ‘Maria Madalena’ tivesse em todos os quesitos a força do par central, o resultado seria muito bom. Porém, uma direção comportada demais e uma narrativa linear sem surpresas, sem encantamento e sem um clímax põem por terra qualquer ambição de um cinema mais ousado.

No resultado final, o filme deve interessar apenas a pessoas católicas, com receptividade à palavra de Jesus. Bem antes da metade da sessão, ‘Maria Madalena’ desiste de ser filme para ser apenas pregação.

(MENEZES, 2018)

A crítica publicada no *The Guardian*, comenta que a mudança de visão sobre a personagem consiste principalmente em seu protagonismo, apontando certa indulgência da

narrativa com personagens masculinos. A traição de Judas é minimizada e as três negações de Pedro não são sequer abordadas. Evidencia-se o comedimento dos atores que, na opinião do crítico, mantêm-se na linha do distanciamento que o filme impõe à tradição popular de Maria Madalena, concluindo, em nossa opinião que restaria ao telespectador um *apostolado platônico*:

Maria lavando os pés de Jesus com seu cabelo foi retirado e cada um dos grandes acontecimentos parecem estranhamente sem importância e até sem clima. Por tudo isso o filme refaz nossa visão da Maria focando a narrativa simplesmente nela, mostrando, na verdade, suas mudanças específicas mais radicais em relação aos homens, os quais trata com muita leniência. Os motivos da traição de Judas são transformados em uma adversidade não culpável, e não aparecem as trinta moedas de prata. Do mesmo modo, as três negações de Pedro são deixadas de lado. O filme sugere – muito persuasivamente – que a mensagem do amor passivo e do silenciamento do Cristianismo é finalmente compreendida por Maria, mas não pelos apóstolos. A necessidade desse drama perdoar Judas e Pedro torna a narrativa lacunosa. O sonho de Maria Madalena flutuando sobre as águas é um pouco clichê. [...] E isto pode ser devido à distância que o filme precisa manter, de modo um tanto arrogante, da tradição da outra Maria Madalena vulgar – aquela em que ela tem relação sexual com Jesus, como colocado tanto em ‘As tentações de Cristo’ como no ‘Código da Vinci’. É como se o filme sentisse a necessidade de repudiar qualquer ideia de indecência. O que nos resta é um romance de apostolado platônico. (BRADSHAW, 2018, tradução livre nossa).<sup>34</sup>

Nosso propósito, com essas atualizações com relação a personagens históricas, estando nosso estudo em curso, é entremear algumas questões polêmicas atuais na ressignificação da mulher no âmbito do sagrado.

Conforme mencionamos anteriormente, *O Tratado do amor cortês*, de André Capelão (segunda metade do século XII), é uma obra composta por três livros, na qual o narrador, uma espécie de conselheiro, dialoga com um amigo chamado Gautier que,

---

<sup>34</sup> No original: “Mary washing Jesus’s feet with her hair has been removed and each of the big events seems weirdly low-key and even anti-climactic. For all that the film revises our view of Mary simply by placing the narrative focus more on her, its more radical specific changes are actually connected with the men who are treated very leniently. Judas’s motives for the betrayal turn out to be wrongheaded but not culpable and there are no thirty pieces of silver. Similarly, Peter’s threefold denial has been abolished. The film suggests – quite persuasively – that the peace-loving and quietist message of Christianity was finally understood by Mary, but not the macho male apostles. But the drama’s need to forgive Judas and Peter makes the story toothless. And the dreamlike vision of Mary Magdalene floating underwater is a bit of a cliché. [...] And this may be because the film needs to distance itself, a little high-mindedly, from that other vulgar. Mary Magdalene tradition – the one about her actually having sex with Jesus, the idea posited in both *The Last Temptation of Christ* and *The Da Vinci Code*. It’s if the film feels the need to repudiate any suggestion of impropriety. What we’re left with is a platonic apostleance.”

supostamente, fora *ferido pelas flechas de Vênus*, a deusa greco-romana do amor e , portanto, estava apaixonado

Em cada uma das partes, Capelão aborda o amor, os efeitos da paixão e do desejo e como deveriam comportar-se homens e mulheres, conforme classe e posição na sociedade. O Livro I, dita regras sobre as pessoas *liberadas* para o amor profano e para as relações carnavais, trazendo exemplos de diálogos, inclusive entre clérigos e religiosas, sem restrições. As regras contemplam concessões aos clérigos, ao argumento de ser o amor uma graça que só Deus pode retirar. Entretanto, em caso de se entregar às tentações do corpo, o religioso deve fazê-lo respeitando sua classe social. Por fim, o Livro II ensina como manter o amor e orienta a condução do romance de modo a valorizar a aventura.

A elaboração das regras de um tratado para o amor, surpreendentes inclusive à leitura contemporânea, cuja autoria é atribuída a um religioso, foi uma obra polêmica, supostamente incentivada por uma patrona literária, a condessa Maria de Champagne, nobre da corte francesa. Em meio a dúvidas sobre a autoria, datação e indícios do mecenato exercido pela Condessa, destacamos o fato de a obra ter sido considerada uma heresia pelo Bispo Estevão Tempier, o que nos mostra a relevância e o alcance dos escritos de Capelão para os costumes da época, a ponto de provocar a censura oficial da Igreja.

Assim, destacamos em nossa pesquisa, a constatação seletiva da heresia no amor cortês. Havia o receio da idealização da dualidade feminina, entre sagrada e profana, divina e diabólica se tornar uma ameaça à parceria entre nobres e clérigos para o controle da plebe, em especial dos camponeses. Afinal, os relacionamentos tempestuosos, permissivos e pecaminosos poderiam desviar a produtividade dos trabalhadores e, ainda, fazer com que clérigos desse curvassem, de modo subserviente, ao amor e à admiração por mulheres de classes inferiores. Embora o Tratado prescrevesse que religiosos ordenados se relacionassem apenas com mulheres de sua classe social, as paixões e pulsões carnavais, instintivas, nem sempre obedeciam a regras.

A organização do *Tratado do amor cortês* causa estranhamento não apenas por seu conteúdo mas, também, pela mudança radical de discurso no Livro III em relação aos livros anteriores. Nos livros I e II, o amor cortês é exaltado, enquanto no terceiro, ele é confrontado com uma sistemática crítica condenatória. De modo abrangente, o texto reúne um conjunto de regras que influencia o pensamento e os costumes do período, provavelmente refletindo

o conflito do homem entre o profano e o sagrado, que o eu lírico trovadoresco expressava em relação ao amor – o jogo de poder nas relações amorosas entre a mulher e seus *vassalos* apaixonados.

Lígia Cristina Carvalho, em seu artigo *O Múltiplo no Tratado do Amor Cortês, de André Capelão* (2019), apresenta essas polêmicas sob uma perspectiva esclarecedora a partir da averiguação da polifonia da obra:

O Tratado do Amor Cortês é um texto polêmico cujas luzes lançadas pela Análise de Discurso possibilitam escutar as vozes diferentes e, por vezes, distintas ecoadas na obra. Se antes esta obra nos chamava atenção pela beleza e riqueza do texto, ao exploramos a profusão de vozes orquestrada na composição da obra podemos conhecer o universo discursivo por trás da temática literária do amor cortês. André Capelão representa, pois, o sujeito dividido, heterogêneo, clivado entre o consciente e o inconsciente. O autor não é um “sujeito adâmico”, origem única de seu dizer, mas uma representação vocal de uma pluralidade de vozes, apresentando discursos distintos que não precisam necessariamente se harmonizar e nem se excluir, expressando assim a polifonia constitutiva do texto. (CARVALHO, 2019, p. 362).

A mencionada polifonia do texto vem ao encontro, portanto, de nossa hipótese de disputa de poder, cujo objeto é o controle e o domínio sobre as mulheres. O amor seletivo diviniza certa categoria de mulheres que estejam a serviço do poder patriarcal, ao mesmo tempo que separa a outra categoria, a das mulheres que cedem, envelhecem, traem e se apartam das regras religiosas. Fica cada vez mais evidente a dualidade feminina, cujo enternecimento pode ser tanto uma ameaça, quanto um instrumento de poder.

O Tratado, além de refletir a estratificação social rígida do período de clérigos, nobres e plebeus, representa as vozes radicais dos religiosos que não pegavam em armas, para realizar o serviço de Deus. A obra expressa, também, as vozes aristocráticas dos nobres que idealizavam uma sociedade perfeita; com a condição de que se mantivesse a estratificação em classes e hierarquias estabelecidas entre os nobres ou burgueses (CARVALHO, 2017).

Observamos que muitos estudos a respeito das três partes do Tratado destacam a mudança de perspectiva da terceira parte. Especula-se se o autor era efetivamente clérigo, vivendo sob o mecenato inicial da condessa Maria de Champagne, interessada nos registros e debates sobre o amor cortês e a intervenção da Igreja para a mudança no tom dos escritos de André Capelão. De nossa parte, aventamos a hipótese de o autor fazer uso de uma

*armadilha literária* ao captar e seduzir seu público com o assunto do momento, agradando a sua nobre patrona nos primeiros volumes, para depois, convenientemente - cedendo à pressão do clero que declara a obra herética -, adequá-la aos *bons costumes*. Ou seja, a função fática opera sobre o interesse do momento, pela escrita de um religioso que soa permissivo para, ao final, conquistada a fiel atenção dos leitores, concluir o Tratado com a visão caótica da perdição em nível espiritual.

Em sua essência, a obra se refere a cavaleiros honrados, com propósitos altruístas, cuja fé salva-os do amor e da sedução das mulheres. Notemos que a obra exclui o amor entre pessoas do mesmo sexo e é dedicada ao amigo Gautier, pautando-se em confidências masculinas, seguidas de aconselhamento em relação às mulheres.

Cabe destacar, ainda, que, de início, a obra exclui também os homens pobres: “[...] sei pelo ensinamento da experiência que, sobrevivendo a pobreza, começam a faltar os alimentos do amor, pois ‘a pobreza não tem com que nutrir o amor [...]’, e segue, destacando que “[...] amor vem do verbo amar, que significa ‘prender’ ou ‘ser preso’. Pois quem ama fica preso nas malhas do desejo e deseja prender o outro em seu anzol”. Também não podem usufruir do amor ali tratado, o homem acima dos 60 anos e a mulher acima dos 50 anos, pois a partir dessas idades “o calor do corpo começa a baixar, e o humor aquoso o invade com força”. Tampouco o cego porque “não enxerga e, por essa razão, nada pode provocar reflexões obsedantes em seu espírito” (CAPELÃO, 2000, p. 10-15). Estas são as primeiras de muitas regras que não escandalizaram a corte daquele período, e aqui destacamos a partir de nossa percepção da objetificação da mulher que não tarda a se tornar prêmio maldito. Quanto à mulher amável, e não ainda a amada, a descrição é rígida, destacando o desejável recato, ao mesmo tempo em que chama a atenção do candidato para sua posição social e seus encantos físicos.

A introdução a um verdadeiro manual de *cortejar*, com exemplos de diálogos, elogios, usando eufemismos para reforçar preconceitos condenáveis nos nossos dias, pode soar cômica ou inverídica à leitura contemporânea, ainda que apreciada com todas as ressalvas anacrônicas, da rígida estratificação social da Idade Média, sujeita à economia feudal.

Seguem-se regras de abordagem, no formato de um manual de conversa, com método *didático* para diálogos entre diferentes e entre iguais na classe social. Porém, o

manual exclui terminantemente do amor cortês as *mulheres cortesãs*, obviamente no sentido do meretrício, e os camponeses, descritos como incapazes para o amor por razões naturais, ou seja, aquelas instintivas que não devem ser aventadas nas questões do amor. Na verdade, devem ser deixados de lado os camponeses responsáveis pelo plantio e pela produção das terras. Surpreendentemente para um leitor desavisado, as regras de André Capelão para as colonas incentivam o estupro:

[...] se encontrares ocasião propícia, não hesites em satisfazer teus desejos e possuí-las à força; porque dificilmente poderás vencer o rigor que ostentam a ponto de se confessarem prontas a ceder sem restrições ou permitir que obtenhas os prazeres que delas esperas. Antes de tudo é preciso coagi-las um pouco para curá-las do pudor. No entanto, dizendo isso, não pretendemos incitar-te a amar camponesas; queremos apenas que, se imprudentemente fores levado a amá-las, possas aprender com estes poucos preceitos que atitude adotar. (CAPELÃO, 2000, p. 208).

O cavaleiro apaixonado deve ser rico e submeter-se à vassalagem perante a amada. Entretanto, essa vassalagem e entrega torna o amante vulnerável:

A mulher é equiparada a uma suserana; os diálogos são bem claros nesse sentido; o amante mostra submissão total à mulher, exprime o desejo de ser aceito como seu vassalo e oferece-lhe incansavelmente seus serviços. É, mais uma vez, o que os trovadores declaram à sua 'domna', por exemplo, Bernard de Ventadour: 'Senhora, vosso sou e serei/ pronto a vosso serviço / sou um vassalo que vos jurou fidelidade/ e vosso era desde antes'. (BURIDANT, Introdução, CAPELÃO, 2000, p. XXXIX).

Afinal, o que é um tratado senão um acordo após análise do objeto e tudo que sua existência implica? Um tratado produz efeitos norteadores de conduta, mesmo sendo um tratado literário. Ao diálogo do eu lírico com um interlocutor, conferiu-se o formato e a estética, ainda que ficcionais, de um tratado. No objeto comentado, percebemos a mistura de poesia, fantasia e regulação político-social. Sua leitura foi amplamente adotada por pessoas movidas pela curiosidade e urgência de seus próprios conflitos pessoais. Todavia, o *Tratado do Amor Cortês*, de Capelão, não resulta solução consensual para o objeto do qual *trata*. Ao final, os acordos não foram debatidos e firmados entre as partes envolvidas. Se era para produzir acordos e consensos sobre o amor cortês, faltou-lhe acordo, consenso e amor entre os envolvidos principais: os amantes, homens ou mulheres. Tornou-se um Tratado da obediência religiosa cortês, ou podemos com propriedade chamá-lo, doutrina do amor nas cortes.

Detemo-nos nesses escritos para demonstrar o discurso religioso misturado ao profano no campo literário, sobre a figura da mulher sedutora como objeto de disputa do poder patriarcal. Nesta oportunidade de pesquisa, embora vislumbremos a grande extensão de reflexos da História na Literatura e vice-versa, escolhemos dados que tragam traços da odiosa batalha contra características da mulher, cerceamento de sua liberdade e direitos, para entendermos como e por que surgiu a figura da bruxa.

Constatamos no ressurgimento do culto ao feminino, além da literatura trovadoresca, outras inspirações para a produção literária medieval. As contribuições vêm do clero e da cultura popular, num misto de gênero maravilhoso, pagão e miraculoso cristão. As personagens femininas são o centro das construções de santas e bruxas diabólicas do imaginário medieval.

Ao falarmos sobre o imaginário, deparamo-nos com a difícil tarefa de sintetizar a definição de sua natureza por Jacques Le Goff (1994), que discorre com profundidade sobre o tema em seu *O imaginário Medieval*. Primeiramente, distingue-o de conceitos aproximados como os da representação, da fantasia e do símbolo, embora tais produções se interpenetrem para formar o imaginário de uma época, como a tradução mental de uma realidade exterior. Em seguida, o teórico considera os documentos históricos, em forma e em conteúdo, suscitados pelo imaginário. “O pergaminho, a tinta, a escrita, os selos etc. exprimem mais que uma representação: exprimem também uma imaginação da cultura, da administração, do poder. O imaginário do escrito não é o mesmo da palavra, do monumento ou da imagem” (LE GOFF, 1994, p. 12-13). Le Goff observa, ademais, a importância do diálogo entre historiadores e arqueólogos, quanto a esses documentos e sua especificidade e motivação.

A percepção do externo passa pelo processo de abstração, responsável por formar a ideia de um fato ou objeto. A fantasia transpõe a representação intelectual, de forma criativa e poética, e a imagem simbólica se perfaz conforme um sistema de valores históricos ou ideológicos. No dizer de Le Goff (2020), “o imaginário constrói e alimenta lendas e mitos. Podemos defini-lo como o sistema de quimeras de uma sociedade” (p. 12). Ou seja, o imaginário, assim pensado, guarda o repertório de sonhos, devaneios e utopias das mentalidades.

Mergulhados no imaginário repleto de perigos e ameaças, a literatura apreciada pela nobreza e pelo clero ameaçados exalta o heroísmo de cavaleiros que desafiam o perigo com bravura, o que na verdade é uma campanha para camuflar o medo, segundo Delumeau (2019).

O medo, afirma o historiador francês, ao se tornar coletivo, conduz comportamentos errantes como pânico ou histeria, esta atribuída por diversos historiadores ao episódio histórico de perseguição dos hereges, majoritariamente mulheres, inclusive no período do amor cortês, no qual a coragem imensurável e mesmo inconsequente, era sinônimo de heroísmo. Qualquer expressão de medo era vergonhosa e o cavaleiro, digno de seu título, enfrentava todos os perigos para obter a glória e conquistar sua dama. A honra e a fama dos corajosos caminham, portanto, lado a lado com a conquista da dama, fazendo da mulher o incentivo, o acolhimento, a promessa e o prêmio:

São esses o pão cotidiano de Amadis de Gaula, um herói saído do ciclo do romance bretão, que chega a fazer “tremar as mais cruéis feras selvagens”.

[...]

Esse arquétipo do cavaleiro sem medo, perfeito, é constantemente realçado pelo contraste com uma massa considerada sem coragem. Virgílio já escrevera: ‘o medo é a prova de um nascimento baixo’ (Eneida, IV, 13). (DELUMEAU, 2009, p. 14-15).

Na sequência de nossos escritos, antecipamos que, retomaremos a imagem dos bravos guerreiros nos romances de cavalaria, no subitem 1.4, da Parte I, seguindo nosso arco de historicidade da figura feminina nos caminhos do herói.

### 1.3 As béguines e a escrita de Marguerite Porete

As béguines surgiram do excedente de mulheres que queriam seguir a vida religiosa institucional, mas eram impedidas por não possuírem as condições necessárias. Em 1216, o Papa Honório III permitiu que se formassem grupos para viverem em comunidades, cercadas de uma igreja, à serviço de pessoas pobres e/ou enfermas. Por não serem institucionalizadas, as béguines não faziam votos e viviam de forma independente. Pode-se dizer que era um movimento laico de espiritualidade, o qual recebia mulheres de todas as classes sociais, com o propósito comum de combaterem as desigualdades e a miséria resultantes da concentração de riquezas e do poder nas mãos da elite medieval, ou seja, clero e nobreza.

A dicotomia de *status* entre as béguines - mulheres semileigas que adotavam uma vida apostólica, fixas numa cercania - e as chamadas itinerantes, que simplesmente vagavam livres, sobrevivendo de esmolas, incomodou a Igreja e colocou as *beatas* em risco. Por esse perfil ambivalente, essas mulheres foram em parte admiradas e respeitadas por religiosos, mas ao final do século XIII, as *religiosas pobres*, como se refere Schwartz (2011) - por seu estilo de vida e despreendimento da autoridade da Igreja e atividades e produções intelectuais na teologia -, foram acusadas de heresia, ganhando declarada hostilidade da Igreja, principalmente em relação aos ideais de espírito livre que defendiam.

Conforme Sílvia Schwartz (2011), pesquisadora e tradutora da obra de Marguerite Porete para nosso idioma, a mística medieval, como ficou conhecida, nasceu no norte da França e viveu como béguine, à margem da vida religiosa institucional. Pouco se conhece a seu respeito além das informações constantes no seu processo inquisitorial, mas, presume-se que tivesse recebido boa instrução e vasta cultura, provavelmente, advinda de família nobre e abastada, embora sua opção tenha sido por viver na mendicância.

O amor cortês, cujo êxtase está intrinsecamente ligado à sensualidade e sexualidade, traz uma nova concepção amorosa, introduzindo na cultura do período, como vimos abordando, um sentimento místico em relação à mulher. O amor e devoção voltados à dama faziam parte do ideal dos códigos cortesões, os quais não tardam a se voltar para a Virgem Maria e outras santas cristãs, figuras que reuniam bondade, virtudes e retidão de caráter. Estamos falando do momento histórico em que o amor era a virtude maior dos seres e, portanto, fonte de todo o bem. Assim, o amor era a inspiração e o objetivo de todas as relações, sendo interpretado como lei.

Entretanto, no mais antigo texto místico da literatura francesa, escrito por Marguerite Porete, entre 1296 e 1306, o Amor aparece como protagonista, mas não é bem recebido pela Igreja. *O Espelho das Almas Simples – e aniquiladas que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor*, com seu tom de teologia feminina e baseado no amor cortês, leva sua autora para as fogueiras da Inquisição. Porete foi o primeiro caso de condenação por heresia na França. “Marquerite Porete desenvolve um processo místico que resiste ao masculino, ao latim e ao escolástico, ao domínio das instituições eclesiásticas, ao sacerdotal e mesmo à faculdade da razão” (SCHWARTZ, 2003, p. 115).

O conteúdo e a forma da obra mostram que Porete utiliza a linguagem do amor cortês, aparentemente numa estrutura de doutrina poética e, ao mesmo tempo didática e dialógica. Ela parece dirigir-se aqueles capazes de serem humildes o bastante para alcançar o desapego total, difícil de ser apreendido pela *Razão*, em diálogo com *Amor*. Schwartz (2013) fala de uma teologia do *feminino* divino, sob a perspectiva de uma mulher, a respeito do itinerário espiritual para o despojamento de todos os impedimentos ao exercício da humildade. Em vários aspectos, as ideias da autora compõem uma crítica radical ao clero:

Teólogos e outros clérigos,  
Aqui não tereis o entendimento  
Ainda que tenhais as ideias claras  
Se não procederes humildemente;  
E que o Amor e fé conjuntamente  
Vos façam suplantar a Razão,  
Pois são as damas da Mansão.  
(PORETE, 2008, p. 23).

A mística de Porete, segundo Schwartz, queria disseminar a transformação do ser pela *aniquilação* da vontade própria, para total abertura à vontade de Deus, com abnegação e sacrifício. O chamado central da escrita de Porete é para a liberdade e a pobreza da alma, tornando sem sentido as virtudes, obras ascéticas e místicas ou qualquer outra mediação entre a alma e Deus. Porete claramente se indis põe com a Igreja regida pela razão. A Santa Igreja, para ela, é aquela regida pelo Amor – a Igreja do Espírito (SCHWARTZ, 2011 ).

O mais intrigante que observamos, para o contexto de nosso estudo, é a reconfiguração de gênero na Trindade sagrada, que no imaginário masculino patriarcal exclui a mulher. No texto de Porete, temos a voz do feminino divino em que *Dame Amour* é uma representação divina central. “A partir de seu discurso apofático, Marquerite cria uma corte do amor que apesar de abrigar a Trindade tradicional, a desloca com uma nova tríade divina – Dame Amour, LoinPrès e a Alma Aniquilada, cujas interações são a dinâmica central do *Mirroi*” (SCHWARTZ, 2011, p. 120-121).

O texto proibido que condena Porete à fogueira foi também um tratado de amor cortês para o caminho espiritual. Entretanto, se o compararmos, em hipótese, ao tratado popularesco de André Capelão, Porete não se submeteu à retratação, como sondou-se na questão do terceiro volume de Capelão. De todo modo, o amor cortês foi palco de conflitos da alma e do corpo na complexa caça aos hereges.

### 1.3 Romances de cavalaria: a prosa e as fadas

O romance de cavalaria narra as aventuras de heróis, na sua maioria jovens que, por não serem os primogênitos, incumbidos da sucessão do chefe da família, afastam-se de suas origens em busca do reconhecimento de sua autonomia e bravura; é um gênero literário que apresenta o mito do cavaleiro-herói, diferente do herói semideus ou tutelado por deuses. Nesse caso, o protagonista não tem superpoderes, sendo um guerreiro nos moldes da realidade de sua época, solitário e conflituoso dentre os mortais. Seu refúgio e encorajamento é encontrado num amor inspirador, cercado de mistério e de magia. A bela dama inalcançável torna-se seu motivo para lutar e a sua recompensa no retorno, ela sim tem a aura da salvação e da ação divina.

Campbell (1949, p. 182) afirma que “toda a vida do herói é apresentada como uma grandiosa sucessão de prodígios, da qual a grande aventura central é o ponto culminante”. O aprendizado do herói, emoldurado por Campbell, está intrinsecamente ligado à inspiração feminina, daí porque destacamos o cavaleiro do amor cortês, na literatura trovadoresca e nos romances de cavalaria, em torno da dama divina escolhida. Observamos nessa personagem literária o resgate do mito das deusas-feiticeiras, nos quais a força feminina acompanha o herói. No Amor cortês, entretanto, o papel feminino sai do segundo plano para torna-se o próprio objetivo maior do herói:

A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ele já é capaz de compreender. Ela o atrai e guia e lhe pede que rompa os grilhões que o prendem. E se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, o sujeito do conhecimento e o seu objeto, serão libertados de todas as limitações. A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sensual. Vista por olhos inferiores, é reduzida a condições inferiores; pelo olho mau da ignorância, é condenada à banalidade e à feiúra. Mas é redimida pelos olhos da compreensão. O herói que puder considerá-la tal como ela é, sem comoção indevida, mas com a gentileza e a segurança que ela requer, traz em si o potencial do rei, do deus encarnado, do seu mundo criado. (CAMPBELL, 1949, p. 76).

O ambiente das cortes, não apenas como o local dentro dos palácios, mas abrangendo as pessoas que viviam próximas aos reis e à nobreza local, tinha códigos próprios de convívio, além de manuais de comportamento cortês, incluindo vestimentas e modos de falar e de se relacionar. Apoiada em três pilares – os cavaleiros, as damas e o clero, a cultura

cortesã é assim registrada na literatura. A dinâmica de convívio entre esses pilares inspirou muitos romances, poemas e roteiros fílmicos.

Essas regras e etiquetas de comportamento sempre foram conhecidas, de diferentes modos, nas sociedades, para identificação de classe.

Mas, é tempo de nos perguntarmos: onde entram as bruxas e as fadas? No imaginário de adultos e crianças, em geral, a figura da bruxa lembra a da fada e ambas têm papéis garantidos nos *Romances de Cavalaria* e nos *Contos de Fada*. É a fada, mulher mágica, quem vai brilhar e promover o final feliz de princesas indefesas, de crianças roubadas ou abandonadas à própria sorte, e de muitas outras personagens injustiçadas. Essa estrutura torna-se cada vez mais agradável aos leitores, um bálsamo para as injustiças do mundo. Eis que surgem a fada-madrinha e a fada-amante para resolverem tudo magicamente, alterando e promovendo o destino conforme desejado. Mais conhecida na Literatura Infantil, não se trata, porém, de estrutura exclusiva desse gênero; as fadas surgiram para ocupar o lugar múltiplo de deusa, mãe e santa milagreira.

A fada aparece na literatura do século XII, como a mulher que possui poderes mágicos e vem de um mundo encantado. O elemento mítico lembrado, conforme Barros (2001), é o mito das Parcas da mitologia romana.<sup>35</sup> Em princípio, as fadas não têm conotação erótica, por isso são chamadas de *fadas-madrinhas*. São o retrato das bondosas guardiãs do nascimento e do destino das pessoas.

Outro tipo de fada no imaginário em relação à mulher, dona de beleza incomparável, é a *fada-amante*, que tudo pode, inclusive desfazer feitiços do mal e submeter cavaleiros, nobres e reis por meio do seu poder de sedução, tornando-se, conforme seu modelo mítico, a senhora e fiandeira de seus destinos, como as Parcas.

Em geral, a fada representa todo tipo de mulher com poderes sobrenaturais, presente, inclusive, na escrita dos clérigos. A fada Morgana foi uma das figuras mais notáveis desse mundo encantado; personagem das lendas do Rei Artur, grande clássico da literatura mundial<sup>36</sup>, descrita ora como protetora e benfeitora, ora como a amante sedutora e

---

<sup>35</sup> As **parcas**, na mitologia romana (moiras na mitologia grega), são conhecidas como as divindades do *destino*, fiadoras dos acontecimentos e cujas resoluções são inflexíveis e não podem ser alteradas nem pelos deuses.

<sup>36</sup> As lendas arturianas foram reunidas, em princípio, pelo clérigo galês Geoffrey Monmouth (século XII), o qual situou o Rei Artur na linha dos reis britânicos.

traidora, tendo revelado, posteriormente, sua face maligna de bruxa – a conhecida bruxa Morgana, trazida para os mais diversos gêneros de narrativas literárias.

Não se pode afirmar, com exatidão, a origem das lendas do Rei Artur e do Ciclo Arturiano. Sabe-se, contudo, que o pano de fundo das narrativas é a Idade Média. Atribui-se a Godofredo de Monmouth, um clérigo galês do século XII, a autoria das histórias sobre os reis britânicos, dentre as quais aparece a do Rei Artur.

Personagem central nas lendas arturianas, Morgana é uma sacerdotisa da lendária ilha britânica de Avalon que se opõe à perseguição dos pagãos pelo cristianismo. A figura marcante atravessa séculos nesse jogo, do desejo masculino de separar os aspectos femininos da mãe e da amante. Entre obediente e independente, Morgana é o reflexo exemplar da incapacidade de se conceber uma mulher ambígua. Assim, a figura feminina das lendas arturianas ora é a bruxa Morgana, ora é a fada Morgana. Barros (2001) acrescenta:

Ela aprisiona os homens, lhes causa medo, mas vem em seu auxílio quando necessitam. Morgana é a própria Mãe Amante e seus criadores nada mais fizeram que mostrar a revolta da Mãe em relação a um Pai que quer dominar. Ela obceca a imaginação destes homens, faz aflorar todas as fantasias e, como Senhora de Avalon, o reino dos mortos, tudo que ela oferece é a vida eterna. (BARROS, 2001, p. 283).

Morgana sofre transformações ao longo dos séculos e há estudos dedicados somente a ela, inclusive apontando-a como um símbolo da dicotomia presente em temas de liberdade e submissão e sobre o conflito entre a religiosidade pagã, de devoção à deusa, e a cristianização, baseada na crença de um deus único masculino. Assim, ao falarmos de fadas e de bruxas, não poderíamos nos furtar de aludir à figura polêmica da fada-bruxa Morgana dos romances de cavalaria. O conflito que mencionamos inscreve-se nos papéis em que Morgana é boa ou é má, sem que se ponderem outras possibilidades do contexto, restando a ela ser julgada, como todas as bruxas são destinadas a ser: julgadas e condenadas ou, então, redimidas pela confissão e comportamento modelo de fada.

As tramas nas quais as fadas *corrigem* o mal e *re-fiam* o destino dos indefesos, agradáveis à leitura, podem, entretanto, desviar o leitor dos agentes causadores do mal. Campbell (2015) aponta poderosas tradições mitológicas, anteriores ao cristianismo, que respeitavam o indivíduo que vencia obstáculos por seus próprios méritos. Nesse caso, o auxílio mágico encontra o altruísmo do indivíduo independentemente das adversidades individuais que ele tenha superado. Mas, essa dinâmica de superação individual, entretanto,

contraria o pensamento cristão, fundado em valores e esforços comunitários : “Eis, portanto, as duas tradições europeias: a heróica, nativa da Europa, com raízes no antigo espírito celta-germânico; e a cristã, sobreposta a ela [...]. O que importa no Oriente Próximo, é pertencer à comunidade.” (CAMPBELL, 2015, p. 205).

Fazemos breve menção, ainda, à peça *A Gaiola de Ferro* (1990), de Anne Hébert, em que as fadas são representadas de uma perspectiva feminista e pós-colonial, evidenciando justamente a superação individual. A narrativa teatral contemporânea transforma uma lenda icônica do Quebec, de uma bruxa assassina de maridos por envenenamento, na protagonista emancipada que reverte seu destino e satiriza o patriarcado.

Anne Hébert, autora francófona do Quebec, ainda pouco traduzida para nosso idioma, acumulou prêmios literários tanto no Quebec quanto na França. Nesta oportunidade, em que falamos um pouco das fadas, entendemos ser pertinente citar a história de Marie-Josephte Corriveau, reescrita por Hébert. Corriveau assassinou seu segundo marido e foi condenada a um suplício horrível pela Corte Marcial Inglesa, em 1763, que, após seu enforcamento ordenou que o corpo fosse exposto nas ruas numa gaiola de ferro. Tornou-se uma lenda conhecida como *La Corriveau, feiticeira envenenadora, assassina de sete maridos*. Entretanto, a viúva que inspirou a lenda, não foi feiticeira e o que se sabe é que confessou ter sido a autora da morte do segundo marido devido aos maus tratos e abusos que ela sofria.

A peça *La Cage (A Gaiola de Ferro)*, traduzida por Nubia Hanciau, embora não nos aprofundemos em sua análise, não pode deixar de ser mencionada no propósito desta pesquisa.

A narradora, Babette, é a filha adotiva da personagem Ludivina Corriveau e narra a história da mãe e de outra menina, Rosalinda. Ambas serão metaforicamente engaioladas em virtude de seus casamentos. A primeira em gaiola de ferro e a segunda em gaiola dourada. Nossa referência à peça neste momento deve-se ao enredo de Fadas Brancas e Fadas Negras que Hébert constrói, as quais mudam os destinos da humanidade, aparentemente, conforme merecimento. É conhecida a tradição de fadas que presenciam o nascimento das crianças – as fadas-madrinha. Na *Gaiola de Ferro*, as fadas lembram as Parcas/Moiras da mitologia, dirigindo os destinos. Ao encontrarem as recém-nascidas, Ludvina e Rosalinda, os dois

grupos de fadas, Brancas e Negras, lançam seus augúrios e bênçãos, traçando o destino das meninas.

Rosalinda se casa com João Crebessa, um juiz que a leva para a *gaiola dourada* na qual será escondida e encerrada na solidão de seu papel de esposa. Ludvina é preparada para se casar, em meio à simplicidade de sua vida e sem dote para o casamento. Os pais a casam com Elzear Corriveau, um viúvo aventureiro e caçador que pretende ter muitos filhos. Ludvina, porém, não engravida. Nas longas ausências do marido, adota muitos filhos, acolhe um velho necessitado e cria uma grande família unida e produtiva. Conquista o amor de Jacinto, um pintor de quadros e desperta a inveja e o desejo de João Crebessa.

Após sua jornada solitária na formação de uma família nascida de sua solidariedade, Ludvina Corriveau também mata seu marido na versão de Hérbert, mas atira nele por engano, porque ele invade a casa sem ter avisado que chegaria, tampouco anunciando quem era, de modo que ela atira *para proteger sua família*. Apesar de ser acorrentada e jogada na gaiola de ferro, a acusada é salva da condenação. O juiz Crebessa morre subitamente, as Fadas Brancas celebram a liberdade dos bons, inclusive de Rosalinda. A versão ressignifica as fadas, mostrando-as como os dois lados perenes da psique, Fadas Brancas e Fadas Negras.

De volta aos romances de cavalaria, a História mostra que nos embates político-ideológicos do período, os clérigos narravam as vitórias do patriarcado e tendiam a especular e transformar muitos símbolos pagãos em símbolos cristãos, como por exemplo o Santo Graal.<sup>37</sup> O que antes representara a busca dos cavaleiros por força e perfeição, “o Graal representa a realização das mais altas potencialidades espirituais da consciência humana” (CAMPBELL, 1991, p. 183), transforma-se em símbolo da redenção do Cristo pelo mundo pecador, remontando à passagem em que o sangue de Jesus, após seu martírio, é colhido numa taça.

Inspirada nas lendas arturianas, *As Brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley, é concebida sob a perspectiva da voz feminina, repleta de exemplos dos males causados pela ganância dos homens. Narram-se as guerras para a derrocada de reis opressores, em meio a disputas religiosas entre o cristianismo e o paganismo, ambientadas nas cortes onde tornara-

---

<sup>37</sup> Um objeto mágico, anterior ao Cristianismo, buscado pelos cavaleiros da Távola Redonda das lendas arturianas para alcançarem a perfeição. O objeto seria um recipiente dos Celtas (século 1 AEC) fornecedor de força a quem o possuísse. Posteriormente, foi associado à paixão de Cristo, como o cálice da última Ceia que recebera o sangue de Cristo após sua crucificação na “História do Santo Graal”, segundo Campbell (2015, p. 205) escrita por um monge cisterciense desconhecido.

se comum a imposição de casamentos por interesse político, transformando mulheres, seus corpos e o dom da maternidade, em moeda de troca dos conchavos entre famílias nobres poderosas.

Barros (2001) refere-se à mulher real, santa ou vilã diabólica, cujas histórias caem no gosto medieval pelo gênero maravilhoso. Fato é que a figura da fada, entre deusas, santas e musas do trovadorismo, pode ser considerada mais uma *cartada* no jogo do poder que encontra na literatura sua arena ideológica.

As oposições bem e mal, castidade e luxúria, lealdade e traição, ínsitas à natureza humana, são atribuídas, entretanto, particularmente ao gênero feminino no imaginário medieval. A Igreja assiste seus nobres e cavaleiros atormentados por dúvidas e comprometidos cada vez mais com o valor do heroísmo individual, aquele do cavaleiro-herói auxiliado por fadas, na luta pelo amor de sua dama. A cena, como mencionamos, opõe-se ao valor do esforço comunitário, deixando os bravos e nobres cavaleiros da corte entregues à obsequiosidade da magia e sagacidade femininas.

As trovas e romances de cavalaria refletem os pensamentos de base que resultaram no desfecho terrível que a História testemunhou no ápice da intolerância, diante da onda de resgate do pensamento mítico e de práticas pagãs consideradas hereges: a caça às bruxas. Tratou-se de movimento com aparato legal e judicial e, assim, conduzido pelo Estado. Consideramos esse um longo período de instauração de uma arena ideológica que rearticula os mitos da literatura ocidental e resgata personagens femininas divinizadas, ainda que sob o conflito entre a moral cristã e o enaltecimento do amor profano. Para onde seguiram as deusas e ninfas mitológicas, após ressurgirem como musas, rainhas e fadas nos corações dos mais bravos guerreiros, razão dos seus *retornos*?

Já nos séculos VIII e IX, a teologia associa as feiticeiras aos demônios, influenciando o direito civil romano:

A palavra latina *maleficium*, originalmente o “ato de fazer mal a alguém”, passou a significar especialmente a feitiçaria malévola, e presumia-se que o *maleficus* ou a *maléfica* estava intimamente relacionado com o Diabo. Assim, a feitiçaria podia ser agora perseguida não somente como um crime contra a sociedade, mas também como heresia e um crime contra Deus. (RUSSEL, 2019, p. 69-70).

Não nos filiamos a uma ou outra corrente interpretativa da História da Bruxaria, não sendo esse o nosso intuito. Consideramos, outrossim, interpretações conforme seus fundamentos e registros históricos, tema e inspiração para a produção literária resgatada, enquanto seguimos nosso objeto.

Assim, destacamos também a literatura eclesiástica para o combate à heresia, como um capítulo na história de intolerância religiosa, partidárias da repressão e até mesmo da desumanidade. Entretanto, não consideramos essa uma corrente estanque e independente daquela denominada folclórica, a qual atribui a bruxaria europeia a uma antiga religião da fertilidade baseada no culto diânico.<sup>38</sup> O confronto dessas correntes permanece polêmico, uma vez que os historiadores rejeitam a tese, levantada por Margaret Murray (1921), sobre a sobrevivência do paganismo por meio da bruxaria europeia, muito presente na ficção. De qualquer modo, seja pela presença cada vez mais forte do Diabo, como de resquícios do paganismo e de cultos diânicos, o clima era de tensão entre a Igreja e as práticas que desviassem dos preceitos do cristianismo.

A bruxa vai sendo *esculpida* pelo imaginário em torno da figura feminina no contexto sociopolítico do período. Até aí, não se mostra diferente de tantas outras personagens, não fosse a complexidade da influência religiosa sobre elementos cruciais externos à existência das feiticeiras: as definições de feitiçaria e de heresia.

A rejeição a práticas de feitiços, curandeirismo e conexões sobrenaturais ou míticas é, na verdade, um combate à heresia mais grave, ato contra a crença monoteísta da maioria. Muito da vida cotidiana de mulheres reais foi considerado feitiçaria maligna e, portanto, heresia. Parteiras, curandeiras, benzedoras, herbologistas, camponesas que dançavam para a lua pedindo boa colheita ou leite para suas vacas e cabras, foram todas consideradas feiticeiras. A fantasia se encarregou de representar a bruxa como velha corcunda, necrófila que cozinha e come criancinhas; a madrasta invejosa que envenena a jovem; a jovem que torna o marido impotente ou infértil, e o que mais fosse criado para inserir no imaginário popular a mulher que simbolizasse o pacto com o Diabo e que, portanto, deveria ser desprezada ou exterminada, para cessar a conexão da comunidade com o Maligno.

---

<sup>38</sup> Dianismo ou culto diânico, referente à deusa romana Diana, uma das principais vertentes do paganismo, sob a crença de uma divindade feminina.

## 2. FEITIÇARIA DIABÓLICA

As antigas deusas da religiosidade greco-romana, como as deusas de outros locais e culturas, manifestaram faces/atributos da Grande Mãe ou Grande Deusa e foram celebradas e cultuadas conforme o elemento exaltado em seu mito, como a fertilidade, o amor, a natureza, a coragem, as curas etc. Também eram representadas as mulheres em suas fases de vida, como jovem, mãe e *crone* ou anciã, assim honradas as contribuições de cada etapa da vida de uma mulher para a sua comunidade. Esses aspectos e a aprofundada análise dos perfis daquelas deusas e de seus mitos são referências para a criação dos complexos arquétipos<sup>39</sup> do feminino, desvendando modelos e interações comportamentais, explorados em estudos da Psicologia.

