

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES

**DAS FOGUEIRAS DA INQUISIÇÃO AO INCÊNDIO N' *O CORTIÇO*:
A BRUXA ENQUANTO ARQUÉTIPO E ESTEREÓTIPO**

MONTES CLAROS / MG
AGOSTO DE 2021

ANDRESSA RODRIGUES DE FREITAS PAULINO

**DAS FOGUEIRAS DA INQUISIÇÃO AO INCÊNDIO N' *O CORTIÇO*:
A BRUXA ENQUANTO ARQUÉTIPO E ESTEREÓTIPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros.

Orientadora: Profa. Dra. Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida

MONTES CLAROS / MG
AGOSTO DE 2021

ANDRESSA RODRIGUES DE FREITAS PAULINO

**DAS FOGUEIRAS DA INQUISIÇÃO AO INCÊNDIO N' *O CORTIÇO*:
A BRUXA ENQUANTO ARQUÉTIPO E ESTEREÓTIPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros.

Aprovada em: _____ de _____ de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (Unimontes)
Orientadora

Prof. Dr. Pablo Vinícius Dias Siqueira (IEL – Unicamp)
Membro Titular Externo

Prof. Dr. Luiz Henrique Carvalho Penido (Unimontes)
Membro Titular Interno

MONTES CLAROS / MG
AGOSTO DE 2021

*esta é
uma carta de amor
há muito devida
para cada uma
& toda
mulher
que percorreu
esses campos
antes de mim
&
fez
o caminho
suave o bastante
para que eu
o atravessasse [...]*

amanda lovelace – a bruxa não vai para a fogueira neste livro

AGRADECIMENTOS

Ter um companheiro/amigo que a considere como uma criatura viva em crescimento, tanto quanto uma árvore cresce a partir do chão, uma planta ornamental dentro de casa ou um roseiral no quintal... ter um companheiro e amigos que a considerem um verdadeiro ser que vive e respira, que é humano mas também composto de elementos delicados, úmidos e mágicos... um companheiro e amigos que apoiem a criatura que existe em você... são essas as pessoas por quem você está procurando. Elas serão amigas da sua alma pela vida afora. A escolha criteriosa de amigos e companheiros, para não falar nos mestres, é de importância crítica para continuar consciente, para continuar intuitiva, para manter o controle sobre a luz incandescente que vê e sabe.

Clarissa Pinkola Estés – Mulheres que correm com os lobos.

Ao Amor, por me amar e ser princípio criador de tudo.

À Vanessa, mamãe, por ser minha primeira casa e me trazer ao mundo. Pelo amor, carinho, cuidado e comidas gostosas sempre presentes e por me incentivar a voar, mesmo com medo, nunca me deixando esquecer de aproveitar a vida.

A Luiz, papai, por todo amor, por ser meu grande torcedor, pelo esforço para que nunca nos faltasse nada, pela confiança em mim e por me ensinar, desde sempre, sobre a importância dos estudos (e do amor em forma de cervejinha no fim da noite).

À Lulu, lil sis, a menina mais corajosa que já conheci, por ser minha companheira de vida, me fazer rir todos os dias e dividir coragem comigo, me ensinando sobre o amor desde o dia em que nasceu.

A Mateus, minha escolha, por partilhar da travessia comigo, sendo companhia compreensiva e constante, pela escuta atenta das minhas reflexões e por me ajudar a dar sentido, construindo a vida comigo e garantindo que eu me sinta sempre amparada e amada.

Aos meus amigos, por compreenderem minhas ausências e, ainda assim, buscar modos de se fazerem presentes, por me amarem, dividirem comigo minhas angústias e sorrirem com minha felicidade.

À minha família, em especial à minha madrinha, Tia Valquíria, que mesmo atravessando o deserto se fez presente pelo amor, expresso na preocupação, ajuda e motivação.

À minha orientadora, Edwirgens Ribeiro, pela compreensão, paciência, zelo, presteza e competência com os quais guiou essa pesquisa. Por não me deixar desistir e me ajudar a superar as dificuldades do caminho. Eu não poderia ter tido uma melhor orientação.

Aos meus professores, em especial àqueles que me inspiraram a ser quem sou, desde o Mundo da Criança, Raios de Luz, Zinha Prates (Tia Vera), Colégio Imaculada (Sandra, Nicó,

Paulo) e, por fim, na Unimontes (Telma Borges, Geraldo Cáffaro).

Aos professores componentes da banca, Luiz Penido e Pablo Dias, pelo amor à pesquisa, pela gentileza, pelo encorajamento e pelas considerações valiosas que tanto colaboraram para o desenvolvimento deste estudo.

Às minhas alunas e aos meus alunos, que me motivam a ser cada dia melhor e lutar por uma educação de qualidade, além de me lembrarem, todos os dias, da Andressa do passado, que sonhava com as realizações de hoje.

Amar e mudar as coisas me interessa mais.
Belchior.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a investigar quais são as manifestações do estereótipo e do arquétipo da bruxa que incidem sobre a personagem Paula, n' *O Cortiço* e, de que forma ambos se constituíram e se consolidaram ao longo da história, inserindo-se, notadamente, na literatura, aqui representada pela obra de Azevedo. Valemo-nos, para tal, de leitura que busca novas interpretações a respeito da obra, baseando-nos principalmente nas considerações de Silvia Federici (2017) a respeito da caça às bruxas e sua relação com o surgimento do capitalismo; e de Clarissa Pinkola Estés (2014), no que tange à manifestação arquetípica da Mulher Selvagem por meio da figura da bruxa.

Palavras-chave: O Cortiço; Representação Social; Cotidiano; Cultura; Mulheres.

ABSTRACT

The present work proposes to investigate what are the manifestations of the stereotype and archetype of the witch in the character Paula, in *O Cortiço*, and how both were constituted and consolidated throughout history, inserting themselves notably, in literature, represented here by the work of Azevedo. For this, we used a revisionist reading of the work, based mainly on the considerations of Silvia Federici (2017) about the witch hunt and the relationship with the emergence of capitalism; and Clarrisa Pinkola Estés (2014), regarding the archetypal manifestation of the Wild Woman through the figure of the witch.

Palavras-chave: O Cortiço; Social Representation; Daily; Culture; Women.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – REVISITAÇÃO CRÍTICA D’O CORTIÇO	20
1.1. Aluísio Azevedo - a obra, o contexto histórico e literário	19
1.2. As representações da mulher n’ <i>O Cortiço</i>	28
1.2.1. A mulher lavadeira	29
1.2.2. A mulher lésbica	31
1.2.3. A mulher negra	37
1.2.4. A mulher curandeira	43
CAPÍTULO II – A MULHER SELVAGEM E A CAÇA ÀS BRUXAS	49
2.1. O culto à deusa	49
2.1.1. Lilith e Hécate	50
2.2. As várias faces do arquétipo da Mulher Selvagem	55
2.3. Da deusa à bruxa	65
2.4. O estereótipo e a caça às bruxas: fatores sociais e de classe	67
CAPÍTULO III – O INCÊNDIO N’O CORTIÇO	79
3.1. A bruxa enquanto figuração literária – as poções mágicas da escrita	80
3.1.1. Maryse Condé – a vingança em forma de final feliz	84
3.1.2. Amanda Lovelace – ateie fogo como uma mulher	90
3.2. Tia Paula - no clarão das chamas, um caminho a seguir	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	112

1. INTRODUÇÃO

Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante durante toda a sua vida.

Simone de Beauvoir

De acordo com Simone de Beauvoir, o impacto das crises da sociedade em geral, historicamente, ameaça, quando não suprime de fato, os direitos das mulheres. A vida se torna, assim, uma luta constante para superar a condição de instabilidade social feminina. “Como explicar a execução de centenas de milhares de ‘bruxas’ no começo da era moderna e por que o surgimento do capitalismo coincide com essa guerra contra as mulheres?” (FEDERICI, 2017, p. 29 e 30). Esta, na concepção de Silvia Federici, constitui a questão mais importante de sua obra, *Calibã e a Bruxa* (2017), que serve como um importante suporte teórico nesta pesquisa. Sob a ótica feminista, a autora busca interpretar não apenas os aspectos religiosos dessa perseguição, mas também a sua forte motivação política e social, evidenciando que as bruxas se tornaram um contra poder em relação ao sistema patriarcal e à Igreja.

De acordo com Mirela Marin Morgante e Maria Beatriz Nader (2014), o termo patriarcado¹ e outros referentes a ele, tais como sistema patriarcal, patriarcalismo e relações patriarcais, são comumente usados no campo dos estudos feministas para falar sobre a dominação masculina e evidenciar que a desigualdade de gênero é uma questão que atravessa toda a sociedade, não sendo, então, excepcional ou esporádica. É difícil, no entanto, conceituar o termo de maneira homogênea, “exceto no que tange à referência de patriarcado enquanto o poder e a dominação dos homens sobre as mulheres” (MORGANTE; NADER, 2014, p. 2). Deste modo, é utilizado de forma abrangente, relacionado a todos os níveis da organização social, no que diz respeito à dominação masculina e à exploração feminina. Marcia Tiburi (2018) considera o patriarcado como um sistema de verdade absoluta, enraizado nas instituições e na cultura, que tem como base a ideia de que há “uma identidade natural, dois sexos considerados normais, a diferença entre os gêneros, a superioridade masculina, a inferioridade das mulheres” (TIBURI, 2018, s.n.). Para a autora, ele funciona como um pensamento pronto

¹ Para mais sobre o tema, ler *O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico* (2014).

que nos orienta, enquanto sociedade, a agir de determinado modo que favoreça, sempre, aos homens brancos.²

Fazer uso da medicina natural e conhecer os segredos das ervas, realizar partos ou abortos, colocar em prática saberes ancestrais, fazer rezas e honrar as que vieram, lutaram e morreram antes de nós. Apropriar-nos, ainda que em partes, do nosso corpo. Quaisquer dessas funções eram suficientes para que fôssemos tidas como bruxas. Não por acaso, a grande maioria das mortes foi de mulheres pobres e camponesas e isso também explica muito do motivo de os historiadores dificilmente darem a devida importância a esse genocídio, constituindo, como bem pontua Federici, “uma indiferença que beira à cumplicidade” (FEDERICI, 2017, p. 290). Ainda segundo a autora, “com a perseguição à curandeira popular, as mulheres foram expropriadas de um patrimônio de saber empírico, relativo a ervas e remédios curativos, que haviam acumulado e transmitido de geração a geração” (FEDERICI, 2017, p. 367).

Nesse contexto de repressão, tomou forma o estereótipo da bruxa: as acusações eram dirigidas principalmente às pobres, velhas, consideradas feias em relação ao padrão estabelecido e analfabetas, pois correspondiam à ideia do que a sociedade tinha como maligno, condição absolutamente propícia à criação da imagem da bruxa que temos hoje – velhas assustadoras, sem dentes, com unhas grandes, verruga no nariz e vestindo trapos. De acordo com a historiadora,

Muitas mulheres acusadas e processadas por bruxaria eram velhas e pobres. Dependiam com frequência da caridade pública para sobreviver. A bruxaria – segundo dizem – é a arma daqueles que não têm poder. [...] Elas encarnavam o saber e a memória da comunidade. A caça às bruxas inverteu a imagem da mulher velha: tradicionalmente considerada uma mulher sábia, ela se tornou um símbolo de esterilidade e de hostilidade à vida (FEDERICI, 2017, p. 348.)

Uma velha curandeira passa a ser uma bruxa perversa. Se consolidada com base no viés arquetípico, trazido da psicologia junguiana, da qual trataremos em momento posterior, essa imagem seria lembrada e acessada justamente por seu lado positivo: o da sabedoria, da força, da ancestralidade e da emancipação feminina. São discussões atuais acerca do assunto e a crescente tendência a observar os aspectos psicológicos positivos da figura da bruxa que nos permitem fazer essa outra leitura da personagem e resgatar essa força. Um questionamento racial se faz importante aqui: onde estão as mulheres negras que, quando adotando posturas transgressoras, era de se esperar que também fossem consideradas bruxas?

² A autora utiliza o termo “homem branco” como “urna metáfora do poder, do sujeito do privilégio, da figura autoritária alicerçada no acobertamento das relações que envolvem os aspectos gênero e raça, sexo e classe, idade e corporeidade” (TIBURI, 2018, s. n.). Para ela, esse homem é passível de desconstrução no sentido de tornar-se alguém para além dessa construção.

Hoje, quando tentamos conceber a ideia de bruxa enquanto arquétipo da mulher transgressora, descolonizada, conectada à sua própria natureza, consciente de seus ciclos e emancipada em relação à sua saúde e sua sexualidade, temos pouca ou quase nenhuma referência que nos leve às bruxas negras. Vemos essa falta de referências negras, inclusive, nas denominadas bruxas modernas, crescente onda de mulheres da “nova era” que vêm desenvolvendo, dentre outros, trabalhos voltados à espiritualidade, astrologia, tarô, medicina natural e círculos de mulheres, práticas amplamente difundidas nas redes sociais e que, muitas vezes, têm raízes na cultura ancestral africana.

Porém, cunhado o estereótipo apesar das ressalvas, haveria terreno mais fértil para sua disseminação, simulando a vida e immortalizando os fatos, do que na literatura? De acordo com Maurício Cesar Menon, “se a História conduziu as bruxas às fogueiras inquisitoriais, a Literatura, por sua vez, se apropriou dessa imagem na composição de personagens que permeiam textos pertencentes a gêneros diversos” (MENON, 2008, p. 1).