Deusas, santas, fadas e bruxas misturam-se no imaginário e nas narrativas masculinas. As bruxas se confundem ora com as próprias divindades das religiões pagãs, ora com as *Iniciadas*<sup>40</sup> ou *sacerdotisas* adoradoras das deusas e praticantes de magia e feitiçaria<sup>41</sup>, conceitos ainda utilizados indiscriminadamente, mas cujas diferenças têm origens históricas. As fadas permanecem no campo da fantasia, inclusive como figuras convenientes à campanha da Igreja no contraponto com a figura idealizada da mulher com poderes mágicos. A fada parece redimir a imagem negativa do poder feminino marginal e contrário à ordem, colocando-o a serviço apenas do *bom* e do *correto*, conforme instituídos. Assim, o sistema maniqueísta que separa a magia do bem da magia do mal, incentiva a campanha de líderes religiosos e teólogos, diante da devoção aos poderes femininos de magia e de sedução por parte dos cavaleiros-guerreiros, clérigos e reis. Os roteiros fantásticos sobre esses temas crescem na literatura, introduzindo as fadas-madrinhas e as fadas-amantes que continuavam a serviço do herói. Ainda que nos mais conhecidos enredos dos contos de fada, uma princesa fosse a vítima frágil, presa, enfeitiçada e subjugada por ações do mal, o vencedor era simbolicamente o mundo patriarcal, povoado por guerreiros e príncipes que

---

<sup>39</sup> Conforme C. Jung (2000), o conceito de arquétipo que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo indica a existência de determinadas formas na psique que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as “motivos” ou “temas”; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de Levy-Brühl, e no campo das religiões comparadas foram definidas como “categorias da imaginação” por Hubert e Mauss. Adolf Bastian designou-as bem antes como “pensamentos elementares” ou “primordiais”.

<sup>40</sup> Iniciação é o rito de passagem de adesão e compromisso com uma religiosidade. Nem todas as religiões, entretanto, denominam seus fiéis como Iniciados, sendo o termo mais utilizado para religiões de mistérios, ou seja, com um corpo de conhecimentos secretos.

<sup>41</sup> Nubia Hanciau (2009) esclarece os termos sob a perspectiva das representações mentais dos campos, após a renovação do pensamento científico da segunda metade do século XIX, em seu artigo “O universo da feitiçaria, magia e variantes”.

salvavam a princesa de dragões, de sequestros e prisões, quebrando feitiços maléficos para que pudessem se casar com elas e *ser feliz para sempre*, longe dos males do mundo. Afinal, a fada a serviço do desejo coletivo do patriarcado é a desconstrução do feitiço, como poder, ou captação de poderes, a serviço do desejo individual.

Recentemente, surpreendeu-nos que *o beijo do mais sincero amor*, capaz de desfazer o feitiço lançado sobre a Bela Adormecida, tenha sido o de sua madrinha, a Malévola. Essa madrinha inclusive fica enfurecida ao saber que a princesa, depois de ser salva do feitiço do longo e quase eterno sono, resolvera se casar. Mas atemo-nos à ressignificação do *beijo de amor* capaz de quebrar o feitiço do mal, não tendo sido de um príncipe que levaria a princesa para seu Palácio.

Com alguns exemplos de recontos, recriações e ressignificações, daremos um panorama da derrocada da feitiçaria, como prática mágica religiosa, folclórica ou simplesmente de magia popular natural e intuitiva.

## 2.1 Caça às bruxas - o pacto, as reuniões noturnas e o advento do crime com pena de morte

Já introduzimos a questão da inquietação da Igreja na Idade Média, com os rituais e festivais pagãos tradicionais de crenças politeístas, também caracterizados pelo culto à Deusa-Mãe. Entretanto, a mínima tolerância cessa diante do crescimento das práticas que atribuíam sacralidade ao corpo, à sexualidade e à fertilidade femininas. Isto porque, nos preceitos cristãos ortodoxos mais radicais da época, o corpo opunha-se à alma (BARROS, 2004, p. 334).

As feiticeiras, como mulheres que conhecem ou resgatam as práticas pagãs, do culto às deusas ambivalentes e seus mistérios, passam a ser perseguidas por heresia. Para correntes teológicas que negaram a existência de cultos pagãos, a feitiçaria em dado momento se torna sinônimo ou condição *sine qua non* dos rituais e festivais diabólicos. Os elementos de bruxaria, colhidos por séculos de especulações de clérigos e teólogos, contemplavam intrinsecamente a feitiçaria, ou seja, o uso de encantamentos, ritos e métodos naturais de cura com manipulação de ervas e outros elementos da natureza. A campanha contra as bruxas obtém fácil adesão no âmbito social e intelectual, em face da ansiedade popular, diante de catástrofes como a peste, a fome e as guerras. “Todos os períodos da história humana sofreram perturbações, mas nem todos produziram uma caça às bruxas” (RUSSEL, 2019, p. 92):

[...] a fabricação da feiticeira do segundo tipo – diabólica – não aconteceu ex nihilo, mas utilizou uma quantidade de realidades e conceitos preexistentes, comprimidos em uma única figura. Há consenso entre os historiadores quanto aos elementos de origem que compõem o retrato da feiticeira: o *maleficus* da Antiguidade tardia; o necromântico do início do primeiro milênio, o pássaro voador ou estribeiro da Antiguidade e, finalmente, a signatária do pacto diabólico, todos feminizados para agravar a ameaça que se associava ao mistério do segundo tipo. (HANCIAU, 2004, p. 111).

Diante do medo generalizado das maldições demoníacas, a bruxaria, como inimiga pública, gera forte apelo político. A busca de ação eficaz, por parte do reino, contra o estopim de tantos males é um infalível estandarte na campanha contra as bruxas, transformando-as em bodes expiatórios.

O medo da conspiração se instaura sobre dois pilares em princípio: o primeiro sendo a crença na existência do Diabo e do pacto com ele para a troca de favores; e o segundo, a crescente adesão à crença. Parece que o Diabo ganha seguidores com uma crença inabalável

na sua existência. A investigação dos grupos acusados de devoção a Satanás, que realizam assembleias e reuniões secretas revela o *modus operandi* para a crescente adesão: o Pacto. Mostra-se legítima a necessidade urgente de combate, transformado em pleito social. Assim, a bem da sociedade deve ser instituída uma lei prevendo procedimentos necessários e providências do Reino/Igreja.

Podemos encontrar muitos registros históricos e literários sobre a perseguição de hereges antes do período da instituição das leis contra a prática da feitiçaria, o crime punível com a pena capital. Essa previsão legal culmina em eventos que marcam a História da Bruxaria no ordenamento jurídico da Europa. A perseguição, prisão e execução dos hereges se expandem no centro da cultura ocidental, formando um campo fértil para muitas manifestações de intelectuais a serviço da Igreja, como também de juristas e magistrados, para a campanha sem limites, que se tornaria uma histeria coletiva de caça às bruxas. De acordo com o historiador Russel, “A caça às bruxas é um importante capítulo na história da maldade humana, comparável aos crimes do nazismo e do stalinismo no século XX” (RUSSEL, 2019, p. 95).

Lembramos que o Direito Canônico era comum a toda a Europa, dele derivando a maioria das leis que regiam a vida civil, já que a Igreja Cristã era universalista, ou seja, as leis de Deus eram boas para todos igualmente, mesmo os não eleitos. Durante a Idade Média, inclusive, o Direito Canônico foi o único escrito na Europa, influenciando não apenas a vida civil, como a escrita em geral; suas regras eram de base e argumento incontestáveis, pois o que ofendia o Direito Canônico ofendia as leis de Deus. Em Literatura, também adjetivamos uma obra, por sua tradição e modelo, como canônica até a atualidade, lembrando-nos, em especial o elemento canônico que ditava as regras divinas e incontestáveis. A origem da palavra, do grego *kanón*, designava uma vara de referência. A vara e o cajado, denotam ferramentas de orientação ou castigo, além de serem elementos fálicos.

Nos casos de bruxaria, a Inquisição foi a instância que prendeu, interrogou, acusou e condenou, sob as normas de um Direito acusatório autoritário, destituído de princípios de defesa desde tempos remotos. As práticas consideradas hereges eram padronizadas, registradas nos anais da Inquisição, prescindindo, portanto, de comprovação, ou seja, eram taxativamente consideradas criminosas conforme já descritas:

Os manuais dos inquisidores apresentavam lista das perguntas que tinham de ser feitas aos acusados, e a tortura – ou o medo da tortura – obtinha

confissões como as de 1387-88 na Lombardia, onde um pequeno grupo foi preso por heresia. No decorrer do interrogatório, as pessoas foram torturadas e compelidas a implicar a maior parte da cidade no crime. [...] Os tribunais, fossem eles seculares, episcopais ou inquisitoriais, apresentavam então ao acusado uma lista dos crimes que esperavam ver admitidos e confessados, e a acusação original de feitiçaria era convertida em bruxaria. (RUSSEL, 2019, p. 99).

Ressaltamos a ausência de regras de defesa e de limites humanitários em relação às prisões, com o uso da tortura para a obtenção de confissão, além das penas e multas confiscatórias estendidas às famílias dos acusados. Ou seja, uma pessoa acusada de feitiçaria, era uma maldição para sua família e até mesmo para sua comunidade, já que seus bens eram confiscados e todo o seu trabalho e o da sua família ficavam amaldiçoados. Embora este não seja um estudo técnico-comparativo de Direito, conforme atualmente conhecido, pontuamos o fato histórico das injustiças perpetradas pela caça às bruxas. Essas penalidades materiais, confiscatórias, excediam a pessoa acusada de modo a penalizar os familiares, ou mesmo toda a comunidade de onde os incriminados viessem.

As torturas, os castigos físicos e as execuções sumárias, entretanto, não eram levados a efeito pela Igreja e sim pelo Estado, o que, ainda nos nossos dias, é usado para eximir historicamente a Inquisição, ou o Santo Ofício, dos horrores da caça às bruxas.

Diversos gêneros da literatura, roteiros de filmes e séries de TV narram recortes da História da Bruxaria. A tortura, prisão e execução de hereges são realizados por carrascos mascarados. O linchamento dos acusados, o banimento das famílias e as expropriações são feitos pelas turbas do povo.

Assim, a caça às bruxas, fosse ela orquestrada por tribunais eclesiásticos católicos, ou por tribunais seculares dos países protestantes, com similar crueldade demarcaram a história na Europa e seguiram nos mesmos moldes para as colônias dos países *desbravadores* da América. As execuções eram sempre realizadas em praça pública, assim como o confisco de bens e execração da família dos condenados, para serem seguidos como exemplos:

Dezenas de milhares de julgamentos similares prosseguiram por toda a Europa, geração após geração, enquanto Leonardo da Vinci pintava, Palestrina compunha e Shakespeare escrevia. As bruxas em Macbeth podem ser inverossímeis nos dias de hoje, mas Macbeth foi escrita no reinado de Jaime I, que enforcou mais bruxas do que qualquer outro monarca inglês. (RUSSEL, 2019, p. 100).

Produziu-se uma série de documentos ao longo de meio milênio, como tratados, panfletos, bulas e registros de julgamentos de acusados de bruxaria, os quais influenciaram o imaginário e a escrita do período. Esses documentos, por si mesmos, assemelham-se, em grande parte, a narrativas fictícias de horror e perversidade, aos leitores de hoje. A sensação é de estarmos diante de uma narrativa fantástica, em algumas transcrições de confissões obtidas dos acusados e testemunhos das pretensas vítimas, bem como de vizinhos e até mesmo de crianças, sendo o testemunho dessas últimas aceito como prova incontestável.

Sobre a fantasia que envolvia excessivamente os relatos sobre a bruxaria, fossem aqueles obtidos sob tortura ou registrados pelos próprios inquisidores, sem a necessidade de anuência dos acusados com a forma e detalhes de registro de seus interrogatórios e confissões, fato é que a figura do Diabo ganha imagem física detalhada, rituais de aparição e modo de ação, paradoxalmente, por aqueles manuais escritos para o seu combate. Ao revés do enfraquecimento da crença em seus pretensos poderes e adeptos, a fantasia e a riqueza de detalhes das confissões e testemunhos despertavam o temor e a curiosidade popular, em prol do fortalecimento do Diabo no imaginário popular.

Nubia Hanciau, sobre o imaginário da época, menciona:

Até hoje não se sabe exatamente o papel desempenhado pelo descrito festim face à sociedade e à religião, no imaginário e na realidade de uma época. Se existiram verdadeiramente essas reuniões de feiticeiras nas florestas, ou se foram sonhadas do início ao fim ao serem narradas pelos juízes, esta é uma das tantas perguntas que o ritual suscita. As “damas da noite” estariam drogadas quando participavam dos espetáculos estupefacientes ou suas visões eram apenas resultado das torturas? De qualquer forma, a narrativa do concílio noturno e das mulheres que se reuniam pessoalmente com o Diabo na madrugada era tão inverossímil e contrária às leis da natureza que gerou ferrenhas críticas nas fileiras da Igreja, já bem advertida pelo *Canon Episcopi* com relação às suspeitas que envolviam as fantásticas histórias. (HANCIAU, 2004, p. 84).

O *Canon Episcopi* foi um documento legal, no qual se descreviam as mulheres acometidas pelo mal. Os escritos, produzidos na Alta Idade Média, expressamente alertavam sobre a vulnerabilidade de pessoas sem fé, embora o relato oficial, canônico, referisse apenas às mulheres cooptadas pelo Diabo:

Algumas mulheres pecaminosas são pervertidas pelo Diabo e desencaminhadas por ilusões e fantasias induzidas por demônios, pelo que acreditam que cavalgam à noite em animais na companhia de Diana, a deusa pagã, e de uma horda de mulheres. Acreditam que no silêncio da noite percorrem distâncias enormes. Dizem obedecer às ordens de Diana

e, em certas noites, são convocadas para servi-la [...] Tais fantasias são introduzidas nas mentes de pessoas sem fé, não por Deus, mas pelo Diabo. (RUSSEL, 2019, p. 71).

Voltando aos relatos de acusados de bruxaria, Ginzburg (2010) destaca o padrão que se repete de modo suspeito, porquanto se apresenta em linguagem erudita e demonstra riqueza de detalhes, provenientes até mesmo da teologia, elementos que os colonos e mulheres iletrados não tinham acesso.

O autor pesquisou antigos cultos de fertilidade de Friul, na Itália, no século XVII. Em apertada síntese, interrogados e detidos durante um longo período da História da atuação da Inquisição, no Friul as pessoas que nasciam com o dom para realizar práticas de cura e proteção da comunidade e dos plantios da região, eram conhecidas como *benandanti* (andareiros do bem). Os relatos dos camponeses, escolhidos curandeiros, era de que viajavam em sonho para batalhas noturnas contra as bruxas e feiticeiras nas plantações. Inicialmente, os depoimentos dos *benandanti* aparentaram ser inofensivos à fé católica. Entretanto, foram colhidos os relatos de um grupo de *feiticeiros* que descreveu os *sabats* das bruxas, sendo os relatos utilizados como uma espécie de lista para a identificação da ação das hereges e do Diabo. Referimo-nos anteriormente a essa lista taxativa dos atos de feitiçaria que a Inquisição e os tribunais seculares formaram a respeito das heresias graves.

Os Atos de Feitiçaria representaram o conjunto de leis contra a bruxaria, editados na Inglaterra, Escócia e Irlanda, sendo o primeiro deles promulgado em 1542. Antes, entretanto, em 1401, na Inglaterra católica, o Parlamento da Inglaterra aprova uma lei específica, dirigida ao delito eclesiástico, definindo a feitiçaria como uma heresia que podia levar o acusado a ser queimado vivo.

Importante observar que os Atos de Feitiçaria, a maioria prevendo a pena de morte, surgem no reinado de Henrique VIII, na Inglaterra anglicana e se aplicam a todas as pessoas e não apenas aos clérigos. Os Atos ainda não preveem que os indivíduos acusados sejam processados e julgados por Tribunais Eclesiásticos, como aqueles da Inquisição Católica, e sim por tribunais seculares, utilizando-se a execução pela força, e não nas fogueiras, como já ocorria na Europa.

Essa diferença é percebida nas narrativas sobre a bruxaria nas colônias inglesas, como numa das obras do *corpus* desta pesquisa, *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé (2019). Embora as 13 colônias da América do Norte tenham sido povoadas

pelos *pilgrims*, colonos puritanos que se separaram da Igreja da Inglaterra e migraram em busca de liberdade religiosa, o sistema colonial de caça às bruxas mantém os moldes da Inglaterra e se instala sob o regime legal da Coroa Inglesa.

O suporte multidisciplinar em nosso projeto, na História e na mitologia, dentre outras pesquisas realizadas, importante ressaltar, auxilia a apreciação do elemento de verossimilhança nos romances do *corpus*.

Um dos elementos estruturais que promove a sensibilização do leitor é a linguagem própria da magia, sem compromisso com a verdade histórica, mas que mantém a lógica, interna e externa na obra. O leitor identifica a narrativa com um acontecimento real, pois os fatos são articulados de modo verossímil. No caso do romance sobre Tituba, histórico-metaficcional, temos a oportunidade de usufruir de um romance que transita por rastros da história real da personagem central e a ficção para preencher as lacunas dos registros e criar o que poderia ter acontecido.

As incursões deste projeto pela história da Tituba e pelo mito de Circe, personagens de nosso *corpus*, articulam fatos e criações literárias para demonstrarem ressignificações nas criações contemporâneas.

## 2.2 *Malleus Maleficarum*

Mas punir as bruxas dessa forma não parece suficiente, porque não são simples Hereges, e sim Apóstatas. Mais do que isso: na sua apostasia, elas negam a Fé por qualquer prazer da carne e por qualquer receio dos homens; mas, independentemente de sua abnegação chegam a homenagear os demônios oferecendo-lhes o seu corpo e a sua alma. Fica claro portanto que, não importa o quanto sejam penitentes e que retornem ao caminho da Fé, não se lhes pode punir como aos outros Hereges com a prisão perpétua: é preciso que sofram a penalidade extrema. (KRAMER; SPRENGER, 1487, p. 172-173).

No século XV (1487) é publicado o *Malleus Maleficarum, O Martelo das Bruxas*, uma espécie de manual elaborado pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, com a aprovação papal.

Muitos de nós, leigos ou pesquisadores interessados na História da Bruxaria, já ouvimos falar desta obra que foi reeditada e circulou por três séculos na Europa e, conseqüentemente, em suas colônias. Poucos, entretanto, têm a oportunidade de acessar seu conteúdo misógino, cruel, fantasioso ao extremo, sem quaisquer fontes para os relatos, composto por discursos de ódio e de apologia à tortura e à execução da pena de morte. Essa percepção é comum entre estudiosos, e não pretende ser uma crítica religiosa. A leitura comum do *Malleus* dispensa a leitura especializada para tornar inaceitável qualquer fundamentação religiosa para a sua crítica.

Por seu intermédio, estabeleceu-se que a bruxaria consistia na oferenda do corpo e da alma a serviço do mal; envolvendo a prática de orgias e relações sexuais com o Diabo, metamorfoses e sacrifícios de crianças não batizadas; provocação de impotência e infertilidade masculinas, dentre outros males como epidemias, maldições impingidas às criações animais e às plantações. Afirma o *Malleus* que a prática dos malefícios ali detalhados era atribuída às mulheres devido à sua estupidez, leviandade, fragilidade e às propensões carnaís:

Porém, como nos nossos tempos essa perfídia é mais encontrada em mulheres do que em homens, *conforme nos ensina a experiência*, para os ainda mais curiosos a respeito da razão do fenômeno, acrescentamos o que já foi mencionado: por serem mais fracas na mente e no corpo, não surpreende que se entreguem com mais freqüência aos atos de bruxaria. Pois no que tange ao intelecto, ou ao entendimento das coisas espirituais, parecem ser de natureza diversa da do homem; fato que é defendido pela

*lógica das autoridades* respaldadas em vários exemplos das Escrituras. (KRAMER et al., 1991, p. 114-115; grifos nossos).

A influência exercida por aquele documento, chancelado pelo Direito Canônico, torna legítimos os tribunais e seus juízes para a defesa da fé em Deus. Suas práticas, em geral, eram sustentadas na certeza de que, se os acusados fossem inocentes, Deus os livraria da condenação. Também são conhecidos os suplícios instituídos, provavelmente sob a crença na justiça divina, que garantiria que acusados submetidos a tortura desumanas, como afogamentos, queimaduras por ferros incandescentes e envenenamentos, dentre outros, passariam ilesos e sobreviveriam se fossem inocentes.

“As bruxas eram despidas e esquadrihadas em busca de qualquer sinal de suas relações íntimas com o Diabo” (RUSSEL, 2019, p. 101-103). Eis um dos muitos *testes* perversos que inspiraram roteiros violentos e de cunho erótico na produção literária, como a execração em praça pública e o assédio e abuso dos corpos femininos, mesmo antes da condenação e execução da condenada, seu banimento ou permanente dano social.

Embora houvesse forte pregação contra os desejos e as funções sexuais do corpo, colocando-os em oposição à pureza da alma, é surpreendente que três longos capítulos do manual sejam dedicados ao funcionamento do órgão genital masculino, descrevendo como se diferenciar a impotência natural da impotência causada por bruxaria. Atribui-se à bruxaria as causas de impotência masculina em sinal de vingança por rejeição, “CAPÍTULO VII - De Como as Bruxas, por assim dizer, privam um homem de seu membro viril” (KRAMER et al., 1991, p. 248); até desvios generativos no sagrado matrimônio, impedindo a cópula do casal e fazendo com que o marido procurasse outra mulher, de modo a que sua mulher, diante da impotência marital, procurasse outro homem. A fantasia contida nas explicações detalhadas cria, com requinte de detalhes, outros poderes atribuídos ao Demônio:

Logo, por ser obstrução artificial e não natural, é capaz de tornar o homem impotente face a determinada mulher, mas não face às outras; ao remover a inflamação de seu desejo lascivo por ela, mas não pelas outras - seja através de seus próprios poderes, seja através de alguma erva ou pedra, ou ainda através de algum meio natural oculto. [...] como a impotência, vez ou outra, é causada por frieza natural, ou por alguma outra falha natural, pergunta-se de que modo seria possível distinguir entre a determinada por bruxaria e a de outra natureza. Hostiense dá a resposta em sua Summa (embora esta não deva ser pregada publicamente): "Quando o membro não fica ereto de forma alguma, e nunca é capaz de realizar o coito, tem-se então o sinal de impotência natural; todavia, quando se excita e fica ereto, mas mesmo assim, não consegue realizá-lo, tem-se então o sinal de impotência por bruxaria." (KRAMER et al, 1991, p. 248)

O poder da fantasia, provavelmente uma herança do catarismo<sup>42</sup> para o imaginário coletivo do período, coerente com seu conjunto de crenças, insuflou, de modo perverso, a escrita do *Malleus Malleficarum*. O imaginário cátaro parece ser distorcido para sua própria destruição, pelos mesmos caminhos da credulidade popular, seja a respeito de um plano divino ou satânico.

Os cátaros eram os denominados *Puros, Perfeitos, Revestidos, Bons Homens e Boas Mulheres*, acreditavam na reencarnação e na busca cíclica da sabedoria pelo equilíbrio entre o bem e o mal, ínsitos ao homem, habitado por duas forças: a do bem divino e a do mal satânico. Para o dualismo cátaro, o materialismo era a raiz do mal. A crença herege rejeitava a diferenciação entre pessoas, bem como qualquer tipo de dominação maligna, a não ser se o materialismo fosse capaz de macular o espírito.

Essa é uma parcela do que incomodava a Igreja, já nos séculos XI e XII, não só na França, mas que neste passo nos interessa destacar: a igualdade entre homens e mulheres que, por essa e outras crenças hereges, levou às fogueiras, indiscriminadamente, cristãos e cátaros, no afã de limpeza da região de Languedoc pelos Cruzados. Além disso, as conquistas e os conchavos da Igreja visavam ao poder material, à extrema riqueza e ao luxo, incompatíveis com a fé cátara.

Barros (2001, p. 224) chama a atenção para a inerente função mítica no homem, “expressão de seus desejos inconfessáveis, mas persistentes”. O homem medieval precisara abandonar a esperança de alcançar o conhecimento e o equilíbrio das duas forças que carregava em si, a do humano e a do divino. O divino distanciara-se dele e tornara-se inalcançável porque era completa e infinitamente bom. Abordamos, anteriormente, o conflito em que se viu o homem em constante negação de seus desejos e de suas necessidades instintivas, carnis e materiais. À mercê de guerras político-religiosas para o controle do poder sobre terras, para a conquista de seus povos e riquezas, as condenações à fogueira ou à força vitimariam o bode-expiatório mais vulnerável: as mulheres hereges, elas, as únicas culpadas pelo pecado carnal, o único lado tentador e incitador da materialidade profana. Aos homens era dado o lugar de nobre guerreiro seduzido pela agente do Diabo.

---

<sup>42</sup> O catarismo foi uma doutrina herética surgida na França, na região de Languedoc (região costeira histórica no sul da França que se estende da Provença até as montanhas dos Pireneus e a fronteira com a Espanha) no século XI, que se espalhou por outras partes da Europa e sofreu grande perseguição da Igreja Católica.

Fantasiar sobre movimentos espirituais e sociedades secretas, escrituras cifradas, mistérios desvendados por documentos enterrados tem sido um exercício criativo profícuo da Literatura mais recente, especialmente em torno de figuras femininas do período medieval. Assim, lemos sobre os *cavaleiros templários*, variações sobre a existência do *Santo Graal*, ordens secretas e diferentes lendas sobre Esclarmonde de Foix<sup>43</sup>, por exemplo, em cujo castelo mágico se encontraria o Santo Graal. Maria Nazareth A. de Barros (2001) comenta que esta personagem na Literatura se torna a guardiã do Graal, como símbolo do feminino, a pomba branca transformada num símbolo da Grande-Mãe. Esclarmonde, cujo nome chama a atenção para o conceito da mulher como doadora de luz e de vida, serviu de inspiração para muitos trovadores, romancistas e roteiristas de cinema.

Mais recentemente, a indústria cinematográfica apostou nessa fórmula ficcional de códigos a serem decifrados para a revelação de um mistério ou desconstrução de um dogma por um *expert* capaz de ligar fios de um complexo emaranhado de linhas da História. Estamos falando de *Anjos e Demônios* e *O Código Da Vinci*, de Dan Brown, sobre um professor simbolista e uma criptóloga, num enredo policial em busca do Santo Graal. Considerado uma blasfêmia por muitos religiosos, como não poderia deixar de ser, a criação ficcional em torno de um segredo da Igreja, tornou-se um *best-seller* que virou sucesso de bilheteria nos cinemas. Citado em artigo sobre a polêmica de seu livro, consta que Dan Brown declarou que a personagem Professor Langdon era ficcional, mas que o pano de fundo era inspirado em fatos históricos:

#### Entretenimento ou blasfêmia?

No ‘Today Show’, Brown disse que o protagonista, Robert Langdon, é ficcional, mas que ‘toda a arte, arquitetura, rituais e sociedades secretas – tudo é fato histórico.’ Entre os detalhes controversos estão o de que Jesus era casado, mero mortal, e que tinha descendentes na França.<sup>44</sup> (NBC NEWS, 2004; tradução nossa).

Embora a polêmica não seja recente, fatos e lugares históricos cristãos continuam a inspirar a literatura, principalmente no gênero da ficção histórica e policial, sempre caindo

<sup>43</sup> Esclarmonde de Foix (1155–1244) foi uma figura proeminente associada ao catarismo na Occitânia do século XIII, ativista francesa cujo mito foi proteger e abrigar os hereges perseguidos pela Igreja em seu Castelo de Montségur onde, após morrer, transformou-se numa pomba branca e voou após lançar o Graal na floresta.

<sup>44</sup> No original: Entertainment or blasphemy? On the Today Show, Brown said that the main character, Robert Langdon, is fictional, but that “all of the art, architecture, secret rituals, secret societies— all of that is historical facts.” Among the controversial details are that Jesus was married, that he was a mere mortal, and that he has descendants living in France. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/id/wbna4854927>. Acesso em: 15 out. 2023.

no gosto popular pela fantasia de desvendamento de segredos da Igreja, em grande parte pela falta de debates menos superficiais sobre seus dogmas e documentos.

Citamos, ainda, um exemplo da dúvida e do medo criados pelo Manual contra as mulheres parteiras de tal forma que se algum parto tivesse complicações ou a criança nascesse com alguma má formação a parteira tinha que fugir para não ser acusada de bruxaria:

QUESTÃO XI – Que as Bruxas Parteiras Matam, de Várias Maneiras, o Concepto ao Nascer, ou Provocam o Aborto; ou se não fazem a Oferenda de Recém-Nascidos aos Demônios.

Vamos aqui estabelecer a verdade a respeito de quatro crimes hediondos que os demônios cometem contra as crianças pequenas - tanto no útero da mãe quanto depois do nascimento. E por cometerem tais crimes pelo intermédio de mulheres, não de homens, essa espécie de homicídio acha-se mais vinculada ao sexo feminino que ao masculino. Apresentamos, a seguir, os métodos pelos quais tais crimes são praticados.  
[...] (KRAMER et al, 1991, p. 155)

CAPÍTULO XIII - De que Modo as Parteiras cometem o mais Horrendo dos Crimes: O de Matar e Oferecer aos Demônios Crianças da forma mais Execrável.(KRAMER et al, 1991, p. 283).

Foi durante o reinado de Henrique VIII da Inglaterra, em 1541, que se definiu, pela primeira vez, a feitiçaria como crime sujeito à pena de morte. Os denominados *Witchcraft Acts* foram ora rejeitados, ora reeditados ao longo de reinados posteriores até 1735, quando as leis contra a bruxaria foram definitivamente repelidas.

A seguir, destacamos um trecho do Ato de Feitiçaria de 1541, transcrito por Marion Gibson (2003), juntamente a outros documentos, tratados teológicos de bases inconsistentes e outros arquivos, os quais exemplificam a dinâmica e a amplitude interpretativa das crenças de bruxaria na Antiga e Nova Inglaterra ao longo de dois séculos. Interessa-nos destacar, particularmente, no texto mencionado, a feitiçaria que entra para a História do Direito, ao tornar-se crime de pena capital. Trata-se, assim, de uma compilação de fontes originárias, cuja análise enseja um rico material que levanta questões importantes sobre a dinâmica de poder na elaboração e autoria desses textos de lei:

[...] qualquer pessoa ou pessoas, a partir de 1º de maio próximo, que crie, invente prática ou exercício de Invocações ou conjuros de feitiçaria, encanto ou bruxaria com o intuito de encontrar ou se apossar de dinheiro ou tesouro, dilapidar, destruir qualquer pessoa em sua comunidade; facilitar o romance escuso ou qualquer outra finalidade ou propósito escuso [...] será considerada e julgada por crime; e quaisquer pessoas que atuem

conforme acima [...] deverão ter e sofrer as penas de morte e perdas patrimoniais de suas terras e moradias e, também, perderão o privilégio da misericórdia da palavra sagrada e do abrigo em templo sagrado.<sup>45</sup> (GIBSON, 2003, p. 2; tradução nossa).

Os Tribunais da Santa Inquisição são criados a partir do século XII pela Igreja Católica e, guardadas as diferenças jurisdicionais da Inglaterra diante da instauração da Igreja Anglicana, são criados os Tribunais Superiores ingleses. Conforme observado por muitos historiadores modernos, em consequência dos processos adotados por aquelas instâncias persecutórias e julgadoras, a bruxaria deixa definitivamente de ser reconhecida como prática remanescente de uma religião pré-cristã; é apontada como heresia e tratada como crime. Desta forma, se a História buscar naqueles processos e registros o significado de bruxaria, fatalmente encontrará a descrição de uma heresia: aquela que comporta o pacto com o Diabo, as assembleias noturnas e os malefícios resultantes e *efetivamente* provados nos processos inquisitoriais.

Processos inquisitoriais remontam ao século XII, período da Santa Inquisição, dos Tribunais Eclesiásticos e mais tarde são observados também nos Tribunais Especiais dos Protestantes, inclusive nas colônias puritanas da América do Norte. Os processos conhecidos historicamente no Direito Processual Penal, por seu sistema inquisitivo, como o próprio nome diz, são originados por aqueles modelos de cortes de justiça. Nesse sistema, o juiz atua como parte, investiga, dirige toda a produção da prova, acusa e julga. O processo era conduzido em sigilo a fim de que a curiosidade dos populares não atrapalhasse os *métodos* do inquisidor, sem espaço para o *contraditório*, a *ampla defesa* e o *devido processo legal*.<sup>46</sup> No tocante às provas, vigorava o sistema tarifado, ou seja, provas com valor pré-estabelecido e sujeitas a presunções absolutas, sendo a confissão a *rainha das provas* (CAPEZ, 2021).

---

<sup>45</sup> No original: [...] any persone or persones, after the first daye of Maye next comyng, use devise practise or exercise, or cause to be used devysed practised or exercised, any Invocacons or conjuracons of Sprites wicheckraftes enchauntments or sorceries, to thentent to get or fynde Money or treasure, or to waste consume or destroy any persone in his bodie members or goodes, or to pvoke any persone to unlawfull love, or for any Other unlawfull intente or purpose [...] such Offence or Offences, frome the saide first day of May next comyng, shalbe demyde accepted and adjudged Felonye; And that all and evy persone and persones offendying as is abovesaide [...] shall have and suffre such paynes of deathe losse and forfaytures of their lands tentes goodes and Catalles [...], And also shall lose privileges of Clergie and Sayntuarie.(GIBSON, 2003, p. 2).

<sup>46</sup> Referência à compreensão contemporânea de processo justo, são os princípios do contraditório e da ampla defesa assegurados pelo art. 5º, LV, da Constituição Federal de 1988, consistindo, ademais, corolário do princípio do devido processo legal com possibilidade de resposta e a utilização de todos os meios de defesa em Direito admitidos.

Gibson (2003) exemplifica como os processos por crime de bruxaria documentam o sistema inquisitorial. A informação trazida pela pretensa vítima era oficialmente registrada, tida como incontestável em favor de uma vítima criança, muito doente ou falecida durante o processo. Além de conduzidos em sigilo, os processos acusatórios apresentam trechos registrados em latim. Uma vez indiciados os acusados, o caso seguia para uma câmara avaliadora a qual, ao constatar fortes indícios do crime, encaminhava o caso para o julgamento. A historiadora observa julgamentos muito rápidos se comparados a padrões modernos. Culpados ou inocentados, fato surpreendente para os conhecimentos jurídicos atuais, é que os documentos que haviam instruído o processo eram descartados após o julgamento.

Outra evidência relevante no processo, além do depoimento da vítima, era a confissão da pessoa acusada. Muitas confissões eram obtidas sob tortura ou mediante acordo com os inquisidores que as consideravam eficaz renúncia ao Diabo e, conseqüentemente, uma vitória no processo. Essas práticas são mencionadas na obra de Maryse Condé (2019), na qual constam alusões diretas aos modelos de interrogatórios dos tribunais de Salem, bem como diálogos criados entre Tituba e seu marido sobre os *benefícios* de sua confissão. Assim também nos remete ao intertexto do romance da Tituba com *A Letra Escarlata*, de Nathaniel Hawthorne (1850). O uso da letra vermelha, “A” de adultério, colado na roupa da personagem Hester Prynne é exemplo de pena vexatória e uma demonstração de poder dos puritanos.

Assim, a mulher que cultuasse uma tradição matriarcal, as líderes comunitárias, as camponesas, as praticantes de outra religiosidade, principalmente aquelas ligadas aos cultos pagãos e à magia, também aquelas adeptas de outros ideais sociais, contrários, por exemplo, à exploração do trabalho dos colonos e de suas terras, eram consideradas hereges e fatalmente condenadas à morte. De fato, a heresia da bruxaria, com a gravidade que lhe fora impingida, como ameaça pública, ensejou a histeria popular em torno da figura da bruxa.

Uma vez articulada a perseguição política e instaurado o poder patriarcal, não era conveniente manterem-se feiticeiras nas comunidades. A História registrou os terríveis episódios de perseguição, principalmente às mulheres. A elas eram atribuídos quaisquer tipos de males, como mortes e doenças, pragas de grandes proporções, tanto nas plantações como na saúde do povo. Os casos eram julgados em tribunais de exceção e antes das sentenças de enforcamento ou queima das condenadas em fogueiras, as acusadas eram

sujeitas a várias sessões de tortura. Foi a lamentável parte da História conhecida como *caça às bruxas*.

A bruxaria, o movimento que deve, então, ser extirpado da vida do europeu, tem três elementos a serem explorados: a feitiçaria, a remota religiosidade pagã e a heresia sob a perspectiva cristã. Para identificar os movimentos condenáveis, a Igreja saiu a campo, investigando as práticas heréticas, catalogando-as e emitindo diversos documentos de registros oficiais da situação de diversas comunidades europeias. Assim, práticas estranhas à fé cristã eram atribuídas a um pacto com o Diabo, o qual diferencia a bruxaria da possessão. Afinal, a possessão vitimiza a pessoa *atacada*, enquanto o pacto é voluntário.

Na literatura, lembramos que o motivo do pacto foi inscrito nas narrativas sobre o Dr. Fausto, de Marlowe (século XVI), e de Goethe (século XIX), ambas inspiradas na tradução de uma lenda medieval por um diácono, do conselho de Carlos Magno, a qual conta a história do sacerdote Teophilus que, para obter ajuda e poder no episcopado, promete ao Diabo renunciar a Cristo. Eis o modelo de pacto que atribuiria poderes de sedução, carisma e superações instantâneas de obstáculos mediante trocas realizadas com o Diabo. Crescem modelos deste pacto com o Maligno, seja em troca de amor, poder e riquezas, seja para a destruição de obstáculos no caminho de um usurpador. A renúncia a Cristo e a devoção ao Diabo, obviamente, era a pior das heresias.

De acordo com Russel (2019), o evento que ligou, de modo relevante, heresia e bruxaria foi a efetiva condenação de hereges à fogueira em Orleans, na França, no ano de 1022. O fato, *Primeiro Tribunal Público contra a heresia*, chamou a atenção de nobres e do povo, por reportar orgias sexuais e sacrifícios de seres humanos, causando mais horror quando se tratava de crianças, além de canibalismo e metamorfoses. O julgamento de Orleans, um odioso retorno do dualismo extremo, torna-se a base de sucessivas perseguições e condenações.

Não aprofundamos nossa pesquisa no campo da História das Religiões, tarefa que implicaria o estudo das complexas vertentes do dualismo religioso. O debate acerca do poder diabólico no mundo o associa ao mundo material e à natureza humana, na qual corpo e espírito estão em constante provação, no mundo espiritual ou material. Por ora, afigura-se importante o recorte de que a questão dualista reacende o medo do Diabo e o faz o principal elemento norteador da caça às bruxas. “Uma vez mais, o que as pessoas acreditavam

acontecer era mais importante do que o que realmente acontecia, e a crença generalizada na libertinagem dos heréticos ajudou a dar forma à caça às bruxas” (RUSSEL, 2019, p. 81).

Além do conceito de pacto com o Diabo, o senso comum era de que esse pacto das bruxas era coletivo, ou seja, as pessoas reuniam-se em grupos ou assembleias. Essa forma de reunião, conhecida como *sabá*, é o modelo utilizado para servir de prova indefensável da prática de bruxaria, custando a vida de aproximadamente 60 mil pessoas, conforme Russel (2019). Os Inquisidores partem do princípio de que as bruxas praticam seus rituais em grupos, promovendo festas secretas noturnas.

Outro ingrediente na mistura que conduz a História às Leis de Bruxaria e a caça às bruxas, explorado em nosso capítulo primeiro, é a transformação da feitiçaria divina, ou simplesmente da feitiçaria em prática diabólica. Especula-se que a origem da feitiçaria é inerente aos poderes sobrenaturais femininos, revelando sua conexão com os saberes antigos de controle e alteração de elementos da natureza em favor de seus desejos. Ora, seu pacto com o Diabo facilitava a concentração e a potencialização desses poderes para uso maléfico; práticas essas conduzidas em assembleias. As reuniões induziam mais e mais conversões e o conseqüente domínio sobre grupos secretos cada vez maiores que arregimentavam uma verdadeira força do Maligno.

Práticas mágicas a serviço de pactos com o Diabo, reuniões ou assembleias noturnas secretas e a sucessão de pestes, pragas, doenças, acidentes naturais e guerras são os ingredientes para suscitar a histeria no imaginário popular produzindo narrativas de medo e terror.

### 2.3. A demologia e a figura da bruxa em clássicos da literatura medieval

Parte da demonologia inglesa do século XVII, por seu turno, parece ter revisado o paradoxo da nossa epígrafe, *no creo em brujas, pero que las hay, las hay*, a nosso ver, numa crítica aberta ao *Malleus Malleficarum* católico, defendendo que a bruxaria é uma ilusão dos ignorantes e uma superstição de ímpios. Assim, a corrente à qual, posteriormente, integra o pensamento protestante e puritano, é de que não há como crer em bruxas, pois elas são uma fantasia dos ímpios. Quem crê em Deus não pode fortalecer o Diabo, amedrontando-se e buscando as mesmas práticas obscuras para negociar com o mal. Embora polêmicos, os autores dessa corrente também alegam inexistir bruxa ou agente similar humano do Diabo nas escrituras sagradas e criá-los seria sinal de pouca fé.

Marion Gibson (2003) em seu *Witchcraft and Society in England and America – 1550-1750*, coleta e comenta obras literárias e documentos sobre a bruxaria na Inglaterra do século XVII. A pesquisa da autora subsidia nossa compreensão do Puritanismo nas colônias da Nova Inglaterra em relação à bruxaria, no qual adentramos no próximo capítulo.

Gibson comenta que a abordagem da bruxa diabólica naquele período colonial das Américas pode ser considerada hoje em dia de cunho protestante e puritano. Assim, observamos o *Malleus Malleficarum* na Europa católica anteriormente, tendo uma visão dos contrapontos surgidos entre os intelectuais protestantes estudiosos do assunto a partir do levantamento da autora.

Gibson cita George Glifford, que em sua obra controversa *A Dialogue concerning Witches and Witchcraftes* (1593) (Um diálogo sobre bruxas e bruxarias), afirma, categoricamente, que é atribuído muito poder às bruxas e ao Diabo e que somente Deus e sua palavra podiam ter tamanha importância e ocupar as mentes dos fiéis. A busca do contrafeitiço e o contato com as práticas demoníacas, sob a justificativa de combater o mal, representavam uma negociação e aproximação com essa força, a qual permitia que o Diabo fosse juiz e executor das penas contra aqueles abandonados por Deus (GIBSON, 2003).

Assim, a resposta universal aos males que acometiam a humanidade era de que se tratava de obra de Satanás, onipresente, sem pretensas bruxas no papel de poderosas intermediárias. Para Glifford, as ações demoníacas eram praticadas pelo próprio demônio e não por agentes humanos. Sua obra, conforme Marion Gibson, lança a polêmica de que muitas pessoas condenadas e executadas pelo crime de bruxaria eram inocentes, ignorantes

e iludidas por Satanás. Por essa corrente, a crueldade e a histeria que se abateram sobre a perseguição dos hereges passam a ser compreendidas como sendo, elas mesmas, uma possessão demoníaca. Gibson, todavia, considera simplistas afirmações como essas, da inexistência de bruxas e bruxaria. Gifford e outros autores dessa linha criavam a crença de que o Diabo estava em todos os lugares, atingindo a todos que não seguissem a palavra de Deus (GIBSON, 2003).

O Rei James I, da Escócia, ele mesmo um demonólogo, já divergira de outro escritor holandês, Johannes Wier<sup>47</sup>, ao considerar a sua obra uma apologia à bruxaria. Wier criticou o *Malleus Malleficarum* e, sendo médico, foi um dos primeiros a aventar a doença mental numa mulher acusada de bruxaria (GIBSON, 2003).

No levantamento de Gibson (2003) encontramos, ainda, Reginald Scot, em cuja obra *Discoverie of Witchcraft* (1584) são apontados indícios de fraude, estupidez e imoralidade nos processos que envolviam torturas, truques ilusionistas e desvios psicológicos na caça às bruxas. Na mesma esteira, citam-se outros autores como John Cotta<sup>48</sup>, Edward Jorden<sup>49</sup> e Robert Burton<sup>50</sup> que defendiam a existência de uma doença descrita como uma histeria aflitiva, massivamente diagnosticada como *possessão demoníaca*.

Em meio às publicações e debates registrados, tanto a crítica religiosa protestante como a científica às descrições fantasiosas do *Malleus Malleficarum*, somam-se contra a cúria católica e sua onda de perseguição, delações e execuções dos acusados pelo crime de bruxaria. Diante dos contrapontos, os clássicos da literatura que Gibson destaca são obras que ora ridicularizam o temor da bruxaria, ora o utilizam para narrar jogos escusos na política da corte. Nessa linha, podemos citar um clássico como *Macbeth*, de Shakespeare, que narra uma trama perversa de assassinato do rei para que se cumpra a profecia de três bruxas sobre um novo regente para a sua sucessão

Nesse gênero de enredo literário, a figura da bruxa representa apenas a *mensageira* ou *incitadora* do mal, agente provocadora da luxúria e da perversidade latentes no próprio

---

<sup>47</sup> Johann Weyer foi um médico holandês, oculista e demonologista, discípulo e seguidor de Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim. Foi um dos primeiros a protestar contra a perseguição às bruxas. Seu trabalho mais influente é “De Praestigiis Daemonum et Incantationibus ac Venificiis”.

<sup>48</sup> “The Triall of Witch-craft” (1616).

<sup>49</sup> “A Brief Discourse of a Disease called the Suffocation of the Mother” (1603).

<sup>50</sup> “Anatomy of Melancholy” (1621).

indivíduo. Nos clássicos citados, o *mal* e a *desgraça* são obras do *Maligno*, porque a busca do prazer e o desejo ilimitado de poder vencem a razão e a fé humanas. Por seu turno, a culpa e o arrependimento que provocam a visão de fantasmas e outros horrores do mundo dos mortos, são consideradas doenças mentais que, conforme GIBSON (2023), já haviam sido prenunciadas por estudos médicos

Tomas Middlelton, entre 1613 e 1615, escreve a peça *The Witch* (A Bruxa) e, assim como Shakespeare, autor inglês que ambienta seu *Hamlet* no reino da Dinamarca, a trama de Middlelton se passa na Itália. Em *A Bruxa*, observamos uma sátira, na verdade, à construção católica das bruxas, no modo exasperado de encenação de cultos satânicos, com danças para a lua, dentre outras práticas descritas nos manuais de caça às bruxas, como cozimento de bebês e preparo de poções e venenos. No roteiro da peça, a bruxa é a deusa Hecate, da mitologia grega, cujo mito mais comum, até os dias atuais, é o de uma deusa taciturna, ligada à morte. O enredo traz um universo profano fantasioso, com cenas sensuais e escandalosamente pecaminosas, como o incesto. Além disso, trapaças, casamentos arranjados e assassinatos planejados por amantes interesseiros levam personagens desesperadas a, simbolicamente, *descerem* à caverna de Hecate para pedirem seus favores e feitiços. Mais uma vez evidencia-se nessa literatura a ação maligna iniciada na mente e no espírito das personagens que recorrem à bruxa.

Em *Macbeth*, de Shakespeare, a peça inicia com três bruxas interceptando Macbeth, o general de confiança do reino, para declamarem taciturnamente a profecia de que ele seria o próximo rei. Macbeth conta a profecia para sua esposa desencadeando, assim, o plano perverso de Lady Macbeth para matar o rei e antecipar o reinado do marido. Novamente, as bruxas, na verdade, incitam o lado obscuro da natureza humana, de desejo desmedido por poder. Uma vez sugestionada, Lady Macbeth cede à sua própria ganância e cobiça, revelando-se hábil assassina e traidora da Coroa.

Uma vez bem-sucedido o plano de assassinado do rei Duncan, Macbeth continua cometendo vários assassinatos para manter o reino da Escócia, enquanto Lady Macbeth enlouquece, atormentada pela culpa e pelos assombros que passa a sofrer.

Com a reação dos intelectuais e religiosos aos métodos inquisitoriais utilizados na caça às bruxas e às narrativas fantasiosas, inclusive, replicadas em documentos da igreja, a literatura sugere sutilmente que a maldade é latente na mente humana, não se tratando

exclusivamente de ação sobrenatural demoníaca. O fato das narrativas se valerem da ambientação em terras distantes é um dos elementos dessa sutileza em *Hamlet*, de Shakespeare, que se passa no reino da Dinamarca e de *A Bruxa*, de Middleton, na Itália. O medo do desejo e das tentações materiais e o conflito moral que arrebatava pessoas de qualquer classe são alguns dos aspectos abordados na criação literária com a figura da bruxa no período crítico ao *Malleus Maleficarum*.

**PARTE II – A FIGURA DA BRUXA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

## 1. RESSIGNIFICAÇÃO DA FIGURA DA BRUXA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E O RECONTO DO MITO

Diante da hipótese de que a literatura contemporânea provoca um olhar crítico para a História em relação à figura da bruxa, revisitamos os contextos históricos abordados no *corpus* de nossa pesquisa para compor uma linha de análise da bruxa na literatura. Inicialmente, no primeiro capítulo – *Feitiçaria Divina* –, revisitamos as epopeias homéricas que narraram longas guerras lideradas por heróis, conduzidos por deuses e semideuses do panteão greco-romano. Os bravos guerreiros, posteriormente analisados sob a estrutura da jornada do herói, de Joseph Campbell, eram, também, auxiliados e servidos pelas deusas greco-romanas, cujos papéis, embora secundários, mantinham-nas independentes, poderosas e sedutoras. Eis um breve panorama das personagens femininas feiticeiras, dotadas de poder de magia e cujas descrições mostravam a essência feminina como perspicaz e traiçoeira.

Séculos depois, na Era Comum, as trovas e os romances de cavalaria da Idade Média resgatam a figura feminina divinizada, cercada de mistério e poder de sedução, a ponto de as musas amadas se tornarem a mais forte motivação dos cavaleiros e nobres das cortes. Os bravos guerreiros passaram a oferecer suas vitórias à amada, mais do que a Deus; sem contar o desvio de religiosos do celibato por amores furtivos. O êxtase buscado pelo amor cortês afigura-se caminho perigoso e ameaçador, mesmo que seu tema central seja religioso. Figuras femininas não são toleradas mesmo que se propusessem servir à vida religiosa, caso pleiteassem papel diverso daquele de servir em silêncio.

No segundo capítulo da Parte I – *Feitiçaria Diabólica* –, apresentamos um panorama do embate que a Igreja Cristã teve com os excessos do amor cortês. A mulher cortesã, frágil e doce, ao mesmo tempo sedutora e cruel, torna-se a distração e o desvio dos preceitos da fé cristã, assim provocando a campanha de teólogos e nobres intelectuais que desencadeia a construção da figura da bruxa diabólica. No contato com esses apontamentos históricos, destacamos como a divinização e a conseqüente adoração de aspectos do feminino afetavam o poder de domínio do Cristianismo, como religião única e monoteísta, para total extinção de quaisquer práticas pagãs antigas. Afinal, a conexão com o politeísmo da religiosidade grega remetia ao sistema antigo de crença matrifocal, centrado na Grande-Deusa ou Grande-Mãe, que havia sido suplantado há séculos pelo culto a Zeus. A

participação da mulher como sujeito da História é maldita e cerceada em todas as suas formas.

A caça às bruxas na Europa, com todo o aparato da parceria entre reino e clero, muito provavelmente seguiu arraigada na mente dos colonizadores que partiram para as Américas. Atemo-nos, especialmente, ao projeto puritano (Protestantismo) para a Nova Inglaterra, idealizando uma comunidade livre de imoralidades e temente a Deus. Mas, a Histeria da Caça às Bruxas, no século XVII, desencadeia um período violento de perseguições e execuções que se provaram injustas e demasiadamente cruéis na História.

Aristóteles observa que não era função do poeta relatar o que de fato acontecera, mas sim o que “poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou da necessidade [...] A diferença está no fato de o primeiro (o historiador) relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo (o poeta), o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, 2011, p. 54). O poeta deve imitar a ação de acordo com as probabilidades e não atrelado somente a temas conhecidos, ocupando-se a história do particular, com pormenores do passado, e a poesia mais do universal.

Hutcheon (1991), sobre a discussão a respeito da escrita da ficção e da história, observa a relevância dessa articulação para a poética do pós-modernismo, entendendo que, na separação tradicional, a força do relato é obtida a partir da verossimilhança. Pontua que “considerava-se que a escrita da história não tinha nenhuma dessas limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade” e, no entanto, desde Aristóteles, “muitos historiadores utilizaram as técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais.” (p. 142).

A preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à falsidade dizia respeito à elasticidade dos relatos - históricos e ficcionais -, os quais podiam “silenciar, excluir ou eliminar certos acontecimentos – e pessoas – do passado” (HUTCHEON, 1991, p 143). A autora afirma, ainda que, diferentemente da metaficção radical modernista, baseada na autonomia e supremacia da arte, a metaficção historiográfica inscreve na criação literária as frentes temáticas e formais da História, colocando a narrativa em confronto com suas fontes e inspirações.

O literário, assim, remete o leitor ao tema, valendo-se de referências relacionadas ao tempo e ao espaço, e, até mesmo, à forma, similar àquela empregada pelo narrador da História.

Podemos refletir sobre a estrutura da ressignificação da figura da bruxa contemporânea, a partir da lição de Aristóteles, pensando na inscrição do mito, enquanto narrativa que se ocupa do universal, na obra clássica antiga, como é o caso da *Odisseia*, ou seja, conforme a probabilidade e/ou necessidade daquela criação e sua historicidade. Uma das correntes interpretativas do mito, levantadas por Junito Brandão, o evemerismo, considerava o mito uma “apoteose de homens ilustres”, “afinal os deuses não passavam de transposições [...] um tanto desordenadas das gestas de reis e de heróis primitivos, personagens autenticamente históricas” (BRANDÃO, 1991, p. 31-32). Na ficção, inspirada na História ou em narrativas míticas, conforme observamos nos romances do nosso *corpus*, elementos composicionais como tempo, espaço e personagens ressignificam o tema, nos lindes da verossimilhança da criação contemporânea.

Com essas balizas em mente, a vocalidade em primeira pessoa na narrativa do romance sobre *Tituba*, entremeada por um segundo narrador da História, afigura-se o pilar central da verossimilhança do romance. A origem e transcendência da Tituba são *magicamente* integradas aos espaços referidos na História, entregando ao leitor, mais que uma narrativa com começo, meio e fim: a estrutura circular de jornada da heroína, com características próprias. Também os intertextos e referências histórico-culturais do período de caça às bruxas em Salem compõem o conjunto temático do romance metaficcional, instigando o leitor a buscar convergências entre o que foi e o que poderia ter sido. Assim estruturada a narrativa, o prolongamento da existência da personagem Tituba, sob o viés sobrenatural, permite que se transcenda seu nascimento e sua morte, de modo factível no enredo da mulher ligada à magia e espiritualidade ancestrais – heroína sobrevivente à Histeria da Caça às Bruxas e que transcende sua vida carnal para a espiritual. Tituba narra sua história desde antes de seu nascimento, a partir do desterro de sua mãe da África, devido ao comércio de escravos e, após sua morte, quando a narrativa segue, confidenciando-se ao leitor como ela, narradora, se juntara aos espíritos para dar continuidade à sua *jornada*.

O contato com espíritos faz parte dos rituais do voduísmo, conhecido na história dos negros quando levados para as colônias da América do Norte e, no romance em questão, praticado por Tituba. Os mortos continuam a falar com Tituba e, são suas vozes que a guiam

pelo passado, presente e futuro. Os discursos memoriais e proféticos dos *invisíveis*, entremeiam a narrativa, representando o lamento dos povos negros que se protraí no tempo. Conforme passagens que apresentamos na sequência, Tituba consulta os *invisíveis*, em Barbados, sobre a luta dos escravos. Nos destaques, a questão do tempo traz a sensação de transcendência da narrativa, pois não se refere ao momento histórico que foi, mas ao que poderia, ou *pode* ser:

Os três espíritos permaneceram em silêncio como se mais uma vez eu quisesse violar as regras e mergulhá-los em desconforto. Yao retomou:  
 — Será necessário que nossa memória seja inundada de sangue. Que nossas lembranças boiem na sua superfície como nenúfares.  
 Eu insisti:  
 — Seja claro, quanto tempo?  
 Man Yaya sacode a cabeça:  
 — A aflição do negro não tem fim.  
 (CONDÉ, 2019, p. 191).

Essa é a história da minha vida. Amarga. Tão amarga. Minha história verdadeira começa onde ela termina e não terá fim,  
 (CONDÉ, 2019, p. 200).

Sim, agora estou feliz. Eu entendo o passado. Eu leio o presente. Eu conheço o futuro. Agora, eu sei por que há tanto sofrimento, por que os olhos dos nossos negros e nossas negras são brilhantes de água e de sal. Mas eu também sei que tudo isso terá um fim. Quando? O que importa? Não tenho pressa, estou liberta dessa impaciência que é própria dos humanos. O que é uma vida quando olhamos a imensidão do tempo?  
 (CONDÉ, 2019, p. 203).

Nessas passagens, podemos imaginar que o caminho da Tituba para o mundo espiritual a faz ter contato com as origens das aflições humanas, moldando-a para alcançar a sabedoria e a consciência da *eternidade*. A metaficção historiográfica nos estimula a refletir sobre a história da figura da bruxa. Sua simbologia e possibilidades de representação se mostram infinitas e conectam-se ao percurso e aos percalços da história do feminino. A invisibilidade, no sentido do silenciamento histórico sobre as mulheres acusadas de bruxaria, sem direito a defesa, também se expressa no fluxo de consciência de Tituba.

Algumas personagens são apresentadas com os mesmos nomes de pessoas que existiam na comunidade da Salem em 1692, conforme os registros dos julgamentos, de propriedades ou das igrejas locais. Trata-se de colonos, na maioria puritanos, que testemunharam ou foram vitimados pelo evento da caça às bruxas. O interrogatório da Tituba

no romance, inclusive, é quase idêntico àquele constante nos apontamentos do julgamento real dos tribunais de Salem.

O romance de Condé, além das referências históricas da colonização na Nova Inglaterra, ao dialogar com outras obras de ficção sobre o mesmo tema – os quais citaremos na sequência –, potencializa a experiência da História no texto literário. Temos mais de uma passagem nas quais Tituba encontra Hester, personagem do romance *A Letra Escarlata*, de Nathaniel Hawthorne. Numa delas, Tituba divide o espaço na prisão de Salem com Hester, grávida e presa por adultério. Esse intertexto aborda, dentre outras críticas da autora, a repressão puritana às mulheres, cujo mínimo deslize é julgado em praça pública de modo extremamente vexatório.

Quando as meninas da família Parris denunciam Tituba por bruxaria e encenam possessão demoníaca, inicia-se uma série de delações de outras pessoas do vilarejo de Salem. Acontecimentos, diálogos, interrogatórios, hábitos e deslocamentos da comunidade da época são inspirados nos registros judiciais e em artefatos encontrados e destacados em nossas incursões pelos locais históricos referidos no romance. Sobre o compromisso com os fatos, o paratexto da nota historiográfica nos parece um pacto poético da autora com o leitor ao comentar a carência de informações sobre o destino da Tituba Índien após sua libertação da prisão de Salem afirmando: “Quanto a mim, eu ofertei a ela um final de minha escolha” (CONDÉ, p. 207).

Observemos, ainda, que a narrativa da Tituba suscita várias questões polêmicas ou sensíveis em relação à intervenção e *contribuição* dos colonizadores puritanos por ocasião da Histeria da Caça às Bruxas, na Nova Inglaterra. Dentre elas, destacamos a rigidez moral e o excessivo autoritarismo religioso sobre os nativos, os negros e as mulheres em geral, independentemente de sua classe social. A *limpeza* moral que os protestantes prometeram na Nova Inglaterra, na verdade, toma rumos políticos que fogem ao controle, com massiva denúncia de hereges, a qual, na maioria dos casos, mostrava-se conveniente em meio à hostilidade entre inimigos políticos.

As lutas por inclusão e resgate cultural para os povos africanos e afrodescendentes se impõem ao debate. Narrativas como *Eu Tituba, bruxa negra de Salem*, que suscitam reflexões sobre múltiplos temas ligados à marginalização por gênero, classe social, religiosidade e raça, confrontam a História sobre o que aconteceu e o que poderia ter

acontecido. Chamam a atenção os padrões implícitos na caça às bruxas quando atingem as mulheres negras escravizadas, para lhes impor a crença da maioria branca. Em nosso estudo, evidenciamos a personagem na história local de Massachusetts, no folclore e nas lendas que envolvem as regiões de Salem e de Danvers, MA, EUA. O olhar da escritora francófona, Maryse Condé, instiga-nos em nossa hipótese de ressignificação da figura da bruxa pela desconstrução da personagem de aspectos e pactos demoníacos, portadora de poderes *histericamente* temidos e, entretanto, impotente e passiva ao sistema de falsas delações e tortura. A personagem apontada como bruxa, no contexto histórico do romance, desconstrói, do mesmo modo, a justificativa da caça, e apresenta, em contraposição, aspectos de heroína, corajosa, resiliente e de extrema tenacidade.

Na visão dos intelectuais puritanos, a bruxaria que se alastrava nas colônias não tinha conexão com a bruxaria combatida na Inglaterra. As práticas consideradas hereges nas colônias da Nova Inglaterra eram atribuídas ao contato entre os nativos e os negros escravizados, considerados povos inferiores. Aceitar que a bruxaria que atormentava os colonizadores já fosse conhecida na Europa, era confessar a falha dos puritanos na propaganda limpeza moral anunciada como fundamental objetivo colonizador.

A cultura e crença locais eram, entretanto, perseguidas e condenadas nos moldes da intolerância estabelecida contra a bruxaria europeia. Sob a alegação de heresia, reconhecia-se a prática de bruxaria em tudo que não fosse um rito cristão, mas também, além da ritualística, que configurasse um desafio à ordem da Igreja:

A história é, contudo, muito distinta. Por um lado, no momento em que os ibéricos conquistaram, nomearam e colonizaram a América (cuja região norte ou América do Norte, colonizarão os britânicos um século mais tarde), encontraram um grande número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduziam-se a uma única identidade: índios. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa. Assim também sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de negros. (QUIJANO, 2005, p. 127).

A *Tituba*, de Condé, assim como as personagens na peça de Artur Miller<sup>51</sup> e do romance de Anne Petry<sup>52</sup>, sobre as quais falaremos adiante, fazem-nos pensar na literatura que renova o debate sobre a prosa de memória e de resistência, que desperta o leitor para o olhar crítico sobre a perseguição inescrupulosa e fantasiosa de pessoas ou costumes que, investigados a fundo, não passam de bodes expiatórios.

Quanto à leitura do reconto do mito de Circe – segunda referência de nosso *corpus* de investigação –, verificamos a sua inscrição nos cantos da *Odisseia*, de Homero, juntamente a outras deusas gregas representadas na epopeia. Circe tem importante papel no retorno de Odisseu a Ítaca, que aporta na ilha da feiticeira e lá permanece por longo período.

O confronto da ficção com o mito deve levar em consideração que abordamos sua inscrição na *Odisseia*, de Homero, uma vez que é próprio desse tipo de narrativa agregar variantes ao longo do tempo. Nossa metodologia buscou o registro literário clássico, sem considerá-lo único, mas no intuito de trabalhar com o intertexto literário mais antigo sobre o tema, sem desconsiderar outras variantes e adaptações para análise sob o enfoque de outras disciplinas.

Para Junito Brandão, o registro tem efeito de enrijecimento e fixação em forma definitiva, comparando, nesse sentido, que “um mito escrito está para um mito ‘em função’, como uma fotografia para uma pessoa viva”. Acrescenta que o caráter religioso está presente na maior parte do conjunto mítico grego, mas lembra que a forma escrita é profana, na literatura e na arte figurativa (BRANDÃO, 1991, p. 26).

Sob a perspectiva do mitologista, em introdução à sua coleção *Mitologia Grega*, o mito é um modo de significação, uma forma de falar do objeto. Busca-se o sentido do conteúdo mais permanente nas suas variantes, em seus simbolismos e, o quanto possível, nas significações psicológicas (BRANDÃO, 1994)

Embora a mitologia tenha passado por períodos de demitização, dessacralização e politização, manteve-se viva, apesar dos ataques da elite pensante de filósofos, de poetas e de escritores, porque a “massa iletrada, tradicionalista por vocação e indiferente a controvérsias sutis, a alegorismos e a evemerismos, agarrava-se cada vez mais à tradição religiosa.” (BRANDÃO, 1991, p. 32). Entendemos, portanto, que a tradição religiosa

---

<sup>51</sup> Dramaturgo norte-americano (1915-2005), autor de *The Crucible*.

<sup>52</sup> Escritora e jornalista negra norte-americana (1908-1997), autora de *Tituba of Salem Village*.

contribuiu para que a mitologia se mantivesse viva, enquanto seus registros, embora profanos, a mantivessem em *função*, ou seja, explorando seus conteúdos permanentes e a representação coletiva em movimento: “algo de estável e mutável, simultaneamente, sujeito, portanto, a transformações. Do ponto de vista etimológico, mitologia é o estudo dos mitos como história verdadeira.” (BRANDÃO, 1991, p. 38).

A redução do mito a uma obra-de-arte traz outra consequência com vistas à documentação mitológica. O mito, como já se assinalou, vive em variantes; ora, a obra-de-arte, de conteúdo mitológico, somente pode apresentar, e é natural, uma dessas variantes. Acontece que, dado o imenso prestígio da poesia na Grécia, a variante apresentada por um grande poeta impunha-se à consciência pública, tornando-se um mito canônico, com esquecimento das demais variantes, talvez artisticamente menos eficazes, mas, nem por isso, menos importantes do ponto de vista religioso (BRANDÃO, 1991)

Com estas breves considerações, analisamos o reconto do mito de Circe que nos oferece entradas para o que Brandão aventou como o mito *em função*. Os papéis transformados e as habilidades e a coragem da feiticeira Circe são aspectos empenhados na proteção de seu filho Telégono. A conquista da própria liberdade, na voz da protagonista, reconta e ressignifica a variante do mito na *Odisseia*. Na passagem em que Odisseu conhece Circe, a feiticeira é representada, inicialmente, como traiçoeira e temida por seus pares, mas, posteriormente, seu perfil vai sendo redefinido como o de uma mulher que desenvolve suas habilidades para proteger a si e àqueles que ama, em especial o herói Odisseu, na passagem pela caverna da Cila, monstruosa face da própria Circe, como articulamos nos capítulos *Circe – o mito da deusa-feiticeira* e *Circe: uma Ilha no meio do Okeanos e o retorno do herói* sobre a simbologia do envenenamento das águas.

Voltamo-nos à significação do mito de Circe na leitura contemporânea, sob aspectos da representação coletiva em movimento, neste caso da mulher, conforme terminologia usada por Brandão (1991).

Diferentemente da jornada do herói Odisseu, a personagem Circe, de Madeline Miller, luta por liberdade sem armadura, exército e navios e, tampouco, aprovação dos deuses. Sua fonte de energia é a perspectiva de liberdade e reconhecimento de seus atributos. Suas estratégias e armas são pacientemente cunhadas a partir da lapidação de si mesma, tendo que sua Ilha-Corpo e depois o filho Telégono, constantemente ameaçado pela deusa Atena. Embora dotada de poderes mágicos, Circe está aprisionada na Ilha de Eana, por

determinação do seu pai Hélio e do conselho dos deuses, sabendo que a deusa Atena tentará, a todo custo, evitar o fatídico encontro de Telégono com o seu pai Odisseu.

Ambas as personagens dos romances do nosso *corpus* - Tituba e Circe -, guardadas as diferenças de seus universos e enredos, perfazem suas jornadas com magia, feminilidade e resiliência, remetendo-nos à polêmicas intemporais sobre o patriarcado, que engendra padrões de crença e costumes, de maneira a fortalecer o poder masculino. Diante de ineficiente laicismo do Estado, o secularismo das Cortes de Justiça não tem se mostrado suficiente diante de crenças e conservadorismos arraigados.

A narrativa eurocêntrica da maioria branca e masculina tem se mostrado mais presente, com densidade maior na literatura e nas artes em geral. Muitos saberes ancestrais, de povos originários e antigos, transformados em folclore e, em nossa temática, em feitiços malignos, ainda são relegados ao lendário e fantasioso ou definidos genericamente como *alternativo e místicos*.

É fato notório que a criação de personagens bruxas em narrativas de terror, contos de fadas e outros roteiros diversos, utiliza-se, majoritariamente, da versão de bruxas más, em busca de redenção, ou apenas demoníacas.

Após muitas páginas de literatura, performances e demais criações artísticas inspiradas na figura da bruxa, o que se mantém, à primeira vista, é seu perfil maligno, cômico ou redimido em *bruxa boa*.

Apresentamos, nos capítulos seguintes, as análises dos romances do *corpus* de pesquisa, acompanhadas de apontamentos sobre as personagens – históricas ou míticas - com os quais articulamos suas ressignificações, conforme hipóteses apresentadas ao longo do estudo.

## 2. TITUBA INDIEN NA NOVA INGLATERRA

Com pouco conhecimento prévio da personagem histórica, fizemos a primeira leitura do romance de Maryse Condé (2019). A autora constrói uma linguagem literária não só instigante mas, excepcionalmente, atual, numa narrativa que conta com a protagonista em primeira pessoa e com um *narrador maior* que interfere, historiciza e avalia várias das ações realizadas na trama.

Nossa pesquisa junto à Universidade de Harvard proporcionou a coleta de dados históricos sobre a origem de Tituba Indien, a colonização da América do Norte e os julgamentos de Salem – pontos que se afiguram relevantes para a abordagem do gênero metaficção historiográfica. A oportunidade nos capacitou a cuidadosa apreciação de nosso objeto sob a perspectiva da influência político-religiosa no episódio de caça às bruxas de Salem. Nossa principal fonte bibliográfica, no campo da História, foi o levantamento realizado pelo historiador Bernard Rosenthal, estudioso dos julgamentos de bruxaria de Salem, que idealiza o material como fonte de pesquisa tanto popular, como acadêmica, sobre a *Histeria da Caça às Bruxas*. Trata-se do *Records of the Salem Witch-Hunt* (2009) (Repositório da Caça às Bruxas de Salem). As transcrições publicadas foram feitas a partir dos originais, organizados o mais acuradamente possível, conforme a cronologia dos acontecimentos.

Uma curiosidade encontrada nesses registros é que, no procedimento legal da época, as anotações eram feitas por populares que soubessem escrever de modo claro e correto. O que o escrutínio desses registros prova é que os depoimentos não eram anotados simultaneamente, ou seja, eram forjados antes ou anotados depois, sem fiscalização do juiz, portanto, não eram fidedignos. Constata-se, também, que a mesma pessoa que já havia acusado realizava esses registros escritos, em momentos diferentes, em muitos casos após ela própria ter sido vítima em outros processos similares. A alteração de cor da tinta, caligrafia ou pressão da escrita no papel dão conta de que os testemunhos, que poderiam ser orais e dirigidos ao magistrado do caso, eram, na verdade, previamente criados, anotados e alterados a qualquer momento, pela mesma pessoa ou por outra, na função de escritã (vide Anexo D).

Práticas como essas, descritas no levantamento dos registros judiciais do período, quando comparadas aos conhecimentos de Direito atuais, revelam procedimentos viciados,

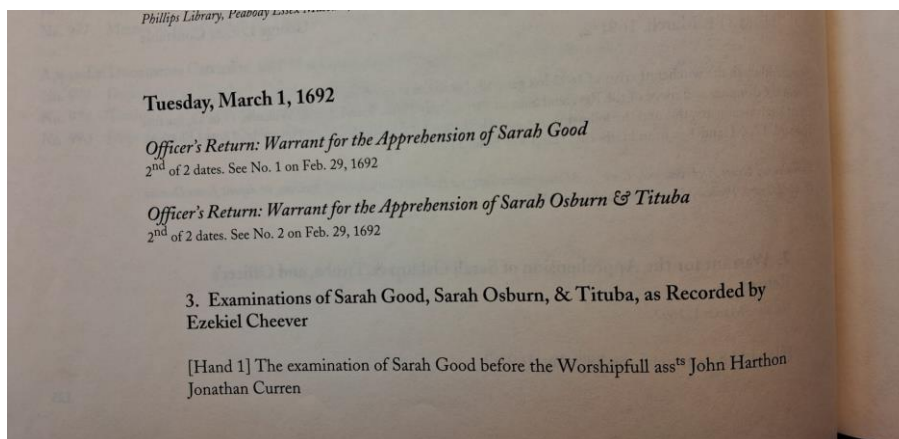
realizados por pessoas *suspeitas*, termo que aponta a falta de trabalho fidedigno e sob um juízo de valor parcial. Assim, diante da verificação científica, por meio de análise das tintas, da caligrafia e constatação de diferentes inserções de testemunhos e depoimentos, concluímos que muitas provas produzidas nas perseguições de Salem foram obtidas de modo impróprio e não pelos magistrados, como deveriam ser (Anexo C). Atualmente, ao compararmos os sistemas de produção de provas, somente pessoas que gozam de *fé pública*, tais como, serventuários, peritos e membros da magistratura podem registrar qualquer conteúdo num processo judicial. Afinal, tal conteúdo, uma vez no processo, torna-se elemento de prova e fundamento de julgamento. Nosso levantamento junto aos referidos registros nos faz questionar se as irregularidades descobertas teriam chamado a atenção de mais leitores não fosse a literatura metaficcional-historiográfica.

Carlos Ginzburg aponta irregularidade similar na produção de modelos para condenação de bruxas em seu livro *História Noturna* (2012). O autor menciona a criação de um interrogatório sugestivo padrão para os acusados de bruxaria, com perguntas tendenciosas por conterem afirmações subjacentes, como por exemplo: Há quanto tempo você pratica bruxaria? Com que frequência realiza Sabás e onde?

Em *Os Andarilhos do Bem* (2010), Ginzburg denomina como *fabricação da bruxaria* os documentos encontrados nos arquivos do Santo Ofício. As autoridades da época da caça às bruxas, fossem os Inquisidores do Santo Ofício ou os Magistrados dos tribunais seculares, adotavam o discurso supersticioso popular, ou aquele veiculado em sermões, documentos da Igreja ou copiados da série de depoimentos e dramatizações já existentes sobre a feitiçaria diabólica e seu *modus operandi*.

Retornando à Tituba Indien, a personagem histórica foi presa e acusada do crime de bruxaria em 29 de fevereiro de 1692 e interrogada/examinada em 1º de março seguinte (Figura 1).

Figura 1 – Transcrição do processo judicial



Fonte: Rosenthal (2009, p. 126).

Destacamos a seguir, em tradução livre e de forma resumida, passagens curiosas do interrogatório de Tituba Indien, conforme cuidadosa leitura da transcrição dos processos no livro de Rosenthal (2009) em virtude da grafia arcaica do inglês. Acompanhamos as falas do interrogatório que refere com (H) o magistrado John Hathorne e com (T) a *Titibe*. (vide transcrições a partir dos registros judiciais dos arquivos da Corte Judicial Suprema de Massachusetts - Anexo A),

John Hathorne, atuou com extremo autoritarismo nos julgamentos de Salem, exercendo papel de liderança dos demais magistrados na condução padronizada de processos, os quais justificavam perante as Cortes seculares, terríveis e despóticas, condenações e execuções das pessoas acusadas de bruxaria. (vide Anexos A1 e A2, sobre atuação dos magistrados atuantes no período)

Hathorne<sup>53</sup> era o herdeiro solitário de uma família extinta, sendo um bem-sucedido mercador, laureado pela classe política e de fazendeiros locais. Apesar de não ter instrução jurídica, fora nomeado para o cargo de magistrado, assim como os demais homens que conduziram o *Tribunal de Oyer e Terminer* (tribunais superiores) de Salem. Liderando as

---

<sup>53</sup> Sobre John Hathorne: (Salem Witch Museum. Salem. 2024. (<https://salemwitchmuseum.com/locations/john-hathorne-home-site-of/>). Acesso em: 20 jan. 2024) e (American Writers Museum. Chicago. 2024. (<https://americanwritersmuseum.org/nathaniel-hawthorne-and-the-horrors-of-salem/>). Acesso em: 20 jan. 2024).

sessões públicas de acusação, Hathorne foi o precursor na condução da *spectral evidence* (prova espectral ou prova de aparição), consistente em aceitar o testemunho da vítima da aparição, em sonhos ou visões, de espectros aterrorizantes, sendo seu valor contundente na identificação de uma bruxa. (vide transcrições a partir dos registros judiciais dos arquivos da Corte Judicial Suprema de Massachusetts - Anexo D)

Outra evidência aceita, consistia em ordenar que a acusada de bruxaria tocasse na vítima durante a *possessão* demoníaca para atestar no processo se o toque fazia cessarem a convulsão e o surto em crianças. Em caso positivo, era registrada a prova da identificação da bruxa. Sabe-se que Hathorne morreu sem nunca ter se arrependido das sentenças de morte que decretou e, mesmo confrontado a respeito da fragilidade da prova espectral ou de toque, alegou ter feito tudo a serviço de Deus.

Em seguida, citamos trecho de um dos interrogatórios da Tituba Indien, encontrado nos processos de Salem, inserido de forma quase idêntica no romance<sup>54</sup>, recriado, porém, em linguagem contemporânea. Observa-se a aproximação do leitor de fatos históricos e da experiência trazida para o romance, própria da literatura de memória e resistência. O interrogatório configura um elemento de verossimilhança no contexto ficcional em que aparece. Ou seja, o diálogo anterior do romance, entre Tituba e John Indien, em que o marido a aconselha a confessar o que *eles – as aves de rapina* – esperavam ouvir sobre a bruxaria, contribui para a lógica interna da narrativa.

A parcial do interrogatório real (Anexo A) a seguir é um exemplo de indução e pressão sobre as acusadas (vide nota 40), uma vez que as perguntas são tendenciosas e contêm afirmações subjacentes.

Interrogatório de Titibe :

(H) Titibe qual é o espírito maligno com o qual você tem contato? (T) Nenhum. (H) Por que você atormentou essas crianças? (T) Eu não as prejudiquei. (H) Então quem? (T) Pelo que sei, o demônio. (H) Você nunca viu o demônio? (T) O demônio veio e mandou que eu o servisse. (H) Quem você viu? (T) Quatro mulheres, às vezes incomodavam as crianças. (H) Quem eram elas? (T) Osburn e Sarah e não sei quem eram as outras. Sarah e Osburn queriam que eu atormentasse a as crianças, mas eu não queria. Depois ela disse que havia um homem de Boston. Havia quatro mulheres e um homem de Boston e eles disseram que se eu não atormentasse as crianças eles me atormentariam. (H) Quando você viu essas pessoas? (T) Na noite passada, em Boston. (H) O que eles disseram a você? Você machucou as crianças? (T) Não, havia quatro mulheres e

<sup>54</sup> Interrogatório de Tituba Indien (CONDÉ, 2019, p. 155/156)

um homem e eles aterrorizaram as crianças [...] e disseram que se eu não fizesse o mesmo, eles me prejudicariam. (H) Mas você não as aterrorizou? (T) Sim, mas não vou mais fazer isso. (H) Você não está arrependida de ter aterrorizado as crianças? (T) Sim. (H) e por que fez isso? (T) Eles disseram que se eu não as aterrorizasse eles fariam pior comigo! (H) Você viu um homem que veio a você e ordenou que o servisse. (H) Qual o serviço? (T) Aterrorizar as crianças e na noite passada houve uma aparição que falou “mate-as” e se [...] não as aterrorizasse fariam pior para mim. (H) Como é essa aparição que você vê? (T) Às vezes parece um porco, outras vezes um enorme cão . (Essa aparição, disse ela que viu quatro vezes) [...]. (ROSENTHAL, 2009, p. 128; tradução livre)

A personagem Tituba relembra e se manifesta, na obra, com angústia: : “Isso durou horas. Confesso que não era uma boa atriz. A visão de todas aquelas caras brancas aplaudindo aos meus pés parecia um mar no qual eu me afogaria” (CONDÉ, 2019, p. 157).

Nos dias que se seguiram à visita do médico para examinar as meninas da família Parris, na qual o doutor concluiu que só poderiam estar enfeitiçadas, Tituba é torturada e estuprada por homens trazidos pelo Reverendo Parris:

Um dos homens subiu em mim como se eu fosse mesmo um cavalo e começou a bater na minha cara com seus punhos, duros como pedras. Um outro ergueu a minha saia e enfiou um pedaço de pau com a ponta bem talhada na parte mais sensível do meu corpo enquanto ria:

\_ Toma, toma, é o pau de John Indien!

[...]

\_ Tituba!

Era John Indien. **As três aves de rapina** o empurraram para a frente:

\_ Explica para ele, você que parece menos burra!

Eles saíram e no cômodo só ficou a **nossa dor e o cheiro da minha humilhação**.

John Indien me abraçou e que doçura foi encontrar abrigo em seus braços. Com seu lenço, ele se esforçou para limpar o sangue das minhas feridas. Levantou minha saia sobre as minhas coxas ultrajadas e eu senti suas lágrimas sobre a minha pele.

\_ Mulher, minha mulher torturada. Mais uma vez você se engana sobre o que é essencial! O essencial é ficar viva. Se eles te mandaram denunciar, denuncie! A metade dos habitantes de Salem, se assim eles querem! Este mundo não é o nosso e, se eles querem incendiá-lo, só importa que estejamos abrigados das chamas. Denuncie, denuncie todos aqueles que a fizeram sofrer.

(CONDÉ, 2019, p. 139; grifos nossos).

Destaca-se, no excerto, a sensorialidade da descrição da cena. Tituba repete a comparação entre os homens que acompanhavam o Reverendo Parris e as aves de rapina - metáfora para exploradores dos *fracos e oprimidos*, além de serem esses animais descritos como carnívoros, exímios caçadores; símbolo bíblico de julgamento e punição divinos.

Assim, a passagem dos três homens que entram no quarto de Tituba nos permite a imagem da caça acuada por aves de rapina.

A simbologia na expressão *aves de rapina*, que as associa aos ataques de grupos que se consideram a serviço de Deus, é mencionada por Girard (2009) em seu *A rota antiga dos homens perversos*, ao discorrer sobre as forças que convergem contra um bode expiatório, determinado como o inimigo de deus:

Como as tropas de guerreiros e as pragas naturais, os animais que combatem pela divindade se concentram ao redor de sua vítima, para arremessar-se sobre ela, todos juntos, desde quatro cantos do horizonte. Constantemente aparecem nessas estranhas narrações as mesmas espécies: touros, cachorros e aves de rapina, sobretudo os abutres. Encontramos todos esses animais, e muitos outros ainda, nos mitos. [...] as espécies que atuam como os homens, quando se reúnem contra um adversário comum, quando praticam a caça ao homem. Sempre se alude à mesma intenção fundamental: o encurralamento de uma vítima solitária por uma multiplicidade de inimigos. (GIRARD, 2009, p. 32-33)

A personagem aguça os seus sentidos durante a violência sofrida e reconhece a voz de Parris entre os encapuzados, além de sentir o *vapor* das bocas dos seus algozes. É possível acreditar, também a partir dessa cena que, a sensação de Tituba atinge os leitores do texto que passam a *sentir* o cheiro do sangue e o seu gosto misturado ao suor dos algozes. Quanto à dor do estupro, impossível, ao leitor, não lembrar do mesmo ato do qual nasceu a protagonista. Por fim, ainda nesse trecho, *no cômodo só ficou a nossa dor e o cheiro da minha humilhação*, destacamos não apenas a inclusão de John Indien, que fora trazido para vê-la, mas também, tantos *invisíveis* da História que podem ser incluídos nesse sentimento trágico de dor, cuja sensação é de uma experiência de humilhação quase mortal do ser.

Na primeira camada interpretativa, a indignação e a dor da narradora referem-se ao fato hediondo do estupro. Entretanto, há mais significados que a voz narrativa nos guia a refletir. Seguida à declaração do médico de que a menina Betsey não apresenta nenhuma desordem física e que sua *doença* só pode ser atribuída à *mão do Maligno*, surge para o leitor a indagação sobre as agressões à Tituba, que fazem sangrar as lacerações e pancadas no seu corpo: acaso não eram estas objetiva e verdadeiramente atribuíveis às *mãos dos Malignos*? A resposta pode estar na repetição da expressão *aves de rapina*. Outras contradições são marcadas pelo tom irônico da narrativa, como nos trechos a seguir:

Quando eu estava prestes a entrar na floresta, um homem de figura escura e rígida, montado num cavalo, com o rosto afogado na sombra de seu chapéu, me chamou:

— Ô, negra! Não tem medo dos índios?