O autor pondera, no entanto, que a figura já se fazia presente na literatura em um momento precedente aos processos inquisitoriais e à caça às bruxas. Segundo ele, estas eram retratadas já na literatura clássica, a exemplo de Medeia e Circe, porém, bastante distantes da ideia da bruxa malévola e estereotipada que aparece após o século XVIII. Durante a história da literatura, a ideia de bruxa foi se moldando e refletindo o que acontecia na sociedade, até chegar à imagem definida que temos ainda hoje. Durante o período da Renascença, mais especificamente com *Macbeth*, de Shakespeare, é que a bruxa assume uma imagem, de certa forma, sombria: aparece em meio a relâmpagos e trovões na floresta. Mas ainda não é retratada com a malignidade que teria posteriormente. Segundo o autor, foi nos contos de fada, ao que parece, o lugar em que a figuração da bruxa maléfica mais se estabeleceu. Estudos da psicologia junguiana³ nos mostram, posteriormente, que os contos de fadas são as grandes referências quando se fala em imagens arquetípicas.

Na literatura brasileira também temos a presença da personagem em várias obras, não poderia ser diferente. Dentre elas, podemos citar *A Feiticeira* (2005), de Inglês de Souza, na figura de Maria Mucoim; Quitéria no romance *A Fome* (1979), de Rodolfo Teófilo e a feiticeira criada por Joaquim Manoel de Macedo em *A Nebulosa* (1957). Ilustrando e confirmando a representação da bruxa nos cânones literários, chegamos, enfim, ao nosso objeto de estudo que, nessa pesquisa, será *O Cortiço* (2010), principal obra do naturalismo brasileiro, escrita por

³ Também chamada de psicologia analítica, é um ramo da psicologia desenvolvido pelo psiquiatra e psicanalista suíço Carl Jung (1875-1961). Os conceitos trazidos desse método de interpretação da psique humana e seu fundador serão discutidos de maneira mais aprofundada na seção 2.2.

Aluísio de Azevedo e publicada pela primeira vez em 1890. A personagem Paula, ou simplesmente A Bruxa, construída por Azevedo, corresponde quase que totalmente aos padrões da bruxa estereotipada: era pobre, marginalizada, parteira, acostumada a produzir abortos, receitava remédios e ensinava feitiços. Paula parece, em uma leitura menos aprofundada, ser retratada sempre nesses moldes estigmatizados que, historicamente, definem como bruxas as mulheres que subvertem a ordem e o comum, mas é incontestável sua relação com a denúncia desse padrão histórico, e a referência à força e emancipação da personagem, além do respeito e da confiança que eram direcionados a ela pelos habitantes do cortiço. Surge, aqui, o principal questionamento dessa pesquisa: a personagem se resume a uma imagem repetitiva e estereotipada ou representa uma imagem psicológica, um arquétipo? Por meio dessa articulação inicial entre o objeto de pesquisa, os conceitos de arquétipo e estereótipo e o contexto da caça às bruxas realizamos uma leitura mais profunda da obra, da qual extraímos as diversas questões e motivações que fundamentam esse estudo.

Faz-se imprescindível apresentarmos o autor: nascido em 14 de abril de 1857, em São Luís (Maranhão), Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo começou sua carreira literária em 1880, com a publicação de *Uma Lágrima de Mulher* (1880). O segundo romance de Azevedo, *O Mulato* (1881), inaugurou a estética Naturalista no Brasil. Sob fortes influências dos naturalistas europeus e com a sua marca de inconformismo com a estrutura social e suas regras, escreveu outras obras de destaque, como *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890), que é a principal obra do naturalismo brasileiro e nosso objeto de estudo.

Várias são as justificativas consideráveis para a produção deste trabalho, mas dentre elas podemos ressaltar a relevância do autor para a literatura brasileira e o valor literário e social da obra *O Cortiço*, marcada pelas mudanças políticas de um Brasil visivelmente instável. É necessário considerar, também, a escassez de pesquisas acadêmicas a respeito da personagem Paula, que apesar de ser “secundária”, é repleta de simbologias e significação psicológica e social. Uma personagem extremamente complexa, marcada pela solidão da mulher marginalizada, carregada de culpa e impregnada de preconceitos. Apesar de sábia e respeitada, Paula não escapou das garras da sociedade patriarcal em que se inseria, tampouco do estereótipo de bruxa perversa e maligna criado na Inquisição.

Em uma cena impactante da obra, de inquestionável referência às fogueiras inquisitoriais, Paula protagoniza uma morte por fogo, ardendo num incêndio (que ela mesma provocou, na segunda tentativa), que relacionamos, aqui, ao mito das demonizadas *pétroleuses* parisienses, estudadas por Federici (2017), que foram acusadas pela burguesia de quererem incendiar a cidade e reduzi-la a cinzas. Assim, Azevedo descreve o ocorrido, no qual a bruxa

teria surgido à janela de sua casa em chamas como se estivesse na boca de uma fornalha acesa. Tinha uma crina preta desgrenhada e um caráter fantástico de fúria saída do inferno. Não sentia as queimaduras e as feridas e ria, mostrando-se satisfeita, em uma orgia de fogo. O fato de ela mesma ter provocado o incêndio que a queimou viva também é um indício importante de seu viés arquetípico: essa mulher não foi queimada na fogueira, como eram as bruxas na Inquisição. Ela fez isso, e ela ria. Porque, como veremos posteriormente, Paula tinha, dentre outras motivações para atear fogo, a social.

Além dessa notável referência, a morte de Paula - que em vida era tida como o agouro do cortiço - por meio do fogo, representa a purificação do lugar. Após sua morte, o cortiço passa por um processo de transformação e é reerguido de maneira absolutamente diferente. Subiram os preços dos cômodos e os hóspedes antigos, em grande parte imigrantes e lavadeiras, saíram dali em busca de acomodações mais econômicas, sendo substituídos por pessoas de maior poder aquisitivo. Houve, com isso, a aristocratização do cortiço.

Vale ressaltar que, costumeiramente, a bruxa projetada nos textos literários reside em florestas, em ambientes afastados, retratando a distância que as boas pessoas precisam manter do mal. Sabemos que, na obra de Azevedo, a personagem reside no próprio cortiço. Seria ele uma exceção, por abrigar pessoas marginalizadas? Essas pessoas, então, não se valeriam da mesma regra? Por serem de classe menos favorecida não se tratavam de pessoas de bem e, neste caso, poderiam lidar com o mal, representado por Paula? Ou, afinal, ela não representava o mal? Sobre essas questões, bem pontua Menon:

Essa relação do lugar com a figura da bruxa metaforiza a distância que qualquer grupo social associado ao “bem” tenta manter do mal. Daí o castigo aplicado às bruxas ser, quase sempre, a morte na fogueira. O fogo purificaria não só a alma que se perdera, como também o próprio ambiente – como uma forma de extirpação do mal do meio social. A literatura responde a essa mesma ideia, utilizando a simbologia do fogo como elemento purificador (MENON, 2008, p. 5).

Poderia, nesse sentido, a morte por fogo, provocada por si mesma, representar a sua própria purificação, sua escolha, sua vingança contra o sistema opressor e sua possibilidade de fuga da realidade do cortiço? Essa possibilidade motivaria o riso. A subversão da personagem passa por acontecimentos muito sutis, mas, ao mesmo tempo, muito ricos em detalhes. A bruxa de Aluísio, que ainda passa despercebida à maioria dos estudos teóricos da obra, carece de análises. Nesse sentido, pretendemos lançar um olhar atento e subversivo sobre o romance, exponencial do contexto literário brasileiro, e agregar significativo valor acadêmico e teórico à obra.

É urgente a necessidade de manter viva a memória de tantas mulheres mortas indiscriminadamente nessa caça misógina. Perversas, incendiárias, merecedoras de morte na fogueira, estereotipadas, noivas de Satã, bruxas. Quase nunca, até os tempos atuais, analisadas positivamente. A história é cruel com as mulheres, e vem se repetindo. Ainda hoje, muitas sofrem com essa repressão, e a sociedade patriarcal que cunhou o estereótipo da bruxa e o estendeu à literatura insiste em manter a mulher na condição de Outro, termo ao qual somos apresentados na obra *O Segundo Sexo* (1970), na concepção de Beauvoir:

A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo [...]. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (BEAUVOIR, 1970, p. 10).

A psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés, em sua obra *Mulheres que Correm com os Lobos* (2014), além de nos remeter ao conceito de arquétipo, de sua influência na psique feminina e de como ele se insere nas histórias, traz considerações importantíssimas acerca do ser mulher e dessa busca pelo autoconhecimento, ancestralidade, busca pela conexão com a natureza e liberdade, que levou tantas mulheres à morte e culminou na criação do estereótipo da bruxa. O estudo compara mulheres e lobos, classificando-os como duas espécies perseguidas e acoissadas, às quais foi falsamente atribuído o fato de serem

trapaceiros e vorazes, excessivamente agressivos e de terem menor valor que seus detratores. Foram alvo daqueles que prefeririam arrasar as matas virgens bem como os arredores selvagens da psique, erradicando o que fosse instintivo, sem deixar que dele restasse nenhum sinal (ESTÉS, 2014, p. 16).

No prefácio, a autora pontua:

Todas nós temos anseio pelo que é selvagem. Existem poucos antídotos aceitos por nossa cultura para esse desejo ardente. Ensinaram-nos a ter vergonha desse tipo de aspiração. Deixamos crescer cabelo e o usamos para esconder nossos sentimentos. No entanto, o espectro da Mulher Selvagem ainda nos espreita de dia e de noite. Não importa onde estejamos, a sombra que corre atrás de nós tem decididamente quatro patas (ESTÉS, 2014, s. p.).

Num momento político devastador, sabemos por experiência que, apesar de não sermos, em quantidade, minoria, por gênero somos. E que não temos direitos permanentes. O poder econômico e social ainda é predominantemente masculino e por isso as bruxas representam, para nós, essa eterna busca por emancipação. Foi nesse contexto que surgiu a ideia de esboçar a história dessas mulheres na sociedade e o seu reflexo na literatura. *Das Fogueiras da Inquisição ao Incêndio n'O Cortiço* constitui, em linhas gerais, uma pesquisa sobre as mulheres consideradas bruxas durante a história; como se deu a consolidação do estereótipo da bruxa -

ao qual somos apresentadas até os dias de hoje – e como esse estereótipo se evidenciou, dentre inúmeros outros lugares, na literatura, muitas vezes, tirando toda a visibilidade da importante imagem arquetípica da bruxa, uma vez que essa demonstra força e poder.

Investigar quais as manifestações do estereótipo e do arquétipo da bruxa que incidem sobre a personagem Paula, n’*O Cortiço* e, de que forma ambos se constituíram e se consolidaram ao longo da história constitui o objetivo desse trabalho. Acreditamos que, ao desenvolver sua trama em *O Cortiço*, Aluísio de Azevedo, mais do que descrever e retratar personagens estereotipados, traz à memória a luta de diversas classes silenciadas e subjugadas, dentre elas a das mulheres perseguidas e mortas durante a caça às bruxas, personificadas no papel da personagem Paula, fazendo alusão, através de referências – ora absurdamente explícitas, ora bastante sutis – a diversos elementos caracterizadores da bruxa naquela época. Além disso, traz uma imagem extremamente importante na retomada do poder pelas mulheres subversivas na literatura e na sociedade em geral: o arquétipo da bruxa, representando a força, a sabedoria, a emancipação como algo a ser almejado e acessado. É necessário, porém, para chegarmos a esse viés arquetípico, fazer uma revisão da construção da personagem e preencher, com outras interpretações, a obra que, por vezes, repete a fala do colonizador. O romance de Azevedo nos abre a possibilidade de revisar o estereótipo quando traz as potencialidades dessa mulher, ainda que envolta em moldes colonizados, bem como no caso das personagens negras.

Pretendemos, deste modo, estudar a personagem Paula – a bruxa – de *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e suas possíveis relações com o imaginário popular sobre o tema, reunindo informações a respeito da fortuna crítica da obra, seu contexto histórico e a biografia do autor, além de analisar e discutir dados históricos a respeito da caça às bruxas, dando ênfase à influência dos fatores sociais e de classe, a fim de compreender as manifestações literárias do arquétipo e do estereótipo da mulher transgressora, tal qual conhecemos hoje. Outro ponto importante desse estudo é identificar as diferenças e semelhanças entre Paula e o “modelo” de bruxa criado séculos atrás, além de refletir sobre o papel dessa representação em uma obra tão importante do naturalismo brasileiro.

Quanto ao aspecto metodológico, esse estudo se vale basicamente da pesquisa bibliográfica, por abordagem crítico-teórica. A nossa obra de referência é, evidentemente, *O Cortiço*. Outras obras literárias que apresentam em seu enredo personagens bruxas também contribuem com nosso estudo, como meio de validação de nossas considerações.

Como suporte teórico, a pesquisa se fundamenta, principalmente, no texto *Calibã e a Bruxa*, de Silvia Federici. Outras estudiosas, no entanto, também nos trazem considerações importantíssimas, como é o caso de Simone de Beauvoir, com a obra *O Segundo Sexo*, e

Clarissa Pinkola Estés, com o livro *Mulheres que Correm com os Lobos*. Foram citados aqui apenas os autores que constituem a bibliografia básica da pesquisa, de modo que ao longo do texto outros autores também são inseridos, no desejo de acrescentar novas leituras à trama de Azevedo.

Como suporte teórico, a pesquisa fundamenta-se, principalmente, no texto *Calibã e a Bruxa*, de Silvia Federici, e *Mulheres que Correm com os Lobos*, de Clarissa Pinkola Estés. Foram citadas aqui apenas as autoras que constituem a bibliografia básica da pesquisa, de modo que ao longo do texto outros autores também são inseridos, no desejo de acrescentar novas leituras à trama de Azevedo.