Dos índios? Eu temia menos esses “selvagens” do que os seres civilizados entre os quais eu vivia, que penduravam velhas em árvores.

(CONDÉ, 2019, p. 84)

Durante a sessão de espancamento, os agressores instruem-na a confessar suas *obras* e cumplicidades. A tortura era intimidatória para que Tituba apontasse pessoas que os companheiros de Samuel Parris queriam denunciadas:

— O que o senhor quer de mim?

Um deles senta na beira da minha cama e, ao se inclinar sobre mim para me tocar articula:

— Quando você estiver diante do Tribunal, confesse que aquilo é obra sua.

— Jamais! Jamais!

O golpe cruzou minha boca, e dela espirrou sangue.

— Confesse que aquilo é obra sua, mas que não agiu sozinha e denuncie suas cúmplices. Good e Osborne, depois as outras.

(CONDÉ, 2019, p. 138)

Trechos como esse, mostram uma verdadeira rede de intrigas por trás dos julgamentos e das rápidas execuções.

Levantamos a hipótese de perseguição de dissidentes da igreja do Reverendo Parris, diante dos relatos históricos sobre as polêmicas financeiras da sua contratação pela comunidade puritana de Salem. O romance de Ann Petry, *Tituba of Salem Village* (1964), enfatiza os interesses políticos envolvidos na desavença histórica entre Samuel Parris e alguns fazendeiros do Vilarejo. Parte da comunidade, inclusive, deixa de pagá-lo com mantimentos e lenha, o que dificulta muito a vida do religioso e de sua família, além de afetar seu humor e autoestima. Os boatos davam conta de que Samuel Parris tinha ido para as Índias Ocidentais para tentar a vida como negociante e, uma vez malsucedido nos negócios, retornara ao ministério religioso. Tal atitude é vista como falta de vocação e uma retomada do trabalho de Deus por conveniência financeira. Ao retornar de Barbados, ele vai para a Nova Inglaterra em busca de contratação mediante salário e moradia. Tivera dificuldades em Boston, em virtude da doença da esposa e da falta de boas oportunidades financeiras. O Vilarejo de Salem já estava sem um reverendo quando se iniciou a negociação para que Parris e sua família se instalassem na casa do presbitério, com futura cessão definitiva do local, incluindo mais dois acres de terras. Os fazendeiros levaram um tempo para aceitar aquelas condições, incluindo o fornecimento de lenha para aquecimento da casa

e uma parte do salário em provisões. Naqueles tempos, a lenha era um item de sobrevivência às temperaturas baixas da região.

No romance de Anne Petry evidencia-se o fato de que Samuel Parris teve sérios problemas para que o acordo inicial fosse cumprido, dividindo o vilarejo entre grupos a favor e contra o combinado. A narrativa de Petry detalha os jogos políticos que se instauram em torno dessa cisão. Tivemos oportunidade de assistir a um documentário<sup>55</sup> na cidade de Danvers, intitulado *Salem Witch Hunt: examine the evidence* (Caça às Bruxas de Salem: examine as evidências) no centro turístico Salem Armory Regional Visitor Center, sobre esses pontos de divergências econômicas na contratação do Reverendo Parris, mostrando os conchavos políticos com fazendeiros para que os dissidentes do apoio à igreja local fossem pressionados a contribuir com o salário do ministro puritano.

A leitura do romance de Petry, texto também histórico-metaficcional e referido por Maryse Condé, acrescentou uma trama à outra em nossa pesquisa, em termos historiográficos, mostrando a caça às bruxas sob outra perspectiva, eminentemente político-econômica do vilarejo e da família Parris.

Em visita à Danvers, estivemos no sítio arqueológico que mantém o terreno onde foi a casa dos Parris para visitação. Era 13 de dezembro, do inverno de 2023, e a temperatura em graus celsius era de -4°C, atípica para a época que costuma ser, ainda, mais fria, mesmo considerando a mudança global do clima.

---

<sup>55</sup> Essex Heritage's Field Institute and National Park Service.

Figura 2A – Detalhe da escavação do local da casa onde foi a cozinha da Tituba



Fonte: a autora (2023).

Figura 2B – Local do presbitério onde morou a família Parris, em Danvers.



Fonte: A autora (2023).

Figura 2C – Visão geral da escavação e demarcação do local da casa dos Parris



THE HOUSE WHERE WITCHCRAFT STARTED, NOW DANVERS, MASS.

*"The House Where Witchcraft Started," photo of the Salem Village Parsonage, home of Samuel Parris, Danvers, Mass, published in Witchcraft Illustrated by Henrietta D. Kimball, circa 1892. This house is actually just an addition that was added to the parsonage house in 1734. The original parsonage house was torn down in 1784 and this addition was then moved to Sylvan Street in Danvers.*

Fonte: Bruxaria Ilustrada (1892), publicação de domínio público digitalizada.

Tradução livre: “A casa onde a bruxaria começou”, foto da paróquia do Vilarejo de Salem, casa de Samuel Parris, Danvers, Massachusetts, publicada em ‘Bruxaria Ilustrada’, de Henrietta D. Kimball, 1892. Esta casa é, na verdade, apenas um anexo de 1734 acrescentado à casa paroquial. O presbitério original foi demolido em 1784 e este anexo removido para a Rua Sylvan em Danvers.”

De volta aos julgamentos de Salem, consta nos registros que a multidão que acorreu ao local para assistir ao primeiro *witchcraft examination* (exame/interrogatório de bruxaria) obrigou o magistrado responsável a realocar o evento para um espaço maior, conhecido como *Salem Village Meeting House* (*Centro de Reunião do Vilarejo de Salem*). Posteriormente, o local foi estrategicamente servido por tabernas, como é comum num centro de entretenimento da comunidade. Em nossa visita ao local, encontramos o terreno ocupado por uma praça com a informação que traduzimos em seguida ao registro fotográfico (Figura 3):

O referido local foi transferido sob a denominação de *Special Comission of Oyer and Terminer*, uma corte especial para os casos de bruxaria, instaurada em 1692 sob o

governo de William Phips, designado pelo reino da Inglaterra. A corte especial tinha magistrados locais e julgava conforme as leis civis da Nova Inglaterra.

Figura 3 – 1672 Vilarejo de Salem



Em frente a este local estava localizado o Centro de Reunião do Vilarejo de Salem original, onde as reuniões civis e militares eram realizadas, e ministros, incluindo George Burroughs, Deodat Lawson, and Samuel Parris, pregavam.

A infame Histeria de Bruxaria de 1692 começou neste bairro em março, 1. As acusadas Sarah Good, Sarah Osburn, and Tituba foram interrogadas no Centro de Reunião em meio aos ataques horríveis dos "infligidos". Depois disso, vários outros foram examinados incluindo Martha Cory, Rebecca Nurse, Bridget Bishop, Giles Cory, e Mary Esty.

Muitos atos terríveis e heróicos aconteceram na casa de reuniões. Em 1702, a casa foi abandonada, desmontada e transferida para este local até que a madeira se decompôs e se misturou ao solo.

Em 1992, um memorial foi erigido aqui para honrar as vítimas da Bruxaria e nos lembrar que devemos para sempre enfrentar a intolerância e a "caça às

Fonte: A autora (2023).

Fato é que a voz da personagem desperta a *Tituba* que talvez tenhamos calada em nós, presente em outras narrativas e outros gêneros literários similares: da mulher marginal, subjugada, perseguida e, ao mesmo tempo, sedutora, mágica e irônica. É um tipo que incomoda tanto pela conquista e, por isso, parece-nos permanente e pulsante, sempre à espera de compreensão e resignificação, como pelo desfecho do afeto que afinal desperta. Foi assim que nosso primeiro contato com Tituba, de Condé, deu-se e capturou nossa atenção e emoções.

Diante desses aportes históricos, citamos, na íntegra, a nota historiográfica da autora Maryse Condé, a qual ganha relevância em nossa pesquisa por ter nos guiado em

visita de doutoramento na Universidade de Harvard, ao destacar e mesmo denunciar as lacunas da História:

#### NOTA HISTORIOGRÁFICA

Os julgamentos das Bruxas de Salem começaram em março de 1692 com a prisão de Sarah Good, Sarah Osborne e Tituba, que confessou ‘seu crime’. Sarah Osborne morreu na prisão em maio de 1692.

Dezenove pessoas foram enforcadas, e um homem, Gilles Corey, foi condenado a uma dura pena (foi esmagado até a morte).

No dia 21 de fevereiro de 1693, sir William Phips, governador real de Bay Colony, enviou um relatório a Londres que dava continuidade às prisões da colônia e pedia permissão para diminuir o sofrimento. Isso foi feito em maio de 1693, quando as últimas acusadas se beneficiaram de um perdão geral e foram libertadas.

O Reverendo Samuel Parris deixou a aldeia de Salem em 1697 depois de uma longa querela com seus habitantes a propósito de salários atrasados e da lenha para o aquecimento que nunca lhe foi entregue. Sua mulher morreu um ano antes, ao dar à luz seu filho Noyes.

Por volta de 1693, Tituba, nossa heroína, foi vendida, na prisão, pelo preço de ‘sua pensão’, suas correntes e seus ferros. A quem? O racismo, consciente ou inconsciente, dos historiadores foi tamanho que ninguém se importou. De acordo com Anne Petry, uma romancista negra americana, que também se apaixonou por essa personagem, Tituba foi comprada por um tecelão e terminou seus dias em Boston.

Uma vaga tradição afirma que ela foi vendida a um comerciante de escravizados que a levou de volta a Barbados.

Quanto a mim, eu ofertei a ela um final de minha escolha.

Deve-se notar que a aldeia de Salem é hoje chamada Danvers e que é na cidade de Salem que a maioria dos julgamentos ocorreu, mas não a histeria coletiva, que faz fama com a memória da bruxaria. (Condé, 2019, p. 249-50).

No Salem Witch Trials Memorial (Cemitério Memorial dos Julgamentos de Salem), em setembro de 2023, registramos fotograficamente as rochas com os nomes das pessoas enforcadas pelo crime de bruxaria, com a respectiva data da execução (Figura 4). O local é o mais antigo cemitério de Salem e um dos mais antigos dos Estados Unidos da América, tendo sido estabelecido em 1986, pelo prefeito da cidade de Salem, como memorial permanente dedicado às vítimas dos julgamentos de bruxaria.

Ao mesmo tempo que mergulhamos na história dessas vítimas da Histeria da Caça às Bruxas como pesquisadores, caminhamos como turistas curiosos na cidade charmosa e repleta de objetos e paisagens místicas. Cercados de elementos alegóricos do folclore local, observamos as crianças e os adolescentes encantados com as decorações, saindo da lojinha de fantasias ou dos espaços de entretenimento repletos de costumes fantasmagóricos. Alguns mergulham na fantasia e no universo literário do terror, outros divertem-se tirando fotos em frente às pedras e aos objetos memoriais, ensaiando uma pose amedrontadora ou,

estranhamente imitando uma pessoa enforcada, ao posar sobre cadafalsos ou em frente às correntes de ferro com dispositivos para prender pessoas pelos pés ou pelo pescoço. Estranhamos, de fato, o ato de posar em frente àqueles objetos sorrindo, ou fazendo um sinal de *ok* ou de *paz e amor* para a foto. Sim, o terror, as lendas de maldição, os fantasmas atormentados que podem ser vistos nas noites de Salem, sob a neblina da mata que beira o rio da cidade, atraem todo tipo de consumidor. A bruxaria em Salem é, hoje, um produto. Sentimos, particularmente, todo o *caldeirão* de elementos históricos e culturais à nossa vista. Mexemos nele com um propósito histórico-literário e compreendemos que, no rol de possibilidades da figura da bruxa, a interpretação é livre, mas o resultado se afina com o contemporâneo, quanto mais forem contemporâneos os ingredientes do *feitiço*. Inclusive, trazendo o vocábulo para a contemporaneidade, para Prieto (2015), autor contemporâneo e estudioso do neopaganismo, “Um feitiço é um ato mágico realizado usando um conjunto de símbolos específicos que falam diretamente à mente inconsciente do Bruxo, aquela parte de nosso Eu que possui a força para tudo transformar. Feitiços podem ser considerados orações com atitudes.”<sup>56</sup>

Seguindo com nossa visita, uma breve parada sobre as pedras nos deu a dimensão da literatura que move e remexe essa terra e ali visualizamos nossa bruxa, convidada a nos acompanhar no percurso deste projeto. Compreendemos a força da literatura que nos levara até aquele lugar e nos conduziu a garimpar as informações lacunosas do passado, de modo a presentificar a jornada daquelas personagens heroínas, gravadas nas pedras do memorial, na literatura e no tempo. As primeiras mulheres enforcadas nos *Julgamentos de Salem* tiveram seus nomes e data da morte gravados nas pedras, conforme Fig. 4, Susannah Martin, Elizabeth Howe e Sarah Good. No Anexo B, podemos ver a transcrição da ordem de execução assinada pelo Juiz William Stoughton em 12 de julho de 1692 e cumprida em 19 de julho de 1692 pelo xerife George Corwin.

---

<sup>56</sup> PRIETO, C. “Um feitiço é um ato mágico Feitiços podem ser considerados orações com atitudes”. (In: **Wicca para todos**. São Paulo: Alfabeta, 2015, p. 175).

Figura 4 – sequência parcial de pedras do Cemitério Memorial de Salem



Fonte: A autora (2023).

A frase gravada na pedra “God knows I am innocent” (Deus sabe que sou inocente) (Figura 5) é um recorte fidedigno da transcrição de processos dos julgamentos do século XVII, representando o *corte* de vidas sem direito à defesa.

Figura 5 – Pedra memorial: frase transcrita dos processos judiciais de 1692



Fonte: A autora (2023).

A cidade de Salem, em Massachusetts, muito conhecida pelo público místico, esotérico e proveniente de diversas religiosidades pagãs, além de pesquisadores e simpatizantes do tema bruxaria, tornou-se, de fato, um polo turístico.

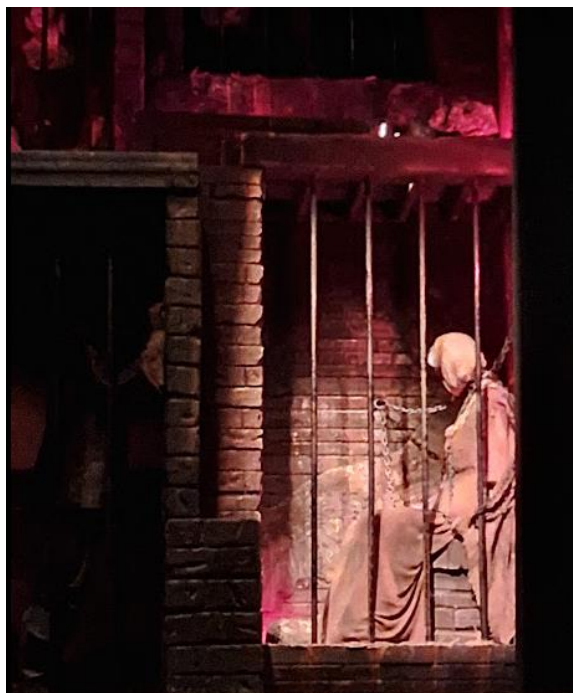
Na área educacional, memoriais, museus, livrarias especializadas, dramatizações e filmes, fornecem um bom panorama histórico da caça às bruxas na Nova Inglaterra, sendo a cidade, em si, o palco da História e de muitos romances clássicos. Na área das artes, performances e festividade, é um centro cultural que acolhe a diversidade em amplo sentido; abrigando um misto de folclore, religião e entretenimento de vários setores e para todas as idades. A cidade naturalmente cresceu, organizou-se e ganhou força também pelo interesse

econômico, próprio da cultura norte-americana e sua grandiosa indústria cinematográfica. Caminhar por Salem nos proporciona experiências que vão da pesquisa acadêmica ou pessoal ao mundo da fantasia dos voos de vassoura, mantos de invisibilidade e poções mágicas; mas também se estabeleceram por lá tarólogos e astrólogos e estudiosos do ocultismo, embora nessas áreas, ligadas a experimentos com o sobrenatural, não se exija licença e nem diploma na parede, fato é que os admiradores do esoterismo ali convivem, aparentemente, de modo pacífico. Há muitas lojas que convidam o visitante a garimpar *souvenirs* ou objetos icônicos da bruxaria, bem como artesanatos com significados espirituais ou folclóricos. Pelas ruas, há esculturas e cenários convidativos para fotos.

Sobre o folclore em torno do Halloween nos EUA, a adesão ao tema é bastante presente pelos bairros, estabelecimentos comerciais e fachadas de residências. O movimento temático só cresce e acolhe mais simpatizantes a cada ano. Notamos que Salem é um misto de festa popular e religiosidades pagãs. Mesmo visitando a cidade no mês de setembro, próximo de 31 de outubro, percebemos o trânsito de pessoas com os mais diversos trajes e fantasias, desde os mais tradicionais aos criados por quem veste, com significados divertidos e até surpreendentes.

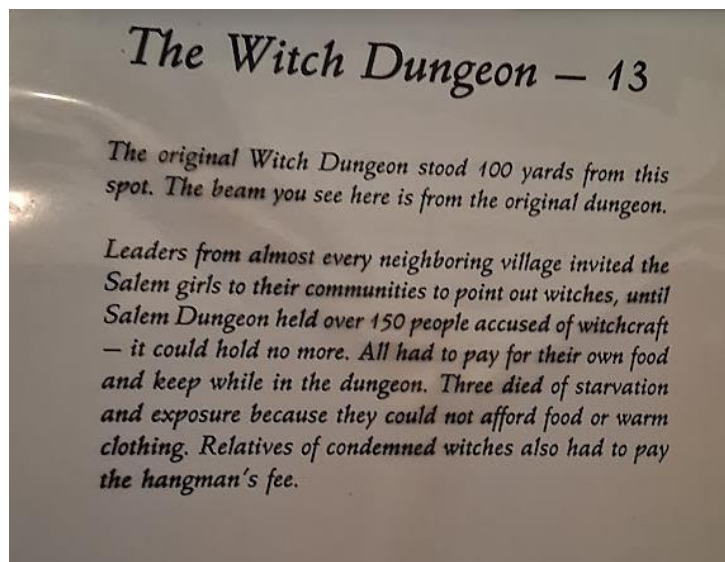
Independentemente da festa folclórica de Halloween, alguns museus apresentam regularmente a dramatização dos julgamentos do século XVII ao vivo, com narradores experientes e encenações, nas quais os atores interagem num cenário ocupado também por bonecos em tamanho humano, utilizados para representar corpos enforcados ou prensados sob pedras. Em seguida às performances, há uma visita guiada aos porões da construção, onde foram reconstruídas as celas utilizadas na caça às bruxas (Figura 6). Os cenários dos porões guardam as dimensões informadas por arqueólogos que escavaram as prisões originais parcialmente destruídas e soterradas (Figura 7). É impactante ver, pessoalmente, o tamanho das celas e as condições em que as acusadas permaneciam até o veredicto final. Os espaços destinados a centenas delas ficavam lotados e muitas acabavam por morrer de inanição e exposição ao frio intenso por falta do fornecimento de água, alimentos e roupas de suas famílias. Destacamos, por fim, um fato um tanto curioso: a *estadia* prisional gerava uma conta que era cobrada das famílias das condenadas, sendo que, inclusive os saldos devedores, continuavam a ser cobrados mesmo após a execução dessas mulheres.

Figura 6 – Cenário construído, conforme dimensões das prisões originais registradas por escavações arqueológicas - Witch Dungeon, Salem, MA, EUA



Fonte: A autora (2023).

Figura 7 – Fonte da informação sobre as celas, parte do conjunto de placas afixadas nas paredes da exposição



Fonte: A autora (2023).

Tradução livre: A Masmorra da Bruxa – 13

A prisão original das bruxas ficava a 100 metros desse local. A viga que se vê é também original.

Líderes de quase todas as aldeias vizinhas convidaram as meninas de Salem para apontar bruxas, até que a prisão encarcerou mais de 150 pessoas acusadas de bruxaria. Todos tiveram que pagar pela própria comida e estadia enquanto estavam na prisão. Três morreram de fome,

porque não podiam pagar por comida, ou por exposição ao frio, por falta de roupas quentes. Parentes de bruxas condenadas também tiveram que pagar a taxa do carrasco.

O local onde originalmente existiu o Vilarejo de Salem, e onde viveu a maioria das vítimas da Histeria que foram enforcadas, bem como o local onde foram realizados os enforcamentos em praça pública, atualmente é a cidade de Danvers e fica a nove quilômetros da Salem turística. A mudança do nome foi feita a pedido dos moradores da cidade, ainda no século XVII.

Figura 8 – Monumento Memorial das vítimas da histeria da bruxaria de 1692, localizado na cidade de Danvers, MA



Fonte: A autora (2023).

Monumento em concreto: Livro dos julgamentos, sobre as correntes que prendiam os pés e as mãos das pessoas detidas na masmorra das bruxas:

“Em memória daqueles inocentes que morreram durante a Histeria da Bruxaria de 1692”.

Acreditamos que, por muito tempo, o povoado lutou para esquecer o triste episódio de barbárie autorizado por magistrados e apoiado pelos puritanos e seus ministros.

Conta-se que muitos pastores receberam a tarefa de apaziguar a população e assegurar que os enforcamentos haviam sido suspensos, tamanho o mal-estar e a sensação de insegurança jurídica que se espalharam pelo Vilarejo.

Embora não tenham sido contemporâneas, na História ou na ficção, quando a personagem Tituba (1692) conhece Hester (1850) na prisão, conforme a trama do romance, o crime de adultério passa a ser discutido, assim como os infortúnios das duas companheiras de cela. Fossem elas negra, escravizada, estuprada e torturada ou branca, letrada, adúltera, grávida e pecadora o que se revela é a ânsia incontida por liberdade.

Eu só tenho um arrependimento, porque os invisíveis também têm os seus arrependimentos para que sua parte de felicidade tenha mais sabor, o meu foi ter sido separada de Hester. Sim, nós nos comunicamos. Eu sinto o cheiro de amêndoas secas de sua respiração. Ouço o eco do seu riso. Mas permanecemos uma de cada lado do oceano, que não atravessamos. Sei que ela está seguindo seu sonho: criar um mundo de mulheres que seja mais justo e mais humano. (CONDÉ, 2019, p. 202-203).

O encontro das personagens conecta dois romances críticos ao sistema de julgamentos parciais e tendenciosos dos puritanos. A intimidade que se expressa na aproximação entre elas inscreve um tom de confiança próprio das vítimas do radicalismo patriarcal das colônias da Nova Inglaterra.

Tituba Índien na Nova Inglaterra, cuja origem é polemizada e a história, em muitos aspectos silenciada, surge na criação literária para superar as lacunas de sua vida e morte. Tituba eterniza-se como figura central da história da colonização norte-americana no advento da História de Caça às Bruxas. Aqui a propomos, nas dimensões desta pesquisa, como modelo de estrutura de personagem heróica, ou seja, com atributos próprios da jornada feminina e, substancialmente, diferentes dos aspectos masculinos da arquitetura do herói.

## 2.1 A bruxa negra de Salem ressignificada por Maryse Condé

— Você é uma bruxa? Sim ou não? Suspirei: — Cada um dá a essa palavra um significado diferente. Cada um acredita que pode entender a bruxa do seu jeito, de modo que ela possa satisfazer às suas ambições, aos seus sonhos, aos seus desejos ...

Ele me interrompeu:

\_ Escuta, eu não vou ficar aqui te ouvindo filosofar! Eu te propus um negócio. Você me torna invencível. E em troca ...

\_ Em troca?

Ele se levantou e sua cabeça quase tocou a teto da cabana enquanto sua sombra se estendeu sobre mim como um gênio protetor:

\_ Em troca, eu te darei tudo o que uma mulher pode sonhar ter.

Eu disse irônica:

\_ Ou seja? ...

(Condé, 2019, p. 172).

Maryse Condé, exponencial escritora francófona, nascida em Guadalupe, no México, em 1934 e falecida recentemente, em 2 de abril de 2024, na França, contribuiu imensamente para dar voz à mulher na literatura contemporânea. Com extensa carreira acadêmica na África e América do Norte, escreveu mais de 20 livros, de diversos gêneros literários, explorando a diáspora resultante da escravidão e do colonialismo na região do Caribe. Tendo recebido diversos e distintos prêmios literários ao longo de sua carreira literária, mais recentemente, foi vencedora do *New Academy Prize* 2018 (Prêmio Nobel Alternativo). O romance que trazemos para nossa pesquisa, publicado pela primeira vez em 1986, recebeu os prêmios *Grand Prix Littéraire de La Femme* 1986 e *Grand Prix des Jeunes Lecteurs* 1994, ganhando tradução para o português somente em 1997, pela porto-alegrense Angela Melim (Ed. Rocco), com o título *Eu, Tituba, feiticeira negra de Salem*.

Nossa primeira leitura da obra de Condé – *Moi, Tituba sorcière noire de Salem* – foi pela tradução em língua portuguesa, realizada por Natalia Borges Polessio (Ed. Rosa dos Tempos). O romance, a partir de seus paratextos e Prefácio, mostra tratar-se do resgate da ancestralidade feminina, de uma geração de mulheres da história das colônias puritanas da Nova Inglaterra. Nessa edição, o texto é prefaciado por Conceição Evaristo, reconhecida escritora afro-brasileira da literatura contemporânea:

A ficção tudo pode. Maryse Condé, ao imaginar uma história para Tituba, agiu como as pessoas que se comportam em relação aos acontecimentos de Salem. Criaram várias histórias, verdades e inventos sobre os fatos.

[...]

E, para saber de Tituba, a bruxa negra de Salem, é preciso acompanhar quem sabe lidar com a alquimia das palavras. Maryse Condé tem as

fórmulas, as poções mágicas da escrita. (EVARISTO, apud CONDÉ, 2019, p. 13).

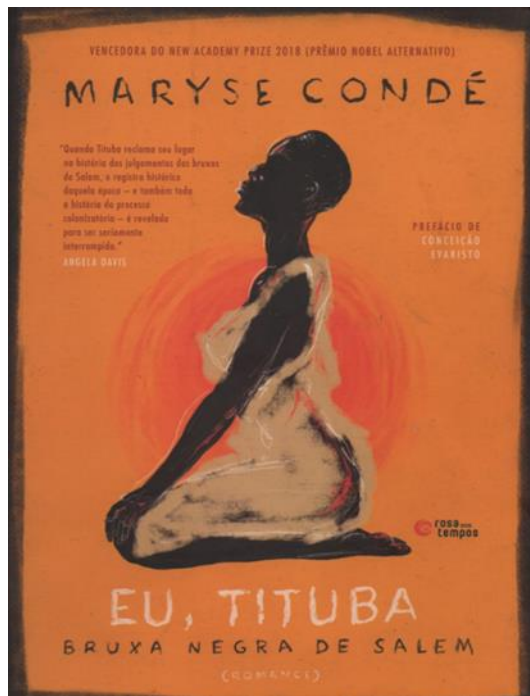
Segundo Gérard Genette (2009), os paratextos são fruto de produções, verbais ou não que apresentam a obra literária, cercando-a, prolongando-a e fazendo-a presente. São aspectos de um livro que cumprem um papel não somente estético e descritivo, mas também de estímulo, muitas vezes decisivo aos leitores. Para o autor, o paratexto oferece uma zona de transição e de transação com o público leitor em potencial.

Estamos falando de elementos como a capa, o título, as informações sobre o autor, o prefácio, a epígrafe, as ilustrações, os gráficos, as abas ou orelhas, a quarta capa ou contracapa, as citações da crítica etc., sendo que alguns desses elementos podem ser alterados conforme a edição.

Sobre a edição brasileira, da editora Rosa dos Tempos, de 2019, comentamos alguns elementos de paratexto que integram a fruição e a análise da obra *Eu Tituba, bruxa negra de Salem*.

O título e a capa, seguidos da(s) epígrafe(s), conforme dizer de Genette, podem compor o limiar entre o fora e o dentro. No presente estudo, destacamos os paratextos que nos convidam para o relato da personagem *escrava negra e bruxa de Salem* (título), sua sobrevivência e resiliência numa jornada desafiadora, narrada em primeira pessoa, escolha que se vê anunciado no título, pelo pronome pessoal *Eu*. Mesmo que o apreciador não tenha conhecimento do nome Tituba na História, pode ser arrebatado por marcadores de gênero, raça, história social e mistério: questões certamente relevantes da mulher negra, escravizada e bruxa.

Figura 9 – Capa da 1ª edição brasileira, Editora Rosa dos Tempos, 2019



Fonte: Condé (2019).

A arte da capa apresenta a ilustração expressiva de uma mulher negra sentada sobre suas próprias pernas, em posição de quase submissão. Todavia, se considerarmos a cabeça erguida temos, paradoxalmente, a sugestão de um gesto de altivez e enfrentamento, ou mesmo elevação para o transcendente.

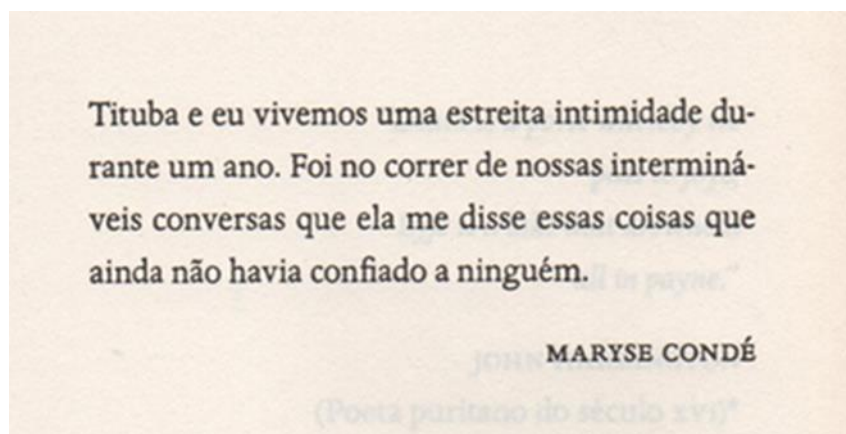
Na primeira capa, há uma citação de Angela Davis – filósofa, escritora, professora e ativista estadunidense na luta pelos direitos das mulheres e da população negra em geral:

Quando Tituba reclama seu lugar na história dos julgamentos das bruxas de Salem, o registro histórico daquela época – e também toda a história do processo colonizatório – é revelado para ser seriamente interrompido. (Angela Davis).

Genette estabelece funções possíveis para a epígrafe, mas observa que sua interpretação fica a cargo do leitor. Esse elemento textual pode ser um comentário esclarecedor ao texto, uma justificativa ressaltando o seu significado e, nesse caso, pode ter uma função mais afetiva do que intelectual; e, finalmente, pode assinalar a época, o gênero ou a tendência do escritor.

Diante das funções colocadas por Genette (2009), observamos que a epígrafe de Maryse Condé tem um tom afetivo, sobre um relato íntimo que lhe foi confiado, trazido para o gênero histórico-metaficcional. Em ambas as escolhas, percebe-se enriquecimento da verossimilhança do relato proposto, entremeado de fluxos de consciência e reflexões sobre o futuro e a história dos povos negros, fruto do profundo envolvimento e da entrega da autora à História e à personagem Tituba.

Figura 10 – Epígrafe do romance *Eu Tituba, bruxa negra de Salem* (2019), de Maryse Condé



Fonte: Condé (2019).

Citada no Prefácio de Conceição Evaristo, Ana Maria Roeber destaca em seu artigo *Entrecruzamentos e reescritas em 'Eu, Tituba, Feiticeira negra de Salem'* (2004), o autobiografismo como estratégia para conferir heroicidade à protagonista; assim, Tituba expressaria seu pensamento e subjetividade ao *ganhar voz*.

No gênero literário em que se inscreve, a metaficção historiográfica alcança algo próximo do *status* de sujeito da História, isso porque é resgatada do silêncio histórico. Além da estratégia da autobiografia, a autora aponta atos de resistência nas ações e fluxo de consciência de Tituba, em relação à descoberta de si mesma, frente às tradições patriarcais e coloniais.

Rejeitada pela mãe, que não fora capaz de dissociar a filha da violência do estupro sofrido no navio negreiro, Tituba sofre a segunda e real perda de sua mãe Abena, condenada à forca por esfaquear seu dono, embora o tenha feito diante da iminência de mais um estupro. A menina abandona o lar provisório que tivera ao lado da mãe e de outro escravo, Yao, que mais tarde se suicida para cessar seu sofrimento com a escravidão.

Os tempos de solidão na mata moldam a menina e seu talento para a magia, bem como sua habilidade e conhecimento sobre a medicina natural, paulatinamente, conectando-a com a espiritualidade africana dos seus ancestrais. Sabe-se que o povo axante habitou o local atualmente conhecido como Gana, no oeste da África, cujos cultos ancestrais de curandeirismo natural vão sendo revelados a Tituba. Uma das lendas do Império *Ashanti*, variação da grafia encontrada em nossa pesquisa, nos interessou, em particular. Em uma passagem histórica, durante as investidas britânicas sobre o território axante, um governador inglês exigiu sentar-se no *trono de ouro*, objeto sagrado e símbolo de poder e união do povo local. Foi a rainha guerreira Yaa Asantewa, enfurecida com o desrespeito, que decidiu agir e, diante da apatia dos homens, convocou as mulheres axantes: “Se vocês não fizerem nada, vou convocar as mulheres. Vamos lutar até que a última de nós caia”. Em 1900, a líder teve um papel importante na guerra do *Trono de Ouro*, tendo comandado, aos 60 anos, tropas contra homens brancos como nunca se tinha visto naquela época. Entrou para a história como a *rainha guerreira* que liderou a rebelião do *Trono de Ouro* contra os colonizadores e só se rendeu diante da captura de sua filha. Uma das linhas de nossa análise das jornadas das personagens é a força advinda dos dons da maternidade, daí a importância de registrarmos a ancestralidade da Tituba.

A força e a conexão ínsita às mulheres ligadas à tradição axante é representada na relação de Tituba com suas raízes, sob a perspectiva metaficcional da origem da personagem. Há um encadeamento de dores viscerais, comuns às mulheres, em virtude de seus corpos frágeis e vulneráveis à violação. O dom da maternidade, na história das antepassadas de Tituba, encadeia sofrimento e heroísmo a partir da sua avó, assassinada ao defender a filha do ataque dos capatazes dos navios negreiros; e tem sequência com o sequestro e estupro de Abena. Sobre a maternidade, para Tituba o aborto se transforma em ato de amor e resistência. Logo após presenciar um episódio de enforcamento de uma mulher em Salem, que a faz reviver a morte de sua mãe, Tituba descobre que está grávida:

Foi um pouco depois disso que me dei conta de que estava carregando em mim uma criança e decidi matá-la.

[...]

Para uma escravizada, a maternidade não é uma alegria. Ela vem para expelirmos, em um mundo de servidão e abjeção, um pequeno inocente, cujo destino será impossível de mudar. Durante toda a minha infância, vi pessoas escravizadas assassinares seu recém-nascido, plantando um longo espinho no ovo ainda gelatinoso de sua cabeça, cortando com uma lâmina envenenada seu cordão umbilical ou, ainda, abandonando-o à noite em algum lugar percorrido por espíritos zangados.

(CONDÉ, 2019, p. 83/84)

Naquela noite, uma torrente de sangue negro carregou meu filho para fora da minha matriz. Eu o vi bater os braços como um girino em desespero e comecei a chorar. John Indien, a quem eu não tinha confessado nada, e que acreditava num novo golpe de sorte, também chorou.  
(CONDÉ, 2019, p. 86).

Tituba é atacada e torturada por *aves de rapina*, como se refere aos homens puritanos vestidos de preto, além de traída e acusada pelas meninas da família Parris, às quais dedicara seus cuidados e dons de cura. É fato que a personagem escapa da força dos julgamentos por bruxaria, mas, apesar de alforriada, é condenada à força em Barbados. Ao retornar à sua terra natal, Tituba se envolve com grupos rebeldes, tornando-se suspeita de traição à Coroa no levante dos escravos. Novamente grávida, nossa protagonista termina sendo enforcada.

O lamento maternal, sofrimento visceral exclusivo da mulher mãe é mencionado em outras passagens do romance, nos momentos em que a vulnerabilidade se transforma em coragem, diante da profunda dor do corpo que anseia por liberdade. São passagens pungentes sobre o aborto de Tituba e sua segunda gravidez, que lhe trazem a lembrança do suicídio de Hester, a companheira de cela condenada por adultério, que se encontrava grávida.

Naquele dia eu tive uma grande felicidade! Fiz o parto de uma criança, uma pequena menina que acabara de sair da sombra maternal. Ela ainda hesitava, sem ter franqueado o portão da morte, no sombrio corredor onde se preparam as partidas. Eu a mantive aquecida, coberta de viscosidades e excrementos, e docemente a coloquei junto ao seio de sua mãe. Que expressão fez essa mulher!  
Misteriosa maternidade!  
Pela primeira vez, me perguntei se meu filho, a quem eu tinha recusado a vida, apesar de tudo, daria à minha existência sabor e significado!  
Hester, será que nos enganamos e você deveria ter vivido pela sua filha em vez de morrer com ela?  
(CONDÉ, 2019, p. 218).

— Iphigene, você certamente notou que eu estou grávida, certo? Ele baixou os olhos pudicamente:  
— Não ousei dizer nada.  
— Escute, eu sonho que minha filha abra seus olhos sob um outro sol. Ele fica em silêncio por um momento, como se tivesse compreendido todo o peso das minhas palavras.  
(CONDÉ, 2019, p. 228/229).

Como eu morri sem que fosse possível parir, os invisíveis me autorizaram a escolher uma descendente. Eu procurei por muito tempo. Espiei dentro das cabanas. Observei as lavadeiras dando de mamar. As ‘amarradeiras’ empilharam os bebês que eram forçadas a levar para os campos. Comparei, pesei, tateei e, finalmente, achei a certa: Samantha. Foi quem eu vi chegar ao mundo. (Condé, 2019, p. 201).

Durante o percurso trágico, nossa heroína, que passamos a chamar assim conforme nossas hipóteses vão sendo respaldadas, recebe algum alento. Os auxílios à heroína, podem ser percebidos no encontro com o pai e a mãe adotivos – Yao, companheiro de Abena, e a guia espiritual, nagô<sup>57</sup>, Man Yayá –; com o marido John Indien, por algum tempo e, ao final de sua experiência em Salem, com o judeu Benjamim, o benfeitor que paga as despesas da prisão e mais tarde concede alforria a Tituba para que ela retorne à sua terra natal. Em Barbados, Tituba conhece Christopher, membro dos *maroons*, escravos revolucionários, com quem se relaciona por algum tempo, mesmo desaconselhada por seus mentores *invisíveis*.

Nossa heroína retoma sua jornada Barbados como a curandeira, embrenhando-se pelos campos e pelas plantações para ajudar os escravos necessitados. É alertada de que os brancos a observavam, desconfiados de que ajudava os fugitivos nos planos contra a Coroa. Muitos questionaram seus poderes de bruxa, desafiando-a a usá-los contra seus inimigos. Ela mesma refletia sobre sua força e papel na história das bruxas de Salem, sentindo que seria esquecida por ter se *dobrado*, em parte, às vendetas dos puritanos. Mas, John Indien sempre repetia para Tituba que os escravos precisavam sobreviver. E Tituba confessou bruxaria, delatou pessoas e sobreviveu a Salem.

Qual fora afinal o objetivo de nossa heroína? Tituba passa sua juventude em Barbados, onde aprende a arte da cura com Man Yayá. Resgata, assim, a cultura de seu povo e conecta-se com os espíritos ancestrais. Ao unir-se a John Indien, apaixonada e atraída, assume também a condição do marido e vai morar com ele na casa de Susanna Endicott, em regime de escravidão. Desagrada a patroa, que acreditava ter adoecido por influência de feitiçaria e o casal acaba sendo vendido ao Reverendo Samuel Parris, para acompanhá-lo na mudança à colônia de Massachusetts. Inicia-se, assim, a jornada da Tituba na Nova Inglaterra, marcada pelo estranhamento que a assola diante da cultura branca colonizadora.

---

<sup>57</sup> Como eram chamados os negros escravizados dos povos iorubá, provenientes do sudoeste da Nigéria. Iorubá também se refere à religiosidade praticada por aqueles povos.

Esse ponto do romance marca o desterro de Tituba com a mudança para o clima frio das colônias da América do Norte, longe das suas poucas memórias e do mínimo senso de pertencimento, afastada de terras quentes e de horizontes dourados como o de Barbados. Tituba sente o abandono do seu próprio marido, amedrontado diante das imposições sociais e religiosas das colônias, sobretudo por pressão do Reverendo Parris, e sofre todo tipo de violência, tanto moral como física. Desamparada, numa comunidade branca administrada pela Igreja e liderada por puritanos radicais, sofre, portanto, mais uma prisão dentro das prisões que já sufocavam seu espírito sedento por liberdade.

Em seu íntimo, ela deseja curar os males daquela sociedade amedrontada por superstições de *malignos* incorporados em gatos pretos, demônios e assombrações; atormentada pela carestia, doenças e desavenças político-religiosas. Ressente-se pelo silenciamento das mulheres dentro da rígida moral puritana e dedica-se a cuidar e dar algum conforto para a Sra. Parris, uma mulher apática e acamada. A curiosidade e fantasia das crianças da casa sobre feitiços e bruxaria incomodam e preocupam Tituba que se desvencilha das perguntas das meninas, pressentindo o perigo daquelas conversas, principalmente em relação a Abigail. Continua, entretanto, a praticar *feitiços* e curandeirismo e mantém, com ironia e sensualidade, sua liberdade de mulher num corpo escravizado, desafiando a moral puritana. Tituba narra abertamente os seus prazeres com seus amantes. Em muitos momentos, é movida pelo senso atualmente conhecido como sororidade, para auxiliar as mulheres ao seu redor e educar as crianças contra a construção do medo no patriarcado colonial:

Pensar que eu dava medo, eu que só sentia em mim ternura e compaixão! Ah sim! Teria adorado soltar o vento como a um cão no canil, para que ele levasse além do horizonte as brancas Casas-Grandes dos senhores, ou comandar o fogo para que ele erguesse suas chamas e as fizesse brilhar até que a ilha inteira se purificasse, consumida! Mas eu não tinha esse poder. Eu só poderia oferecer consolo. (CONDÉ, 2019, p. 28).