No primeiro capítulo é feita uma revisitação da fortuna crítica da obra, do seu contexto histórico e literário e da biografia do autor. Discorremos, ainda, a respeito das diversas representações de mulheres transgressoras n’*O Cortiço*, inclusive a da bruxa, que será pormenorizada nos capítulos seguintes, e o que essas mulheres transgressoras têm em comum.

No segundo capítulo, após discutir a respeito do culto à Deusa nas culturas antigas, adentramos à discussão do arquétipo e do estereótipo da bruxa: o primeiro, como um conceito trazido da psicologia junguiana em relação à bruxa que, nesse sentido, representa uma energia psíquica forte e positiva, relacionada ao arquétipo da Mulher Selvagem, e o segundo como resultado dos acontecimentos da caça às bruxas no mundo, com todas as suas motivações sociais e de classe.

No terceiro e último capítulo, fazemos um estudo dessa imagem transgressora enquanto figuração literária, passando por três obras que contam com personagens bruxas, para que, em seguida, possamos analisá-la especificamente n’*O Cortiço*. Apresentaremos, então, a personagem Paula, com base nos estudos prévios acerca do arquétipo e do estereótipo da bruxa, fazendo uma análise de suas aparições na obra e traçando paralelos entre ela e a figura histórica e psíquica estudada anteriormente.

CAPÍTULO I - REVISITAÇÃO DA CRÍTICA D'O CORTIÇO

Não fomos treinadas/os para conviver com a instabilidade, com as dúvidas ou com categorias cambiantes. Por isso é difícil lançar-se nessa perspectiva, subverter matrizes de pensamento, acolher a fluidez, numa arena que tradicionalmente tentou estabelecer verdades duráveis.

Guacira Lopes Louro - Uma epistemologia feminista

Neste capítulo, situaremos o leitor no contexto de criação da obra, o momento histórico e literário que retrata e traremos considerações importantes a respeito do autor. Num segundo momento, será feita a revisitação da crítica d'*O Cortiço*, onde serão exploradas informações de pesquisas já existentes a respeito da representação de mulheres na obra, objetos de várias pesquisas que contribuem para a extensa crítica de Aluísio de Azevedo, uma vez que essas mulheres se aproximam da bruxa no que diz respeito aos comportamentos transgressores. Apesar de não serem consideradas como tal, nos direcionam, por fim, ao nosso objeto de pesquisa de maneira mais específica: a personagem Paula, as peculiaridades de sua criação, a evidente necessidade de mais pesquisas que se voltem à sua investigação, além de seus pontos em comum e os divergentes em relação às outras mulheres transgressoras da obra, que fazem com que ela, especificamente, seja considerada bruxa.

1.1. Aluísio Azevedo - a obra, o contexto histórico e literário

É lugar comum, nos estudos acadêmicos, o entendimento de que Aluísio Azevedo vem de uma tradição literária naturalista. O escritor maranhense, mais que um adepto ao Naturalismo de Émile Zola, é considerado, por grande parte dos pesquisadores, como o pai dessa escola no Brasil por advento d'*O Cortiço* em 1890, obra amplamente estudada, além de fonte atual e abundante de novas interpretações. Convém salientar que não nos ateremos à biografia do autor ou às questões conceituais naturalistas, uma vez que já foram frutos de incontáveis estudos da obra azevediana. Buscando um caráter inovador para a crítica do autor, esse estudo adentrará por terrenos menos explorados, promovendo uma revisitação literária e uma atualização dos conceitos trazidos n'*O Cortiço*. A fim de situar o leitor no contexto naturalista, valemo-nos das palavras de Antonio Candido, em seu texto “De cortiço a cortiço”:

para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de

outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto (CANDIDO, 1991, p. 111).

Com base no conceito de Naturalismo, considera-se que a obra azevediana tem caráter verossímil, que se aproxima da realidade, que retrata os fatos como eles se deram e que possui forte viés histórico, documental. Devemos, entretanto, ponderar que o ser autor é carregado de intenções, ideologias, falas explícitas e subentendidos em seu texto. Precisamos ler nas entrelinhas, conhecer diversos pontos de vista em relação a determinada obra e sempre confrontar os escritos com a realidade, pois, de acordo com Taísa Moura de Oliveira (2015), assim como os demais artistas são sensíveis ao momento histórico em que se inserem, com os literatos isso não se dá de outra maneira e, é necessário compreender além da obra estudada, seu contexto histórico e a sociedade em que o escritor se insere no momento da escrita. A autora considera que

Um ponto importante que marca diferenciação entre o trabalho dos historiadores e o dos literatos é que, enquanto aqueles estão preocupados com a veracidade dos fatos que relatam, estes não possuem esse compromisso, dado que fazem ficção e não um trabalho historiográfico. O trabalho do historiador tem compromisso político, tem uma gama de responsabilidades por toda e qualquer afirmação. A história tem compromisso com a verdade. Assim sendo, há, quase sempre, história na ficção, mas não deve haver, nunca, ficção na história (OLIVEIRA, 2015, p. 9).

Precisamos nos atentar às ditas veracidade das obras naturalistas, uma vez que a literatura pode até contar com traços de realidade, mas por ser discurso literário, não possui compromisso político e não constitui, ainda que se tratem de textos de viés historiográfico, uma transposição da realidade, e sim um discurso estético procurando construir a sua verossimilhança. Sandra Jatahy Pesavento (1999) considera, a respeito dessa relação entre história e literatura que, mesmo que coloquemos

a narrativa histórica do lado do real acontecido e, portanto, verdadeiro, [...] não confunde o que se passou com o seu relato, pois, entre ambos, se apresenta um discurso articulado que se coloca no lugar do fato que existiu. Há uma atividade da voz narrativa que organiza o acontecido, ordena os acontecimentos, apresenta os personagens dispõe as temporalidades e apresenta o conjunto dos dados para o leitor/ouvinte. [...] Chamemos talvez de ficção, como ato ou efeito de “colocar no lugar de”, de “dar o efeito de real”, como se aquilo que se passou longe do olhar e da vida dos ouvintes ali estivesse, numa “ilusão referencial” de presença e que permitisse o público “imaginar” como “teria sido” aquilo que se narra (PESAVENDO, 1999, p. 68).

Na visão moderna, a história é muito próxima da literatura, e recai sobre a instável situação de uma documentação que lança mão de procedimentos literários. Deste modo, a

apropriação que o autor faz do que é real, vivido, histórico, acaba ganhando uma dimensão estética muito grande no plano literário. Os artifícios literários vão dar o tom de realidade ao texto, ou seja: é a inteligibilidade literária que dá coerência ao relato histórico, aproximando-os ainda mais. Falando especificamente de *O Cortiço*, Azevedo traz para o seu texto uma representação do sistema de exploração que sustentava o Brasil Império. Numa exposição de infundáveis mazelas sociais, humanas e existenciais, o autor constrói seu texto sem a preocupação de trazer soluções: a realidade apenas é.

Apesar de colocar o olhar sobre a situação do Brasil, de escancarar a situação do imigrante, do negro, da mulher, dos pobres e homossexuais, não há, na obra, nenhuma proposição de mudança no que diz respeito ao sistema vigente ou uma preocupação com o mesmo. Ela constitui, sim, um retrato histórico do Rio de Janeiro no fim do Império, na medida em que a literatura pode ser compreendida como uma representação do passado. Traz à cena, como o próprio nome já diz, a realidade dos cortiços e de como a vida se dava nessas habitações, que se tornaram moradia coletiva de tantos marginalizados na época, retratando, dentre outras coisas, as doenças contagiosas, as condições precárias de instalações e as relações de trabalho opressoras.

A cidade do Rio de Janeiro passou por um aumento exponencial de sua população a partir do começo do século XIX, quando se tornou capital imperial devido ao advento da família real portuguesa. Além da grande quantidade de portugueses aristocratas que vieram junto da família real, chegaram também muitos imigrantes portugueses pobres em busca de emprego. Havia ainda os migrantes brasileiros, vindos do norte e nordeste do país procurando por melhores condições de trabalho, e uma grande parcela de negros que, naquela época, estavam conseguindo sua liberdade. O crescimento populacional desordenado gerou, obviamente, problemas de habitação. A cidade não tinha infraestrutura ou estratégias para abrigar todas essas pessoas, e o interesse de lucro de algumas sobre os que precisavam de moradia culminou na construção das estalagens e dos cortiços. De acordo com Oliveira (2015), a maioria das pessoas pobres que moravam no Rio de Janeiro oitocentista fazia uso desse tipo de habitação. Segundo a autora, ainda que tivessem condições precárias, eles eram muito disputados e seus cômodos eram rapidamente alugados pela população emergente. Em se tratando de dados percentuais e históricos, Oliveira (2015) pontua ainda que:

os cortiços abrigavam cerca de 11% da população do Rio de Janeiro em 1890, um dado bastante significativo e de data contemporânea à de publicação do romance, 13 de maio de 1890. Reparamos como Aluísio Azevedo viveu concomitante ao surgimento, expansão e fim dos cortiços cariocas (OLIVEIRA, 2015, p. 16).

Azevedo, naturalista, sempre foi reconhecido por sua obra que ilustra o contexto. Seus romances são passíveis de diversas interpretações, mas elas concordam no que diz respeito ao seu caráter de representação social e na construção de personagens que representam tipos sociais. Em seu texto, Oliveira (2015) lembra uma fala do autor, no prefácio de seu livro *O Homem* (1887) que expressa seu desejo de construir personagens fieis à realidade: “quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo ideias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu” (OLIVEIRA, 2015, p. 16). A autora afirma ainda que

Todos os personagens do romance são construídos pelo literato com o intuito de retratar suas respectivas classes. É o que ocorre com Miranda, João Romão e Rita baiana. O português Miranda é construído para simbolizar a rica aristocracia oitocentista, já João Romão encarna o comerciante luso e especulador que enriquece com a exploração dos mais pobres e representa a camada de comerciantes lusos que dominavam o comércio carioca no Rio de Janeiro e, por último, Rita baiana espelha a sensualidade da mulata, bem como o asseio e os costumes das brasileiras (OLIVEIRA, 2015, p. 17).

Apesar de haver a intenção, por parte do autor, de representar classes com suas personagens, notamos que Paula não é frequentemente citada nos estudos, nem mesmo nos que se debruçam a estudar os tipos sociais, traço tão característico da escrita azevediana. Adentramos aqui, também, em outra questão importante desse estudo, que é a reprodução de estereótipos vista como retrato de classes, a exemplo de Rita Baiana representando a sensualidade da mulata. Esse retrato estereotipado das mulheres negras brasileiras vem sendo construído há muito tempo, entendido como normal na medida em que surge a imagem da negra hipersexualizada e promíscua, das passistas do carnaval, e passa a ser, realmente, visto como um retrato de classe. É um estereótipo duro e nocivo, imputado às mulheres negras, muitas vezes, ainda na infância, e que não dá a essas mulheres a possibilidade de outras existências.

Existe a urgência, em primeiro momento, de uma correção de termos, principalmente nos trabalhos acadêmicos que se dispõem a estudar a obra, uma vez que mulata, assim como cabocla, que também é termo recorrente na escrita do autor, continuam sendo amplamente utilizados, ainda que sejam conceitos raciais problemáticos. Os estudos atuais precisam fazer esse movimento de revisão, uma vez que a questão racial continua sendo, exaustivamente, uma demanda. Esses termos serão aprofundados em momento posterior da pesquisa. Ainda sobre o mesmo estereótipo faz-se necessário levantar a questão da sensualidade, uma vez que, tratada desse modo, faz parecer que toda mulher negra que se encaixe no molde da mulata possui tal sensualidade inata. As questões de representação da mulher serão aprofundadas na segunda seção deste capítulo.

A respeito do caráter documental da literatura, Tiago Lopes Schiffner (2011) considera que a Literatura Brasileira do final do século XIX, por ter o olhar voltado para as dinâmicas da realidade, busca também a estética cientificista, por meio da qual os eventos sociais são passíveis de explicações científicas. A literatura, assim como qualquer outra área, tem o compromisso social de não reproduzir estereótipos pejorativos, uma vez que dissemina os saberes que produz. Para melhor elucidar esse raciocínio, valemo-nos de outra fala do autor, onde o mesmo trata da gravidade da reprodução do discurso racista na obra tendo como suporte a perspectiva do Determinismo, também em diálogo com as considerações de Candido (1993):

Dentro dessa perspectiva, o Determinismo, por exemplo, serve de suporte teórico para os rompantes racistas do narrador-cientista d'*O Cortiço*. (CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 112.) O racismo, no entanto, não era somente uma questão de teoria no Brasil do século XIX (SCHIFFNER, 2011, p 13).

Os moradores dos cortiços, em sua grande maioria, eram considerados supérfluos à sociedade. De acordo com Schiffner (2011, p. 13), os cortiços eram como depósitos das sobras migratórias e dessas pessoas que não tinham importância para a ordem social, tendo como maioria dos inquilinos os negros e imigrantes desempregados. Com a liberdade negligenciada e a falta de incorporação social, uma vez que a mesma demandaria educação e auxílio aos negros, não existiam muitas opções aos ex-escravos, motivo pelo qual acabavam nas pilhagens, no trabalho informal ou nos cortiços.

Quando se fala da obra de Azevedo, especificamente d'*O Cortiço*, temos como certo que se trata de uma obra que tem como objetivo se aproximar do real. Adriana Garcia Araújo (2019) analisa, em seus estudos, como a mulher negra é representada na obra, sendo essa uma “estratégia de demonstrar como os discursos (mesmo que fictícios) retratam uma dada sociedade ao mesmo tempo em que agem sobre a mesma” (ARAÚJO, 2019, p.2). Em sua obra *Sobrados e Mucambos*, Gilberto Freyre diz que o livro é “um retrato disfarçado em romance, que é menos ficção literária que documentação sociológica de uma fase e de um aspecto característico da formação brasileira” (FREYRE, 2013, p. 470-471). Sobre esse mesmo tema, Emile Zola (1982) considera que os personagens são frutos da observação e da ação da experiência, uma vez que o romancista é um observador e experimentador, onde o observador primeiro apresenta os fatos e define o ponto de partida para as personagens e fenômenos se desenvolverem e, após isso, o experimentador faz com que tais personagens evoluam em suas histórias por meio da experiência, de acordo com o determinismo dos fenômenos.