Observamos a temporalidade da narrativa pela fala da narradora transcendente, dona de sua história, que conta a saga de seus ancestrais. A transcendência da Tituba torna-a uma segunda narradora da história, ligando os pontos quase que imperceptivelmente para nós leitores. É a heroína que assume desde o início o objetivo de honrar seus antepassados da África, deixando para trás a comodidade da obediência servil, renunciando o direito natural de ter filhos e confrontando todos os tipos de obstáculos até deparar-se com os piores deles: a traição e a injustiça. Ao cabo dos anos da Histeria da Caça às Bruxas na América do

Norte, mesmo libertada da prisão de Salem e alforriada por Benjamim, ela cruza os mares e assume riscos para ajudar seu povo e, de fato, termina condenada à forca em Barbados. Em suas decisões, vemos a mulher que segue as suas paixões e crenças. Tituba nos mostra uma jornada repleta de estranhamentos, que o leitor pode acompanhar pelos fluxos de consciência da personagem e enfrentamentos da ordem conservadora que se agigantava ao seu redor. Assim, conhecemos a Tituba que renuncia a sua liberdade pessoal, paradoxalmente, pela liberdade de escolha. A primeira delas, por John Indien:

Eu estava longe dos homens e, principalmente, dos homens brancos. Eu era feliz. Pobre de mim! tudo isso mudaria!  
(CONDÉ, 2019, p. 27)

Essa foi a desgraça. Eu queria aquele homem como jamais quis alguém. Eu desejava seu amor como jamais desejei algum amor. Nem mesmo o da minha mãe. Eu queria que ele me tocasse. Queria que ele me acariciasse. Eu estava apenas esperando o momento em que ele me tomaria e as comportas do meu corpo se abririam, liberando as águas do prazer.  
(CONDÉ, 2019, p. 35)

As pessoas escravizadas que desciam dos navios negreiros em grandes lotes e que toda a boa sociedade de Bridgetown se juntava para observar e zombar da marcha, dos traços e da postura eram bem mais livres que eu. Porque elas não tinham escolhido as correntes. Não tinham caminhado, por sua própria vontade até o mar, suntuoso e despedaçado, para se entregar aos traficantes e oferecerem suas costas para marcar.  
Era isso o que eu tinha feito.  
(CONDÉ, 2019, p. 41).

Sua liberdade, em certa medida, em mais de uma ocasião é deixada de lado, como na escolha de deixar sua cabana nas matas de Barbados para viver como escrava com John Indien na casa de Susanna Endicott.

Com essa decisão passional, Tituba, contrariando sua conselheira e guia Man Yayá, simbolicamente deixa a sua casa para trás e se aventura nos caminhos que a levarão à experiência nas colônias da Nova Inglaterra, enfrentando o clima de invernos muito frios e todo tipo de hostilidade do colonizador branco e puritano. É acusada de bruxaria, torturada, presa, interrogada, esquadrinhada e humilhada, escapando da forca por ter confessado a prática de bruxaria e delatado outras pessoas de Salem. No romance, seu enforcamento acontece em Barbados, pelo envolvimento com Christopher, um *maroon* da luta dos escravos e porque, no fundo, ela nunca teve a ilusão de um destino justo. Teria Tituba renunciado à

sua liberdade para seguir a paixão e o desejo por um homem? Ou a liberdade de Tituba era a liberdade da sua alma e do seu corpo de mulher?

Eu não sabia o que pensar. Apesar de tudo o que eu havia passado, desse desejo de vingança nunca satisfeito, eu não tinha coragem de me misturar às histórias dos maroons e arriscar minha pele. Ilógico, descobri que queria acima de tudo viver em paz na minha ilha. Então o resto da jornada eu fiz em silêncio. (CONDÉ, 2019, p. 170).

Pela milésima vez, tomei a decisão de ser diferente, de lutar com unhas e dentes. Ah! Mudar meu coração! Revestir suas paredes com um veneno de cobra. Torná-lo o receptáculo para sentimentos violentos e amargos. Amar o mal! Mas, em vez disso, senti em mim apenas ternura e compaixão pelos deserdados, e revolta contra a injustiça! (CONDÉ, 2019, p. 177).

Ainda após sua saída da prisão, o texto retoma a jornada da heroína que, conforme nota historiográfica da autora, Maryse Condé, é obscurecida pelo silêncio da História. O judeu Benjamim surge na vida de Tituba como salvador, provedor e amante, que lhe estende as mãos:

No entanto, minha dor foi embora, como sempre: ela se apaziguou e passei quatro meses de paz, não ousou dizer de felicidade, com Benjamim Cohen d'Azevedo.

À noite ele murmurava para mim:

\_ Nosso Deus não conhece raça nem cor. Você pode, se quiser, se tornar uma de nós e rezar conosco.

Eu o interrompi com um riso:

\_ Seu Deus aceita até as bruxas? (CONDÉ, 2019, p. 189).

Nota-se, no trecho citado, que a dor é permeada pelo caráter irônico da narrativa. Também o diálogo, em si, carrega outra ironia nas entrelinhas. Embora o Deus de Benjamim não conhecesse raça nem cor, antes de rezar, era preciso tornar-se *um deles*. A natureza territorialista e tribal humanas transparece mesmo onde é menos esperada, não nos deixando perder de vista o fenômeno da caça às bruxas, de origem europeia, se pensarmos que se instaura na colônia puritana, antes idealizada como moralmente irrepreensível.

Não demorou para que apedrejassem Tituba e incendiassem a casa e os barcos do seu senhor e companheiro, em represália ao inaceitável convívio do casal formado por um judeu e uma negra. O incêndio mata todos os filhos de Benjamim, que apela aos dons da Tituba para se comunicar com seus filhos mortos. Após as fatalidades, ele presenteia Tituba com a viagem e a carta de alforria e se despede dela, saindo de Salem.

De volta à sua terra natal, Tituba encontra outras dores para enfrentar. A protagonista retorna à sua antiga cabana e continua ajudando outros escravizados. Passa um período entre os escravos fugitivos e se atrai por um deles, Christopher.

Na sequência, Tituba conhece Iphigene, um jovem revolucionário de Barbados que necessita de suas habilidades de curandeira. Vivem um tempo acudados na cabana até serem encontrados, talvez por traição do Christopher, ou de outro negro refugiado forçado a falar. Quando constata sua gravidez, o cerco dos capatazes e a sua captura e execução já estavam próximos demais. Nos momentos em que presente o inevitável, Tituba repassa memórias da *funesta América* em uma narrativa amargurada e profética:

John Indien. Foi aí que meu corpo deu prova de sua leveza, e meu coração me lembrou de que nunca pertenceu a ele. No que ele tinha se transformado naquela fria e funesta América? Eu sabia que, cada vez mais, os navios negreiros aportavam em suas costas e que ela se preparava para dominar o mundo, graças ao nosso suor. Eu sabia que os indígenas tinham sido completamente dizimados do próprio mapa, reduzidos a errar sobre as terras que uma vez eram suas. (CONDÉ, 2019, p. 197).

Eu fui a última a ser conduzida à forca. Ao meu redor, estranhas árvores se eriçavam com estranhos frutos. (CONDÉ, 2019, p. 199).

É certo que a leitura da história de Tituba nos proporciona imersão na História da Bruxaria, na História das colônias da Nova Inglaterra e na história da real Tituba Indien, para que possamos, também, inspirados na epígrafe de Maryse Condé, conversar com as bruxas de Salem e *ouvir* o que *não confiaram a mais ninguém*. Propomos novo olhar para o que essas personagens representam no imaginário contemporâneo, a despeito de carregarem a acusação e a pena por bruxaria. A bruxa, embora seja figura polêmica e presente em narrativas que majoritariamente a condenam e limitam à personagem aterrorizante e maléfica, surge em histórias inovadoras que não a divinizam, santificam ou amaldiçoam. Antes, utilizam o arco histórico de sua existência na literatura de diversos gêneros e épocas, de modo que sua estrutura dicotômica seja entregue à recepção e ao imaginário pela linguagem e estética literárias do pensamento contemporâneo. A figura, assim, parece liberta à apreciação, sem interpretação fechada.

No âmbito da ressignificação literária, outras faces femininas podem ser reencontradas e representadas nas mais recentes personagens bruxas. Um bom exercício nesse sentido é observar na ficção os aspectos da heroína cotidiana que identificamos, seja

ela mulher branca ou negra. Em geral, são sagas solitárias ou nas quais a heroína é premida a sair em jornada, seja por violência, física ou moral.

Ao olharmos o percurso das mulheres consideradas hereges, rés de um crime que percebemos se tratar de uma construção político-ideológica, é possível que tenhamos ficado em débito com as especificidades da mulher negra, axanti/nagô/caribenha, mãe, filha e companheira. Entretanto, assumimos a tarefa primeira de trazer a lume as vulnerabilidades que a heroína superou em relação à caça às bruxas, e que a ressignificam no imaginário contemporâneo.

## 2.2 Tituba Indien - Origem controversa

Sobre a metaficção historiográfica, como já comentamos no capítulo 1, da Parte II, conquanto não esteja atrelada à verdade objetiva, há uma corrente de historiadores e sociólogos norte-americanos que contestam a etnia e os papéis atribuídos à Tituba em versões como a abordada no romance escolhido, da personagem mulher negra, acusada de bruxaria. Essa corrente apresenta circunstâncias de que ela era uma indígena, ou mestiça de negros e indígenas, sendo seu marido, John Indien, um indígena. Os estudos sustentam que a história do casal fora ligada à prática de magia e feitiçaria indígenas, dando conta de que os cultos nativos se misturaram a outros de origem africana, cujo contato justifica os relatos de cultos diabólicos e bruxaria na instauração da Nova Inglaterra na América do Norte. Entretanto, subsistem divergências sobre a origem e a influência de Tituba na História da colonização americana.

Breslaw (1996), logo na introdução de seu *Tituba, Reluctant Witch of Salem - Devilish Indians and Puritan Fantasies* (Tituba, bruxa relutante de Salem – Índios diabólicos e fantasias puritanas), estabelece a dúvida sobre o caráter da Tituba, referindo-a como índia nativa americana, provável vítima ou participante intencional dos fatos que causaram sérios problemas político-sociais ao povoado de Salem e marcaram, para sempre, a História da colonização nos Estados Unidos. O ponto comum entre as afirmações de Breslaw e a nota historiográfica da escritora Maryse Condé é de que muito pouco foi registrado sobre essa figura importante e reacionária na história da colônia de Massachusetts. A histeria da caça às bruxas começou em virtude da saúde das meninas da residência do Reverendo Parris, fato que, assumido como possessão ou feitiço, inicia uma onda de confissões e delações no vilarejo de Salem. A partir desse fato, cresce o número de relatos cada vez mais fantasiosos, juntamente ao medo e à insegurança nas colônias inglesas.

De acordo com a autora, a etnia da Tituba Indien não havia sido considerada relevante, mas assume que, mesmo sendo escassas as fontes, fica claro que Tituba era referida como índia americana e não como uma africana, tendo sido ela e seu marido escravos da casa do Reverendo Parris. Quanto às versões de que a serviçal dos Parris era uma escrava negra que praticava vodu, Breslaw (1996) atribui a erro ou intencional romantização da causa racial, de modo a preencher lacunas da História na falta de registros mais substanciais. Breslaw cita outro autor, Charles Upham que, em meados do século XIX, afirma que Tituba e John Indien eram da Nova Espanha, ou seja, das colônias espanholas,

vendidos em Barbados como escravos e trazidos para Massachusetts pelo Reverendo Parris (BRESLAW, 1996). No levantamento de Upham, Tituba ganha a versão de ter sido capturada na atual Venezuela, onde existiu um comércio de índios do lado dinamarquês, os quais podiam ser capturados por negociantes ingleses, em virtude de desentendimentos já consolidados entre aqueles colonizadores.

Conforme registramos anteriormente, porém, Barbados foi a mais antiga colônia inglesa, fundada em 1627, e é a mais recente República do mundo, oficializada em 2021. Observamos que não é infundado o entendimento de que os navios negreiros que aportavam em Barbados eram majoritariamente ingleses, provenientes da África e não comerciantes de índios sul-americanos. Aliás, sobre os nativos da América, aprendemos na História do Brasil que os povos indígenas da América do Sul eram, por um lado fortemente resistentes à escravidão, e por outro, de saúde e resistência física frágeis. Assim, por falta de fontes mais sólidas, e conforme a anotação da autora, de que “o trabalho do indígena, escravo ou voluntário, não despertava o interesse dos agricultores britânicos da ‘British West Indies’”, não achamos provável a navegação da costa da América do Sul até Barbados e de lá para a fria colônia inglesa de Massachusetts com indígenas escravizados. “A taxa de mortalidade indígena era tão alta [...] e sua resistência passiva ao trabalho [...] que os colonizadores ingleses pouco demandavam o trabalho nativo [...]” (BRESLAW, 1996, p.7).

Atendo-nos à análise do romance, nos liames de sua verossimilhança, afigura-se importante traçar o panorama de tal debate acadêmico, multidisciplinar, e cujas fontes acessamos durante o intercâmbio realizado em instituição de ensino internacional, em especial, por sua localização no Estado de Massachusetts, historicamente a mais importante das colônias da Nova Inglaterra e onde fica Salem.

Em seu artigo de março de 1974, *The Metamorphosis of Tituba, or Why American Intellectual Can't Tell an Indian Witch from a Negro* (A metamorfose de Tituba, ou porque intelectuais americanos não conseguem distinguir uma bruxa indígena de uma negra), Hansen observa as diferentes versões de historiadores e dramaturgos sobre a origem da bruxa Tituba, ora inglesa, ora africana, indígena, ou mestiça, até ficar mais conhecida apenas na versão de uma negra, praticante de vodu. Ora, sendo o voduísmo uma prática religiosa africana, acreditamos que possa ter havido uma acomodação do debate à versão mais popular sobre Tituba.

De acordo com Hansen (1974), nos registros dos julgamentos da Corte secular instaurada no século XVII e narrativas do período, Tituba é referida como indígena. Em seu artigo, cita Robert Calef (1700), um mercador de Boston no período colonial, defensor da caça às bruxas, que descreve Tituba como uma *mulher indígena* ou a *índia do Reverendo Parris*, em sua coletânea sobre casos de bruxaria intitulada *More Wonders of the Invisible World*<sup>58</sup> (Mais maravilhas do mundo invisível). Hansen relata também que John Hale (1702), em seu *A Modest Enquiry into de Nature of Witchcraft* (Despretensiosa investigação sobre a natureza da bruxaria) refere-se à *mulher indígena*, de nome Tituba.

Porém, dentre os fatos narrados por Hale, a bruxaria tem seu marco inicial na Salem colonial com experimentos ocultistas de adivinhação do folclore inglês, realizados por duas adolescentes, que consistia num oráculo feito com um ovo e um copo. O experimento causou sobre as meninas um severo impacto emocional, após elas terem a visão de um caixão. Tal registro histórico nos parece ter sido mencionado, com alguma alteração, no romance de Maryse Condé, assim como em outras hipóteses levantadas por estudiosos do período denominado como Histeria da Bruxaria ou Histeria da Caça às Bruxas, período obscuro de Salem, e outras expressões, não recorrentes em textos acadêmicos, mas que se referem à barbárie ocorrida naquele ano de 1692.

Em *Tituba of Salem Village* (1964), de Ann Petry, Tituba e seu marido John Indien são comprados. Ao chegarem no vilarejo de Salem, encontram ovos podres na escada da casa, os quais Tituba desconfia serem enfeitiçados. Era notório o medo que o povoado tinha dos indígenas, descrito em mais de uma passagem do romance da escritora norte americana, o que pode ser um sinal de que na criação literária o casal Tituba e John Indien não eram indígenas e não seriam indígenas os demais serviçais ou escravos da família Parris.

O fato, escreve Hansen, é que historiadores e sociólogos utilizam diferentes critérios no debate da questão, sendo que deveriam priorizar seu ponto central, esclarecendo as circunstâncias e as evidências nas quais fundam suas teses.

Outros pesquisadores registraram seus apontamentos e conclusões a respeito da Histeria da Caça às Bruxas nas colônias inglesas, no vasto campo das Humanidades. Desborda de nosso objeto aprofundarmo-nos nesse debate, senão apenas para evidenciarmos a maestria com que o romance apresentado articula os rastros históricos do período colonial

---

<sup>58</sup> Obra de domínio público nos Estados Unidos, mantida o mais fiel possível às fontes originais.

norte-americano e cria novas circunstâncias para seu enredo, articulando os fatos históricos relevantes que tem em mãos.

Certo é que no debate sobre a origem da Tituba e da bruxaria que se espalhou nas comunidades puritanas, a elite política e religiosa negava ou silenciava a respeito de qualquer evidência de origem inglesa da bruxaria nas colônias. A nosso ver, em virtude do compromisso ou objetivo maior dos puritanos de promoverem a moralização dos povos da colônia, era conveniente negar qualquer ligação com as mazelas correntes da Europa que porventura tivessem passado no seu rígido controle.

Destacamos, na sequência, uma passagem do romance que alude à presença do folclore divinatório europeu entre as crianças brancas, como se o romance denunciasse a prática infiltrada.

Após Tituba ter proibido as meninas da casa e suas colegas do vilarejo de entrarem na sua cozinha, repentinamente se preocupa com Betsey, a filha do Reverendo. No trecho a seguir, Tituba percebe a curiosidade das meninas em torno do jogo de cartas de tarô, o milenar oráculo, utilizado para predizer o futuro. O jogo de cartas tem sua origem na Cabala, vertente mística do judaísmo, e na alquimia medieval. Tratava-se, portanto, de um objeto europeu ligado ao ocultismo e à magia, datado provavelmente do século XIV e trazido clandestinamente para a colônia. Tituba certamente sabia da proibição daquelas práticas, inclusive da quiromancia, a arte de ler as mãos, outra arte antiga apreciada pelos povos antigos, pré-cristãos:

Ela passava a maior parte do tempo com Ane Putnam, Mercy Lewis, Mary Walcott e as outras que, expulsas da minha cozinha, agora se trancafiavam no primeiro andar para se entregar a toda sorte de jogos, cujo caráter problemático eu não ignorava. Um dia, Abigail me mostrou um jogo de tarô que havia arranjado, sabe Deus como, e me perguntou:

\_ Acha que alguém pode ler o futuro com isso?

Eu tinha dado de ombros:

\_ Minha pobre Abigail, não são apenas pedaços de papelão colorido que serão suficientes para isso.

Ela então espalmou a mão de pele rosada onde o desenho das linhas se inscrevia:

\_ E aqui, alguém pode ler o futuro aqui?

Eu mantive os ombros encolhidos sem responder.

Sim, eu sabia que o bando de meninas se entregava a esses jogos perigosos. Mas eu fechava os olhos. Todas as asneiras, esses cochichos, essas risadas não vingavam pelo terrível cotidiano da própria existência? (CONDÉ, 2019, p. 108-109).

O objetivo do Protestantismo de operar uma *limpeza* na Nova Inglaterra, numa frente de purificação da fé cristã, a nosso ver, desencadeia a campanha das Cortes de Justiça *seculares* para que fossem colhidas confissões e delações que confirmassem as acusações entre negros escravizados e indígenas. Entendemos que o racismo do qual Hansen (1974) fala, é a atribuição incontestável da bruxaria às crenças dos negros e indígenas, sem qualquer esforço de compreensão dos modos de vida, espiritualidade e rituais dos povos não-brancos:

A verdade é que vivemos em uma cultura racista, na qual ficamos atados: uns mais e outros menos, mas todos nós, pelo menos inconscientemente. Intelectuais brancos, ao menos recentemente, gostam de se dizerem livres de preconceito racial, e se irritam ao serem definidos como pseudoliberais brancos por parte de militantes negros. A irritação é parcialmente justificada, uma vez que certamente não agem com maldade. Entretanto, qualquer um que examine a diferença entre a Tituba dos documentos e a Tituba das “Bruxas de Salem” deve reconhecer que há fundamento nas acusações de militantes negros. Não estamos livres do racismo e não estaremos livres até reconhecermos, entre outras coisas, que as crenças e práticas que consideramos superstição não apresentam necessariamente limites raciais – até que reconheçamos, em resumo, que a bruxaria, encontrada na Nova Inglaterra, é mais inglesa em sua origem do que indígena ou negra. (HANSEN, 1974, p. 12).

Assim, também percebemos na narrativa, numa mesma passagem, a tensão entre a nova cultura e a presença dos nativos. Não fosse a vivacidade do pensamento de Tituba, ricamente expressa na forma dos discursos imbricados na narrativa, o leitor poderia ater-se apenas aos impedimentos impostos a Tituba. A oralidade nos permite apreciar a interação da narradora com a sabedoria e a cosmogonia de diferentes culturas.

Os trechos a seguir unem saberes e indagações sobre curas, não apenas aquelas realizadas com ingredientes e elementos da natureza, mas, principalmente, aquelas ligadas a ensinamentos ancestrais e espirituais que o discurso híbrido, direto, indireto e direto livre, concatenam, trazendo tanto fluidez como densidade à reflexão da personagem:

Quando eu estava prestes a entrar na floresta, um homem de figura escura e rígida, montado num cavalo, com o rosto afogado na sombra de seu chapéu, me chamou:

Ô, negra! Não tem medo dos índios?

**Dos índios?** Eu temia menos esses “selvagens” do que os seres civilizados entre os quais eu vivia, que penduravam velhas em árvores.

(CONDÉ, 2019, p. 84).

Na primeira parte, Tituba narra o encontro com a figura escura e rígida, representando a crença arraigada, montada num cavalo, símbolo de poder. Na segunda parte,

a narrativa muda sua posição como sujeito passivo do acontecimento. Temos um discurso direto afiado, que interrompe seu caminho para a floresta, para então termos um tipo híbrido de discurso direto para uma reflexão da Tituba: “[...]medo dos índios?”.

Eu me inclinava sobre um arbusto perfumado que parecia muito com citronela, com suas propriedades múltiplas, quando ouvi chamarem meu nome: — Tituba! Sobressalto. Era uma velha com o rosto deformado como um pedaço de pão e nem por isso menos agradável. Eu me espantei: — Como sabe meu nome? Ela tinha um sorriso misterioso: — Eu a vi nascer! (CONDÉ, 2019, p. 84).

Novamente o discurso direto, antes da oração com uma única palavra: “Sobressalto!”. O parágrafo traz várias vozes em intersecção: o colonizador, a personagem que narra, um aparente segundo narrador e a velha Judah:

[...]  
 \_ Não te conheço. O que quer comigo?  
 Ela se pôs a trotar para dentro da floresta e como me mantive imóvel, ela se virou e me lançou:  
 \_ Não seja teimosa: eu sou uma amiga de Man Yayá! Meu nome é Judah White.  
 A velha Judah me indicou o nome de cada planta e suas propriedades. Eu anotei de cabeça algumas das receitas que ela me revelou:  
 [...]  
 (CONDÉ, 2019, p. 84-85).

Tituba usufrui ao máximo da magia daquele encontro e nos fala das doenças do corpo e da alma com as quais vai se deparando no vilarejo de Salem.

O medo e o distanciamento que os habitantes da colônia mantinham dos nativos é também destacado no romance de Petry (1964), no trecho a seguir, no qual se percebe o cuidado dos negros para adentrar a floresta:

Mas, tudo o que falou alto para John foi “Quando a primavera chegar, poderei ir à floresta e procurar plantas e ervas.”  
 “Talvez pelas bordas, não é seguro adentrar a floresta. Há índios e animais selvagens.”  
 (PETRY, 1964, p. 38-39; tradução nossa).<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> No original: But all she said aloud to John was, “When the spring comes, I’ll be able to go in the woods and look for plants and herbs.”  
 “Maybe along the edges. It’s not safe to go deep into the woods. There’s Indians and there’s wild animals.”

De tudo que encontramos no *caldeirão* do debate sobre a origem da Tituba Indien e da bruxaria em Salem, dos julgamentos e dos diversos tratados e manuais de moral e bons costumes que grassavam nas mãos dos mesmos cidadãos *fiéis* que chicoteavam negros, indígenas e mulheres e assistiam às execuções em praça pública, destacamos a indelével conexão da linha de sucessão das mulheres, ainda que invisibilizadas pela História, inscritas na literatura. Tituba reivindica o lugar dos seus mortos, ancestrais familiares e ancestrais de luta, ela mesma se tornando uma *invisível* dentro da espiritualidade de seu povo, ao conquistar o direito de ter uma *filha espiritual* após sua morte - Samantha. Afinal, lembremos que os heróis que conquistam sua imortalidade passam a ser honrados e cultuados.

Citamos o trecho da conversa de Man Yayá com Tituba, que se torna emblemática para nossa interpretação, reforçada por nossa visita à Salem, em especial ao Cemitério Memorial:

Os mortos só morrem se morrerem em nosso coração. Eles vivem se nós os cultuamos, se honramos suas memórias, [...] se em intervalos regulares nos recolhemos para comungar em sua memória. Eles estão aqui, em tudo ao nosso redor, ávidos por atenção, ávidos por afeto. Algumas palavras bastam para trazer seu corpo invisível junto ao nosso, impaciente para ser útil. (CONDÉ, 2019, p. 33).

O segundo nome do casal – Indien –, a nosso ver, pode induzir a erro sobre sua origem. Para nossa surpresa, ao refazer nossa leitura da Tituba, de Ann Petry, deparamo-nos com o seguinte trecho sobre a compra do casal pelo Reverendo Parris:

Qual é seu último nome? perguntou. (Reverendo Parris)  
 Não temos o último nome, mestre. Disse John.  
 Vocês precisam ter um último nome. São de Barbados, que é parte das Índias Ocidentais – então – bem – seu último nome será Índio. John Índio e Tituba Índia.  
 Apesar dos protestos de John, ele os batizou e escreveu seus nomes no verso da Bíblia da embarcação e datou de 10 de novembro de 1688.<sup>60</sup> (PETRY, 1964, p. 7; tradução nossa).

Concluimos, quanto às divergências sobre a origem da Tituba Indien, que a questão não é relevante para a estrutura do romance. Na realidade, a personagem Tituba é envolvida

<sup>60</sup> No original: “What’s your last name” he asked.

“We have no last name, master. John said.

“You have to have a last name. You’re from Barbados, and it’s part of the West Indies – so – well – your last name will be Indian, John Indian and Tituba Indian.”

In spite of John’s protests, he baptized them and wrote their names down in the back of the ship’s Bible and the date. November 10, 1688.

nos conflitos político-religiosos como praticante de bruxaria e a acusação independe da sua etnia. A origem exata das práticas espirituais da Tituba não é determinante para a verossimilhança do enredo. O medo e o preconceito contra as crenças e rituais dos índios, assim como do voduísmo africano, compõem a historicização do período de repressão às religiosidades não-cristãs. Do mesmo modo, a perseguição de mulheres sob acusação de heresia aponta os esforços para o cumprimento da meta de *limpeza social e religiosa das colônias*.

Barbados foi ocupada por espanhóis, portugueses e foi colonizada pelos ingleses, tendo se tornado um estado independente em 1966. Todavia, declarou-se uma República somente em 2021, tendo como Presidente, eleita pelo Parlamento, uma mulher. Atualmente a crença majoritária é cristã, apesar da composição étnica de seu povo ser mais de 80% de origem africana. A História e a Literatura podem unir seus registros para pensar e repensar o que foi e o que poderia ser, enquanto repara silêncios e apagamentos a respeito da atual Barbados.

Intertextos e paratextos, em especial a nota historiográfica da autora, nos dão a perspectiva das narrativas de memória e resistência inspiradas na versão histórica da Tituba Indien. Artur Miller chegou a ser acusado de racismo, em virtude de sua peça sobre o tema. Todavia, ele é direto e específico ao construir sua Tituba, afrodescendente e praticante de *magia negra*, conhecida como vodu. Sabemos que a religiosidade africana tem ramificações na América até os dias atuais.

Conforme já debatemos em nossa pesquisa, a caça às bruxas instaura-se, de modo institucionalizado, na Europa dos séculos XVI e XVII, sendo uma ação com fundamentos e diretrizes religiosas comuns a católicos e protestantes ao tempo da colonização inglesa. A união de rigores ideológicos, religiosos e políticos, da sociedade patriarcal também influenciava o projeto social da Nova Inglaterra. Numa dessas frentes estratégicas, instaurou-se a sistemática acusação de negros e índios sobre a maioria dos males naturais e sobrenaturais que acometiam as colônias. Em Massachusetts, uma das primeiras regiões colonizadas pelos ingleses, o triste episódio dos Julgamentos de Salem foi cercado de intolerância religiosa e suas consequências na vida social, especialmente para as mulheres, independentemente de seu *status* social. Ou seja, fossem elas inseridas em famílias nucleares, tradicionalmente chefiadas por homens e controladas pela igreja Protestante sob concepção puritana, fossem solteiras, colonas ou escravizadas, todas estavam sujeitas ao

escrutínio dos *caçadores de bruxas*. Tal cenário as tornava totalmente incapazes de aventar qualquer tipo de autonomia, além de ficarem vulneráveis a qualquer acusação de desvio de comportamento. O rol de heresias, como vimos neste estudo, era aberto e se estendia de modo assombroso diante da histeria coletiva que grassou nas colônias americanas do século XVII, inclusive reforçada pelas próprias cortes de justiça. Suas histórias, sob as perspectivas metaficcional-historiográfica e do intertexto místico, nos falam da saga de heroínas há muito silenciadas na História.

### 3. CIRCE – O MITO E O ARQUÉTIPO DA DEUSA-FEITICEIRA

Na Mitologia Grega, da união do deus do Sol – Hélios – com Perseis, filha de Oceano, nasce Circe. Descendente do Sol e do Oceano, podemos imaginá-la uma ninfa conectada à imensidão das águas e também portadora do calor e da luz do Sol que ilumina a vastidão dos céus, capaz de mergulhar nos mares frescos e profundos, levando luz e calor. Uma das definições do mito, segundo Junito Brandão, é de que “abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações” e “na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico; ao revés, é ilógico e irracional” (BRANDÃO, 1991, p. 36). Assim descrevemos os aspectos que imaginamos para a ninfa Circe, nascida de divindades do mar e do sol, espaços que domina com altivez e nos quais transita com coragem e perspicácia para defender sua Ilha e seu filho.

Tornou-se comum a referência a Circe como a feiticeira das poções mágicas, dos envenenamentos e das metamorfoses; senhora soberana da Ilha de Eana. Sujeito a variantes, buscamos a versão do mito nas fontes literárias clássicas. Circe é mencionada na *Teogonia* de Hesíodo – *A origem dos deuses* (1995). A alcunha de feiticeira dos venenos e metamorfoses provém de seu talento com as plantas e das transformações que provoca em quem invade seu espaço e ameace a realização de seus desejos, de amor ou vingança.

Na *Odisseia*, de Homero, pode-se dizer que Circe, mais do que coadjuvante, é essencial ao herói Odisseu numa das etapas da jornada do guerreiro em seu retorno a Ítaca. O *Retorno*, ressaltamos, é etapa importante na jornada do herói, antepondo-lhe uma série de desafios ao real desejo e merecimento de retornar ao seu povo. Conforme Campbell:

O retorno e reintegração à sociedade, que é indispensável à contínua circulação da energia espiritual no mundo e que, do ponto de vista da comunidade, é a justificativa do longo afastamento, pode se afigurar ao próprio herói como o requisito mais difícil. (CAMPBELL, 1949, p. 23).

Em suas paradas erráticas anteriores ao encontro com Circe, Odisseu e seus homens, ora expulsos dos locais onde estiveram, ora atacados por monstros gigantescos, exaustos após escaparem da morte, aportam na ilha Eana, da terrível feiticeira – como Circe é referida na epopeia. Odisseu, esgotado e confuso em relação à posição de sua embarcação em virtude das adversidades enfrentadas no mar, avista a morada de Circe pela fumaça que se eleva entre as árvores. Ali aporta para caçar e alimentar sua tripulação, ordenando aos marinheiros

o reconhecimento do lugar e da casa no meio da floresta. Lá chegando, os homens de Odisseu são enfeitiçados e transformados em porcos.

Destacamos alguns detalhes da *Odisseia* (Canto X): Circe deixa propositalmente a fumaça subir em grandes lufadas revelando sua localização. Na verdade, ela quer ser avistada da costa da Ilha por Odisseu; o controle de seus lobos monteses e leões de guarda, à entrada da casa, permite a passagem dos homens de Odisseu e seu cantarolar, com a voz humana que sabe possuir, disfarçando-se de inofensiva artesã que realiza um trabalho de tecelagem, são ações estrategicamente planejadas. A feiticeira insidiosa e sorrateira se mostra habilidosa em distrair, iludir e envenenar a guarda de Odisseu. Suas atitudes configuram truques de atração e sedução femininas para tornar os homens vulneráveis. Uma vez encantados, refestelam-se em divãs e cadeiras confortáveis, servidos de comidas e bebidas, entregues, assim, ao objetivo da feiticeira de envenená-los. As *armas* de Circe para atrair e neutralizar Odisseu e seus guerreiros são assim apresentadas, ou seja, o encanto, a sedução e o aconchego da casa, o alimento e a bebida, que a ajudam a metamorfosear os homens em porcos. A *Odisseia* contém outras construções de personagens secundárias, mulheres e feiticeiras, as quais lançam mão de seus talentos e atributos para desviar o curso dos heróis na epopeia, ou neutralizar suas estratégias e ameaças. Eis o lugar das feiticeiras homéricas: os espaços onde o perigo está à espreita, disfarçado nas mais inofensivas atividades femininas.

Odisseu precisa salvar seus homens e se prepara para ir atrás deles quando encontra Hermes, o deus protetor dos viajantes, que lhe oferta o *móli*, uma erva com propriedades contrafeitiços. Além disso, Hermes o orienta para que se deite com Circe e depois negocie com ela para desfazer o feitiço lançado sobre os primeiros marinheiros que a visitaram. Assim acontece e Odisseu resgata seus homens, restituídos à forma humana, e permanece na Ilha e no *leito* de Circe que também acolhe sua embarcação e seus tripulantes.

O mito também dá conta de que Circe é uma deusa de natureza dualista: sedutora e profunda conhecedora das propriedades das ervas para cura ou envenenamento; proteção ou maldição. Circe continua a aparecer na literatura, inspirando enredos sempre relacionados a seus feitiços com venenos e metamorfoses.

No clássico *Metamorfoses* (2019), de Ovídio, um compêndio de mais de duzentos e cinquenta mitos gregos e romanos, do século VIII EC, que inspirou as mais variadas obras de arte, destacamos primeiramente seu título, sobre a transformação dos seres e de seus

corpos, assim como de elementos da natureza. Ovídio diferencia-se, em apertada síntese, das epopeias homéricas, e de seu contemporâneo Virgílio, por não escrever sobre guerras e conquistas e sim sobre o amor, fazendo-o com ousadia e erotismo. Sua poesia épica narra a história do mundo, rivalizando com a tradição da unidade de ação da epopeia. O poema épico de Virgílio aborda a variação de perspectiva, mais do que as transformações (FALCÓN, 2016 apud, Ovídio, 2016, p. 22).

A obra de Ovídio – poeta banido de Roma pelo Imperador –, causou muita polêmica em seu tempo. Observamos que Circe, ao rivalizar com a tradição, sobrealça o perfil insidioso e vingativo sobre o comportamento terno e amoroso esperado de uma mulher. Em *Metamorfoses* (2019), no final do livro XIII e início do livro XIV, encontramos o mito sobre a paixão de Glauco por Cila. O pescador Glauco, um mortal, fora transformado num deus, poderoso ser marítimo, cujas proezas, todavia, não impressionam a ninfa Cila. Apaixonado e rejeitado por sua amada, Glauco busca a ajuda de Circe e implora para que ela o ajude a conquistar Cila. Entretanto, apaixonada por Glauco e muito enciumada, ao invés de ajudá-lo, ela tenta fazê-lo notar o seu amor, enfurecendo-se diante da rejeição. Inconformada, envenena as águas onde sua rival costuma banhar-se, transformando-a em um monstro terrível e assustador.

Embora não nos aprofundemos na riqueza inesgotável dessa obra clássica, citamos o mito de Circe, também do modo como desenvolvido na poesia de Ovídio, numa hipótese de o feitiço aparecer como ferramenta para as transformações e o envenenamento das águas ao redor de Cila. A água, conforme os estudos desenvolvidos por Jung, é o símbolo mais comum do inconsciente, amplamente utilizado para investigar as emoções mais profundamente represadas (JUNG, 2000). As metamorfoses de Ovídio podem abordar a transformação em vários sentidos e para variados propósitos da vida, envolvendo as interações entre seres e desses com a natureza cuja ordem é sujeita a mudanças no tempo. O primeiro feitiço lançado por ela, capaz de alterar os destinos e perturbar as relações, acomete a própria Circe na forma de ciúmes e egocentrismo, talvez causando-lhe a perda do controle sobre as consequências dos seus atos – Cila é para sempre transformada num monstro.

Em nosso auxílio, sobrevém o estudo dos símbolos e arquétipos do inconsciente coletivo de Carl Jung (2000), teoria lançada na primeira metade do século XX. Basicamente, a água é o símbolo amplo para emoções, representando o *lugar* para onde se encaminham e se operam as reflexões existenciais mais profundas. A simbologia pode remeter a conteúdos

reprimidos e esquecidos, tendo os mitos e os contos de fada se tornado importante material de projeção desses símbolos do inconsciente coletivo. Nossa especulação da simbologia da água, todavia, permanece nas fronteiras da criação literária, com foco no conhecimento continuamente construído e nas possibilidades de interpretação dos conteúdos e formas dos mitos na narrativa. De fato, articulamos saberes de uma rede complexa de fontes, que auxilie a interpretação do intertexto mítico, a qual não prescinde de certo grau de abstração.

Para Jung (2000), os dogmas e as construções grandiosas e utópicas das religiões são muros, entre o consciente e o inconsciente, e a água é o elemento primordial, lugar simbólico das emoções, instável, difícil de controlar e, metaforicamente, de profundidade e correnteza inesperadas.

A água, por ser um elemento muito presente no mito de Circe, particularmente na passagem da Odisseia em que Odisseu aporta na Ilha de Eana, na verdade atraído pela feiticeira, nos remete a algumas passagens do estudo junguiano acerca das emoções no vasto estudo dos arquétipos do inconsciente coletivo nos sonhos:

A água é o símbolo mais comum do inconsciente. O lago no vale é o inconsciente que, de certo modo, fica abaixo da consciência, razão pela qual muitas vezes é chamado de "subconsciente", não raro com uma conotação pejorativa de uma consciência inferior. A água é o "espírito do vale", o dragão aquático do Tao, cuja natureza se assemelha à água - um yang incluído no yin. Psicologicamente a água significa o espírito que se tornou inconsciente. (JUNG, 2000, p. 29).

Seguimos com a interessante imagem de nos vermos espelhados na água, com medo de mergulharmos mais fundo e encontrarmos o movimento de vida refreado, abaixo da aparência refletida *prima facie*. Talvez o feitiço de Circe para metamorfosear homens em porcos, fosse um escudo de proteção revelador do lado obscuro das figuras masculinas.

A partir dessa breve noção da simbologia das águas e retomando a passagem do mito em que Glauco se apaixona por Cila, podemos supor que o ciúme provocado em Circe a faz envenenar as águas para transformar Cila num terrível monstro. A ninfa Cila pode, assim, representar uma face passional que desequilibra a Circe, prendendo-a em suas próprias emoções envenenadas:

Verdadeiramente, aquele que olha o espelho da água vê em primeiro lugar sua própria imagem. Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente

o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com a *persona*, a máscara do ator. Mas o espelho está por detrás da máscara e mostra a face verdadeira. Esta é a primeira prova de coragem no caminho interior, uma prova que basta para afugentar a maioria, pois o encontro consigo mesmo pertence às coisas desagradáveis que evitamos, enquanto pudermos projetar o negativo à nossa volta. Se formos capazes de ver nossa própria sombra, e suportá-la, sabendo que existe, só teríamos resolvido uma pequena parte do problema. Teríamos, pelo menos, trazido à tona o inconsciente pessoal. A sombra, porém, é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma. Não é possível anulá-la argumentando, ou torná-la inofensiva através da racionalização. (JUNG, 2000, p. 30-31).

Confrontar a *persona*, retirando a máscara que disfarça os pontos desagradáveis em nós mesmos é tarefa difícil, já que expõe fragilidades e impotência. Jung observa a negação dessas imperfeições com a invenção do herói, desconectado do seu subconsciente, e que transita além do bem e do mal.

Este problema é extremamente difícil, pois não desafia apenas o homem total, mas também o adverte acerca do seu desamparo e impotência. As naturezas fortes - ou deveríamos chamá-las fracas? - tal alusão não é agradável. Preferem inventar o mundo heroico, além do bem e do mal, e cortam o nó górdio em vez de desatá-lo. No entanto, mais cedo ou mais tarde, as contas terão que ser acertadas. Temos, porém, que reconhecer: há problemas simplesmente insolúveis por nossos próprios meios. Admiti-lo tem a vantagem de tornar-nos verdadeiramente honestos e autênticos. Assim se coloca a base para uma reação compensatória do inconsciente coletivo; em outras palavras, tendemos a dar ouvidos a uma idéia auxiliadora, ou a perceber pensamentos cuja manifestação não permitíamos antes. (JUNG, 2000, p. 31).

A etapa que o herói grego devia cumprir, entretanto, de se tornar imortal, como veremos em seguida, é o mergulho nessas águas, além do espelho da superfície, que para os gregos significava morrer, visitar o submundo de Hades e retornar, ou seja, conquistar a imortalidade. Com Circe, Odisseu confronta seus mais profundos conflitos e reconecta-se ao seu subconsciente, ou à sua alma, para reavaliar sua jornada de antes e a de retorno ao lar.