Essas observações nos levam a crer que, como nos dizem as observações de Cristiane Queiroz Duarte, “Azevedo expõe a realidade por meio da crueza da escrita sem eufemismo”

(DUARTE, 2018, p. 39). Como apontado por Duarte (2018), a obra foi negativamente criticada por quem esperava que a escrita do autor fosse mais incisiva quanto a questões políticas e sociais, com um posicionamento ideológico mais engajado, e um dos argumentos usados para defender o mesmo foi o de que a sociedade descrita em *O Cortiço* é anterior a 1880 e que, deste modo, tal denúncia político-social seria divergente, uma incoerência ao contexto narrativo. Porém, como citado anteriormente pela fala de Oliveira (2015), o ápice dos cortiços no Rio de Janeiro se deu em 1890, data contemporânea à publicação do romance. O autor presenciou o momento dos cortiços e, ainda que não tivesse presenciado, como sujeito posterior ao tempo que retratou, contaria com a possibilidade de narrar o contexto de maneira mais comprometida ideologicamente.

Faz-se necessário enaltecer a importância do movimento feito por Azevedo ao falar de assuntos até então desconsiderados, como, por exemplo, as misérias pelas quais passavam as mulheres do século XIX. O texto é, sem dúvida, de enorme relevância, mas é importante salientar que a fala do narrador reforça estereótipos, muitas vezes, negativos.

Deste modo, torna-se imprescindível uma revisitação literária da obra, dando a esses grupos marginalizados que foram inscritos em estereótipos negativos uma voz mais justa e fidedigna. No texto “Um olhar afro-brasileiro para *O Cortiço*”, Carlos Magno Santos Gomes e Deise Santos do Nascimento (2016) pontuam que

a diversidade racial, identificada na obra de Aluísio Azevedo, é fortemente apresentada de maneira estereotipada e tendenciada pelas teorias vigentes no seu século; carregada de marcas preconceituosas que, infelizmente, convergem para que nos dias atuais permaneçam sendo divulgadas pelos meios de comunicação: novelas, filmes, literatura, livros didáticos, etc. (GOMES; NASCIMENTO, 2016, p. 130-132).

Quando se fala sobre o lugar de vivência do outro, ainda que se tenha consciência da problemática levantada, sempre há a possibilidade da repetição de estereótipos, que podemos perceber quando Azevedo denuncia diferenças de classes ou retrata grupos historicamente marginalizados. Há que se pensar, nos dias de hoje, na tendência de essa representação ficar entre uma denúncia, válida e necessária, e a mera repetição de estereótipos. Como bem pontua Araújo (2019), a respeito d’*O Cortiço*,

As diferenças descritivas das personagens perpassam, crucialmente, pela raça e cor e percebemos em toda narrativa que é um ato recorrente. Todas as personagens europeias (brancas) recebem um tratamento diferente por parte do narrador (seus defeitos sofrem eufemismos, as qualidades são ressaltadas, etc.), ao passo que, os brasileiros (negros) estão sempre em um patamar abaixo dos europeus, independentemente de sua condição social e econômica. Notamos apenas uma pequena diferenciação de tratamento para os

personagens pobres brancos, mas ainda assim, são inferiores aos europeus (ARAÚJO, 2019, p. 8).

É possível – e necessário – retratar a verdade sem que grupos minoritários sejam escritos de maneira nociva à sua própria existência. E, quando se trata de textos já existentes, a necessidade é dessa revisão literária, a chamada releitura: novos estudos e novas interpretações que se adequem ao momento atual e contemplem todas as existências, mesmo no caso de Azevedo, onde se vê que todas as representações são conduzidas como um chamamento à reflexão sobre os desdobramentos das relações hierárquicas. Para Gomes e Nascimento (2016),

Tal processo de releitura tenta identificar a camada ideológica das representações coloniais, visto que “‘o quê’ e o ‘como’ nas representações das ‘coisas’, mesmo admitindo uma considerável liberdade individual, são circunscritos e socialmente regulados” (SAID, 1995, p. 120). Esse processo de revisão é parte da recepção crítica dos textos literários. No ato de abordar uma representação social, marcada pelo preconceito e opressão, como o caso do corpo da mulher negra, devemos identificar como os problemas históricos foram representados artisticamente. Quanto às questões étnico-raciais, optamos por abandonar a posição passiva de interpretação dos sentidos das personagens negras no romance de Aluísio Azevedo. Em contrapartida, incorporamos uma posição inquietante e revisionista que reconhece o ato de ler como uma prática de experiência e aquisição de poder (BHABHA, 1998, p. 23) (GOMES; NASCIMENTO, 2016, p. 121).

Na concepção dos autores, ainda temos muito a avançar em estratégias de leitura que desconstruam a visão colonizadora, principalmente nos textos canônicos, “onde a figura do negro e sua cultura giram, quase sempre, em torno de questões marginalizadas e/ou pejorativas que tendem a repetir o senso comum” (GOMES E NASCIMENTO, 2016, p. 123) e, ainda hoje, as personagens negras recebem, majoritariamente, papéis de coadjuvantes dos acontecimentos, assim como os índios miscigenados, denominados caboclos, a exemplo da personagem Paula. É nesse contexto que surge a prática da ressignificação das representações. Para Gomes e Nascimento (2016), a postura que adotam no estudo

permite a diferenciação entre as obras que repetem o olhar do colonizador em oposição às que trazem as representações afro-brasileiras engajadas. Nessa direção, devemos deixar de lado o lugar cômodo da recepção passiva para propor uma crítica acerca das interpretações vinculadas ao sistema patriarcal misógino e racial. Com isso, provocamos reflexões sobre o passado e o presente dos afro-brasileiros (GOMES; NASCIMENTO, 2016, p. 121).

É por esse caminho e adotando a mesma postura que optamos por desenvolver essa pesquisa, ressaltando que, apesar de os autores usarem essa perspectiva para discutir a representação de negros n’*O Cortiço*, esse estudo se debruça a fazer a uma nova leitura da obra

no que diz respeito às representações de mulheres, incluindo seu viés racial e, principalmente, à representação da bruxa, buscando preencher a obra com outras interpretações.

Ressaltamos a importância do suporte teórico trazido por esses autores, uma vez que possibilitaram interpretações análogas entre a representação literária dos negros e das bruxas. Convém salientar que, de maneira alguma, trata-se de uma comparação entre os fatos históricos da escravidão e da caça às bruxas, e que pegamos tais conceitos emprestados com o intuito de construir a teoria da revisão do estereótipo da bruxa, pois contamos com pouquíssimas referências no que diz respeito à personagem Tia Paula na obra *O Cortiço*.

Na perspectiva de Gomes e Nascimento (2016), o respaldo dessas estratégias pós-coloniais de interpretação do texto literário vem de uma motivação ideológica que busca reverter os sentidos de senso comum, que não reconhecem a presença do preconceito racial nas representações literárias, assim como, de acordo com os moldes em que vemos a representação de mulheres em *O Cortiço* e grande parte dos estudos feitos a respeito dessas mulheres, não reconhecem também a misoginia em tais textos. De acordo com os autores

Sabemos o quanto o texto literário foge das amarras e travas que uma interpretação ideológica tenta impor. Todavia, reconhecemos que, somente, com estratégias que se voltem para desnudar os signos da colonização conseguiremos reverter a história do preconceito racial no Brasil. O deslocamento do lugar confortável das interpretações canônicas nos guia por novos roteiros de interpretação literária. Por isso, ressaltamos o método pós-colonial de revisão do passado como uma forma de atualizarmos os sentidos dos textos literários. Assim, ratificamos que, no processo de revisão das representações afro-brasileiras, não podemos “apagar a identidade de um texto”, todavia não podemos deixar de reconhecer que seus sentidos não são fixos, pois “o que era, ou parecia ser, certo para uma determinada obra ou autor pode ter se tornado discutível” (SAID, 1995, p. 105) (GOMES; NASCIMENTO, 2016, p. 131).

Deste modo, o romance de Azevedo nos abre a possibilidade de revisitação literária quando traz as potencialidades dessas mulheres retratadas, ainda que envoltas em moldes colonizados, assim como no caso dos vários outros grupos sociais que ilustra. Buscamos, assim, tirar essas personagens de um lugar historicamente degradante e estereotipado e fazer dele um local de reflexão, uma vez que tais situações, usualmente tidas como certas, aceitáveis ou corriqueiras no passado caminham para não o serem e precisam de esforços no que diz respeito à busca de novas interpretações em todas as áreas, inclusive na literatura. Não é objetivo do trabalho, em nenhum aspecto, questionar a importância da obra azevediana para a coletividade. Pelo contrário, buscamos lançar sobre ela um outro olhar, uma interpretação sob o ponto de vista feminino, social e psicológico, trazendo novas possibilidades de leitura que possam enriquecer discussões atuais acerca dos temas retratados, deslocando a visão do colonizador e

questionando as “marcas pejorativas formadas ao longo da história do país” (GOMES E NASCIMENTO, 2016, p. 122).

É necessário que analisemos determinismo, racismo e misoginia nos clássicos com muita atenção, uma vez que a linha entre a documentação imparcial e a repetição de estereótipos historicamente construídos é tênue. Para que essa análise seja feita de maneira assertiva, os autores recomendam o uso da intertextualidade para a ampliação dos sentidos do texto. Segundo eles, a referência pode ser a outros textos literários, mas não apenas, uma vez que os arquivos históricos podem contribuir positivamente na tarefa de desvendar outros sentidos de uma obra. No que diz respeito aos elementos históricos utilizados, Gomes e Nascimento (2016), consideram que

Esse processo comparativo que leva em conta os elementos da história é fundamental para evitarmos o senso comum, visto que em um processo crítico, “precisamos sempre comparar o texto lido com outros conhecimentos que trazemos para o processo de interpretação” (GOMES; NASCIMENTO, 2016, p. 125).

Podemos depreender das considerações dos autores que a permanência dessa descrição marcada ideologicamente pelo olhar do colonizador nas obras literárias é uma questão histórica: em se tratando de negros, em grande parte dos textos, os vemos retratados como subalternos, marginalizados ou excluídos. Aqui, podemos expandir essa visão ao retrato das mulheres e, especificamente, na representação daquelas que foram consideradas bruxas. Vistas pelo olhar do colonizador, tais mulheres se encaixam em estereótipos que ultrapassam gerações. Em seu estudo, os autores trazem também a conceituação de duas importantes terminologias étnico-raciais usadas como caráter de diferenciação para os textos, sendo elas “literatura negra” e “literatura afro-brasileira”: “Esses conceitos diferenciam os textos que representam o negro pelo olhar do colonizador daqueles que trazem a voz engajada do afro-brasileiro como sujeito que luta por causa e direito de igualdade” (GOMES E NASCIMENTO, 2016, p. 122).

Tais conceitos, ainda que não sejam específicos à questão de representação das bruxas, podem ser trazidos a este estudo por analogia: essas mulheres, historicamente, quando retratadas o eram pelo olhar do colonizador. Apenas atualmente surgiram tais vozes engajadas que se dispuseram a revisitar e expor a questão da perseguição às mulheres e o estereótipo da bruxa, dando novas interpretações a esses fatos. Assim como para os autores Azevedo, escritor abolicionista, “utiliza determinados estereótipos da raça negra próprios de sua época e comuns à estética Naturalista” (GOMES; NASCIMENTO, 2016, p. 126), percebemos que esses estereótipos caem de maneira bastante incisiva sobre a personagem Paula, que também é

envolta em questões raciais por ser uma “cabocla”⁴ e, na obra, é vista como bruxa. A respeito da gravidade da reprodução de discursos preconceituosos na literatura, Araújo (2019) salienta que

Esses discursos produzidos, mesmo que sejam ficcionais, resultam em ações na nossa sociedade atual. Considerando que *O Cortiço* é um cânone da Literatura Brasileira abordado nas escolas de Ensino Básico e Ensino Superior, infelizmente pouco são as instituições educacionais que se preocupam em trazer a narrativa do subalterno, do explorado, do negro, para estabelecer um contraponto com essa imagem que vêm sendo construída do povo negro, que perdeu sua voz nos séculos de opressão, vendo sua história sufocada, amordaçada, e construída pelos discursos do homem branco, colonizador e opressor (ARAÚJO, 2019, p. 8).

Sobre a interpretação feita pela autora reconhecemos e concordamos com o fato de que as obras canônicas influenciam a produção de novas narrativas até os dias de hoje, sendo, assim, importante o exercício de novas leituras direcionadas às mesmas. Feitas as considerações acerca desses conceitos, que dizem respeito à obra e ao autor em geral, partiremos à questão específica da mulher na obra.

1.2. As representações da mulher n’ *O Cortiço*

O que é a mulher além de um inimigo da amizade, uma punição inescapável, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade apeteçível, um delicioso dano, um Mal da Natureza, pintado com belas cores.

Kramer; Sprenger – *Malleus Maleficarum*

Dedicar-nos-emos, nessa seção, a fazer um apanhado do que já foi dito a respeito das representações femininas n’*O Cortiço*, a fim de situar o leitor nas pesquisas existentes que se afinam com o viés desse trabalho. De maneira geral, nota-se, na obra, a presença de dois caminhos de construção para as personagens femininas que, de acordo com Tânia Regina Zimmermann (2011), “são sofredoras das ações masculinizantes e raramente personagens ativas nas quais as leitoras reconheçam fios de esperança nas afetividades, sonhos, desejos e profissionalizações” (ZIMMERMANN, 2011, p. 14). Para a autora, apesar de o romance trazer outras possibilidades de existência para as mulheres, majoritariamente por meio da prostituição e da traição, reproduz velhos estereótipos sobre as mesmas que ora são construídas sob uma imagem mariana ou abandonada, ora como loucas, idiotas ou desgraçadas, posicionamento que

⁴ O termo encontra-se entre aspas por se tratar de uma expressão problemática que será mais bem discutida nessa pesquisa em momento posterior, quando tratarmos especificamente da personagem Paula.

partiria de uma visão androcêntrica do narrador, conceito intimamente ligado à dominação masculina e que, em linhas gerais, supervaloriza as ideias e os pensamentos masculinos em relação aos femininos.

Ainda que o autor tenha a intenção de retratar a vida das personagens femininas, o faz de um lugar masculino, ocupando um lugar de fala masculino e com experiências distintas das experiências do ser mulher. Para análise da representação de algumas dessas personagens femininas na obra, as dividiremos, por questões de organização e compreensão, em quatro tópicos: a lavadeira, a lésbica, a negra e a curandeira; salientando que a mesma mulher pode se encaixar em mais de um deles. Entendemos que, principalmente no contexto social do século XIX, marcado pela misoginia, todas essas mulheres constituem existências transgressoras, sendo dessa forma diminuídas, consideradas inadequadas socialmente e julgadas de maneira negativa, mas apenas uma delas é considerada bruxa. São os pontos principais dessas existências que colocaremos em questão a seguir.

1.2.1. A mulher lavadeira

A figura da lavadeira, no romance, representa a parte socialmente aceita do trabalho feminino. Pobres e largadas à própria sorte pelo sistema vigente, essas mulheres, em moldes diferentes daqueles vividos pela burguesia, provêm seus próprios lares e participam do mundo do trabalho, cuidando, muitas vezes, sozinhas, de sua família. Em *O Cortiço*, o trabalho surgiu na estalagem motivado pelo interesse de João Romão pelo lucro. O português construiu uma lavanderia no cortiço para que pudesse aproveitar também a oportunidade de crescimento econômico e acúmulo de capital advinda da força de trabalho das mulheres pobres que prestavam serviços domésticos. Segundo as considerações de Duarte (2018) as lavadeiras, na obra, podem ser consideradas de duas formas:

a primeira, produtiva, pois pagavam para morar e compravam na venda, e a segunda, a forma defensora, isto é, enfrentaram contra os adversários externos do cortiço a polícia e os Cabeça-de-Gato; contudo, sem o reconhecimento pela participação na dinâmica interna de conservação e progresso do estabelecimento (DUARTE, 2018, p. 11-12).

Depreende-se, da fala de Duarte, que reproduzindo um padrão comum e conhecido no sistema capitalista, essas mulheres, buscando meios de subsistência para si e para os seus, produzem e participam da manutenção do sistema se inserindo na única profissão aceita e bem vista pela sociedade da época, que não dava outras opções às mesmas, além de promover a

defesa do cortiço contra ameaças de todas as espécies e, ainda assim, não têm reconhecimento social.

N'O Cortiço, as lavadeiras representam parte significativa dos moradores e trazem a ideia da formação de uma classe na medida em que, para Oliveira (2015), “partilhavam de experiências comuns e estavam conscientes dessa condição” (OLIVEIRA, 2015, p. 40). São representadas pelas personagens Leandra, Ana das Dores, Nenén, Leandra, Augusta Carne-Mole, Leocádia, Paula, Marciana, Florinda, Dona Izabel, Rita Baiana e Piedade de Jesus. Há um único homem, Albino, que exerce o mesmo trabalho, mas, ater-nos-emos ao estudo das lavadeiras enquanto representação, majoritariamente, feminina. O dia a dia das lavadeiras é descrito, na obra, como algo cotidiano e familiar: as mulheres estabeleciam relações afetuosas e faziam da rotina de trabalho um momento de encontro e conversas:

E, enquanto, no resto da fileira, a Machona, a Augusta, a Leocádia, a Bruxa, a Marciana e sua filha conversavam de tina a tina, berrando e quase sem se ouvirem, a voz um tanto cansada já pelo serviço, defronte delas, separado pelos jiraus, formava-se um novo renque de lavadeiras, que acudiam de fora, carregadas de trouxas, e iam ruidosamente tomando lugar ao lado umas das outras, entre uma agitação sem tréguas, onde não se distinguia o que era galhofa e o que era briga (AZEVEDO, 2010, p. 27).

Além da rede de amizade e colaboração feminina representada, percebemos, a partir da descrição da personagem Marciana, que a profissão acompanhava as mulheres durante todos os seus dias, em toda a rotina, se tornando, realmente, parte de suas identidades:

A primeira, mulata antiga, muito séria e asseada em exagero: a sua casa estava sempre úmida das consecutivas lavagens. Em lhe apanhando o mau humor punha-se logo a espanar, a varrer febrilmente, e, quando a raiva era grande, corria a buscar um balde de água e descarregava-o com fúria pelo chão da sala (AZEVEDO, 2010, p. 24).

O ato de lavar, nesse sentido, extrapolava os limites da profissão de lavadeira. Tornava-se hábito e, em situações de raiva, o balde de água no chão era um instrumento de escape contra situações negativas. A marcante presença da água não se resume, deste modo, ao momento da lavagem de roupas. De acordo com Oliveira (2015)

Observa-se, ao ler o romance, que as lavadeiras estão em maior conformidade com a ideia de classe, não que elas se enxerguem enquanto classe e disso tenham consciência. O que digo é que, ainda que não possuam essa consciência, se encontram mais unidas. Elas conseguem ver, talvez involuntariamente, que estão na mesma condição/posição, pelo menos enquanto mulheres. Possuem consciência de gênero pela mesma condição em que estão inseridas – para além de lavadeiras – como mulheres (OLIVEIRA, 2015, p. 41).

Cientes de seu não lugar social, essas mulheres identificam-se umas com as outras e compartilham experiências, ainda que não se vejam efetivamente como classe. O grupo enfrenta, dentre outros, o preconceito advindo do olhar lançado às mulheres trabalhadoras da época, que pode ser percebido no exemplo de Leandra, que desempenha o papel de chefe de família e é chamada de Machona. Descrita na obra como “portuguesa feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos” (AZEVEDO, 2010, p. 23), a personagem ilustra o contrário do que era aceito no papel social da mulher. Saindo de uma posição de passividade e se impondo, além de ter características físicas que representavam força, Leandra é vista como escandalosa e masculinizada. Para Duarte (2018), além dos estereótipos que dizem respeito aos aspectos da feminilidade retratados na obra,

As lavadeiras são referenciadas no imaginário popular de maneira negativa, por serem consideradas curiosas e fofoqueiras, embora sejam elementos de inspiração bucólica para pintores, artistas e românticos até nossos dias. Em *O Cortiço*, esse imaginário é reproduzido por meio de situações de mexericos, brigas e desavenças, reforçando, assim, o estereótipo de mulher indisciplinada, por isso desprezível, cheia de veneno, sem lei e sem moderação (DUARTE, 2018, p. 71).

Temos, aqui, um exemplo de como a chamada linguagem irônica do autor deixa evidente o estereótipo negativo comumente relacionado à figura da lavadeira, desde aquela época e trazido até os dias de hoje. Na obra, todas as lavadeiras se enquadram, de alguma maneira, nas tipificações feitas pela classe dominante, sendo constantemente desprezadas ou relacionadas às tragédias do enredo. Ainda segundo Duarte (2018), a maneira como são descritas na obra colabora para que sejam vistas como personagens sem importância e, por esse motivo, sem a possibilidade de um fim que não seja trágico.

1.2.2. A mulher lésbica

Sabemos que, de maneira ainda mais perceptível que nos dias de hoje, as relações lésbicas eram quase completamente inexistentes na literatura nos séculos passados, representadas muito pobremente. Pouquíssimos escritores davam espaço a essas existências em suas linhas sem muitos pudores e Azevedo foi um deles. Discorreremos a respeito de como a visão determinista da realidade e o lugar subjugado da mulher lésbica se imprimem na narrativa azevediana, uma vez que essas mulheres também se afastavam dos valores socialmente impostos.

As duas personagens aqui retratadas, Léonie e Pombinha, além de se relacionarem uma com a outra, saindo do padrão de heterossexualidade imposto pelos alicerces morais e cristãos do século XIX, também se inseriam no contexto da prostituição, o que as colocava em uma condição duplamente degradante. A questão da prostituição, assim como na vida real, ocupa um lugar muito sensível na obra, uma vez que é vista de maneira romantizada e, muitas vezes, como a garantia de uma vida luxuosa, tornando-se um modo de vida desejável às mulheres que almejam por independência financeira e se inserem no contexto determinista ilustrado na obra. É o que podemos depreender da descrição da mesma:

Léonie, com as suas roupas exageradas e barulhentas de cocote à francesa, levantava rumor quando lá ia e punha expressões de assombro em todas as caras. O seu vestido de seda cor de aço, enfeitado de encarnado sangue de boi, curto, petulante, mostrando uns sapatinhos à moda com um salto de quatro dedos de altura; as suas lavas de vinte botões que lhe chegavam até aos sovacos; a sua sombrinha vermelha, sumida numa nuvem de rendas cor-de-rosa e com grande cabo cheio de arabescos extravagantes; o seu pantafaçudo chapéu de imensas abas forradas de velado escarlata, com um pássaro inteiro grudado à copa; as suas joias caprichosas, cintilantes de pedras finas; os seus lábios pintados de carmim; suas pálpebras tingidas de violeta; o seu cabelo artificialmente louro; tudo isto contrastava tanto com as vestimentas, os costumes e as maneiras daquela pobre gente, que de todos os lados surgiam olhos curiosos (AZEVEDO, 2010, p. 67).

É de se considerar, inclusive, a possibilidade de um olhar estigmatizante à existência lésbica na obra no sentido de exatamente essas personagens serem as prostitutas, como se a vivência livre da sexualidade as tornassem promíscuas e impossibilitadas de seguir qualquer outro caminho. A respeito disso, Marcele Carvalho Da Silva (2019), no texto “A produção da sexualidade feminina em *O Cortiço*: uma análise da relação homoerótica entre Pombinha e Léonie” ressalta que essa construção não é inédita em *O Cortiço*. Segundo a autora, “o tema da homossexualidade já havia aparecido em outro romance do autor: *Memórias de um condenado*, de 1882. E o tema da prostituição, assim como a relação entre uma mulher experiente e uma jovem inexperiente, também aparece em torno das personagens Ambrosina e Laura” (SILVA, 2019, p. 51). A respeito da ligação entre as relações homoafetivas e a prostituição, a autora pontua que

Em ambas as obras, a prostituição e a imoralidade estavam ligadas à mulher homossexual, assim como também aparece o problema da influência da mulher experiente viciosa às jovens moças inexperientes. A homossexual experiente também aparece como uma mulher de excessos, e que são associadas ou tomadas por feras, bestas (SILVA, 2019, p. 52).

Deste modo, a relação entre mulheres era socialmente vista como excessiva, demoníaca, não permitida, encontrando como único lugar possível a prostituição, e essa característica se

insere, também, na estética naturalista. Na obra, percebemos uma diferença marcante na construção das duas personagens: enquanto Pombinha é retratada em moldes puritanos, frágeis e ingênuos, Leónie está situada no estigma da volúpia, da agressividade, da perversidade e curiosamente, ela é a personagem que, desde o princípio, é retratada como uma mulher lésbica. Para melhor compreender essa construção das personagens, faremos a seguir um breve compêndio dos fatos acerca de ambas na narrativa. A seguir, a passagem de apresentação de Pombinha na obra:

A filha era a flor do cortiço. Chamavam-lhe Pombinha. Bonita, posto que enfermiça e nervosa ao último ponto; loura, muito pálida, com uns modos de menina de boa família. A mãe não lhe permitia lavar, nem engomar, mesmo porque o médico a proibira expressamente (AZEVEDO, 2010, p. 24).

Também conhecida como “a flor do cortiço”, era pura, casta e bem vista, enquadrando-se, assim, no perfil dos burgueses, sem o ser, sua presença era agradável e desejável. Além de sua beleza era dotada de uma inteligência a que mais ninguém ali tinha acesso. Pombinha tinha um noivo, mas não podia se casar porque, aos 18 anos, ainda não havia tido a sua primeira menstruação. Vale ressaltar que, na sociedade da época, o papel da mulher no casamento se reduzia à procriação, fato que justifica essa espera tão ansiosa pela menarca da personagem. A personagem já tinha um destino traçado, o papel de moça tradicional já estava posto a ela e, aparentemente, nada a tiraria desse caminho. Nessas circunstâncias, dá-se o aparecimento de sua madrinha Leónie, uma prostituta que logo demonstra seu interesse por Pombinha. Sua chegada marca o início da mudança comportamental da menina, e todo o desenrolar dos fatos se dá de modo a entendermos que Leónie perverteu Pombinha, como um modelo a ser seguido. Seria ela a força do determinismo sobre a vida da moça mostrando que não haveria possibilidades que não fossem degradantes para ela. A passagem a seguir diz muito a respeito da construção da personagem Leónie, além de dar indícios de seus comportamentos patológicos, perversos e agressivos e mostrar como a relação entre elas se iniciou:

O passeio à casa de Léonie fizera-lhe muito mal. Trouxe de lá impressões de íntimos vexames, que nunca mais se apagariam por toda a sua vida. A cocote recebeu-a de braços abertos, radiante com apanhá-la junto de si, naqueles divãs fofos e traidores, entre todo aquele luxo extravagante e requintado próprio para os vícios grandes. Ordenou à criada que não deixasse entrar ninguém, ninguém, nem mesmo o Bebê, e assentou-se ao lado da menina bem juntinho uma da outra, tomando-lhe as mãos, fazendo-lhe uma infinidade de perguntas, e pedindo-lhe beijos, que saboreava gemendo, de olhos fechados (AZEVEDO, 2010, p. 85).