Antes, sobre nosso esforço, quiçá frutífero, com o reestudo dos mitos ora abordados nos Clássicos, Rafael Falcón, ao apresentar uma das traduções de Ovídio, escreve sobre a importância dessas fontes da mitologia:

O mundo ocidental vem, há mais de um século, substituindo gradualmente os autores antigos por manuais mais adaptados ao gosto moderno; menos necessitados de explicações; mais claros ao nosso entendimento destreinado e, por isso mesmo, menos clássicos. A antiga ciência da moral,

com suas profundidades filosóficas, enfada nossos espíritos inclinados à ação política rápida e eficiente (jamais refletida); preferimos os panfletos de ideólogos, que não perdem nosso tempo em discussões abstratas e nos dizem concretamente o que fazer. Não por acaso o século XX, tempo de triunfo das ideologias, foi palco dos maiores genocídios da História. Hoje não damos mais Platão a nossos universitários, pois lhes é incompreensível, mas já não podemos substituí-lo por Marx, já que mesmo isto parece estar muito acima de suas forças; restam-lhes os almanaques, blockbusters, gesticular e grunhir. (FALCÓN, 2016 *apud* Ovídio, 2016, p. 8).

De fato, nosso objetivo se coaduna com as reflexões de Falcón, para que o mito na literatura contemporânea não seja atrelado a uma narrativa inscrita nos clássicos, tampouco seja banalizado para textos “menos necessitados de explicações”. O reconto pode propiciar a conexão do mundo contemporâneo com a essência da narrativa mítica, sem desbordar da sua significação mais permanente.

Com essas considerações sobre a simbologia das águas, observamos outra hipótese de tais aspectos de Circe, integrada à sua Ilha Eana no meio das águas navegadas pela embarcação de Odisseu em seu retorno a Ítaca – a Ilha da feiticeira representa o refúgio e o descanso do herói e seria a derradeira parada, não fossem as provocações e o amor de Circe.

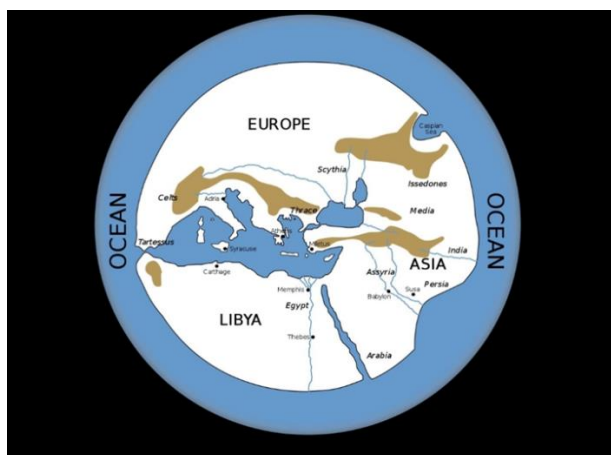
Na ilha de Circe, Odisseu salva a si e a sua tripulação e graças àquela parada, conquista a imortalidade, e consegue retomar a navegação de retorno, a despeito dos obstáculos do deus Poseidon, da ameaça das sereias que afundam barcos e da caverna de Cila, a ninfa transformada em monstro pelo ciúme de Circe.

O mundo da Grécia antiga, real e seguro, era conhecido como totalmente cercado de águas. A noção de círculo e circularidade tornaria assim factível o retorno do herói, caso o círculo fosse todo ele metaforicamente navegado além dos mares. É consenso, também, a necessidade de *inspiração* e coragem para mergulhar no desconhecido e as águas do *rio Okeanos* representavam o desconhecido, no distante horizonte além das águas navegáveis. O submundo de Hades também representa o desconhecimento sobre o mundo pós-morte. Os mitos que narram a descida ao reino de Hades narram o confronto com as incertezas e os medos, para que haja a revelação da luz, simbólico retorno à vida – esse enfrentamento, que torna possível a conquista da imortalidade pode ser o mergulho do herói em si mesmo, de modo que ele possa morrer no nível racional para compreender suas emoções mais profundas, no nível do subconsciente.

Quando estava prestes a partir da Ilha de Eana, Odisseu recebe a mensagem e desafio para se encontrar com Tirésias, o profeta já morto. O momento também proporciona seu encontro com tantos outros que vira morrer na longa guerra de Tróia, cantada na *Iliada*, de Homero. A mensagem/ desafio é apresentada pela própria Circe, como tarefa a ser cumprida antes de o herói iniciar sua navegação de retorno a Ítaca.

Assim acontece a *descida do herói* no meio do *Okeanos*, a partir do porto de Eana, sua parada nos mares que navegava em seu *retorno* da guerra para Ítaca, como um portal para a imortalidade.

Fig. 11 – Mapa mundi na concepção de Hecateu de Mileto (550-480 AEC)



(Fonte <https://greciantiga.org/img.asp?num=0107>. Acesso em 31/10/2023)

A analogia entre o nascer e o pôr do sol, a noite e o dia, o inverno e o verão, com a escuridão e a claridade da alma não são temas novos na análise dos mitos, principalmente aqueles que envolvem a descida ao submundo, equiparando-se ao enfrentamento do medo, autoconhecimento e processo de purificação, outra característica relacionada às águas em diversas cosmogonias. No campo da mitologia, podemos lembrar do mito grego de *Deméter e Perséfone* e do mito sumério *A descida de Innana*, sem esgotar exemplos de mitos nos quais a visita ao submundo suscita uma revisão do conceito de poder e do sentido da vida. O retorno, à luz e à vida, só é autêntico após a experiência de descida às profundezas do submundo. Conforme se observa o horizonte, o sol mergulha nas águas e ressurge no lado oposto para um novo dia, sendo as águas de *Okeanos*, na antiguidade, um possível portal para o submundo.

Para os gregos antigos, o submundo – espaço dos mortais - era a oposição ao Olimpo, espaço dos deuses imortais; a demarcação, portanto, expunha as limitações e imperfeições dos seres. Ao herói sempre seria possível emergir do submundo para atingir o Olimpo, após passar, evidentemente, por desafios que lhe testassem e garantissem, ou não, a imortalidade.

Lembremos que o submundo, inicialmente compreendido como espaço obscuro para onde iam os mortais, logo foi compreendido como o mundo dos mortos, passando a ser referido, inclusive, por razões históricas e culturais, como o *inferno* - lugar de provações e confrontos com as sombras, as culpas e os temores mais profundos do ser.

Com esses pressupostos de resgate mítico para reflexão, passamos à simbologia de Circe, ela mesmo podendo ser a *ilha*, cercada de *águas*; a parada imposta ao herói desorientado, espécie de portal feminino de amor, sedução e entrega antes do acesso aos mistérios da Terra.

Ao retornar à ilha, tendo completado a travessia do rio circular cósmico *Okeanos* pela segunda vez, o herói completa o círculo, desde o nascer até o pôr do sol. Mesmo o nome *Circe* é relevante, uma vez que a forma *Kirke* pode ser um cognato da forma *kirkos*, uma variante do nome *krikos*, do grego, que significa círculo ou anel. Conforme podemos articular com o presente estudo, essa experiência de completar o círculo é uma experiência mental – ou, em outras palavras, é uma experiência psíquica.<sup>61</sup> (NAGY, 2013, p. 12 / Hour 10, grifo nosso)

Metaforicamente, imaginar essa circularidade a partir do papel da Circe – no sentido de ilha e de magia, forma um paralelo poético da própria jornada humana, diante de uma existência que possa se *re-ciclar* a partir de um momento crucial de desafio. O conceito de circularidade esteve implícito nas crenças antigas das sociedades matriarcais, que historicamente precederam o período homérico e sua poética sobre os deuses. Em síntese, era um modo de observar a natureza do nascimento - vida e morte -, chegadas e partidas pelo ventre da mulher e da Terra. Deixar-se descansar e refletir em uma ilha em meio a águas

---

<sup>61</sup> In returning to the island of Circe by crossing the circular cosmic river Okeanos for the second time, the hero has come full circle, experiencing sunrise after having experienced sunset. [30] Even the name of Circe may be relevant, since the form Kirkē may be cognate with the form kirkos, a variant of the noun krikos, meaning 'circle, ring'. [31] As we will now see, this experience of coming full circle is a mental experience - or, to put it another way, it is a psychic experience.

desconhecidas, ressignifica, no romance de Miller, a parada estratégica de Odisseu na Ilha de Circe.

A simbologia mítica subjacente aos mitos na literatura contém outras narrativas a serem exploradas. O fato de Circe se interpor na navegação de retorno de Odisseu a Ítaca nos dá a visão do evento circular de morte e retorno à vida pelas águas desconhecidas, como era referido o rio *Okeanos*. O horizonte infinito, avistado sobre as águas nunca navegadas, em termos geográficos da antiguidade e antes das navegações de descoberta de outros continentes, representava tanto a visão das águas primordiais, fonte da vida, como o risco de morte.

A ida de Odisseu ao submundo por aquelas águas representa importante e decisivo rito de passagem na jornada de retorno do herói, um desafio para alcançar a imortalidade, já que os mortais e semideuses que fazem a *passagem* pelo submundo de Hades podem ser imortalizados. A nossa hipótese, acerca do *retorno* de Odisseu no relato de Miller (2020), considera Circe não apenas como auxiliar sobrenatural do herói ou a representação de um obstáculo, mas, diferentemente, o desafio da passagem propriamente dito, o chamado para completar o círculo da jornada.

Conforme Joseph Campbell (1949), no *Retorno*, após alcançar seu objetivo, o herói anseia retornar à sua terra e ao seu povo para narrar sua saga, assim consolidando-a. Nessa etapa, enfrenta o desafio de mergulhar nos mais profundos questionamentos sobre si mesmo, reavaliando os meios que utilizou para alcançar os objetivos. Ao encontrar a sua paz, redenção e transformação, ele se vê no limiar de completar o ciclo.

### 3.1 A feiticeira ressignificada em Circe: um romance, de Madeline Miller

Esperiei que alguém comentasse a minha ausência, mas ninguém comentou, pois ninguém tinha reparado. Por que reparariam? Eu não era nada, apenas uma pedra. Só mais uma jovem ninfa entre milhares de milhares. (MILLER, 2020, p. 25).

Madeline Miller é escritora, professora e dramaturga norte-americana, nascida em Boston. *Circe: um romance* (2018) não é a primeira obra em que reconta um mito clássico. Em 2011, Miller publicou *A canção de Aquiles*, no qual conta a história de amor entre Aquiles, um semideus, e Pátroclo, seu amigo e fiel escudeiro. Ambos os personagens presentes em *A Ilíada*, de Homero. Foi a primeira mulher a receber o *Orange Prize for Fiction*, ganhando-o, em sua 17ª edição, por seu romance de estreia, *A canção de Aquiles*, e por *Circe: um romance*, recebeu o prêmio *Goodreads Choice Awards* de 2019.

Em entrevista para o Festival *Chicago Humanities* (2019), Miller conta que ficara instigada pelo mito de Circe, diante da ausência de voz ou destaque para as figuras femininas das epopeias de Homero. A autora, que é Mestre em estudos de clássicos da literatura ocidental, acredita que muitas dessas vozes foram silenciadas e, assim, quis propor novas abordagens para resgatá-las.<sup>62</sup>

No relato de Miller, logo que nasce, Circe se vê através dos olhos altivos e críticos ao seu redor, a começar pelo anúncio de seu nascimento por sua mãe, Pasifae, ao seu pai, o deus Hélio: “\_ Uma menina – minha mãe disse a ele, torcendo o nariz” (MILLER, 2020, p. 9).

Segue-se a descrição: ninfa – deusa e noiva – que, entretanto, paradoxalmente, parece desqualificá-la para a categoria. Circe tinha um choro estranho e fraco e sua voz *quebrada* era comparada a *guinchos*, olhos amarelos como mijo que não queimavam como os de seu pai, o deus-sol; cabelos listrados como um lince, e não dourados como o de suas irmãs; e queixo agudo, desagradável. Além dos aspectos físicos negativos, era idiota e enfadonha como uma pedra, tudo apontando para a dificuldade que seus pais teriam para encontrar alguém de boa estirpe que a aceitasse. Ou seja, Circe não era uma existência promissora nem para uma deusa, tampouco para uma ninfa. Era o que ela ouvia de sua mãe e de seus irmãos, com a aquiescência, embora menos hostil, de seu pai.

---

<sup>62</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nGAbXvHzSII>. Acesso em 04 jul. 2024.

Sentindo-se diferente e inferior às demais mulheres do palácio dos deuses, Circe evita os jogos e os confrontos intimidatórios dos jovens candidatos a reis e das ninfas candidatas a esposas de deuses ou reis. Acerca-se do pai que lhe inspira um misto de admiração e intimidação. “Aos pés de meu pai, o mundo todo era feito de ouro. A luz vinha de todo lugar de uma só vez – sua pele amarela, seus olhos cintilantes, os lampejos brônzeos do seu cabelo” (MILLER, 2020, p. 11). “Hélio, o Sol, não se sujeitava a nenhuma vontade exceto à sua própria, e ninguém tinha o direito de dizer o que ele faria” (MILLER, 2020, p. 15).

A passagem pelo mito do titã Prometeu traz o primeiro sinal de desobediência da *pequena* feiticeira. Ao saber da punição do tio por ter desafiado Zeus e dado aos humanos a dádiva do fogo, Circe quis conhecê-lo de perto. Do fogo entregue aos homens brotara o conhecimento das artes e dos ofícios que Zeus queria manter fora do alcance da civilização dos mortais. Da ousadia de Prometeu, pairava a ameaça de retomada da guerra entre os titãs e os deuses olímpicos. Era necessário que os Titãs se posicionassem, com uma punição exemplar ou uma conspiração para libertar Prometeu. A punição, sabemos desde o mito, era o eterno acorrentamento de Prometeu num pico do Cáucaso, sujeito a ter seu fígado diariamente arrancado e devorado por uma águia. Diante de sua imortalidade, o sofrimento seria eterno e terrível.

Escolhem a punição. Em meio às especulações dos salões, chega o dia de iniciar o castigo, executado por uma Fúria, uma das deusas da vingança. Sessões violentas de açoite acontecem, cercadas de uma atenta plateia. Nos intervalos da tortura, quando o interesse da plateia arrefece, Circe encontra a oportunidade para se aproximar do tio.

Encontramos nessa passagem do romance um momento assemelhado a um rito de passagem de autoconhecimento e individuação da personagem Circe. Ela se acerca do Titã e pergunta sobre a transgressão que ele cometera ao ajudar os mortais e, ao mesmo tempo, pede que o tio explique o que era ser mortal. Ele apenas descreve a morte, com a ressalva de que nenhum deus poderia compreendê-la. Mesmo assim, Circe se impressiona com o que ouve. “O corpo deles vira pó e volta para a terra. Sua alma se transforma em fumaça fria e voa para o submundo. Lá eles não comem nada e não sentem calor. Tudo que tentam alcançar escapa de suas mãos.” (MILLER, 20 p. 24). Durante a breve conversa, Circe aprende, ainda, que os humanos eram diferentes entre si, tendo em comum apenas a mortalidade.

No entanto, sobre diferenças, Circe não entendia por que Prometeu confessara voluntariamente a transgressão da entrega do fogo sem implorar pelo perdão de Zeus. Neste momento, Prometeu devolve a pergunta a Circe, “Por que um deus faria uma coisa dessas?” e acrescenta “Nem todos os deuses precisam ser iguais”. Ao ser questionado por Circe se ficaria bem, ele lhe responde “Bem o bastante.” (MILLER, 2020, p. 24).

Circe é tomada por uma sensação estranha, a de uma descoberta pessoal de que ela era um ser único, um indivíduo dentro dela mesma. Afinal, mortais e deuses eram diferentes entre si. Ela acabava de reafirmar sua individualidade ao se afastar da turba que assistia à tortura de Prometeu e, repentinamente, sua percepção da existência se aclara. Pega uma adaga afiada do pai e corta a própria mão para descobrir sua dor e sua capacidade de cicatrizar sem marca aparente. A principal descoberta que esse rito de passagem lhe proporciona é a de que sua mão lhe pertencia e rapidamente cicatrizavam os cortes. Um lampejo de individuação.

Tempos depois, Circe confessa ao irmão Aietes que conversara com Prometeu quando ele já estava acorrentado e sujeito ao martírio. O irmão, preocupado, a alerta sobre o quanto aquela atitude poderia despertar a ira do pai e subitamente ela sente o gosto da transgressão e do pavor.

Logo se realiza o casamento da irmã Pasifae com o rei de Cretas, Minos, um semideus filho de Zeus. As especulações em torno da escolha lembram arranjos matrimoniais históricos, de parcerias auspiciosas para os pais dos consortes. Pasifae casa-se e vai morar no reino de Minos e Circe desconfia da passividade da irmã, antevendo algum plano perverso.

Os irmãos também partem. Aietes ganha um reino só dele e Perses viaja para o reino persa, deixando Circe contrariada e solitária para trás. Vagando sozinha pelas praias onde costumava ir com Aietes, Circe encontra Glauco e se apaixona pelo mortal pescador. Pede a sua avó Tétis, a deusa do mar e esposa de Oceano, que encha as redes de seu amado de peixes, e completamente tomada por sua paixão, busca saber como transformar um mortal em deus com o uso da magia da *pharmaka*<sup>63</sup>, erva poderosa capaz de alterar o mundo e que crescia onde os titãs haviam derramado seu sangue. Apesar do aviso de Tétis para que sequer

---

<sup>63</sup> *Pharmaka* ou *phármakon*, do grego, “uma droga salutar ou venenosa” (BRANDÃO, 1987, p. 49), referida como instrumento de ligação dos deuses com seus poderes e canal para sua manifestação exterior. Assim, veneno ou antídoto canalizado pela vontade dos deuses.

ousasse falar novamente de uma tal perversidade – o uso da *pharmaka* –, Circe está decidida a infringir qualquer proibição para ter Glauco ao seu lado. A ninfa sem graça e sem atributos como sagacidade e beleza, esperados da filha do deus do Sol, decidia naquele rompante desafiar o poder dos deuses. Seu raciocínio rápido e estratégico, ao mesmo tempo inconsequente e ingênuo, é guiado por sua paixão:

Mas o que ficou mais impresso em minha mente foi o olhar de minha avó quando eu dissera aquela palavra, *pharmaka*. Não era um olhar que eu notava muito entre os deuses. [...] Eu tinha começado a conhecer o que era o medo. O que podia causar medo a um deus? Eu sabia a resposta para isso também. Um poder maior que o deles. (Miller, 2020, p. 45).

Ou seja, a manipulação da *pharmaka* intimidava os deuses. Os fluxos de consciência de Circe mostram como seus poderes estavam adormecidos e tudo o que vivera e observara a preparava para realizar seus desejos. Assim, a ninfa mais discreta do palácio dos deuses resolve se vestir de modo especial e sedutor, como lembrava ter visto sua mãe fazer. Caminha pelos salões servindo muito vinho aos seus tios enquanto acirra a vaidade dos titãs para que contassem histórias de batalhas. Circe queria saber, na verdade, onde fora derramado sangue de deuses, pois seria o lugar onde encontraria a *pharmaka*.

Ao se encontrar com Glauco, como de costume, Circe o conduz ao local onde imagina encontrar as flores e ervas para seu feitiço. Espera que ele adormeça e, ainda duvidando da eficácia daquelas plantas, o forte desejo da feiticeira Circe desperta a *pharmaka*. “Um conhecimento acordou nas profundezas do meu sangue, e sussurrou que a força daquelas flores estava na sua seiva, que podia transformar qualquer criatura em seu eu mais verdadeiro” (MILLER, 2020, p. 47). Mais uma grave transgressão desafia a ordem sob o teto do seu pai e outros poderosos titãs, Glauco acorda transformado num forte, destemido e disposto deus. Destacamos a nuance complementar dada à *pharmaka* por Miller, aparentemente simbolizando a descoberta do poder da feiticeira e seu meio condutor externo.

Para os palacianos, a transformação de Glauco é atribuída às Moiras<sup>64</sup>, permanecendo em segredo o uso da *pharmaka*. Glauco triunfa rapidamente como deus, sempre bem-vindo e festejado nos salões dos deuses, acreditando que a revelação de sua

---

<sup>64</sup> Segundo Junito Brandão (1994), a palavra grega *moira* remete à ideia de obter por sorte um quinhão, aquilo que a cada um coube, por sorte ou destino. Assim, na mitologia o destino fiado pelas Moiras estava além da vontade dos deuses que, portanto, não podiam mudá-lo. As Moiras “pairam soberanas acima dos deuses e dos homens, sem terem sido elevadas à categoria de divindades distintas” (BRANDÃO, 1994, p. 141).

divindade era inteiramente sua e já estava *fiada* em seu destino. Além de não dedicar atenção especial a Circe, o orgulhoso deus monopoliza a atenção dos salões.

A despeito de tudo que fizera por ele, rastejando por seu mínimo afeto e cuidando para que fosse bem-sucedido entre os deuses, Circe é desprezada. A maior decepção ainda estava por vir. Glauco interessa-se pela ninfa Cila, cobre-a de presentes e a pede em casamento.

Comentamos anteriormente o episódio do envenenamento das águas onde Cila se banhava no mito de Circe narrado por Ovídio, comparando o ciúme feminino a um embotamento das emoções, ali representadas pelas águas. Em Ovídio, evidenciam-se aspectos insidiosos e vingativos da feiticeira rejeitada, sem a particularidade criada no conto contemporâneo, de ter sido obra dela a transformação de Glauco num deus. No romance de Miller, a *pharmaka*, que tem o poder de revelar o *verdadeiro eu* do enfeitado, é ativada pelo forte desejo e amor de Circe por Glauco. Assim, a intemperança da apaixonada e dedicada Circe alimenta-se do sentimento de desprezo, traição e humilhação que sente ao ser preterida.

Novamente Circe recorre à *pharmaka*, desta vez para envenenar as águas onde a ninfa Cila costumava nadar, imantando a planta com seu desejo de revelar o *verdadeiro eu* da rival. Eis a origem da alcunha de feiticeira dos venenos e das metamorfoses. O leitor desse conto pode observar inspirações ao mesmo tempo amorosas e passionais, de coragem e de autopreservação inspirados nas *águas* e no *fogo* advindos da origem da feiticeira, filha do deus do sol Hélio com Perseis, filha do deus Oceano.

Circe revela-se uma *pharmakis*, uma bruxa, e resolve contar ao seu pai que é responsável pelas transformações de Glauco e de Cila, o que, em princípio ninguém acredita, tamanha a desfaçatez dos salões dos deuses em relação a ela, a ninfa feia e estúpida. Mas, uma vez convencidos e ao constatarem a transgressão e também o poder da bruxa, decidem que Circe deve ser exilada numa ilha, longe de todos. Glauco, por sua vez, disfarça sua contrariedade e jamais reconhece que o mérito não é seu em ter se tornado um deus.

O exílio de Circe na Ilha Eana, onde poderia ter uma vida de rainha, é um acerto plausível que o deus Hélio encontra para atender à exigência de Zeus. “Minha nova casa era isto: um monumento ao orgulho de meu pai” (MILLER, 2020, p. 75).

Era isto que significava o exílio: ninguém está vindo, ninguém jamais viria. Havia temor naquele fato, mas depois da minha longa noite de terrores,

parecia pequeno e irrelevante. O pior da minha covardia fora suado durante a noite. Em seu lugar havia uma fagulha de empolgação. *Eu não serei como um pássaro criado em uma gaiola*, pensei, *entorpecido demais para voar mesmo quando a porta está aberta*. Entrei naquela floresta e minha vida começou. (MILLER, 2020, p. 77).

Na verdade, não seria bem uma vida de rainha, mas a jornada resiliente de aprendizado para sobreviver sozinha, com segurança em *sua* Ilha. Com o passar do tempo, Circe entende que ganhara um espaço de liberdade, embora limitado, e explorá-lo parecia fazer mais sentido do que preencher o vazio que a separava de sua família na vida do palácio. A bruxaria logo se mostrou sinônimo de muito trabalho, por vezes enfadonho, de reconhecimento, catalogação e experimentos com ervas, raízes e outros elementos da natureza que poderiam ser moldados e combinados conforme sua vontade. Seus domínios não cessam por aí e incluem o controle sobre as feras da ilha, além do aguçamento dos seus instintos. Assim, Circe se apropria da Ilha, de tudo que poderia utilizar em seus feitiços dentro dos limites de seu exílio, ou o que ela pensava serem limites.

Hermes, filho de Zeus, conhecido por proteger viajantes e por suas habilidades de comércio e diplomacia, mas também por ser encrenqueiro e zombeteiro vem visitá-la. Na maior parte do tempo em que Circe passa sozinha, seu pequeno universo é usufruído com prazer e ela vai descobrindo as vantagens de ter se distanciado daqueles que a oprimiam. Ela e Hermes tornam-se amantes.

Certo dia Dédalo, um mortal, hábil mestre artesão vem buscá-la para acompanhá-lo ao reino de Minos, a convite/ordem de Pasifae. Na navegação para Creta, passam pelas águas da monstruosa Cila, mas Circe lida bem com os aspectos que ela mesma havia provocado na *rival* e consegue seguir para seu destino.

Sabe-se do mito da perversa Pasifae que ela gera o Minotauro da relação apaixonada e caprichosa com um touro presenteado ao rei Minos por Poseidon, fazendo-o para medir força e poder com o marido e para castigá-lo por suas traições. Circe é autorizada a sair do exílio pelos deuses e é levada à presença da irmã. Pasifae precisava da mágica e das hábeis mãos da Circe para fazer seu parto. Afinal, em seu ventre havia uma fera das mais violentas que se poderia imaginar em Creta. Quem a ajudasse no parto do monstro que se remexia em seu ventre e não tivesse habilidade suficiente poderia ser devorado por ele. Assim foi feito: Dédalo, com suas habilidades de artesão, construiu uma jaula muito resistente e Circe

preparou uma poção para acalmar a natureza do animal por três estações a cada ano. Fez o máximo que pode e auxiliou a aberração a vir ao mundo e a sua irmã a livrar-se da violência.

Parece que havia mais do *ventre* de Pasifae aguardando Circe. A irmã mais velha revela que não gostava da família, tampouco dos irmãos, com quem se juntava para rir e dançar. Até aquele momento Circe achava que a hostilidade e o desprezo só fossem em relação a ela, que era publicamente humilhada, mas fica claro naquela conversa de despedida que sua irmã a convidara por, paradoxalmente, confiar apenas nela para o parto. Indiretamente, ela elogia Circe ao argumentar que eram iguais porque sabiam suportar a dor, revelando, ainda, observações duras para Circe, sobre o quanto era fácil subjugar-la no palácio dos deuses:

Eles tomam o que querem e em troca lhe dão apenas seus próprios grilhões. Mil vezes eu vi você esmagada. Eu mesma a esmaguei. E toda vez, pensava: será a última, ela vai pôr um fim nisso, vai chorar até virar uma pedra ou um pássaro grasnando no céu, vai nos deixar e já vai tarde. Mas você sempre retornava no dia seguinte. Todos ficaram surpresos quando você se revelou uma bruxa, mas eu sabia o tempo todo. Apesar da sua choradeira, eu vi que você não seria reduzida a pó. Você os detestava tanto quanto eu. Acho que é daí que vem o nosso poder. (MILLER, 2020, p. 136).

Mais uma vez, Circe olha para dentro de si mesma e encontra força e reconhecimento, apesar de todas as vulnerabilidades. Ela buscara desesperadamente a aprovação externa e suas incertezas eram os grilhões instalados pelas opiniões alheias.

Nesse diálogo, Circe colabora para trazer à luz outro rebento, metaforicamente, outro monstro das entranhas da irmã, que também a machuca e a faz sangrar, como o Minotauro. Como ela o dominará? Seu exílio também foi desvendado pela *perversa* Pasifae.

Zeus tem pavor de bruxaria e queria um sacrifício. Nosso pai escolheu você porque era a menos valiosa. E agora você está presa naquela ilha e nunca sairá dela. Eu devia saber que você não me serviria de nada. Saia. Saia daqui e não me deixe vê-la outra vez. (MILLER, 2020, p. 137).

A patrilinearidade a partir de Zeus suplanta a matrilinearidade da antiga Grande-Deusa, como seminal ideologia patriarcal, rejeitando a feitiçaria e a bruxaria ligadas ao poder feminino, essência da crença anterior. O diálogo entre as irmãs e o fluxo de consciência de Circe agregam elemento de verossimilhança do reconto, reflexo da articulação dos estudos da mitologia greco-romana da autora.

De volta à sua Ilha, Dédalo a acompanha e a presenteia com um lindo e perfeito tear de madeira, como só ele seria capaz de confeccionar. Nesse momento, um tear afigura-se

simbólico no campo da feitiçaria e mitologia. O tear e o ato de tecer têm um lugar comum nos mitos e contos de fada. Lembram o tecer da vida, do destino, no tempo e no espaço. A Bela Adormecida é ferida numa agulha de um tear. No mito de Penélope, a esposa fiel de Odisseu condiciona a resposta a qualquer proposta de casamento à finalização do manto que tecia para seu sogro. Porém, ela o tecia durante o dia e o desmanchava durante a noite, assim postergando a resposta. A própria Ariadne usa um fio para *tecer* um caminho de regresso para seu amado Teseu no labirinto do Minotauro. São momentos da narrativa que trazem a imagem de tecer o destino, comum aos temas míticos.

De fato, Circe retorna ao seu exílio, aprende a usar o tear, cria corantes para seus tecidos e, enquanto tece, reflete sobre as acusações da irmã.

Naqueles tempos, Circe recebe a visita de Medeia e Jasão, sem reconhecê-los inicialmente. Disfarçados e cobertos por mantos, o casal pede um ritual para livrar-se de culpa por um grande mal que causaram. Circe realiza o ritual antigo denominado *Katharsis* e, como era próprio daquela prática, sem questioná-los sobre o mal ou ofensa causado. Após o ritual e a purificação do casal, é revelado a Circe que se tratava de Medéia, sua sobrinha, e seu amado Jasão.<sup>65</sup> Mesmo contrariada, Circe tenta demover a sobrinha daquela união.

Os intertextos com os mitos, parecem formar uma sequência de experiências psicológicas da personagem Circe contemporânea. A conversa com Prometeu, o parto da irmã, a navegação pelas águas de Cila, o tear presenteado por Dédalo e a visita do casal Medéia e Jasão trazem-lhe reflexões importantes em seu *exílio*.

Enquanto tece, Circe repassa sua jornada até ali, seus erros, as traições e vinganças e sente-se tola por sua credulidade, inclusive em relação aos irmãos, ao tio Prometeu e à Medéia. A vida solitária, limitada à Ilha, a deixa sujeita à visita de muitas embarcações e as desagradáveis demonstrações de desprezo por sua condição de mulher sozinha. Chega a ser atacada e estuprada após oferecer guarida a uma tripulação:

Uma mortal teria desmaiado, mas fiquei acordada durante cada momento. Por fim, senti o homem tremer e seu braço relaxou. Minha garganta estava amassada para dentro como um tronco podre. Eu parecia não conseguir me mover. Uma gota de suor caiu do cabelo dele em meu peito nu e começou a escorregar. Eu me tornei consciente dos homens falando atrás dele. Ela

---

<sup>65</sup> Medéia é a tragédia do amor transformado em desejo de vingança e ódio mortal. Ao apaixonar-se por Jasão, Medéia abandona pais, irmãos e segurança por amor a Jasão, que não teria conquistado o que almejava sem a ajuda de Medéia. Porém, Jasão a despreza e decide traí-la, casando-se com uma princesa. Medéia mata os filhos que tivera com Jasão para atingi-lo.

está morta? Um deles perguntou. É melhor que não esteja, é minha vez. Um rosto espiou sobre o ombro do capitão. Os olhos dela estão abertos. (MILLER, 2020, p. 173-174).

Mas Circe reage e exerce seu poder. A indignação cresce e se expressa a partir do mais profundo lugar de seu ser:

— O que... Ele não terminou a frase. Sua caixa torácica quebrou e começou a se expandir. Ouvi o som úmido de pele rasgando, o estalar de ossos quebrando. Seu nariz inchou no rosto e suas pernas se encolheram como uma mosca sugada por uma aranha. Ele caiu de quatro. Gritou, e seus homens gritaram com ele. Isso durou um longo tempo. No fim das contas, eu realmente matei porcos naquela noite. (MILLER, 2020, p. 174).

Outras embarcações viriam até a chegada do barco do herói Odisseu, intertexto com a *Odisseia*, que narra a sua navegação de retorno a Ítaca após anos de guerra ao lado dos gregos contra Tróia. Aqui começa o reconto do mito de Circe propriamente dito, com a personagem romanesca, protagonista e narradora em grande parte reconstruída ou ressignificada. Até aqui não vislumbramos uma deusa-feiticeira presa numa ilha e rotina enfadonha. Era como se preparar para a profecia de Hermes, de que Odisseu viria à sua Ilha.

Odisseu e Circe se encontram, selam sua relação entre desconfiados e mestres em astúcia e, finalmente, os marinheiros que vieram primeiro à casa, transformados em porcos, são devolvidos à forma humana. Apesar de ansiar pelos braços do herói, Circe demonstra seus poderes e trocam acordos para que certa paz reine entre eles.

Enquanto Odisseu e sua tripulação trabalham na embarcação que os levaria de volta a Ítaca, os dois, deusa e herói, vivem como amantes. “Eu era suave como óleo, calma como água sem vento. Tirava-o de seu mau humor, pedia-lhe histórias de suas viagens entre terras e homens estrangeiros” (MILLER, 2020, p. 198). Decidem que ficariam até a primavera, o que perfaz um ano de estadia na Ilha.

Os dias passam assim até que Apolo vem visitar a Ilha com uma profecia para Odisseu. Circe é paralisada com uma visão de Ítaca e do profeta Tirésias. Na manhã seguinte, ao saber dos planos de partida de Odisseu, a deusa, como ele mesmo já a chamava, decide contar-lhe sobre a profecia. Odisseu deve visitar a casa dos mortos e falar com Tirésias antes de partir. Apesar do temor estampado na face do herói ao tomar conhecimento que deveria visitar o submundo. Circe tenta tranquilizá-lo e propõe prepará-lo para a tarefa:

Os ventos o carregarão além de terras e mares, até a borda do mundo vivente. Há uma faixa lá, com um álamo preto, e águas escuras e imóveis cobertas por salgueiros. A entrada para o submundo. Cave um fosso, do tamanho que mostrarei. Encha-o com o sangue de uma ovelha e de um carneiro negros e faça libações ao redor. As sombras famintas virão correndo. Ficarão desesperadas por aquela vida borbulhante depois de tanto tempo no escuro. (MILLER, 2020, p. 212).

Fizemos algumas anotações sobre a descida de Odisseu ao submundo e a simbologia da etapa de conquista da imortalidade do herói em nossas incursões pelo mito de Circe, no item 3 da Parte II. Odisseu faz a descida e retorna à Ilha para então partir rumo a Ítaca. O profeta Tirésias confirma que sua esposa e filho estão vivos e descreve sua chegada e as dificuldades que vai enfrentar, profetizando, inclusive, a sua morte na praia de Ítaca. Chegada a hora de despedir-se de Circe e de sua Ilha Eana, Odisseu é instruído sobre os obstáculos e perigos que viriam.

Durante a estadia do herói e a tripulação de seu barco, Circe conhecera as cicatrizes de Odisseu e esquecera de suas próprias. Assim que olha a embarcação se afastar no mar ela sente que está grávida e começa a se preparar e a fazer planos para o filho.

Torna sua ilha invisível para as próximas embarcações por temer que não seria capaz de se defender em seu estado, sentia dores e fragilidades, mas compreendia que “essa dor de agora tinha limites, profundidades, um propósito e uma forma. Havia esperança nela, pois acabaria” (MILLER, 2020, p. 219) e traria a ela sua criança. Passa pelo parto de seu filho Telégono sozinha.

Enquanto entendia suas dores e novos pressentimentos de perigos, preparava-se para a jornada, não só protegendo a Ilha de intrusos como redirecionando seus poderes: “A chegada da maternidade não foi fácil para mim. Enfrentei-a como soldados enfrentam seus inimigos, armada com cintos e braçadeiras, a espada erguida contra os golpes iminentes” (MILLER, 2020, p. 221).

Destacamos o fluxo de consciência que resumia sua inquietação, de que por mais que tivesse se preparado para tragédias e lutas, constata que: “finalmente eu encontrara a coisa que os deuses poderiam usar contra mim (MILLER, 2020, p. 223).

Logo Circe descobre qual é a deusa que estava no enalço de seu filho Telégono – Atena. A profecia prevê que Telégono matará o próprio pai, Odisseu. Desde a *Iliada*, de Homero, a deusa Atena é a admiradora e protetora do herói Odisseu.

Circe passa seus dias apreensiva na Ilha, auscultando tudo ao seu redor, cercando seu filho de uma vigília incansável e estudando feitiços de escudo que coloquem toda a extensão da Ilha em alerta contra Atena.

Telégono cresce e pergunta sobre o pai. Circe conta as melhores histórias do herói para agradar ao filho e num certo dia, abrindo exceção ao feitiço de invisibilidade da Ilha, a pedido dele, auxilia uma embarcação em dificuldades na encosta da Ilha. Telégono tem contato com o capitão e os marinheiros e os auxilia nos reparos do navio. Não demora muito para a sua inteligência e perspicácia o conduzirem à construção de sua própria embarcação, com a ajuda justamente do deus Hermes, o deus dos viajantes.

Circe ama tanto Telégono que não conseguiria prendê-lo junto a ela. Seu filho quer navegar atrás do pai Odisseu e ela percebe que não é capaz de impedi-lo. Concorde e sai em busca do feitiço mais poderoso, que jamais pensara ser capaz de aprender, para protegê-lo. Seu objetivo está mais claro agora, é a vida de Telégono.

Muitas ervas e outros feitiços são embarcados e muitos conselhos dados para o encontro com seu pai, com a esposa dele, Penélope e seu irmão Telêmaco. Ainda assim, Circe decide ir ao fundo do mar, mergulhar no mais profundo das águas<sup>66</sup>, talvez onde nunca ousara ir, para conseguir o veneno da cauda de *Trigon*, o mais potente do universo, capaz de matar num único toque. Planeja confeccionar para Telégono uma arma com o veneno de *Trigon*.

Em uma provação máxima, Circe se vê frente a frente com o monstro das profundezas do mar e o enfrenta bravamente. Ele propõe que ela toque a cauda antes, o que a faria passar a vida com dores indescritíveis. Ela aceita e mesmo amedrontada parte em direção de *Trigon*, que a detém em tempo. O feitiço lhe é concedido como prêmio à sua coragem. A simples certeza com que Circe aceitara a condição o faz ceder o veneno. Ela era a primeira a aceitar a condição por ele imposta.

A profecia se confirma, Odisseu, ao ver Telégono, o ataca para defender sua Ítaca, e sem saber de quem se tratava puxa bruscamente a flecha venenosa para desarmá-lo e morre ali mesmo, pela arma de seu filho, confeccionada por Circe.

---

<sup>66</sup> Sobre a simbologia das águas, conectada às emoções e ao mergulho no inconsciente, vide p. 148.

Ao retornar à Ilha, profundamente triste, Telégono leva Penélope e Telêmaco. Nada mais restara para eles em Ítaca, afinal. Entretanto, a mente de Circe, só se ocupa em descobrir a forma que um dos dois usará para vingar a morte de Odisseu.

Mais uma vez o *tear* da Circe *tece*:

Meu menino, que tinha presidido tão habilmente a uma tripulação de navio, agora rondava, atento como um cachorro, esperando qualquer migalha de perdão. Estava escuro àquela altura; velas estavam acesas e as chamas oscilavam com nossa respiração.

\_ Senhora Penélope – ele disse -, vê aquele *tear* de que lhe falei? Sinto muito que teve de deixar o seu para trás, mas pode usar esse a qualquer momento. Se minha mãe concordar.

Sob outras circunstâncias, eu teria rido. Era um antigo ditado: “tecer com o *tear* de outra mulher é como se deitar com o marido dela”. (MILLER, 2020, p. 272).

Agora entre ela e Penélope, as viúvas de Odisseu, mães e amantes resilientes, cada uma a sua maneira, suas vidas seriam *tecidas* pelo mesmo *tear*. O mito de Penélope, cujo *tear* trabalhava noite e dia à espera de Odisseu ganha seu reconto dentro do reconto de Circe. São mães, em uma Ilha, protegendo seus filhos e lidando com o passado, que não se acomodava tão heroico como se poderia imaginar com o retorno de Odisseu a Ítaca. O que ficara eram mágoas deixadas por um herói arrogante, violento e vingativo, conforme Telêmaco narra para Circe.

Quanto a Penélope, apesar das mágoas, tece um manto negro de luto por Odisseu e defende sua memória.

O fato é que a deusa Atena está agora atrás de Telêmaco, querendo que o primogênito assuma Ítaca no lugar do pai, ao que ele mesmo se nega. Atena então oferece a sucessão a Telégono que, por sua vez, contrariando a vontade da mãe, aceita.

Circe, chama seu pai, o deus Hélios para conversar. Pede a ele para intervir perante os deuses do Olimpo e libertá-la de seu exílio, ao que ele, em princípio, nega. Usando de estratégia política e habilidade ímpar diante do pai Titã, Circe consegue colocá-lo num impasse político de consequências imprevisíveis: ameaça revelar a Zeus sua outra grave transgressão do passado, de ter visitado e conversado com Prometeu. Diante da surpresa do pai, lembra-o que ela poderia ser severamente castigada, mas que a culpa recairia sobre ele, o deus Sol que não soubera conter sua própria filha e ocultara outras transgressões cometidas. “A pele de seu pai explodiu numa luz brilhante. Sua voz queimou meus ossos. Você

começaria uma guerra, \_Espero que sim pai. Pois prefiro vê-lo destruído, pai, a permanecer aprisionada para sua conveniência por mais um momento sequer” (MILLER, 2020, p. 331).

O deus Hélio, sem outra opção, concorda e a libera de seu exílio, vociferando contra ela, que, entretanto, abdica de qualquer aprovação ou anuência voluntária que poderia imaginar vir dele.