O primeiro contato sexual entre as duas aconteceu de maneira não consensual e abusiva por parte de Leónie, que forçou a menina ao ato enquanto ela recusava severamente. Pouco

tempo depois, Pombinha cede, como se percebendo que, na verdade, gostava do que estava acontecendo, ainda que estivesse sendo forçada, o que torna a construção da relação das duas extremamente problemática, uma vez que se desenvolveu a partir de um abuso:

E, apesar dos protestos, das súplicas e até das lágrimas da infeliz, arrancou-lhe a última vestimenta, e precipitou-se contra ela, a beijar-lhe todo o corpo, a empolgar-lhe com os lábios e o róseo bico do peito.

- Oh! Oh! Deixa disso! Deixa disso! – Reclamava Pombinha estorcendo-se em cócegas, e deixando ver as preciosidades de nudez fresca e virginal, que enlouqueciam a prostituta.

- Que mal faz?... Estamos brincando...

- Não! Não! - Balbuciou a vítima, repelindo-a.

- Sim! Sim! – Insistiu Leónie, fechando-a entre os braços, como entre duas colunas; e pondo em contacto com o dela todo o seu corpo nu.

Pombinha arfava, relutando; mas o atrito daquelas duas grossas pomas irrequietas sobre seu mesquinho peito de donzela impúbere e o rogar vertiginoso daqueles cabelos ásperos e crespos nas estações mais sensitivas de sua feminilidade, acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue, desertando-lhe a razão ao rebate dos sentidos (AZEVEDO, 2010, p. 86).

Vale ressaltar que Pombinha é tratada como vítima, o que salienta a situação de abuso à qual é submetida e evidencia a construção de Leónie enquanto uma pessoa descontrolada e agressiva. No dia seguinte ao ocorrido, Pombinha sentiu-se culpada por ter tido acesso aos seus instintos sexuais, não conseguiu desenvolver nenhuma das suas atividades cotidianas e, nesse contexto de confusões causadas pela relação não consensual, teve sua primeira menstruação, numa passagem com aspectos oníricos e marcada por uma escrita poética:

E feliz, e cheia de susto ao mesmo tempo, a rir e a chorar, sentiu o grito da puberdade sair-lhe afinal das entranhas, em uma onda vermelha e quente.

A natureza sorriu-se comovida. Um sino, ao longe, batia alegre as doze badaladas do meio-dia. O sol, vitorioso, estava a pino e, por entre a copagem negra da mangueira, um dos seus raios descia em fio de ouro sobre o ventre da rapariga, abençoando a nova mulher que se formava para o mundo (AZEVEDO, 2010, p. 90).

Outro ponto que merece destaque é o fato de que Pombinha continuou sendo considerada virgem, mesmo depois de ter passado pelo abuso, “como que exalando da frescura da sua virgindade um vitorioso aroma de flor que desabrocha” (AZEVEDO, 2010, p. 91). Isso reflete o quanto as relações – abusivas ou não - entre mulheres eram desconsideradas, uma vez que apenas um homem poderia “tirar” sua virgindade, ato que se reduz ao rompimento do hímen pelo falo, e o quanto essa virgindade pode ser interpretada como algo que mais diz respeito aos homens do que às mulheres que, nesse contexto, apenas perdem algo – a virgindade, não sendo considerado, desse modo, o ganho das novas experiências trazidas pelas relações sexuais.

Após a menarca, Pombinha mudou o seu modo de ver o mundo e os homens, passando a considerá-los frágeis e indignos de seu amor. Mesmo assim, a moça casou-se, mas, após algum tempo, traiu o marido e voltou a morar com sua mãe. Em uma primeira leitura podemos interpretar que passou de pura e ingênua para uma mulher dona de si e independente. No entanto, para vivenciar a sexualidade recém-descoberta, Pombinha não encontrou outro caminho que não a prostituição ao lado de Léonie, um destino socialmente traçado. A respeito disso, Silva (2019) considera que “a relação entre as duas personagens e o destino de Pombinha representava o perigo da relação entre uma prostituta experiente e uma jovem: o de levar ao caminho da imoralidade e o afastamento do casamento e da reprodução saudável” (SILVA, 2019, p. 40). O ato sexual que ela desejava, sem finalidade de procriação, era condenado, uma vez que relações íntimas fora do casamento eram totalmente patologizadas. A respeito disso, Francisca Solange Mendes da Rocha pontua que:

A prostituição foi vivenciada como linha de fuga da constelação familiar da disciplina do trabalho e dos códigos normativos convencionais: lugar de constituição de novos territórios do desejo. Nesses territórios vivenciam-se possibilidades de perda da identidade na relação sexual, ao inverterm-se papéis e dramatizarem-se situações, abrindo-se espaços à manifestação de “pulsões irreprímíveis”, que não se podem realizar na relação conjugal normatizada. Em busca de novos territórios, muitas mulheres buscam, além do adultério, a prostituição (ROCHA, 2009, p. 97-98).

A autora considera que Pombinha buscou alternativas para sua vida conjugal insatisfatória em dois caminhos: primeiro o adultério, depois a prostituição, onde explorou o prazer por si e o prazer associado ao dinheiro. Nesse sentido, “em termos econômicos, emocionais e sexuais, o exercício da prostituição viabilizaria a vivência de uma condição independente e autônoma” (ROCHA, 2009, p. 98). Descartando-se a problemática da prostituição como único ambiente possível para o desenvolvimento de uma sexualidade plena, a visão da mesma como algo maravilhoso e desejável se estendia às outras mulheres, a exemplo de Rita Baiana, que chegava a celebrá-la como um caminho de libertação feminina. Para ela, a prostituição daria à mulher a possibilidade de total controle de sua vida, tanto no âmbito social quanto sexual.

Algumas considerações devem ser tecidas, também, acerca da construção da personagem Léonie. De acordo com Geovane Gesteira Sales Torres, Jenifer Santos Bezerra, Ana Carla Ribeiro da Silva e Maria Laís dos Santos Leite em estudo intitulado “Existência lésbica e literatura: diálogos sobre a obra *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo”,

Frequentemente se mostra uma agressividade por parte de Léonie em suas ações, utilizando de adjetivos como “feroz”, “doida de luxúria”. O substantivo

“doida” aqui também remete a uma não consciência de seus atos, guiando-se, então, unicamente por instinto e desejo. Esta visão naturalista corrobora para a afirmação já rompida cientificamente de que a homossexualidade – feminina e masculina – consiste em uma patologia, logo, estaria passível a curas no intento de atender às relações de sujeição dos sujeitos conforme os padrões comportamentais direcionados pelo dispositivo da sexualidade/heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2018) (TORRES; BEZERRA; SILVA; LEITE, 2019, p. 4).

Leónie é retratada como uma mulher descontrolada por dar vazão aos seus impulsos sexuais, uma vez que a liberdade sexual feminina não era socialmente aceita. Devemos nos atentar à lesbofobia relacionada ao fato de a única relação entre mulheres da obra ter se iniciado em um abuso, cometido por uma mulher que, aparentemente, não tinha controle de suas atitudes. Para Torres, Bezerra, Silva e Leite (2019), o tom perverso dado pelo autor a Leónie evidencia os estigmas relacionados às existências lésbicas, que ora classifica-as como patológicas, ora como meio de fuga de afetividades heterossexuais medíocres. Deste modo, é possível identificar a motivação sexista, coerente com o pensamento predominante na época, presente na construção das personagens quando há a masculinização de Leónie motivada por sua orientação sexual, assim como a caracterização pura e inocente de Pombinha. Segundo os autores:

é possível afirmar que o autor da obra analisada evidencia uma oposição deturpada entre o masculino, que é representado amiúde de forma ativa e marcado pela agressividade comportamental, e o feminino, tendo em vista a perspectiva de um sujeito submisso à dominação masculina, além de abarcar arquétipos como de delicadeza e fragilidade, comumente associados às mulheres (TORRES; BEZERRA; SILVA; LEITE, 2019, p. 5).

As duas personagens, comumente, são consideradas transgressoras nas análises de representações femininas na obra, uma vez que demonstraram grande força se esquivando do patriarcalismo e da imposição do casamento, além de não se encaixarem no padrão heterossexual. Porém, é necessário salientar que suas práticas transgressoras não são apresentadas como positivas na obra, refletindo a mentalidade dominante da época. A descoberta da sexualidade de Pombinha, de modo geral, é analisada como uma evolução, uma transgressão às normas vigentes e à repressão cristã, uma vez que situada nesse contexto ela passou a ser independente, ainda que de uma maneira mal vista socialmente, como podemos ver no momento em que descobrem que a moça estava morando com Leónie:

Pombinha desapareceu da casa da mãe. Dona Isabel quase morre de desgosto. Para onde teria ido a filha?... "Onde está? onde não está? Procura daqui! procura daí!" Só a descobriu semanas depois; estava morando num hotel com Leónie. A serpente vencida afinal: Pombinha foi, pelo seu próprio pé, atraída,

meter-se-lhe na boca. A pobre mãe chorou a filha como morta (AZEVEDO, 2010, p. 148).

No caso de Leónie, o caminho comum da interpretação é considerá-la também transgressora por possuir *status* social e ser vista, com prestígio, pelos habitantes do cortiço. No entanto, como podemos depreender dos estudos de Silva (2019), a prostituição não é apresentada como algo transgressor na obra, mas sim como uma situação deplorável perante a sociedade. Segundo ela, “a prostituta de luxo, como a francesa, poderia estar no primeiro degrau da classificação das prostitutas, mas ainda era vista negativamente pelos médicos e pela sociedade, considerada mulher imoral e responsável por má influência” (SILVA, 2019, p. 44), além de a relação das duas ser vista como devassa, obscena e imoral pelo fato de as personagens serem lésbicas, o que evidencia uma problemática relacionada ao gênero: a questão imoralizante, nesse sentido, era ser mulher na sociedade da época.

1.2.3. A mulher negra

Ocupando um posto social que é alvo constante de preconceitos e estereotipações, a mulher negra – no nosso caso, em especial, a brasileira – costuma ter lugar definido e rígido. As características de tais estereótipos circulam entre as da preta retinta, trabalhadora, desumanizada e com uma força romantizada; a nega maluca, escandalizada e objeto do chamado racismo recreativo – fantasias de negros no carnaval, “black face”; e a mulata sensual, hipersexualizada. A respeito das representações das mulheres negras na literatura, Conceição Evaristo pontua que

a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor (EVARISTO, 2005, p.1).

Percebemos, assim, que não se tratam de ocorrências literárias isoladas, mas sim de uma tradição. A herança da escravidão se imprime, ainda hoje, na construção das personagens negras, reproduzindo os estereótipos criados, e nesse estudo, ater-nos-emos à figura da mulher negra trabalhadora, escravizada, representada por Bertoleza, e à mulata sensual, corpo-objeto de prazer, identificada na personagem Rita Baiana. Na concepção de Gomes e Nascimento, “as duas trazem as marcas dos abusos moral e físico impostos às afro-brasileiras” (GOMES; NASCIMENTO, 2016, p. 120), e essas marcas se imprimem por meio de estereótipos comuns à estética Naturalista, numa tentativa de representação verossímil.

Evaristo (2005) considera importante também observamos a escassez de representações da mulher negra como matriz de uma família negra ou como mãe, uma vez que esse perfil é delineado e direcionado às mulheres brancas. Às negras fica reservado o cuidar dos filhos dos brancos em detrimento dos seus, tarefa destinada à conhecida mãe-preta. Dessa maneira, no discurso literário é recorrente que se mate a prole da mulher negra. A respeito das personagens de Azevedo, Evaristo (2005) pontua que

Na ficção, quase sempre, as mulheres negras surgem como infecundas e por tanto perigosas. Aparecem caracterizadas por uma animalidade como a de Bertoleza que morre focinhando, por uma sexualidade perigosa como a de Rita Baiana, que macula a família portuguesa, ambas personagens de *O Cortiço*, (1890) de Aloísio de Azevedo (EVARISTO, 2005, p.2).

A autora lembra que a representação materna nas obras literárias, não raro, desagrada, também, às mulheres brancas em geral, mas ainda que haja esse incômodo, é necessário pensar no significado dessa não representação da mulher negra em papéis maternos na literatura brasileira, que poderia significar uma apagamento dos sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira pela literatura, assim como pelo discurso histórico, ou mesmo uma tendência a ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional.

Envolta no estereótipo da negra trabalhadora e inclusa na representação da mulher sem prole trazida por Evaristo (2005), Bertoleza é construída como retrato da mulher que existe para servir. Extrapolando o enredo e a trajetória da personagem na obra, alguns pontos são cruciais na construção do estigma que a define e, dentro deles, destacaremos a animalização, romantização de sua força, relacionamento com o explorador, ausência de afetos e, por fim, o suicídio. Nesse processo, Bertoleza passa por uma crise depressiva dificilmente notada nos estudos da obra, motivada pela pesada carga física e emocional que carregava sozinha há tantos anos:

O destino de Bertoleza fazia-se cada vez mais estrito e mais sombrio; pouco a pouco deixara de ser a amante do vendeiro para ficar sendo só sua escrava. Como sempre, era a primeira a erguer-se e a última a deitar-se [...] sempre sem domingo nem dia santo, sem tempo para cuidar de si, feia, gasta, imunda, repugnante, com o coração eternamente emprenhado de desgostos que nunca vinham à luz. Afinal, convencendo-se de que ela, sem ainda ter morrido, já não vivia para ninguém, nem tampouco para si, desabou num fundo entorpecimento apático, estagnado como um charco podre que causa nojo (AZEVEDO, 2010, p. 128).

A relação entre Bertoleza e João Romão, para além das frequentes análises que a interpretam como um retrato da exploração advinda dos portugueses colonizadores, representa

o amor resignado e cego de uma mulher negra por um homem branco, que a colocava constantemente numa posição de subserviência e múltiplas violências.

A fim de contextualizar o leitor no que diz respeito à história de Bertoleza, é importante que façamos um apanhado geral dos fatos que constituem sua trajetória na obra. Sua forma de sobrevivência como escrava, anteriormente, era pagando por dia de trabalho a seu dono, num tipo de acordo extremamente caro, pois ainda precisava arcar com as demais despesas cotidianas. Quando ficou viúva, a mulher passou a relacionar-se com o português João Romão, que forjou uma suposta carta de alforria e passou a explorá-la. Nessa nova situação, Bertoleza encontrava-se em posição igualmente degradante, pois se tornara escrava pessoal do vendeiro, satisfazendo-lhe os desejos sexuais e fazendo para este todo tipo de trabalho físico, sendo relacionada a uma força que, ainda hoje, é romantizada nas mulheres negras, herança escravagista do século XIX que tinha, no negro, a representação da força de trabalho.

Sobre a força humanamente inalcançável, Oliveira (2015) pontua que “buscando atestar, especialmente, o quanto Bertoleza trabalhava, o autor acrescenta ao substantivo mulher o adjetivo “demônio”, com o qual pretende deixar o leitor convencido da labutação diária da negra, que seria praticamente impossível a um ser humano” (OLIVEIRA, 2015, p. 34). É importante observarmos que, não à toa, esse adjetivo surge na obra caracterizando uma mulher negra, uma vez que a demonização dos corpos negros é, até os dias de hoje, uma das formas de efetivação do racismo. Como pontua Araújo (2019), Bertoleza ocupa, teoricamente, o mesmo lugar social que a personagem D. Isabel, mas a mesma não sofre zoomorfização, além de ser adorada por todos no cortiço e ser descrita sem adjetivos pejorativos; do mesmo modo que Pombinha, sua filha, assim chamada por causa de sua inocência, pureza e branquitude.

No momento em que foi convidada pelo português a morarem juntos, Bertoleza prontamente aceita e demonstra grande felicidade, “porque, como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava manter instintivamente o homem numa raça superior à sua” (AZEVEDO, 2010, p. 7). De acordo com Oliveira (2015), o que se pressupõe, partindo dos pensamentos de Bertoleza, é o ideal de superioridade do branco em relação ao negro. Para a personagem, nas palavras da autora, “sujeitar-se a um branco era mais produtivo, poderia melhorar sua raça, posto que, na sua acepção, o branco representava uma raça superior” (OLIVEIRA, 2015, p. 34). Uma mulher negra acreditar que ter relações amorosas com homens negros seria sujeitar-se a uma raça inferior é absolutamente sintomático de uma afetividade baseada em abusos, do sentimento de ser preterida em relação às mulheres brancas, que faz a personagem não mais ver a si mesma como é, mostrando como o racismo e a objetificação da mulher negra são implacáveis, e com Bertoleza não seria diferente.

As aparições da personagem ficam gradativamente mais escassas no decorrer da obra, e Oliveira (2015) observa que isso se dá devido ao fato de que “seu trabalho é executado repetida e invariavelmente, o que torna desnecessário ao autor repetir fatos sobre sua existência infeliz” (OLIVEIRA, 2015, p. 35). Não bastasse viver de maneira tão repetitiva que nem vale o ato narrativo, quando a personagem ressurge, nos últimos capítulos, é por meio dos pensamentos perversos e homicidas de João Romão. O português, com planos de casar-se com outra, pensa em alguma maneira eficiente para livrar-se de Bertoleza, uma vez que a mulher se tornou um empecilho em seu caminho. A mulher se deu conta de que foi enganada pelo português e que, na verdade, não era alforriada, quando seus antigos donos chegaram para levá-la. Tomada pelo sentimento de traição e temendo por sua liberdade, encontra no suicídio a única forma de resistência e insubmissão.

Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto, e antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe, certo e fundo, rasgara o ventre de lado a lado. E depois emborcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue (AZEVEDO, 2010, p. 153).

Para Araújo (2019), na situação em que a escrava se inseria, morrer era o único modo de se livrar do opressor. A autora considera um fim trágico e, ao mesmo tempo, cruelmente libertador. Nas palavras de Emanuel Régis Gomes Gonçalves (2019), “Bertoleza decide morrer de pé para não viver de joelhos” (GONÇALVES, 2019, p. 158). Deste modo, temos o suicídio como meio de fuga recorrente entre negros escravizados.

Atingida por outro viés racista, mas também estereotipada, temos Rita Baiana. A personagem, objetificada e extremamente sexualizada, representa literariamente esse outro estigma da mulher negra, tão recorrente na realidade: a denominada mulata, marcante tipo brasileiro que habita o imaginário masculino, principalmente, e ainda hoje tão popular. Trata-se da mulher negra curvilínea, “da cor do pecado”. A cor de sua pele e as formas de seu corpo a inserem em um não lugar: escura para ser branca e clara para ser negra, mas, ainda assim, destinada a lugares subalternos comumente reservados às negritudes. Sua posição ilustra a conhecida história da negra no fogão, mulata na cama e branca no altar. Lélia Gonzalez (2020) observa que

De um modo geral, a mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação “profissional”: doméstica e mulata. A profissão de “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, a significativa mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema,

submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da “democracia racial” brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! (GONZALEZ, 2020, s. n.).

Sendo também uma herança escravocrata, o estereótipo da mulata surge em um contexto de repressão da sexualidade: a mulher branca, única apta ao casamento, deveria chegar virgem até ele. Com a presença das escravas, com seus afetos desconsiderados, no ambiente, os homens se aproveitavam a situação de submissão daquelas mulheres e faziam delas uma posse também sexual, uma vez que a sexualidade desses, ao contrário daquela das mulheres, nunca deixou de ser incentivada. Se as mulheres brancas, futuras esposas, necessariamente tinham que se manter castas, era interpretado como natural que recorressem às escravas para saciarem seus instintos. Segundo as considerações de Nubia Hanciau (2002), esses homens apontavam, entretanto, para a imoralidade e o atrativo irresistível das mulatas como forma de justificar suas relações extraconjugais e guardar a boa reputação.

Nesse contexto tomou forma a imagem da mulata, essa mulher perigosa, causadora de descontrole e destruidora de lares, constituindo uma figura ambígua: apesar de ser tão sedutora, alegre, habilidosa para a dança e vivenciar sua sexualidade sem amarras, ela não é digna de relações verdadeiramente amorosas porque está associada à figura da mulher a quem o homem recorre em busca do prazer, do deleite e não àquela com quem pretende o sexo pela procriação. É sempre a imoral, a outra, aquela que é capaz de seduzir até os homens mais puros. Rita, quando surgia, era sempre causadora de fascínio:

No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjerição e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e o odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador (AZEVEDO, 2010, p. 39).

Apesar de ser uma presença tão sedutora, Rita, como dito anteriormente, não vivencia relacionamentos saudáveis – que, grosso modo, são aqueles que dão igualdade de oportunidades aos envolvidos, relações nas quais há respeito, carinho, atenção e liberdade em doses equilibradas - sendo, inclusive, vítima de agressões físicas por parte de seu companheiro, Firmo:

Ele tinha “paixa” pela Rita, e ela, apesar de volúvel como toda a mestiça, não podia esquecê-lo por uma vez; metia-se com outros, é certo, de quando em quando, e o Firmo então pintava o caneco, dava por paus e pedras, enchia-a de bofetadas, mas, afinal, ia procurá-la, ou ela a ele, e ferravam-se de novo,

cada vez mais ardentes, como se aquelas turras constantes reforçassem o combustível dos seus amores (AZEVEDO, 2010, p. 42).

Esse estereótipo complexo até hoje aparece, inclusive em pesquisas acadêmicas, envolto em romantizações, como se representasse uma existência desejável. É preciso prudência ao tratar de lugares de fala, existência e dor, pois sabemos que tais estereótipos não surgiram de vivências saudáveis e pacíficas. A personagem de Azevedo encarna esse estigma e, como pontuam Gomes e Nascimento (2016), “a sensualidade de Rita é uma construção do colonizador que foi aceita pela história oficial. O poder de sedução do seu corpo é marcado pela independência da mulher livre, que pode ser objeto sexual dos vários homens a sua volta” (GOMES; NASCIMENTO, 2016, p. 127). Os autores concordam que essa construção do colonizador tem resquícios na imagem da mulher afrodescendente ainda hoje. Para Hanciau (2002),

louvada ou exaltada, por vezes determinada por representações satíricas e desqualificantes, a mulata é uma figura recorrente em nossa literatura, marcando sua presença muitas vezes com traços positivos, que a distinguem e a caracterizam como mulher exótica, bela, alegre, solidária, dotada de irresistível sensualidade, hábil cozinheira, com vocação para a música, a dança e o canto. Mas também será vista com traços negativos – particularmente os de uma mulher libertina – que deixam emergir sua imoralidade, adaptando-se muito bem à representação da “outra”, a companheira de aventuras amorosas e extraconjugais, cujo fascínio seduz os mais virtuosos... (HANCIAU, 2002, p. 1-2).

No romance, Rita é descrita como o oposto da “mulher para casar”, sendo essa uma das facetas do discurso do colonizador. Sua sensualidade desperta os instintos mais incontroláveis e é capaz de coisas condenáveis para uma mulher branca, fato que se torna mais evidente quando falamos de sua relação com Jerônimo. Para o português, Rita Baiana sabe tratar um homem como deve ser, coisa que sua esposa portuguesa não sabe, uma vez que “fica limitada a cuidar do lar e ser a acolhedora da família, afinal ela é branca” (GOMES; NASCIMENTO, 2016, p. 128). Sendo assim, o dever da mulher negra considerada mulata é, no imaginário cultural e literário, colocar-se à disposição do prazer do homem branco.

Apesar de toda essa problemática, de ser explorada duplamente – por ser mulher e por ser negra - Rita Baiana tem sua existência narrada com ares de liberdade. Esse imaginário de liberdade que habita o estereótipo da mulata ignora que ela não se encaixa nos rígidos moldes patriarcais, mas na obra temos evidência dessa exclusão. Para Hanciau (2002), “abafada pelo discurso que tem o poder de representá-la, a presença da mulata é escamoteada em benefício de uma lógica que tem origem no estereótipo. Na realidade, é o “outro”, o homem branco, que a vê (ou a oculta?) e a descreve ‘mulata’” (HANCIAU, 2002, p. 9), deste modo, dada a situação

de submissão às regras estabelecidas pela burguesia branca, ela é levada a aceitar o papel de mulher-objeto.

Gomes e Nascimento (2016) lembram que, “para algumas mulheres brancas, como Piedade, a esposa de Jerônimo, a mulata é vista como uma pessoa imoral, infiel, irresponsável, preguiçosa, de comportamento malicioso e pervertido, dominado pelo desejo e estímulos sensoriais” (GOMES; NASCIMENTO, 2016, p. 129). Esse olhar machista, sobretudo em se tratando de uma percepção branca, burguesa, é uma das estratégias desclassificadoras das mulheres negras na obra *O Cortiço*.

Como podemos apreender dos estudos de Gomes e Nascimento (2016), esses estereótipos são comuns na chamada “literatura negra”, que retrata personagens negras pelo olhar do colonizador. A literatura produzida por escritores negros, denominada “afro-brasileira”, não apresentaria essas ocorrências, uma vez que parte de um lugar de fala sobre si, sobre suas próprias vivências enquanto sujeito que luta por direitos. Essa ideia resumiria o conceito de escre(vivência), trazido por Evaristo (2005). A autora observa que

na escre(vivência) das mulheres negras, encontramos o desenho de novos perfis na literatura brasileira, tanto do ponto de vista do conteúdo, como no da autoria. Uma inovação literária se dá profundamente marcada pelo lugar sociocultural em que essas escritoras se colocam para produzir suas escritas (EVARISTO, 2005, p. 3).

Dessa maneira, personagens negros não estereotipados surgem, principalmente, em novas narrativas, que partem de um lugar de fala pessoal, mas existe a contínua necessidade de revisão literária que busque novos sentidos às figuras negras já existentes na literatura.

1.2.4. A mulher curandeira

Até aqui, percebemos que as mulheres da obra são colocadas, de maneira geral, em moldes estereotipados, por subverterem a ordem social se relacionando com outras mulheres, por trabalharem como lavadeiras.

Chegamos, então, ao estudo do estereótipo que motiva essa pesquisa: o da bruxa. Na obra, o encontramos relacionado à figura de Paula, uma mulher também transgressora que, para além de ocupar um lugar marginalizado socialmente por ser mulher, é uma das lavadeiras do cortiço. Além disso, Paula é descrita como cabocla, termo que será analisado de maneira mais aprofundada posteriormente, mas que evidencia uma descendente de índios com brancos, discriminada racialmente de maneira recorrente em sua trajetória na obra. Paula, enquanto

mulher indígena, tem forte ligação com os saberes ancestrais, e sempre é procurada na obra quando alguém precisa de ajuda com questões de âmbitos variados, resolvendo-as por meio de poções, rezas e rituais da cultura popular. É importante salientar que a personagem não desenvolvia essas práticas com motivação financeira e que era profundamente, respeitada por todos no cortiço. Mesmo se tratando de uma figura tão complexa, pouquíssimos estudos até então foram voltados a ela, e dentre eles destacaremos, nessa sessão, a contribuição de Schiffner (2011) em seu texto “O Cortiço e Gota d’água: a trajetória de dois Rios e os reflexos em duas obras literárias”, que, dentre outros aspectos, analisa a figura da bruxa nas duas obras, e foi de grande contribuição bibliográfica para essa pesquisa.