Circe sai para navegar com Telêmaco e na passagem pelo monstro da Cila, mais uma vez, as *águas* do medo, vergonha e arrependimentos que seu feitiço sobre Cila representa são vencidos. Os dois se apaixonam e querem navegar para outras terras mais distantes. Circe agora é quase livre para o que quiser fazer de sua vida.

Antes, retorna à Ilha e propõe que Penélope seja a nova bruxa Eana. Penélope dá mostras de que já começara a jornada de trabalho com plantas e tudo que a Ilha lhe oferecia. Penélope já começara a jornada.

Circe vai à clareira de tantas outras noites e desamparos, o espaço dos seus feitiços mais insondáveis. Visualiza onde pode chegar se o feitiço que planeja der certo. Tudo depende de Cronos, ela pensa. O feitiço pretende subverter o tempo da maneira mais inusitada na história de uma deusa-bruxa imortal, uma mulher sem idade, sem rugas, sem cicatrizes e cabelos grisalhos. Planeja ter mais filhos e sabe que a dor do parto passa. Nos momentos em que lhe pesar a precariedade de seu corpo, imagina Telêmaco: “Circe, ele diz, vai ficar tudo bem. Não é a afirmação de um oráculo ou de um profeta. São as palavras que alguém diria a uma criança.” (MILLER, 2020, p. 354).

Circe faz um feitiço para tornar-se mortal.

Talvez a protagonista do romance seja uma mortal tendo que viver no palácio dos titãs, envenenando-se de ciúmes e humilhação, desprezada depois de alçar um pescador insignificante e egocêntrico a poderoso deus. Depois tenha, de fato, se visto numa ilha de exílio e tenha sido instada a desenvolver poderes sobrenaturais para sobreviver às embarcações predadoras ou deixar partir outras que não mais pertençam à sua Ilha. E, ainda, descubra que não há Titã ou monstros das profundezas do mar que sejam páreo para impedi-la de proteger um filho. Talvez essa Circe seja a mortal que bravamente vive como deusa e é odiada e temida como *bruxa*, até que num átimo de sensatez se volte para si e use seu melhor feitiço para voltar a ser mortal.

## FINALIZANDO A JORNADA

Há milênios, a bruxa, ou feiticeira é personagem da História, dos mitos e lendas. Por seus aspectos ora instigantes e sedutores, ora aterrorizantes, influenciou a literatura em diversos gêneros. Figura feminina cercada de mistério e dotada de poderes sobrenaturais, foi sendo modificada e subvertida no imaginário coletivo, conforme crença e cultura da época. Sua reestruturação na literatura, no compasso de sua ressignificação contemporânea, desvela a legítima heroína ou heroína original, independente de associação ao modelo do herói.

Entretanto, seus traços mais fortes e permanentes estão atrelados ao sombrio e ao medo, sejam esses construídos a partir de lendas e crenças religiosas ou por movimentos político-ideológicos, muitos já ultrapassados. Certamente, esta não é a primeira vez que o fenômeno de ressignificação de um símbolo do mal acontece, mas o fato é que os resquícios da bruxa maléfica no imaginário parecem representar um trauma difícil de se apagar. O estatuto de personagem literária da bruxa resiste, portanto, como aquele que contraria a ordem e atrasa ou coloca à prova o herói ou o heroísmo no enredo em que aparece. A bruxa quase sempre representa a agente do malefício, da feiura, da insídia e da desordem. Tem aparecido como a malvada redimida, a qual passam a chamar de *bruxa do bem* ou *bruxa boa*, o que, diferentemente de ressignificação, aparenta ser a remodelação forjada que desconsidera a sua história e suas simbologias – ou seja, é bruxa, mas é boa ou, é bruxa mas é *do bem*, deixando, desse modo, de superar os padrões comportamentais, morais e ideológicos estabelecidos por paradigmas contestáveis.

Ao repensarmos seu papel, a partir dos romances contemporâneos de diferentes gêneros em nosso *corpus*, evidenciamos um ponto em comum entre as duas protagonistas: as suas posições de bode expiatório na trama.

As bruxas tradicionais na literatura, personagens poderosas que praticam feitiços para alterar o curso da vida cotidiana, aparecem com frequência junto de um herói, razão por que nos detemos nas características dessa personagem, também histórica e mítica, antes de apontarmos a estrutura da nova bruxa.

O termo herói permanece nas línguas modernas com seu significado mais antigo de guerreiro. Seu exemplo surge nos mitos e é perpetrado nos cultos religiosos, compreensivelmente por sua aura de combatente, abençoado pelos deuses, protetor dos mais fracos e do bem comum. Conforme Junito Brandão, “muito mais opulenta, todavia, é a

mitologia do herói guerreiro: é tão rica e conhecida, que se torna supérflua qualquer exemplificação” (BRANDÃO, 2002, p. 43).

Como surge e quem é o herói nos mitos requer estudo profundo e extenso que abriria mais um capítulo de nossa *jornada* com a figura da bruxa na literatura. Entretanto, os principais aspectos do herói mítico e arquetípico integram nossa trajetória, trilhada das epopeias clássicas aos romances de cavalaria no período do Amor Cortês. Sua estrutura pode ser apreciada na *Odisseia*, de Homero, nossa referência inicial, mas também na maioria das obras literárias revisitadas neste estudo, nas quais encontramos diversificadas bruxas míticas ou diabólicas interagindo com heróis. Destacamos, portanto, algumas características gerais desse modelo de ser, entre deuses e mortais, não que por isso o façamos superficial, mas objetivamente. O herói é o ser mortal, nascido e educado para a mais profunda aventura humana intemporal, por ações reais e sobrenaturais, já que transita entre mortais e deuses e realiza proezas comuns e sobre-humanas.

Falamos, anteriormente, da concepção dos deuses à imagem e semelhança dos humanos, sendo o herói, desde sempre, o exemplo de superação de obstáculos externos e internos, desafiando seus próprios limites. Em sentido similar, no campo da psicanálise o herói continua sendo visto como um ser entre mundos:

O deus, especialmente em sua íntima afinidade com o animal simbólico, personifica o inconsciente coletivo ainda não integrado em um ser humano, ao passo que o herói inclui a natureza humana em sua sobrenaturalidade, representando desta forma uma síntese do inconsciente (“divino”, isto é, ainda não humanizado) e da consciência humana. Significa conseqüentemente uma antecipação potencial de uma individuação que se aproxima da totalidade. (JUNG, 2000, p. 167).

Segundo Campbell, mais importante que o objetivo almejado pelo herói é a experiência de persegui-lo para o bem coletivo. Sua façanha é *partir* ou *separar-se* da casa e da sociedade que poderia protegê-lo para enfrentar a experiência original por suas próprias habilidades e retornar como modelo a ser seguido. O herói desbrava o caminho que será revelado aos seus, quando de seu *Retorno* (CAMPBELL, 1991).

Em seu *O herói de mil faces* (1991), Campbell busca unificar a compreensão simbólica e psicanalítica do herói, destacando as semelhanças entre diferentes culturas, mitologias e religiões da humanidade. O mito, como modelo de comportamento humano,

enseja arquétipos interpretáveis, ou seja, inspirações fixas que auxiliam a compreensão do conteúdo personalizado, sonho ou pesadelo:

Os arquétipos a serem descobertos e assimilados são precisamente aqueles que inspiraram, nos anais da cultura humana, as imagens básicas dos rituais, da mitologia e das visões. Esses ‘seres eternos do sonho’ não devem ser confundidos com as figuras simbólicas, modificadas individualmente, que surgem num pesadelo ou na insanidade mental do indivíduo ainda atormentado. O sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado; o mito e o sonho simbolizam, da mesma maneira geral, a dinâmica da psique. Mas, nos sonhos, as formas são destorcidas<sup>67</sup> pelos problemas particulares do sonhador, ao passo que, nos mitos, os problemas e soluções apresentados são válidos diretamente para toda a humanidade. O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, idéias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu. (CAMPBELL, 1991, p. 15).

Sabemos que a obra de Campbell é referência na abordagem dessa construção humana do herói, sua jornada e seus atributos e, nesse título, o autor compartilha que o intuito foi a interação, através do tempo e do espaço, do fenômeno do surgimento do mito como conjunto de lições universais, que coincidem espontaneamente em seu centro representativo da mente e alma humanas.

Retomamos, pois, a jornada do herói estrutural e historicamente, para estudá-la em suas etapas sob a perspectiva da personagem feminina, sem pretender que ela pratique o modelo masculino, valendo-se de descomunal força física, habilidade com armas e comando de exércitos. Nossa heroína é cunhada a partir de nosso *corpus*, com atributos e reações inatas da mulher, concebida a partir de estratégias e aspectos próprios.

A jornada do herói é composta por grandes etapas: a) Partida, em busca da conquista do objetivo, com toda a preparação e a compreensão dos meios e das estratégias necessários, ou seja, um chamado para a aventura; b) Iniciação, com a total entrega do herói às provações

<sup>67</sup> DESTORCER: endireitar o que estava torcido. Virar ou torcer para o lado oposto, *In*: Dicio – Dicionário online de português. Disponível em: [https://www.dicio.com.br/destorcer/#:~:text=Significado%20de%20Destorcer,algu%C3%A9m\)%3A%20destorcer%20a%20verdade](https://www.dicio.com.br/destorcer/#:~:text=Significado%20de%20Destorcer,algu%C3%A9m)%3A%20destorcer%20a%20verdade). Acesso em 07 ago. 2024.

No contexto da citação, entendemos que o fenômeno do sonhar *endireita*, *vira* o símbolo para o lado oposto, de modo a adaptá-lo ao problema particular do sonhador.

a serem enfrentadas, por seus próprios talentos, coragem e bravura, mas também superando medos e fraquezas, em busca da vitória, não apenas sobre os inimigos externos, como sobre suas próprias vulnerabilidades. Importante destacar que a conquista e o júbilo nessa etapa não significam o final da jornada, sendo c) o Retorno, a etapa crucial para a consolidação do objetivo alcançado, quando suas conquistas são compartilhadas com seu povo.

Mantemos em mente essas referências para abordar a jornada da heroína. Antes, refletimos na afirmação do mesmo autor sobre o papel da mitologia: decifrar lições deixadas pelo passado, para projetá-las no futuro. A articulação do mito na literatura, sob os auspícios do contemporâneo, nos dá a perspectiva da ressignificação da figura da bruxa, tanto advinda do mito, como do arquétipo da bruxa ou feiticeira.

Conforme nossas hipóteses apresentadas, não pretendemos fazer uma análise comparativa com a estrutura da jornada do herói de Campbell, referenciando-a para demonstrar aspectos da transformação, em sintonia com seu tempo, espaço e abertura cultural e ideológica.

A partir dos mitos das bruxas, mantidas suas características comportamentais, estéticas, morais e ideológicas nas tramas contemporâneas, levantamos a nova construção da personagem. Assim, parece natural que exsurja o arquétipo correspondente ao mito da heroína, uma vez que este é descoberto e assimilado conforme novos parâmetros de interpretação dos modelos míticos.

Ou seja, uma vez ressignificado o mito da bruxa, que projeta o conhecimento e modelo adiante e para o futuro, o arquétipo da heroína original está subjacente à reconstrução de personagens bruxas.

Desde a fase da *Partida*, vão surgindo ritos de passagem que despertam a heroína para o objetivo da jornada. Os obstáculos e as armadilhas, bem como os opositores que a surpreendem, ao mesmo tempo em que desafiam sua habilidade e criatividade, fortalecem-na. Não se destacam sua força física e habilidade com armas, com estratégias tradicionais de guerra como condição primeira, seus poderes se erguem em outras direções

No exemplo clássico trazido para este estudo, a *Odisseia*, de Homero, revemos justamente a etapa de *Retorno* do herói Odisseu a Ítaca. Nem sempre epopeico, o retorno do herói à sua terra natal é, também, o retorno a si mesmo e o reconhecimento das mudanças

que a jornada lhe proporcionou e que afetarão a vida de sua comunidade, em amplo sentido – seu povo, seus iguais, seu tempo, sua crença, sua cultura etc.

Embora Campbell não mencione uma estrutura da jornada própria da personagem feminina, Jung, ao falar de arquétipos que realçam aspectos de coragem, superação e triunfo sobre as adversidades, faz uma única referência à figura de uma heroína em seu *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (JUNG, 2000). O vocábulo *heroína* aparece na parte de seu estudo denominada *Aspectos psicológicos da Core*, no capítulo VII da obra ora citada. Os apontamentos do cientista em geral referem-se ao mito do herói como o *dono* da história e não contemplam particularidades do feminino. A heroína, neste caso, assume protagonismo nos sonhos de pacientes, numa análise que explora os símbolos do inconsciente feminino. Conforme articulamos anteriormente, o sonho é o mito personalizado, mas a análise particular mencionada por Jung no caso, contempla a figura da heroína a partir do mito de Deméter, o qual narra como ela resgata a filha, Core (Perséfone), do submundo de Hades. Na narrativa mítica, Hades rapta Core para desposá-la e a leva para seu reino.

A figura correspondente a Core na mulher é geralmente uma figura dupla, ou seja, uma mãe e uma jovem; ora ela aparece como uma, ora como a outra. Jung afirma: “Deste fato eu concluiria por exemplo que na formação do mito Deméter-Core, a influência feminina sobrepujou tão consideravelmente o masculino que este último praticamente ficou quase sem significado” (JUNG, 2000, p. 184).

Nos lindes do recurso interdisciplinar em nosso estudo de um objeto literário, nossa hipótese refere-se a recortes de algumas lições de Jung, em particular para nossa investigação de um arquétipo de heroína. Jung trata de figuras humanas subordinadas a tipos produzidos pelo inconsciente – sonhos, fantasias, visões e delírios – reconhecendo que não se esgotam ali as possibilidades. No ponto que particularmente nos interessa, ao analisar o mito de Deméter e a figura de Core (Perséfone), o autor observa que a influência feminina se destaca consideravelmente em relação ao masculino no sonho sobre a conexão mãe e filha ou mulher madura e mulher jovem. O papel do homem, no mito de Deméter, é representado por Hades, o raptor e violador, que acaba tendo que ceder à astúcia de Deméter, deusa da agricultura, que passa a descuidar da fertilidade da terra para conseguir sua jovem Core de volta.

Deméter representa a natureza da mãe resiliente e provedora durante todo processo de formação e proteção da filha. Core representa a jovem virgem inexperiente que vivia

distraída, em eterna primavera, e se deixa ser raptada por Hades. O conflito e a força da mãe simbolizam o amadurecimento feminino, enquanto a descida da jovem filha ao submundo, simboliza seu autoconhecimento e mergulho no inconsciente. Vislumbramos o importante papel desempenhado pela simbologia da Mãe-Terra no inconsciente da mulher, em virtude das manifestações de poder resultantes do acesso àquele universo mítico:

A Mãe-Terra é também um ser divino – no antigo sentido –, de modo contundente. Ela aparece nem sempre sob a forma de Baubo, mas, às vezes, como a rainha Vênus no Polifilo, sempre, porém, pesada de fatalidade. As formas frequentemente antiestéticas da Mãe-Terra correspondem a um preconceito do inconsciente feminino atual, que não existia na antiguidade (JUNG, 2000, p. 187).

O culto antigo ao feminino é mencionado em nosso estudo inicial, Parte I, baseado no dom natural da criação e nos ciclos biológicos que ligam a mulher à terra. A expressão Mãe-Terra, por conseguinte, vinha da analogia dos ciclos de fertilidade da terra com o corpo feminino.

Provavelmente, o preconceito arraigado no próprio inconsciente feminino esteja relacionado à simbologia da deusa Baubo (Figura 12 e Figura 13). Conforme algumas representações encontradas em artefatos do período paleolítico até a Idade Média, na Antiga Europa e Egito e, posteriormente, na Sibéria e na América, uma divindade irreverente, senhora da alegria, da lascívia e das obscenidades, divertida sem deixar de ser sábia, expondo publicamente a vulva e o ventre. De fato, a anatomia feminina exposta como forma de ostentação do dom da maternidade – gestação e amamentação, remete à natureza do corpo feminino que há muito tornou-se mais envolto por tabus do que a simples nudez, por questões morais e religiosas.

Figura 12 – Deusa Baubo



Fonte: cartacampinas.com.br (2024).

Figura 13 – Deusa Baubo



Fonte: Pinterest (2024).

Figura – 14: Estatueta Vênus de Willendorf, com 11,1 cm, de aproximadamente 24 mil anos, cuja procedência mais recentemente apontada é a Itália. Acredita-se que representava uma idealização da figura feminina, com a vulva, seios e barriga volumosos, os quais chamam a atenção para o conceito de fertilidade.



Fonte: Museu de História Natural de Viena<sup>68</sup>

<sup>68</sup> In: Museu de arte natural de Viena. Disponível em: [https://www.nhm-wien.ac.at/en/exhibitions/permanent\\_exhibitions/mezzanine\\_level/hall\\_11-13\\_prehistory](https://www.nhm-wien.ac.at/en/exhibitions/permanent_exhibitions/mezzanine_level/hall_11-13_prehistory). Acesso em 07 ago. 2024

Falamos, portanto, da heroína cujo poder ínsito esteve ligado ao dom da maternidade, da fertilidade e da conexão com a Terra, distante do ideal do herói forte, musculoso, hábil com armas e lutas corporais. Quando falamos de um arquétipo de heroína associado ao do herói, provavelmente o imaginário emagrece a figura opulenta da mãe, prenda seus seios fartos sob uma armadura e sequer destaque centros de poder ancestrais como a vulva, a vagina e o ventre, já que o símbolo de luta tradicional é fálico – a espada. Tampouco são consideradas provas de bravura a capacidade feminina de recuperar-se de sangramentos mensais e de gestações, em meio às adversidades da jornada. Ainda quanto à maternidade, de se considerar a capacidade de uma mãe morrer ou matar por seus filhos, ou mesmo abrir mão destes se for para salvá-los. No mito do Julgamento do Rei Salomão, história bíblica na qual o rei de Israel julga a contenda de duas mulheres que afirmavam ser mãe de um filho, a real mãe é reconhecida diante da sugestão do julgador para que a criança fosse cortada em duas partes: a mãe verdadeira renuncia à disputa. As heroínas do nosso corpus demonstram a mesma tenacidade em suas sagas para protegerem seus filhos do sofrimento e do perigo.

Na literatura, a estrutura da jornada do herói serve, com sucesso, a variados enredos. O real e o sobrenatural se misturam destacando sagacidade, coragem, força física, estratégia de guerra e de liderança, características inatas ao homem, embora já alcançadas por muitas mulheres. E se a primeira estrutura criada fosse a da jornada da heroína, poderiam os homens associarem-se a outros aspectos? Não se trata de levantamento competitivo, mas de um argumento para que aspectos do herói e da heroína possam ser replicados na literatura em seus próprios enredos, sem associações e sim, em parcerias epopeicas, tantas quantas forem as sagas narradas ou recontadas.

Quanto à abordagem dos romances trazidos no *corpus*, visto sob a perspectiva ora articulada, vemos surgir a figura da heroína em novas sagas, nos casos de perseguição, acusação e execução ou execração das mulheres que ousaram lutar por liberdade e autonomia em variados campos. São potenciais personagens de jornadas heroicas que poderiam ser reunidas por suas estruturas similares. São guerreiras que lutam por objetivos outros e com diferentes estratégias diante de uma ameaça. Suas maiores fragilidades são descobertas, como destacado inicialmente em *Circe: um romance* (2020), ao nascerem *meninas* e, como ainda ocorre atualmente, ao serem entalhadas para se tornarem *ninfas* (noivas) – princesas indefesas à espera de salvação. Ainda que estudem e se dediquem com afinco, suas

*pharmakas* – instrumento de poder – são proibidas ou desacreditadas. Não são *cavaleiras* triunfais, ovacionadas se desejarem sair de suas terras e da casa do *pater familia* em busca de um objetivo que as atraia, mesmo que este seja para o bem da coletividade.

Outras heroínas reais ainda sofrem de invisibilidade e silenciamento. Num paralelo com o enredo de Tituba, há as que se apaixonam por alguém, também *escravo*, e chegam a renunciar à chance de serem livres em função do amor. O mesmo acontece em Circe, que se apaixonou por um mortal, simples pescador, e foi capaz de ofender leis severas para atender ao desejo do amado. Suas jornadas são entremeadas de renúncias lutas e repressão advindas das mais diferentes direções.

Destacamos em uma de nossas análises que a protagonista Tituba se torna imortal – uma *invisível* que transcende a metaficção historiográfica para continuar narrando sua história até mesmo após sua morte. O legado que deixa como heroína mostra-se como a liberdade, inaceitavelmente sobrenatural, de profetizar o destino dos negros e tornar-se memória e resistência na literatura: “Em breve, eles cobrirão o rosto com capuz para nos torturar melhor. Trancarão nossos filhos atrás da pesada porta dos guetos. Eles vão ainda reprimir todos os nossos direitos, e o sangue responderá ao sangue” (CONDÉ, 2019, p. 202).

Ao tornar-se uma *invisível*, Tituba adota uma filha espiritual, uma jovem *Core*, para dar continuidade à jornada. Como mãe mágica, sente que sua imortalidade a consolida no lugar de conselheira entre os *invisíveis*. A imortalidade é perseguida pelo herói: seja aquela instaurada na memória coletiva ou na memória dogmática institucionalizada. De modo similar aos mitos de heróis, em suas conversas com Abena, Man Yayá e Yao, Tituba cumpre a visita ao submundo dos mortos. Suas previsões e reflexões transcendem sua jornada:

Nunca estou só. Man Yaya. Abena, minha mãe. Yao. Iphigene. Samantha. E, então, há a minha ilha. Eu me confundo com ela. Não há nenhuma de suas trilhas que eu não tenha percorrido. Nenhum riacho no qual eu não tenha me banhado. Nenhuma mafumeira em cujos galhos eu não tenha me balançado. Essa constante e extraordinária simbiose me vinga da minha longa solidão nos desertos da América. Vasta terra cruel onde os espíritos só fazem o mal! Em breve, eles cobrirão o rosto com capuz para nos torturar melhor. Trancarão nossos filhos atrás da pesada porta dos guetos. Eles vão ainda reprimir todos os nossos direitos, e o sangue responderá ao sangue. (CONDÉ, 2019, p. 202).

[...]

Sim, agora estou feliz. Eu entendo o passado. Eu leio o presente. Eu conheço o futuro. Agora, eu sei por que há tanto sofrimento, por que os

olhos dos nossos negros e nossas negras são brilhantes de água e de sal. Mas eu também sei que tudo isso terá fim. Quando? O que importa? Não tenho pressa, estou liberta dessa impaciência que é própria dos humanos. (CONDÉ, P. 203).

Sob essa perspectiva, referimos a hipótese de que nosso objeto apresenta as características de uma personagem genuinamente heroína, com caráter nobre, conexão com aspectos sobrenaturais, que deixa sua casa para uma jornada difícil (Partida), de sobrevivência, antes de ser de conquista, repleta de obstáculos e provações, em meio à forte repressão do feminino.

Do ponto de vista histórico, a bruxa da literatura contemporânea, diferentemente da figura da bruxa diabólica do imaginário da Idade Média, vencida, destruída e que serviu de modelo e representação do mal, faz um tipo de jornada heroica na História e chega à criação literária atual com, literalmente, nova *roupagem*. Os romances apresentados trazem a personagem Tituba, que reverte a acusação de ser a herege e condenada à forca, enquanto Circe interrompe seu castigo eterno de exílio, rompendo a sina que conhecera ao ver o sentenciamento do deus Prometeu. Com inteligência e coragem, ela consegue negociar sua liberdade com o temido deus Hélio, do Sol.

Sobre ambas as heroínas que analisamos, Tituba estabelece contato com os antepassados, *os invisíveis*; e Circe mantém o contato com os deuses, mesmo banida do palácio do deus Hélio. Nossas heroínas com suas particularidades, não têm escolha, lutam por seus objetivos independentemente da proteção sobrenatural, ou qualquer tipo de auxílio à jornada. Tituba e Circe *partem* de seus lugares sozinhas e desamparadas e a primeira etapa de suas jornadas requer o preparo individual e solitário de autoconhecimento e desenvolvimento de seus talentos. Podemos associar essa característica da heroína com a construção da bruxa: sempre sozinha, solteira e sem filhos, por vezes associada a outras mulheres amigáveis. Viaja e mora só, em locais ermos e simples e causa estranheza à vizinhança ou sociedade onde viverem. Destoam.

A conexão com o sobrenatural e com o constante desafio de autoconhecimento está presente nas reflexões da Tituba com os seus *invisíveis*, e da Circe com os mistérios proibidos dos deuses ao longo da jornada. O leitor encontra entradas para apreciar o autoconhecimento e o autodesafio frequentes nas ponderações das protagonistas. As heroínas não agem pelo impulso destrutivo ou meramente agressivo para defender seu espaço. Nem sempre são

prontamente reativas; ao contrário disto, planejam suas ações e até mesmo omissões estrategicamente. Citamos a passagem em que os marinheiros de Odisseu chegam à casa de Circe e são seduzidos com uma recepção acolhedora, com comidas e bebidas para, em seguida, serem transformados em porcos. Essa [é uma](#) estratégia de Circe para proteger seu espaço e manter sua segurança.

A voz das narradoras e seus fluxos de consciência, muitas das vezes sinalizam um rito de passagem, momentos de mudanças importantes que alteram o rumo das heroínas. Com a vocalidade adotada nas narrativas, quebram-se os silêncios da História na metaficção-historiográfica, no caso da Tituba; e do mito clássico de Circe, para o reconto romanceado de Miller (2020).

As mudanças causadas por obstáculos externos, interpostos por pessoas, regras e acontecimentos do lugar em que vivem, desencadeiam ritos de passagem para essas heroínas. Buscamos evidenciar alguns momentos de alteração do fluxo de consciência ou do comportamento da personagem, em episódios de mortes injustas, ameaças, torturas, banimento, traições etc. Do mesmo modo, apontamos obstáculos internos como os sentimentos de rejeição, baixa autoestima, paixão, desejo e medo, já que - é verdade! -, a heroína sente medo o tempo todo e este sentimento faz parte de sua narrativa.

O fato é que a heroína, embora não tendo armas tradicionais e aparato ou planos para sua jornada, é exilada da casa de sua mãe, no sentido de *espaço de origem* e acolhimento. Afasta-se do seu lugar porque escolhe desobedecer ao *pater familias*, e não por ter um plano heroico, popularmente reconhecido, em relação a um herói, como a promessa para o bem comum. Circe descobre-se sozinha para travar sua luta por liberdade e autonomia - conquistas femininas que não são prontamente associadas como um bem para a coletividade.

No romance *Circe*, o exílio da feiticeira numa ilha nos fala do banimento da mulher que se rebela contra a ordem patriarcal, ali simbolizada pelo palácio dos deuses. O uso do vocábulo exílio, em princípio, nos remete ao seu significado estrito, mas podemos considerá-lo, também, no sentido figurado, como deslocamento e degredo e, subjetivamente, como o subjugo e o desprezo das conquistas e dos talentos femininos, representado pela expulsão da incômoda e transgressora ninfa. A mesma interpretação nos acena na leitura da saga da Tituba, retirada da colônia de Barbados para o Vilarejo de Salem, vendida por ser *estranha*,

transgressora da moral e dos bons costumes puritanos e suspeita de feitiçaria contra sua dona, Susana Edincott. Mais tarde, de volta a Barbados, mesmo sendo uma escrava alforriada e libertada da prisão de Salem, Tituba é enforcada, acusada, desta feita, de traição à Coroa Inglesa no levante dos escravos. Ambas as personagens atravessam *mares de agonia* controlados pelo mundo masculino.

Tituba e Circe narram suas jornadas de luta contra a perda da liberdade, sem glória, reforços e auxílios de deuses, elementos próprios da jornada do herói. Percebemos que, até os dias atuais, a origem e o papel de Tituba na Histeria da Caça às Bruxas na América do Norte desperta controvérsias, reflexo, talvez, do incômodo que a construção de uma heroína provoca, exacerbado, inclusive, quando se mencionam os bodes expiatórios históricos. Uma das polêmicas, sobre a qual discorreremos na Parte II, é sobre a raça da Tituba, se negra e africana, mestiça de índios e negros, ou indígena, com o intuito de eximir os puritanos de falha no controle da bruxaria europeia nas colônias. Circe é silenciada e banida para a Ilha de Eana para aplacar a ira do Grande Zeus. Seu exílio é conveniente para ocultar a falha de controle do deus Hélio sobre a habilidade da própria filha com a *pharmaka*.

Falamos anteriormente da simbologia da descida de Odisseu ao submundo de Hades, na *Odisseia*, quando o herói confronta os mortos na guerra de Tróia, em retrospectiva redentora, inclusive, diante daqueles que morreram por suas mãos. A presença da feiticeira Circe nessa etapa do *Retorno* do herói, especialmente no rito de descida de Odisseu ao submundo de Hades, demonstra que ela conhece o desafio a que ele é submetido. Ela orienta, encoraja e o instrui sobre as adversidades da prova, mostrando seu talento e poder para controlar os caminhos que singram as *águas*, ou seja, as emoções. Finalmente, acolhe o herói e a sua tripulação quando ele volta da experiência no mundo dos mortos, onde confrontara suas sombras. O romance Circe faz do papel secundário da deusa na *Odisseia*, de Homero, o da heroína cujo conhecimento e controle emocional adquiridos são compartilhados com o herói.

A Circe, de Madeline Miller, conquista o lugar de heroína sob a perspectiva da condução emocional e conexão com o renascimento do herói das profundezas do submundo de Hades. No romance, após feitos probatórios para consolidar seus poderes, de conduzir Odisseu ao mundo dos mortos, de desafiar a deusa Atena para proteger o seu filho Telégono e, ainda assim, renunciar ao seu convívio para vê-lo reinar em Ítaca, Circe sente-se livre para amar e se libertar do exílio na Ilha, da autoridade repressora do pai e dos deuses Titãs.

Tituba conquista, em vida, a liberdade de retornar à sua terra-natal e, embora sua vida seja interrompida pelo enforcamento em Barbados, ela não é enforcada por bruxaria e sua existência não é interrompida: “Minha história verdadeira começa onde ela termina e não terá fim” (CONDÉ, 2019, p. 243).

Pois, viva ou morta, visível ou invisível, eu continuo a cuidar e a curar. Mas, sobretudo, fui designada a outra tarefa, ajudada por Iphigene, meu filho-amante, companheiro da minha eternidade. Alentar o coração dos homens. Alimentar seus sonhos de liberdade. De vitória. Não há uma revolta que eu não tenha feito nascer. Uma insurreição sequer. Uma desobediência. (CONDÉ, 2029, p. 244)

Nos mitos, o herói é aquele que, embora mortal, possui, concomitantemente, o gene humano e o divino. Ele sai da *casa do pai* (sua terra e seu lar) porque assume o desafio de sobreviver independente e conseguir meios, materiais e emocionais, de atingir seu objetivo. Sua jornada tem etapas significativas, sendo uma delas vencer a morte.<sup>69</sup> As heroínas que analisamos, diferentemente, são expulsas da casa do pai e premidas a sobreviverem sozinhas. Aprender com a jornada e seus obstáculos é o que as desperta. Circe e Tituba têm a liberdade como objetivo, o subjugo como inspiração para prosseguirem, pois voltar atrás não se mostra em nenhum momento como uma opção. A linha materna fortalece Tituba e a maternidade é mais um desafio à bravura e à resistência das duas heroínas. Ambas são seiva de uma árvore que se liga desde o tronco, galho a galho, haste a haste até a gota de orvalho que escorre da última folha e vai ao chão. E o chão é o *retorno* da heroína à Terra - *casa-Mãe*.

Enquanto Tituba é a heroína mortal que conquista a imortalidade na memória da História, Circe é a heroína imortal que escolhe tornar-se mortal para desvencilhar-se do mito e viver seu amor humano aos mortais, quase como Prometeu fizera, ao decidir compartilhar o fogo com a humanidade.

Conforme é bem-sucedido, superando os obstáculos e desvios que lhes são impostos, o herói imortalizado torna-se um modelo, podendo receber culto próprio. As etapas longa e incansavelmente explicadas e exploradas por Joseph Campbell descrevem o herói

---

<sup>69</sup> Sobre a conquista da imortalidade de Ulisses, ver mais em HIRASIKE, R, BASTAZIN V. Da Ilha de Circe ao Submundo de Hades. **Revista Letras & Letras**. Uberlândia/MG. v. 39, e3930, p. 1-16, 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/71350>. Acesso em: 22 abr. 2024.

desde o momento em que deixa um ambiente seguro e ganha autonomia para arriscar-se na busca, trilhando possibilidades de apuração do caráter e conquista de benesses para seu povo.

Contemplando essas referências, a jornada da heroína na Literatura pode ser o despertar para uma jornada originalmente feminina, não associada à do herói masculino. Em nossa perspectiva, a bruxa da literatura contemporânea, potencialmente, representa a sua ressignificação autêntica e não a sua redenção. Vista assim, a heroína resiliente, subjacente à fantasia da bruxa, cumpre seu principal objetivo: de aplacar o medo coletivo do feminino e do sobrenatural diabólico. Acreditamos que continuar orbitando em torno da estrutura da personagem bruxa e feiticeira do passado, tendo analisado detidamente os elementos da sua construção, perpetra o silêncio de muitas mulheres reais que inspirariam enredos de jornadas incrivelmente heroicas, mesmo em percursos erráticos. O errático é um aspecto da jornada da heroína que, em princípio, é premiada a partir de uma zona ilusoriamente segura por um tipo de *despejo* do patriarcado. Suas histórias, entretanto, podem ser desenvolvidas, criadas e recriadas com olhar mais generoso e atento na criação literária.

Com certa frequência, as *personas non gratas* não passam de bodes expiatórios, acuadas pela barreira do medo, muito bem construída para controle e não para prevenção de um risco real. Deparamo-nos com exemplos de processos judiciais irregulares, geridos, na América do Norte, por tribunais seculares. Muitos pesquisadores, com mais rigor, analisaram processos e acusações por bruxaria em diferentes partes do mundo, em pleno século XXI. Outras perseguições seguem acontecendo e passam despercebidas ou não são identificadas com a caça às bruxas.

As várias etapas que configuraram a *Iniciação* na jornada da heroína, ou seja, de entrega às provações, estão registradas na História e replicadas na Literatura, ora em gêneros de terror e suspense, ora em roteiros dramáticos, cômicos e até irônicos.

A ressignificação da figura da bruxa na Literatura Contemporânea dá mostras de que a etapa de *Retorno* da heroína está em curso, ou seja, despontando como estrutura da personagem. Trata-se da fase crucial para que ela se volte para si mesma, confrontando as complexas tarefas do autoconhecimento e revisão da jornada, ainda que tenha descido ao *inferno*<sup>70</sup> para a conquista da imortalidade e consolidação de seu protagonismo nas epopeias

---

<sup>70</sup> Em alusão ao submundo de Hades, mencionado na epopeia de Odisseu e na obra *Circe: um romance*, de Madeline Miller (2019).

do século XXI. Entendemos que o protagonismo da personagem feminina, a vocalidade em primeira pessoa, o narrador onisciente da História ou dos mitos intertextuais nas criações literárias sobre a bruxa são apenas alguns dos elementos que podem despertar o leitor para uma nova estratégia narrativa. A estrutura da heroína original funda-se em aspectos da sua natureza feminina, para a conquista dos objetivos por ela traçados.

Nossa trajetória, ao explorar o fenômeno da resignificação da figura da bruxa, propõe um olhar, amplo e sujeito a trilhas ainda pouco exploradas. A continuidade dessa jornada na literatura, implica na conquista e apropriação de espaços cada vez mais necessários e importantes frente aos tempos nos quais fecundamos essas experiências de leitura interpretativa em nossa contemporaneidade.

**ANEXOS** – Imagem de páginas da obra *Records of the Salem Witch-Hunt*<sup>71</sup> (ROSENTHAL, 2009)

A – Página 128, na qual consta a transcrição do interrogatório de Tituba, realizado pelo juiz Hathorne em 1º de março de 1692.

A1 – Página 321, Ordem de transferência de *Titiba* para a prisão de Boston.

A2 – Imagem da ordem original, assinada pelo juiz Hathorne em 25 de maio de 1692.<sup>72</sup>

B – Página 466, na qual consta a transcrição da Ordem de Execução de Sarah Good, Rebecca Nurse, Susannah Martin, Elizabeth How e Sarah Wilds, assinada em 12 de julho de 1692 pelo juiz Hathorne e cumprida pelo xerife George Corwin em 12 de julho de 1692.

C – Páginas 47-49, análise da forma de registro de interrogatórios e depoimentos diversos nos processos dos Julgamentos de Salem em 1692-3.

D – Páginas 136, 137 e 140, referentes ao registro da prova espectral nos processos, principal prova nas acusações de bruxaria, consistentes em depoimentos de testemunhas sobre aparições e espectros que rondavam as vítimas.

---

<sup>71</sup> Arquivos do Condado de Essex, MA, da Corte Judicial Suprema de Massachusetts, organizados por Rosenthal (2009). Fonte de pesquisa solicitada na Biblioteca da Universidade de Harvard.

<sup>72</sup> Fonte: <https://saalem.lib.virginia.edu/archives/ecca.html>. Acesso em: 09 ago. 2024.

## ANEXO A – Transcrição do interrogatório de Titibe Indien

128

## 3. Examinations of Sarah Good, Sarah Osburn, &amp; Tituba, as Recorded by Ezekiel Cheever

March 1, 1692

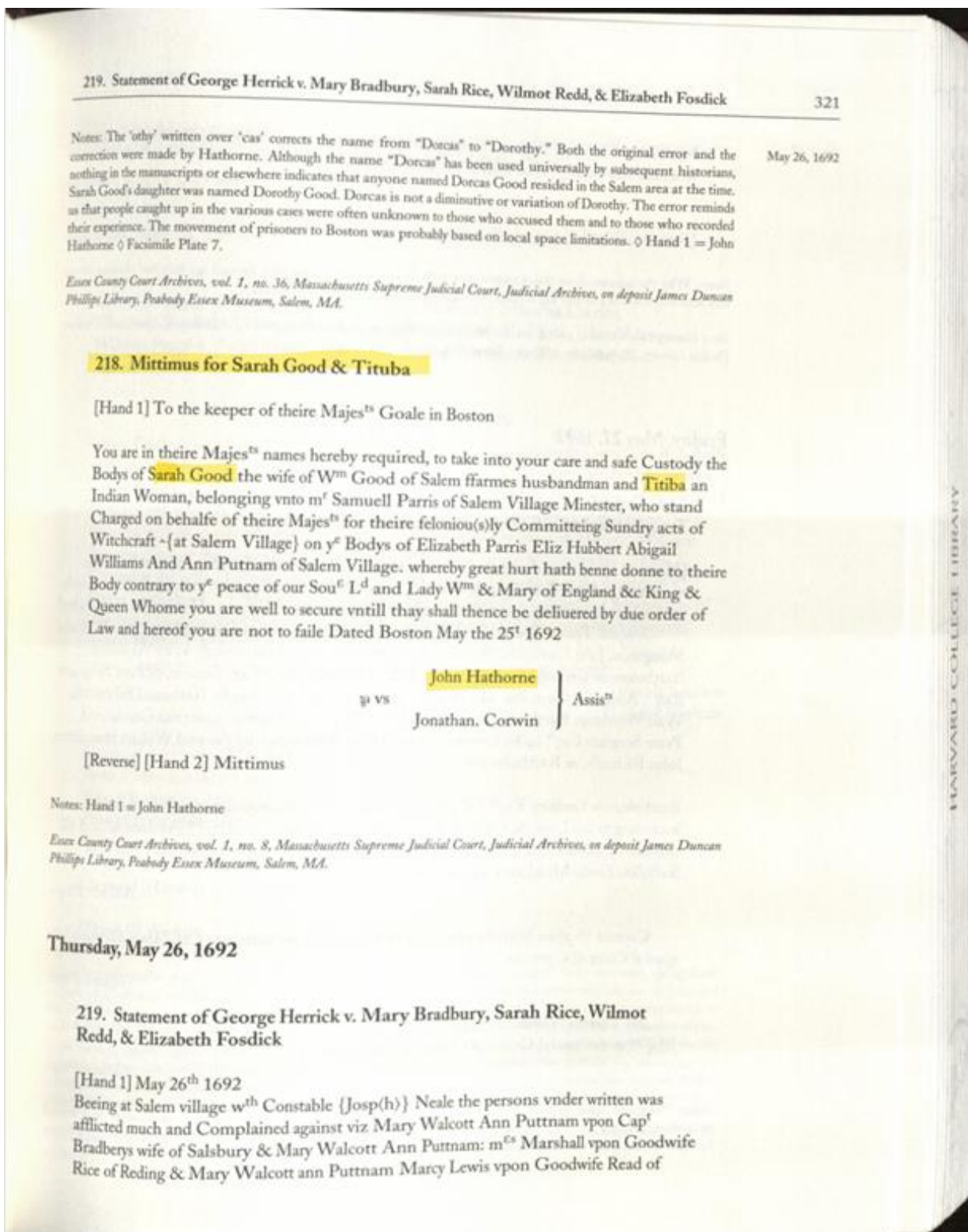
to you (O) I doe not know the devill I never did see him. (H) what lying spirit was it then

(O) it was a voice that I thought I heard, (H) what did it propound to you. (O) that I should go no more to meeting but ~~shes~~ I said I would and did goe the next sabboth day (H) were you never tempted further, (O) no (H) why did you yeild thus far to the devil as never to goe to meeting since. (O) alas I have been sike and not able to goe her housband and others said that shes had not been at meeting this yeare and two months.

The (2) examination of Titibe

(H) Titibe what ~~ev~~ evil spirit have you familiarity with (T) none (H) why doe you hurt these children, (T) I doe not hurt them (H) who is it then ~~the de~~ (T) the devil for ought I ~~ken~~ know (H) did you never see the (2) devil,, (T) the devil came to me and bid me serve him (H) who have you seen (T) 4 women ~~and~~ sometimes hurt the children, (H) who were they? (T) goode Osburn and Sarah good and I doe not know who the other were Sarah good and osburn would have me hurt the children but I would not shes further saith there was a tale man of Boston that ["r" written over "w"] shes did see (H) when did you see them (T) Last night at Boston (H) what did they say to you they said hurt the children, (H) and did you hurt them ~~no~~ (T) no there is 4 women and one man they hurt the 4 children and then lay all upon hure and they tell me if I will not hurt the children they will hurt me (H) but did you not hurt them (T) yes but I will hurt them no more (H) are you not sorry that you did hurt them. (T) yes. (H) and why then doe you hurt them (T) they say hurt children or we will doe worse to you H) what have you seen an man come to me and say serve me (H) what service (T) hurt the children and last night there was an appearnce that said ✕ Kill the children and if (I) I would no go on hurtang the children they woud doe worse to me (H) what is this appearance you see (T) sometimes it is like a hog and some times like a great dog this appearnce shes saith shes did see 4 times (H) what {did} it say to you (T) ~~it~~ the black dog said serve me but I said I am afraid he -{said} if I did not he would doe worse to me (H) what did you say to it (T) I will serve you no longer then he said he would hurt me and then he looks like a man and threatens to hurt me. shes said that this man had a yellow bird that kept with him and he told me he had more pretty things that he would give me if I would sere him. (H) what were these pretty things (T) he did not show me them. (H) what else have you seen (T) two cats a red cat and a black cat (H) what did they say to you (T) they said serve me (H) when did you see them ~~last~~ (T) Last night and they said serve me but I ~~shes~~ said I would not (H) what service (T) shes said hurt the children (H) did you not pinch elisabeth Hubbard this morning (T) the man brought her to me and made ~~her~~ pinch her (H) why did you goe to Thomas putnums Last night and hurt his child (T) they pull and hall me and make goe (H) and what would have you doe Kill her with a knif Left [= lieutenant] fuller and others said at this {time} when the child saw these persons and was tormented by them that she did complain of a knif that they wold have her cut her head off with a knife (H) how did you goe (T) we ride upon stickes and are there presently (H) doe you goe through the trees or over them (T) we see no thing but are there presently (H) why did you not tell your master (T) I was afraid they said they would cut off my head if I told (H) would you not have hurt others if you cold (T) they said they wo(u)ld hurt others but they could not ~~at~~ (H) what attendants hath Sarah good (T) a yellow bird and shes would have given me one (H) what -{meate} did she give it (T) it did -{suck} her between her fingers (H) Did not you hurt m' Currins child (T) goode good and goode osburn told that they did hurt m' Currens child and would have had me hurt him two but I did not (H)

ANEXO A1 – Ordem de transferência de Sarah Good e Tituba para a prisão de Boston.

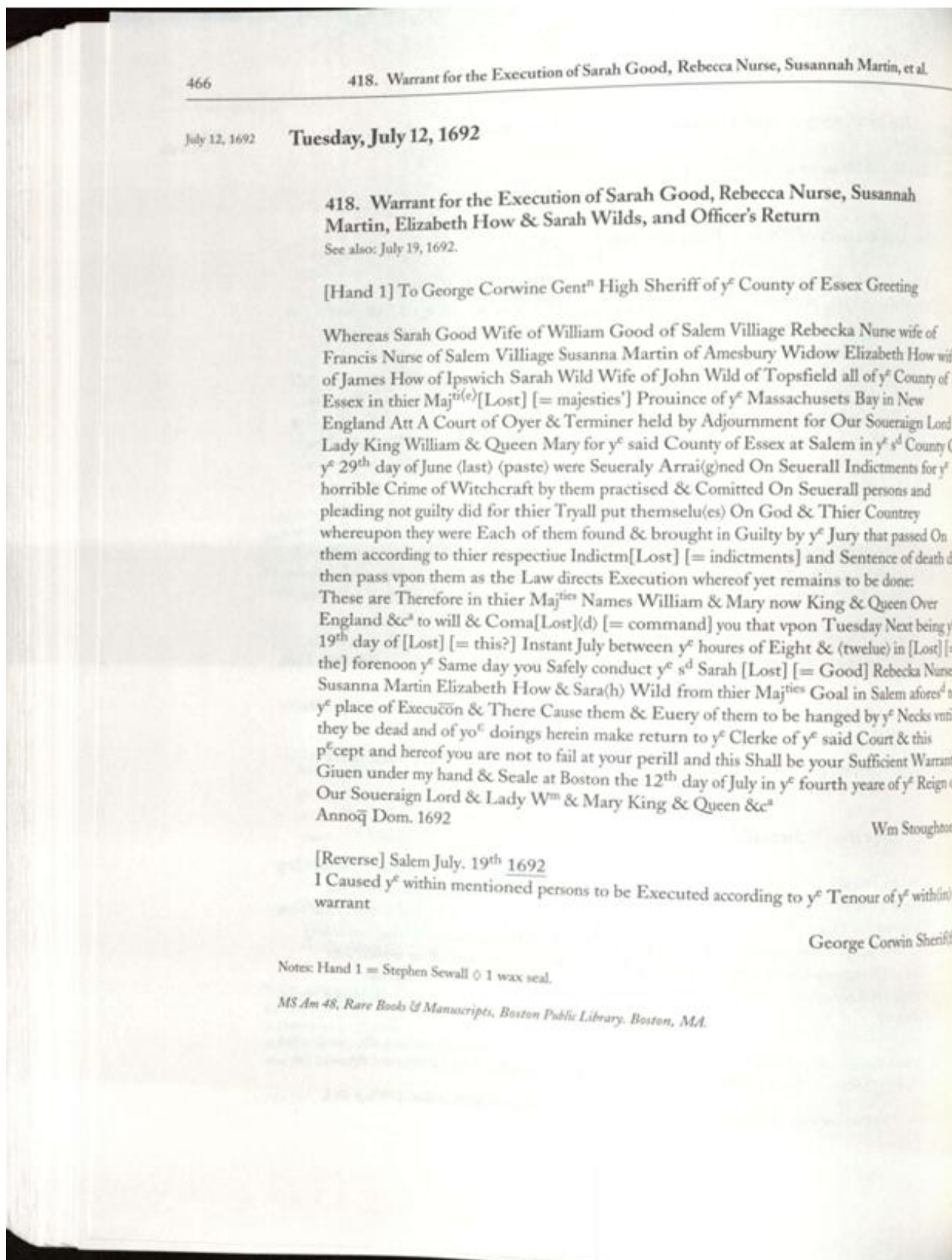


Anexo A2 – Imagem da ordem de transferência de Sarah Good e Titiba para a prisão de Boston.

To the Keeper of thaire Majors Goale in Boston  
 You are in thaire Majors names hereby required to  
 take into your care and safe custody the bodies of Sarah  
 Good the wife of Wm Good of Salem Harmer husbandman  
 and Titiba an Indian Woman, belonging unto Mr. James  
 Parrie of Salem Village Minister, who stand charged on  
 behalfe of thaire Majors for thaire feloniously Com-  
 mitting sundry acts of Witchcraft <sup>at Salem, the 17th of May 1692</sup> on the bodies of  
 Elizabeth Parrie Eliz Hubbard A Squire Wilbraham And  
 Ann Putnam of Salem Village whereby great hurt hath  
 benne done to thaire body contrary to the prae of our Sove-  
 reign Lord and Lady Wm & Mary of England & King & Queen  
 Whome you are well to knowe untill they shall thence  
 be delivred by due order of Law and hereof you are not  
 to faile Dated Boston May the 25<sup>th</sup> 1692

John Hathorne  
 J<sup>r</sup> vs Jonathan Corwin, Assist<sup>t</sup>

ANEXO B – Ordem de execução de Sarah Good, Rebecca Nurse, Susannah Martin, Elizabeth How e Sarah Wilds.



ANEXO C – Análise dos registros dos depoimentos tomados nos Julgamentos de Salem, quanto ao momento de elaboração, autoria, conteúdo e inclusão nos autos.

By a close inspection of many of these depositions, one can notice changes in color of ink, the varying pressure and amount of the ink applied to the paper by quill pens, and obvious additions or deletions of words. Through such painstaking scrutiny it becomes clear that many of these depositions were not created at one sitting. Rather, the text was often added to at a later time with additional information written into a deposition as a continuation of the text following its initial creation. Sometimes a deposition is added to reflecting occurrences at the accused's preliminary examination, whereas at other times material is added prior to a grand jury hearing or trial.

Several very obvious examples should suffice. On May 9, 1692, a presently unidentified person wrote down the testimony of one of the accusers, Elizabeth Hubbard, concerning George Burroughs, whose spectre she claimed had appeared to her. This handwritten testimony was read that same day during Burroughs's examination. Rev. Samuel Parris (1653-1720), the minister at Salem Village who was requested to record the Burroughs examination, notes that Hubbard and other of the "afflicted" girls' "... Testimony going to be read & they all fell into fits." After the examination was concluded Thomas Putnam took this original deposition and beginning where the previous text left off, he added a description of what transpired at the hearing beginning: "... also on the: 9th may 1692 being the time of his Examination Mr. George Burroughs or his Apperance did most grievously afflict..." Further notes on the bottom of the testimony show that this same document was introduced for use at the grand jury inquest of August 3, 1692, and was sworn to for use during Burroughs's trial on August 5, 1692.<sup>4</sup>

Another clear example of text being added is seen in the deposition of Mercy Lewis (a servant in the Thomas Putnam house) recorded in the handwriting of Thomas Putnam on May 10 or early May 11, 1692, relating to the apparition of George Jacobs Sr. hurting Lewis. At Jacobs's examination before magistrates on May 11, Rev. Parris, again being asked to take down testimony, records: "Mercy Lewes testimony read." This reference is undoubtedly to the deposition written by Putnam. Then following the Jacobs examination, during which Jacobs's spectre continued to hurt the girls, this same Lewis deposition used at the examination is expanded with new text added by Thomas Putnam. Putnam picks up exactly where the previous text left off, the ink color and thickness changing,

while the chronology of events recorded continues into events during the examination itself. The new added text by Thomas Putnam begins at the tail end of the original last sentence at a semicolon to read: "... also on the 11th may 1692 being the day of the Examination of George Jacobs then I saw that it was that very man. ..." As is the case for many depositions, this same document was later also presented at Jacobs's grand jury inquest, as noted at the bottom of the deposition in someone else's hand. The names of two other accusers, Mary Walcott and Elizabeth Hubbard, present in the added-to deposition of May 11 are now scratched out in the text body, in an apparent cleaning up of the deposition to use it solely as a Mercy Lewis statement.<sup>5</sup>

Yet another example of clearly added text by Thomas Putnam is seen by examining the original deposition of Mary Walcott v. John Willard following his May 18 examination. In this case, however, Walcott's testimony is not mentioned in the examination record itself.<sup>6</sup> Thus depositions were not necessarily documents generated at one time, but rather could be drawn up before an examination, expanded upon after the examination, corrected or altered to be useful at other legal proceedings, and sometimes read for use at a grand jury session and/or at an eventual trial.

The surviving witchcraft legal papers, though extensive, are far from complete. Even the most cursory perusal of the approximately 950 extant records will quickly show significant gaps in which now missing documents can be presumed to have been originally produced and used. It appears, for example, that every accused person when brought before local magistrates for examination should have had his or her examination recorded on paper in some form. Though many of these examinations do survive, there are significant gaps. At least fifty-eight named cases remain where no examination is extant, though other documentation indicates examinations were, in fact, held. Documents in other categories, including complaints, warrants, depositions, and indictments, are also known to be missing, as references to them in other documentation point to their original existence.

Some of these documents may still be awaiting discovery, either in private, unknowing hands or buried away in institutions and not yet uncovered. While this edition was in its research phase, three of the editors, as well as several colleagues, uncovered a number of documents in various locations. Also, the first witchcraft documents offered on

<sup>4</sup> No. 120; No. 122.

<sup>5</sup> No. 133; No. 134.

<sup>6</sup> No. 180.

the open market in many years became available, being a deposition and an indictment concerning Margaret Scott. The documents were offered for well over \$100,000, indicating the high monetary value of these and other yet undiscovered documents.<sup>7</sup>

Though a good portion of the extant witchcraft legal records are made up of repetitive, formulaic warrants and indictments, the most revealing are those represented by depositions and examinations. Depositions make up about 400 of the documents, close to half of the surviving 1692 legal papers. They are rich in folk detail and give us a sampling of speech patterns and pronunciations, together with the concerns, mentionings of everyday objects, and the lifestyle of the seventeenth-century common person.<sup>8</sup> The preliminary examinations are also rich for historical and linguistic study. These hearings include about 100 surviving manuscripts. The editors of this new transcription edition are fortunate to be able to add to this group of examinations, in addition to other new finds, five more that we located in recent years. These examinations are of Giles Cory held on April 18, 1692 (this examination only surviving as an 1823 transcription of the original written by Rev. Samuel Parris); Ann Dolliver held on June 6, 1692 (the original document written by Simon Willard); Mary Ireson held on June 6, 1692 (the original document written by Simon Willard); Daniel Eames held on August 13, 1692 (the original document written by John Higginson Jr.); and Margaret Prince held on September 5, 1692 (a 1936 published facsimile copy of the original document written by Simon Willard).<sup>9</sup>

Examinations are particularly interesting and worthy of careful comparison when two or more versions of the same hearing were recorded. At the March 1, 1692, examinations of Tituba, Sarah Good, and Sarah Osburn, no fewer than four men took down testimony – Ezekiel Cheever, Jonathan Corwin, John Hathorne, and Joseph Putnam. The event was so unusual and important that several records were made of it. The Bridget Bishop examination of April 19, 1692, likewise comes down to us in versions taken down by both Rev. Samuel Parris and Ezekiel Cheever. Such transcripts give us an opportunity

to compare what recorders believed to be important and how close direct testimony quotations compare to one another when recorded by more than one person.

Rev. Samuel Parris took down a large portion of the earliest hearing examinations. Parris's choice by the trustees to serve as recorder was probably obvious to all. He was the titular spiritual leader in the village where the earliest examinations took place, one familiar with the local people involved, and wrote with a very clear, readable hand. It apparently was not problematic to the magistrates or others that members of Parris's family were said to be of the invisible world, that he himself gave depositions against some of the accused, or that his own slave was one of the suspected witches.

Besides Rev. Parris, several other men were requested to take down testimony at witchcraft examinations during the ensuing months. Hearings continued from March until the end of September 1692. Captain Simon Willard (1649–1731), a Salem weaver and clothier who in the 1690s had served as a Salem constable, recorded a number of examinations. He was brother of Rev. Samuel Willard, who had experienced a witchcraft case firsthand as a young minister at Groton, Massachusetts, and who by 1692 was minister at the South Meeting House in Boston and sympathetic to many of the accused. Salem merchants Willard Murray (b. 1656) and John Higginson Jr. (1646–1711) were also called upon to write down examinations. John Higginson was son of the pioneer Salem minister Rev. John Higginson and was also a justice of the peace, and as such also participated in the questioning of accused during a number of examinations.

A researcher utilizing any of these seventeenth-century primary source examinations must understand that in reading them we see events through the eyes, writing style, and prejudice of the original recorder, whose perception of the reality of that time may not be reality itself. Typically the men who wrote these examinations were not neutral court officers, but rather persons deeply concerned with and involved in the Puritan community. They jotted down what they believed to be significant, and given the slowness of writing with pen and ink, the best of them could not capture all the words and actions taking place around them. Rev. Samuel Parris was a fervent believer in the reality of a witch attack on Salem Village, although even with his built-in biases, he felt an obligation as a recorder and undoubtedly attempted to do that duty well. At the end of a May 2, 1692, transcript ma-

<sup>7</sup> Through the courtesy of the current owner, transcripts were made from facsimiles provided to us of these two Scott-related documents and included within this volume: No. 471 and No. 641.

<sup>8</sup> For additional material on speech patterns and pronunciation, see the Linguistic Introduction.

<sup>9</sup> Nos. 65, No. 309, No. 310, No. 509, No. 545.

during the examination of an accused person, Parris notes, "This is a true account of the Examination of Dorcas Hoar without wrong to any party according to my original from Characters at the moments thereof."<sup>10</sup>

As a recorder Parris appears to have made quick, real-time notations during the examinations, later recopied to present a more accurate and physically tidy record. His reference to "my original, from characters at the moments thereof" appears to refer to his original draft. Some have speculated that Parris took examination notes using a form of shorthand.<sup>11</sup> Indeed a sampling of his shorthand survives on the reverse of the May 9, 1692, examination of George Burroughs, these shorthand notations referring to a Bible text and apparently having no relationship to the examination. No extant example exists, however, of his using shorthand relative to the witchcraft legal records, and it could be that his reference to "characters" simply means draft handwritten material. This indication is somewhat strengthened when one notes that two surviving examinations, those of Susannah Martin on May 2, 1692, and of John Willard on May 18, 1692, include two copies each, both written by Parris. In each case one copy appears to be an early version and the second copy a later, revised version. Though the content is essentially the same, in the revised version Parris's handwriting appears more carefully transcribed, and occasionally a few words are added to explain better the meaning from that of the earlier draft. In both surviving cases the second text appears to be a slight revision, rather than simply an additional copy. Of the two copies of the Willard examination, the one that appears as a revised draft, No. 174, includes Parris' notation about his attempting to be accurate, whereas what seems to be the first draft, No. 173, has no such note.<sup>12</sup>

#### THE COURT OF OYER AND TERMINER

Because of the severe, secret, and potentially decimating crime of witchcraft being apparently perpetrated in 1692 Massachusetts, many of the accused people were transferred from local lock-ups to more substantial jails in Charlestown and Boston. Various mittimus were issued for these transfers, they being a formal writ transferring a prisoner from one court or legal jurisdiction to another.

<sup>10</sup> No. 102. Parris repeats this statement at the end of the May 18 examination of John Willard, No. 174.

<sup>11</sup> For a different view on the issue of "characters" and "shorthand," see the Linguistic Introduction, No. 174.

<sup>12</sup> No. 120; No. 104; No. 105; No. 173; No. 174.

In May 1692, a new royal governor appointed by King William and Queen Mary arrived in Massachusetts with a new governmental charter. What Sir William Phips found was a judicial and public order crisis in which scores of people accused as witches were languishing in overcrowded jails. The new governor was advised by several influential persons to speedily establish a special court to handle the judicial backlog, even before the accession of a new General Court. On May 27 a Special Commission of Oyer and Terminer was promulgated "in council" by Phips with authority to "hear and determine" the ever-growing number of cases of persons held under suspicion of practicing witchcraft.<sup>13</sup> The court was to act "according to the Law, & Custom of England, and of this their Majesty's Province."<sup>14</sup> The judge-commissioners appointed by Phips were headed by newly appointed Lieutenant-Governor William Stoughton and included eight other prominent men in government and commerce. Five justices would constitute a quorum to hear cases. As was typical throughout the English colonies and in the mother country itself, trial judges were seldom lawyers or students of the law, though from experience within multiple offices of government all the newly appointed judges possessed political and practical experience. Most of the appointed commissioners who were local magistrates or served on the Court of Assistants had experience in hearing and judging all manner of civil and criminal cases. It would be their duty to see to it that all sides of a case were given an appropriate and fair hearing.<sup>15</sup>

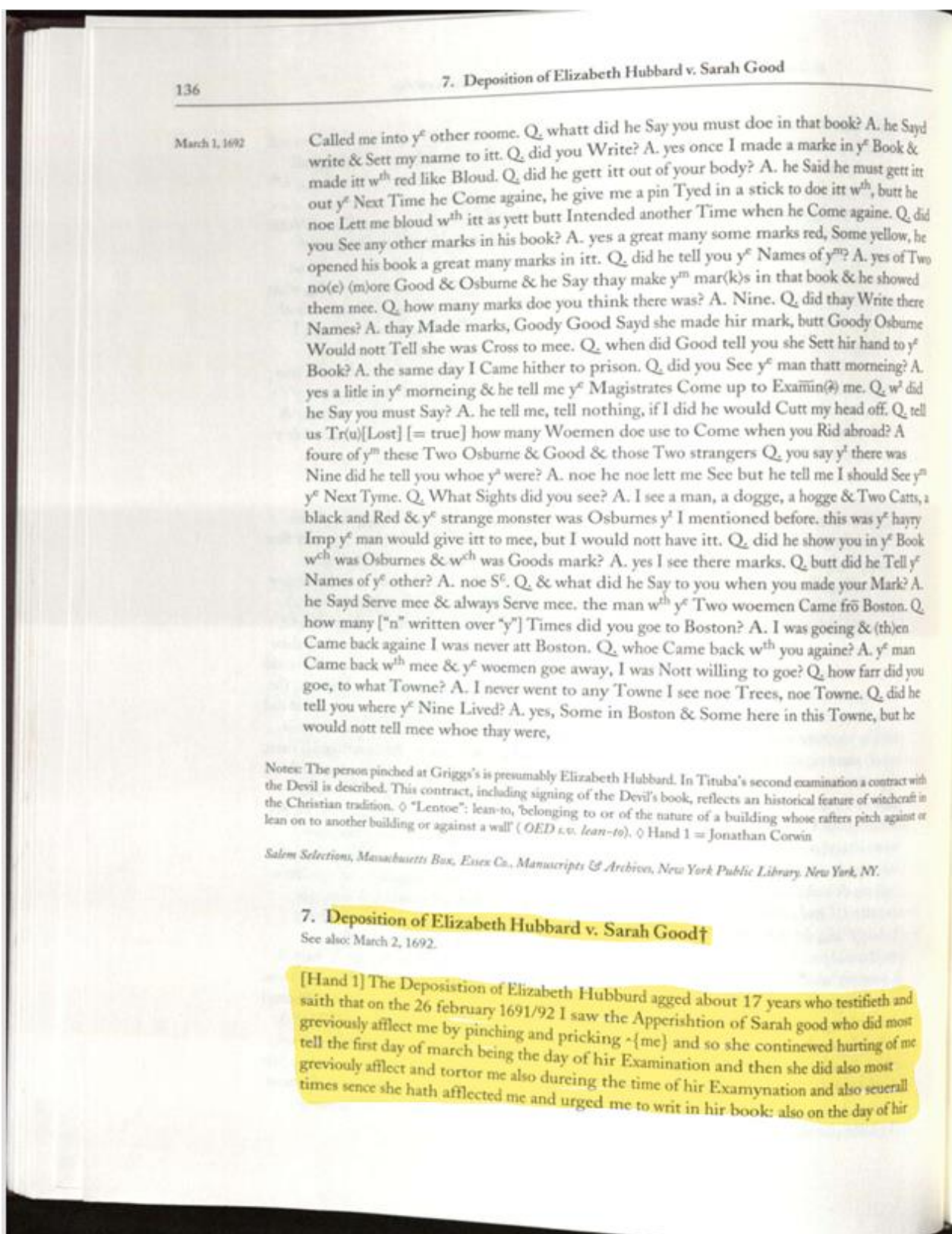
The only lawyer generally present at a colonial trial was the Crown's attorney general. His job was to bring accused persons through the grand jury process, and if bills of indictments were approved, to prosecute those persons at the resulting trial. Thomas Newton (1660-1721) was appointed attorney general and began serving on May 27. Newton prosecuted all Oyer and Terminer cases, beginning June 2, and served in this capacity from June 2 until after the July 1692 trials, with Anthony Checkley approved by the Governor's Council on July 26 as Newton's replacement. Captain Stephen Sewall (1657-1725), a merchant of Salem and younger brother of Commissioner Samuel

<sup>13</sup> For the court having a broader mandate, see General Introduction.

<sup>14</sup> No. 220.

<sup>15</sup> Chadwick Hansen, *Witchcraft at Salem* (New York: George Braziller, 1969), pp. 120-122; Peter Charles Hoffler, *The Devil's Disciples* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1966), pp. 135-139.

ANEXO D – Depoimentos testemunhais de ocorrência de aparições e tormentos por obra das acusadas de bruxaria (spectral evidence).



March 1, 1692

Called me into y<sup>e</sup> other room. Q. whatt did he Say you must doe in that book? A. he Sayd write & Sett my name to itt. Q. did you Write? A. yes once I made a marke in y<sup>e</sup> Book & made itt w<sup>th</sup> red like Bloud. Q. did he gett itt out of your body? A. he Said he must gett itt out y<sup>e</sup> Next Time he Come againe, he give me a pin Tyed in a stick to doe itt w<sup>th</sup>, butt he noe Lett me bloud w<sup>th</sup> itt as yett butt Intended another Time when he Come againe. Q. did you See any other marks in his book? A. yes a great many some marks red, Some yellow, he opened his book a great many marks in itt. Q. did he tell you y<sup>e</sup> Names of y<sup>m</sup>? A. yes of Two no(e) (m)ore Good & Osburne & he Say thay make y<sup>m</sup> mar(k)s in that book & he showed them mee. Q. how many marks doe you think there was? A. Nine. Q. did thay Write there Names? A. thay Made marks, Goody Good Sayd she made hir mark, butt Goody Osburne Would nott Tell she was Cross to mee. Q. when did Good tell you she Sett hir hand to y<sup>e</sup> Book? A. the same day I Came hither to prison. Q. did you See y<sup>e</sup> man thatt morneing? A. yes a litle in y<sup>e</sup> morneing & he tell me y<sup>e</sup> Magistrates Come up to Examīn(ē) me. Q. w<sup>d</sup> did he Say you must Say? A. he tell me, tell nothing, if I did he would Cutt my head off. Q. tell us Tr(u)[Lost] [= true] how many Woemen doe use to Come when you Rid abroad? A. foure of y<sup>m</sup> these Two Osburne & Good & those Two strangers Q. you say y<sup>e</sup> there was Nine did he tell you whoe y<sup>e</sup> were? A. noe he noe lett me See but he tell me I should See y<sup>e</sup> y<sup>e</sup> Next Tyme. Q. What Sights did you see? A. I see a man, a dogge, a hogge & Two Catts, a black and Red & y<sup>e</sup> strange monster was Osburnes y<sup>e</sup> I mentioned before. this was y<sup>e</sup> hayry Imp y<sup>e</sup> man would give itt to mee, but I would nott have itt. Q. did he show you in y<sup>e</sup> Book w<sup>ch</sup> was Osburnes & w<sup>ch</sup> was Goods mark? A. yes I see there marks. Q. butt did he Tell y<sup>e</sup> Names of y<sup>e</sup> other? A. noe S<sup>e</sup>. Q. & what did he Say to you when you made your Mark? A. he Sayd Serve mee & always Serve mee. the man w<sup>th</sup> y<sup>e</sup> Two woemen Came frō Boston. Q. how many ["n" written over "y"] Times did you goe to Boston? A. I was goeing & (th)en Came back againe I was never att Boston. Q. whoe Came back w<sup>th</sup> you againe? A. y<sup>e</sup> man Came back w<sup>th</sup> mee & y<sup>e</sup> woemen goe away, I was Nott willing to goe? Q. how farr did you goe, to what Towne? A. I never went to any Towne I see noe Trees, noe Towne. Q. did he tell you where y<sup>e</sup> Nine Lived? A. yes, Some in Boston & Some here in this Towne, but he would nott tell mee whoe thay were,

Notes: The person pinched at Griggs's is presumably Elizabeth Hubbard. In Tituba's second examination a contract with the Devil is described. This contract, including signing of the Devil's book, reflects an historical feature of witchcraft in the Christian tradition. ◊ "Lentoe": lean-to, 'belonging to or of the nature of a building whose rafters pitch against or lean on to another building or against a wall' (OED s.v. *lean-to*). ◊ Hand 1 = Jonathan Corwin

Salem Selections, Massachusetts Box, Essex Co., Manuscripts & Archives, New York Public Library, New York, NY.


### 7. Deposition of Elizabeth Hubbard v. Sarah Good†

See also: March 2, 1692.

[Hand 1] The Deposition of Elizabeth Hubbud agged about 17 years who testifieth and saith that on the 26 february 1691/92 I saw the Apperishition of Sarah good who did most geviously affect me by pinching and pricking -{me} and so she continewed hurting of me tell the first day of march being the day of hir Examination and then she did also most geviously affect and tortor me also durezza the time of hir Examynation and also severall times sence she hath affected me and urged me to writ in hir book: also on the day of hir

Examination I saw the Apperisition of Sarah good goe and hurt and afflict the bodyes -{of} Elizabeth parish Abigail williams and Ann putnam jur. and also I haue seen the the Apperisition of Sarah Good afflecting: the body of Sarah vibber

March 1, 1692

mark  
  
 Eliz: Hubbard

[Reverse] also in the Night affter Sarah goods Examination: Sarah Good came to me and ~~did~~ barefoot and bareledged and did most greuously torment me by pricking and pinching me and I verly beleue that Sarah good hath bewicked me also that night Samuell Sibly that was then attending me strock Sarah good on hir Arme.

[Hand 2] Elizabeth Hubbard ag<sup>t</sup> Sarah Good.

Notes: The docket was written by Thomas Newton, strongly suggesting that this was considered for grand jury and/or trial use on June 28. However, for whatever reason, it appears not to have been used at either. Beginning with "also on the day . . ." the ink changes with Thomas Putnam adding material either on the day or later. In this case the addition was probably made on March 2. Note that Putnam recorded all the depositions in these three early cases. ◊ Hand 1 = Thomas Putnam; Hand 2 = Thomas Newton

*Essex County Court Archives, vol. 1, no. 20, Massachusetts Supreme Judicial Court, Judicial Archives, on deposit James Duncan Phillips Library, Peabody Essex Museum, Salem, MA.*

### 8. Deposition of Samuel Parris, Thomas Putnam, & Ezekiel Cheever v. Sarah Good, Sarah Osburn, & Tituba†

See also: May 23, 1692 & June 28, 1692.

[Hand 1] The Deposition of Sam: Parris aged about thirty & nine years testifyeth (&) saith that Eliz: Parris jun<sup>e</sup> & Abigail Williams & Ann Putman jun<sup>e</sup> & Eliz: Hubbard were most greuously & severall times tortured during the Examination of Sarah Good, Sarah Osburne, & Tituba Indian before the Magistrates at Salem village 1. March. 1691/2 And the said Tituba being the last of the abovesaid that was examined they the abovesd afflicted persons were greuously distressed untill the said Indian began to confess & then they were immediatly all quiet the rest of the said Indian womans examination. Also Tho: Putman aged about forty years & Ezek: Cheevers aged about thirty & six years testify to the whole of the abovesd & all the three deponents aforesaid farther testify that ~~when~~ -{after} the said Indian began to confess -{she} was her self very much afflicted & in the face of authority at the same time -{&} openly charged the abovesaid Good & Osburne as the persons that afflicted her the aforesaid Indian

{[Hand 2] m<sup>r</sup> Paris on his oath owned this to be the truth before the Juryars for inquest this 28. of Jun: 1692}

[Hand 3] Sworne Salem May the 23<sup>d</sup> 1692

Before vs John Hathorne

[Hand 4] Jonathan. Corwin

p ord<sup>e</sup> of y<sup>e</sup> Govern<sup>e</sup> & Councill

[Hand 5] Jurat in Curia

March 2, 1692

## 13. Deposition of Ann Putnam Jr. v. Tituba†

[Hand 1] The deposition of Ann putnam who testifieth and saith that on the 25<sup>th</sup> of february 1691/92 I saw the Apperishton of Tituba M<sup>r</sup> parishes Indian woman which did tortor me most greviously by pricking and pinching me most dread-fully tell the first day of march being the day of hir Examination and then also most greviously allso at the begining of hir Examination: but sene [= since] she confesed she has hurt (me) ~~to~~ but little

[Reverse] [Hand 2] [Lost]n. [= Ann] putnam ag<sup>t</sup> Tittuba I[Lost] [= Indian]

Notes: Hand 1 = Thomas Putnam; Hand 2 = Jonathan Corwin

*Essex County Court Archives, vol. 1, no. 35, Massachusetts Supreme Judicial Court, Judicial Archives, on deposit James Dancer Phillips Library, Peabody Essex Museum, Salem, MA.*

## Wednesday, March 2, 1692

*Continued from March 1, 1692: Examinations & Mittimus of Sarah Good, Sarah Osburn, & Tituba, as Recorded by John Hatborne*  
2<sup>nd</sup> of 5 dates. See No. 4 on March 1, 1692

*Continued from March 1, 1692: Deposition of Elizabeth Hubbard v. Sarah Good†*  
2<sup>nd</sup> of 2 dates. See No. 7 on March 1, 1692

*Continued from March 1, 1692: Two Examinations of Tituba, as Recorded by Jonathan Corwin*  
2<sup>nd</sup> of 2 dates. See No. 6 on March 1, 1692

## Thursday, March 3, 1692

*Continued from March 2, 1692: Examinations & Mittimus of Sarah Good, Sarah Osburn, & Tituba, as Recorded by John Hatborne*  
3<sup>rd</sup> of 5 dates. See No. 4 on March 1, 1692

## Saturday, March 5, 1692

*Continued from March 3, 1692: Examinations & Mittimus of Sarah Good, Sarah Osburn, & Tituba, as Recorded by John Hatborne*  
4<sup>th</sup> of 5 dates. See No. 4 on March 1, 1692

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **As Deusas, as bruxas e a Igreja**: séculos de perseguição. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2001.

BENAVAL, Bernal de. “A dona que eu am’e tenho por senhor”. *In: Cantigas Trovadorescas*: seleção de cantigas. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013. *E-book*.

BRADSHAW, Peter. Mary Magdalene review – toothless attempt to overturn Sunday school myths. **The Guardian online**.

Disponível em: [www.theguardian.com/film/2018/feb/27/mary-magdalene-review-rooney-mara-sunday-school-myths](http://www.theguardian.com/film/2018/feb/27/mary-magdalene-review-rooney-mara-sunday-school-myths). Acesso em: 1 mar. 2023.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987, v. II.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1994, v. I.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2002, v. III.

BRASIL. Lei 13.104/2015, de 09 de março de 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Diário Oficial da União de 10/03/2015] (p. 1, col. 2).

Disponível em <https://legis.senado.leg.br/norma/584916/publicacao/15633553>. Acesso em 05 jul. 2024.

BRESLAW Elaine G. **Tituba, Reluctant Witch of Salem**: Devilish Indians and Puritan Fantasies. Nova Iorque: New York University Press, 1996.

CÂMARA, Yls Rabelo; PORTILLA, Maria Paz Pizarro. Las meigas galegas: “haberlas, haylas”: a resignificação da imagem da bruxa na Galizia. **Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, n. 28, ago./dez. 2019. ANPOLL, 2019.

Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/39098/28360>. Acesso em: 7 nov. 2023.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. Versão digital Le Livros. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1949.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução Carlos Felipe Moisés. Versão digital Le Livros da 2. ed. São Paulo: Palas Atena, 1991.

CAMPBELL, Joseph. **As transformações do mito através do tempo**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 2015.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CAPEZ, Fernando. **Curso de Processo Penal**. 28. ed. São Paulo: Saraiva, 2021.

CARVALHO, Lígia Cristina. O Múltiplo no Tratado do Amor Cortês de André Capelão. **Revista Faces da História**. Assis/SP. v. 6, n. 2, p. 349-365, jul./dez., 2019.  
Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1348>.  
Acesso em: 8 mar. 2023.

CARVALHO, Lígia Cristina. **Relações de poder na Idade Média Central no Tratado do Amor Cortês de André Capelão (século XII)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba: bruxa negra de Salem**. Tradução Natália Borges Polessio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EVARISTO Conceição. Prefácio. In: CONDÉ, M. **Eu, Tituba: bruxa negra de Salem**. Tradução Natália Borges Polessio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

FALCÓN, Rafael. Prefácio. In: OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução Manuel Bocage. Porto Alegre: Concreta, 2016.

FERNANDES, Fernanda. **A rainha guerreira africana que enfrentou os colonialistas britânicos - e venceu**. BBC News Brasil.  
Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-44802550>. Acesso em: 3 maio 2024.

FERRAJOLI, Luigi. **Direito e razão**, 3. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê, 2009.

GIBSON, Marion. **Witchcraft and Society in England and America 1550-1750**. London: Continuum, 2003.

GINZBURG, Carlo. **Andarilhos do bem**. Tradução J. Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

GINSZBURG, Carlo. **História noturna**. Tradução Nilson Moulin. Louzada. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

GIRARD, René. **A rota antiga dos homens perversos**. Tradução Tiago José Risi Leme. São Paulo: Paulus, 2009.

GRAVES, Robert. **A Deusa Branca**. Tradução Bentto de Lima. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

HANSEN, Chadwick. The Metamorphosis of Tituba, or Why American Intellectual Can't Tell an Indian Witch from a Negro. **Revista The New England Quarterly Inc**. Boston, v. 47, n. 1, p. 3-12, mar., 1974.

HANCIAU, Nubia. **A feiticeira no imaginário ficcional das Américas**. Rio Grande: Furg, 2004.

HANCIAU, Nubia. O universo da feitiçaria, magia e variantes. **Revista Letras de Hoje**. Porto Alegre/RS. v. 44, n. 4, p. 75-85, out./dez., 2009.  
Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/6548/4754>. Acesso em: 22 dez. 2023.

HAWTHORNE, Nathaniel. **A letra escarlata**. Tradução Fernando Pessoa. Lisboa: Guerra e Paz, 2022.

HÉBERT, Anne. **A gaiola de ferro**. Tradução Núbia Hanciau. Rio Grande: Ed. da Furg, 2003.

HESÍODO. **Teogonia, a origem dos deuses**. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HIRASIKE, Roseli. BASTAZIN, Vera. Da Ilha de Circe ao Submundo de Hades. **Revista Letras & Letras**. Uberlândia/MG. v. 39, e3930, p. 1-16, 2023.  
Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/71350>. Acesso em: 22 abr. 2024.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução Odorico Mendes. *Ebooks Brasil*, 2009, (digitalização da edição de 1950, exemplar cedido por Harvard College Library).  
Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/eLibris/iliadap.html>. Acesso em: 19 set. 2023.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução Odorico Mendes. São Paulo: Montecristo, 2022.

Is 'The Da Vinci Code' blasphemous? Historical fiction murder mystery angering some Catholics. NBC NEWS.  
Disponível em: <https://www.nbcnews.com/id/wbna4854927>. Acesso em: 15 out. 2023.

JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum**. Tradução Paulo Fróes. Rio de Janeiro, RJ: Rosa dos Tempos, 2001.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Tradução Manuel Ruas. Portugal: Ed. Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

LE GOFF, Jacques.; SCHMITT Jean Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: EDUSC, 2006.

LUGONES, Maria. **Colonialidade e gênero**. jul., 2022.  
Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/colonialidade-e-genero-por-maria-lugones-2/>. Acesso em: 5 jul. 2022.

MAFALDO, Pero. “Ai amiga, sempr’havedes sabor”. In: **Cantigas Medievais Galego-Portuguesas**, base de dados do Projeto Littera, 2013.  
Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=339&pv=sim>. Acesso em: 20 dez. 2023.

MENEZES, Tales de. “Maria Madalena” parece novela e deve interessar apenas a católicos. **Guia Folha São Paulo on line**, 2018.  
Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/cinema/2018/03/maria-madalena-parece-novela-e-deve-interessar-apenas-a-catolicos.shtml>. Acesso em: 20 mar. 2023.

MILLER, Arthur. **As bruxas de Salém**. Tradução Valéria Chamon. *Ebook Le Livros*, 2022.  
Disponível em: <https://doceru.com/doc/c8xxnnx>. Acesso em: 08 jul. 2023.

MILLER, Madeline. **Circe**: um romance. Tradução Isadora Próspero. São Paulo: Planeta, Ed. Kindle, 2018.

MILLER, Madeline. **Circe**: um romance. Tradução Isadora Próspero. São Paulo: Planeta, 2020.

MILLER, Madeline. **Entrevista Madeline Miller: Circe**. [Entrevista concedida a] Greta Johnsen, Chicago Humanities Festival, em 27 out. 2019.  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nGAbXvhzSII>). Acesso em: 20 nov. 2020.

NAGY, Gregory. **The ancient Greek hero in 24 hours**. Boston: Harvard University Press (Electronic publication Copyright © 2013 by the Center for Hellenic Studies), 2013.

OYEWÙMI, Oyèronké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. São Paulo: Bazar Tempo, 2021.

PETRY, Anne. **Tituba of Salem Village**. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1964.

PONDÉ, Luiz Felipe. O sobrenatural existe? [Entrevista concedida a] Thaís Oyama. Linhas Cruzadas. **TV Cultura**, 04. ago 2022.  
Disponível em: [https://cultura.uol.com.br/programas/linhascruzadas/videos/11664\\_linhas-cruzadas-o-sobrenatural-existe-04-08-2022.html](https://cultura.uol.com.br/programas/linhascruzadas/videos/11664_linhas-cruzadas-o-sobrenatural-existe-04-08-2022.html). Acesso em 03 jun. 2024.

PONDÉ, Luiz Felipe. Um ateu pode acreditar em coisas místicas? **Canal Luiz Felipe Pondé**. YouTube. Publicado em 8 fev. 2024.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OYiKMHOxA-Q>. Acesso em: 3 jun. 2024.

PRIETO, Claudiney. *Wicca para todos*. São Paulo/SP: Alfabeto, 2015.

ROSENTHAL, Bernard. **Records of the Salem Witch-Hunt**. New York: Cambridge University Press, 2009.

RUSSEL Jeffrey.; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. Tradução Álvaro Cabral e William Lagos. São Paulo: Aleph, 2019.

SANTOS, João Vitor. Pregadora de uma nova fé e em pé de igualdade com os outros apóstolos. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos (IHU)**, São Leopoldo, n. 489, ano XV, p. 44-47, jul., 2016.

Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao489.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2023.

SCHWARTZ, Sílvia. Marguerite Porete e a “teologia” do feminino divino. **IHU on-line**, 2011.

Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4287-silvia-schwartz>. Acesso em: 2 jun. 2024.

SCHWARTZ, Sílvia. Marguerite Porete: Mística, Apofatismo e Tradição de Resistência. **Numen**, [S. l.], v. 6, n. 2, 2010.

Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/21648>. Acesso em: 8 jun. 2024.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Essex/Inglaterra: Longman, 1986.

VELHO, Fernão. “Maria Pérez se maifestou”. In: **Cantigas Trovadorescas**: seleção de cantigas. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013. *E-book*.