Apesar de demonstrar profunda empatia e receber tanto respeito dos outros personagens, Paula é descrita atendendo a todos os moldes do estereótipo da bruxa, que já temos formado em nosso imaginário popular, tradicionalmente relacionado ao europeu, mas recebendo, segundo Schiffner (2011), “nova roupagem/significante no Brasil” (SCHIFFNER, 2011, p. 19). É o que podemos ver na passagem que a introduz na obra:

uma cabocla velha, meio idiota, a quem respeitavam todos pelas virtudes de que só ela dispunha para benzer erisipelas e cortar febres por meio de rezas e feitiçarias [...] extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados a navalha, formando ponta (AZEVEDO, 2010, p. 24).

Paula é feia, grossa, triste, com olhos desvairados e dentes pontudos. Em meio a essas definições pejorativas aparecem também as palavras “velha” e “cabocla”, ao lado das sentenças “a quem respeitavam todos” e “virtudes que só ela dispunha”. Temos, nesse trecho, grande quantidade de características positivas e negativas sobre a personagem no que diz respeito à raça, etnia, religiosidade, cultura, ancestralidade, padrões de beleza, loucura, velhice e posição social. Tais características serão pormenorizadas no terceiro capítulo, onde adentraremos exclusivamente no contexto da construção da personagem e suas características, mas é necessário dizer, de antemão, que Paula é considerada bruxa por lançar mão de seus conhecimentos ancestrais, destituída de vivências afetivas (sejam elas no âmbito das amizades, dos relacionamentos amorosos ou familiares), considerada louca desde sua primeira aparição e tem seu fim, assim como Bertoleza, num suicídio, descrito com ares teatrais e exagerados.

Uma bruxa em uma obra naturalista. Que significados motivam essa representação? Existem as bruxas ou existe, desde tempos imemoriais, a perseguição às mulheres? Paula foi perseguida, silenciada, denominada bruxa, louca e feia até a morte. Seus dons e sua força foram ridicularizados e sua figura foi reduzida a um estigma medíocre. Existe na obra, assim como o amplamente discutido “microcosmo” da sociedade, representado pelos tipos sociais trazidos na

narrativa, um microcosmo da caça às bruxas que vai ao encontro das ideias de Federici (2017) a respeito do assunto: fatores como o crescimento do capitalismo, mulheres pobres e consideradas feias, uso de saberes ancestrais e a mão de obra feminina não remunerada se relacionam ao que a autora entende como “sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só” (FEDERICI, 2017, p. 24).

Paula é uma representante do povo, que, assim como as demais personagens da obra, precisa encontrar maneiras de resistir. Na concepção de Schiffner (2011), “alguns personagens do povo para resistirem se apegam à magia e aos feitiços da cultura popular e/ou cometem atos para aferir prejuízo e/ou desgosto” (SCHIFFNER, 2011, p. 41). Paula se vale, na concepção do autor, a uma cultura popular que nasce da existência social concreta das classes subalternas, encarnando, n’*O Cortiço*, a figura de uma mulher taciturna, casmurra e de olhar delirante que provoca receio e respeito nos capitalistas em relação a ela e aos efeitos de sua magia.

A obra se insere em um momento no qual uma ideologia de cunho progressista e conservador é exaltada no país - o período pré-republicano. Para Schiffner (2011), “os capitalistas agem com o respaldo e diante da negligência do governo, e os subjugados, com a ajuda dos santos, exus e orixás e, sem medir os atos” (SCHIFFNER, 2011, p. 44), evidenciando, assim, o papel da fé para os subjugados. Nesse contexto, a bruxa é a encarnação do elemento popular e representa as crenças religiosas. A magia, no texto, é uma maneira de se alcançar a vingança daqueles que têm poder. A bruxaria relacionada à personagem foi a arma do oprimido contra o opressor, e por isso foi considerada loucura, por isso acaba de maneira trágica - da mesma maneira que a bruxaria da época da caça às bruxas acabou em morte.

A respeito da trajetória de Paula na obra, Schiffner (2011) faz considerações importantes, pontuando que se trata de uma mulher de aspecto calmo e respeitada por todos, mas que, após o episódio da expulsão de Marciana, entretanto, age de maneira tresloucada e passa a tentar se vingar colocando fogo no cortiço, fogo este que consumiu as casas do lugar e a própria Paula. Segundo o autor há, na narrativa, “um ato violento com ênfase na destruição, especificamente, do patrimônio do proprietário e com forte conotação de rixa de cunho racial. Por isso, a bruxa – quando da sua morte – parece feliz e vitoriosa” (SCHIFFNER, 2011, p. 42). Para ele, não é por acaso que Paula é tida como louca e morre de maneira trágica; isso seria, na verdade, motivado por um embate entre os exploradores – que se valem da lei ou da falta dela - e os explorados, que atuam pelo ataque direto aos opositores e por meio de seus conhecimentos culturais.

É necessário enaltecer o autor por ter criado uma personagem tão complexa, insubmissa, amedrontadora e subversiva, potencial arquetípico brasileiro; e ponderar a respeito das tendências estigmatizantes e estereotipados da fala do narrador, que necessitam de revisão literária, pois a ironia, recurso literário presente na escrita azevediana, não é acessível a todos no momento da leitura e tem potencial nocivo quando mal interpretada, além de costumeiramente passar despercebida, e prova disso é encontrarmos tão poucos estudos a respeito da personagem.⁵

Paula é o retrato da ancestralidade tradicional brasileira, é quem luta contra o sistema e ri ao colocar fogo naquele ambiente tão pouco propício às existências semelhantes às suas. Paula é respeitada, compassiva, e ainda assim é considerada louca. É uma curandeira tradicional e se revolta com a brutalidade do sistema colonizador que a engoliu e engoliu aos seus. Morre pelas suas mãos e colocando fogo em tudo, mas não morre pelas mãos do colonizador. É importante que a verdade e força dessa personagem cheguem aos leitores, tendo cuidado ao olhar para a figura das mulheres negras, prostitutas e curandeiras para não as colocar num lugar romantizado de liberdade, de superioridade, sensualidade. A revisitação literária dos textos que contam com personagens consideradas bruxas é fundamental, especialmente quando se trata de mulheres inseridas num contexto também de discriminação racial, que significa uma dupla violência. São histórias e vozes dissidentes das quais é necessário se ocupar, com a finalidade de restituir a essas mulheres sua força e seu potencial arquetípico, uma vez que em sua grande maioria foram retratadas de maneira estereotipada, desrespeitosa e superficial.

A despeito das características transgressoras de todas as classes de personagens citadas anteriormente, incluindo as de Paula, por que motivo apenas essa é considerada bruxa? Não seriam bruxas as mulheres insubmissas, as que subvertiam a ordem, as que se organizavam em grupos, as que se relacionavam sexualmente de maneira livre e se rebelavam de alguma maneira contra o contexto em que estavam inseridas? Pensando dessa maneira, em algum momento de sua história, todas elas poderiam ser consideradas bruxas. Percebemos, no entanto, a partir de leituras mais atentas a respeito do surgimento da figura da bruxa e da história da perseguição à mesma, que o que torna uma mulher bruxa aos olhos da sociedade vem de um contexto mais

⁵ Essa ironia, no que diz respeito às leituras comumente feitas da obra azevediana, está relacionada ao fato de o autor escrever de forma condizente com a realidade, como se fizesse um documento, registro ou experimentação daquele tempo, mas por outro lado ele estar, ironicamente, fazendo uma crítica à forma de sociabilidade e comportamento do séc. XIX. Para Leila Parreira Duarte (1994), “a ironia é a figura retórica em que se diz o contrário do que se diz [...] e, embora varie [...], a estratégia da ironia será basicamente a de falar por antífrases, principalmente se ampliado o conceito de ‘contrário’ para ‘diferente’ e se se considerar que a ironia ‘expressa’ muito mais do que diz” (DUARTE, 1994, p. 54). Nesse texto, porém, optamos por uma leitura que busca trazer interpretações mais acessíveis ao leitor. Para mais sobre o assunto, ler *Ironia, humor e fingimento literário* (1994).

sutil. As nuances dessa discussão percorrem longos caminhos e dizem respeito a acontecimentos e fatores históricos e culturais que serão discutidos no próximo capítulo, no qual nos dedicaremos a compreender como se deu o surgimento dessa figura no imaginário popular, o que ele representa e o que diferencia a visão do estereótipo da bruxa de seu sentido arquetípico.

CAPÍTULO II - A MULHER SELVAGEM E A CAÇA ÀS BRUXAS

Vicejar é o nosso destino na Terra. Vicejar, não apenas sobreviver, esse é o nosso direito inato na qualidade de mulheres.

Clarissa Pinkola Estés – Mulheres que correm com os lobos

Há milênios antes do surgimento do patriarcado, as mulheres eram reverenciadas como divindades nas sociedades matrifocais. De acordo com Maria Inês Zanchetta (2016), foi encontrada na Turquia a estatueta de uma figura feminina chamada Pótnia, a deusa de Çatal Huyuk, a mais antiga cidade que se conhece do período Neolítico, há cerca de 10 mil anos atrás. Segundo ela, de Pótnia nasceram outras divindades femininas também adoradas pelos homens pré-históricos. Sua estatueta, esculpida por volta de 6500 a.C., foi uma das muitas encontradas na Europa e no Oriente Médio, algumas mais antigas, do Paleolítico Superior (de 50 mil a 10 mil anos atrás).

Essas descobertas arqueológicas, que evidenciam o culto à Deusa como um princípio criador desde o período Paleolítico, demonstram que a primeira representação do que entendemos como divindade era uma mulher. Essa figura da Deusa representa os ciclos da vida, morte e renascimento, abundância e mistérios. Contrária ao monoteísmo, a esse Deus único e soberano, homem, acima de todas as coisas, a Deusa era multifacetada, multipotente, plural, inclusiva: uma força inspirada em algo imanente a toda a natureza, relacionado à renovação constante. Nesse sentido, não existe morte. O culto à Deusa pregava o respeito à natureza, ao feminino universal e às mulheres, que tinham papéis extremamente relevantes nessas sociedades como curandeiras, erveiras, parteiras e sacerdotisas.

Essas mesmas mulheres, milênios depois, seriam queimadas nas fogueiras, devido à transição violenta para um outro sistema, capitalista e misógino, onde passaram a representar uma ameaça, sendo, assim, transformadas em bruxas pervertidas e desonradas. Nesse contexto de controle e aprisionamento, no qual a associação entre Igreja e o Estado instalou, sistematicamente, uma estrutura que, até os dias de hoje, busca controlar corpos e destinos, essas mulheres passaram a significar grande perigo. Analisaremos, nesse capítulo, as mudanças na representação e percepção social da imagem da bruxa e as ocorrências de seu arquétipo e estereótipo, aspectos que nos orientarão na análise da personagem Paula, de *O Cortiço*.

2.1. O culto à deusa

*No início, a mulher é tudo.
Jules Michelet – A Feiticeira*

As descobertas, no que diz respeito à existência do culto à deusa em passados tão remotos, trouxeram aos arqueólogos e historiadores a compreensão de que “bem antes de venerar deuses masculinos, os antepassados do homem teriam adorado as deusas, cujo reinado chegou até a Idade do Bronze, há cerca de 5 mil anos” (ZANCHETTA, 2016, s.n.). Nesse tempo, ainda segundo a autora, não resta dúvidas de que as deusas reinaram sozinhas, e que os poderes masculinos se mantiveram à sombra. De acordo com Tânia Navarro Swain (1993),

No Oriente Médio, as localidades de Çatal Huyuk, Jarmo e Jericó apresentavam, entre o VI e VIII milênios a.C., importantes aglomerações e conjuntos arquitetônicos, onde a imagem da Grande Deusa, senhora dos animais selvagens, da vida e da morte, imperava soberana nos locais destinados ao culto (SWAIN, 1993, s.n.).

São incontáveis as ocorrências de divindades femininas em todo planeta, e a título de exemplificação podemos citar as gregas Deméter, a deusa da colheita; e Gaia, que, na concepção dos gregos, deu origem ao mundo, conhecida também como doadora da sabedoria aos homens. Para Zanchetta (2016), “a crença de que o Universo foi criado por uma divindade feminina está presente em quase toda parte”. Para validar essa afirmação a autora trás vários exemplos de deusas de diversas regiões e culturas: a deusa mais antiga do Egito, Ísis, que segundo a crença tinha dado a luz ao sol; Aditi, na Índia, tida como deusa-mãe de tudo que existe no céu. Na Mesopotâmia, temos uma das deusas mais cultuadas do Oriente Médio, Astarte, que eliminava o velho e gerava o novo, verdadeira soberana do mundo. Já na América pré-colombiana havia Tlauteutli, deusa da criação dos astecas, e os maias tinham como deusa-mãe era Ix Chel.

De acordo com Swain (1993), além da atribuição clássica à fecundidade e à maternidade, o culto à Grande Deusa está ligado às mais marcantes realizações humanas, como a linguagem, a escrita, a legislação e a medicina. Como exemplos trazidos pela autora temos Saravasti, na Índia, responsável pela invenção do primeiro alfabeto; Nidaba, na Suméria, criadora da escrita em tábuas de argila; Brigit, patrona da linguagem na Irlanda céltica. Como exemplo da Mesopotâmia a autora traz a deusa Ninlil, à qual foi atribuído o conhecimento dos procedimentos agrícolas, assim como Deméter, já citada anteriormente, na Grécia. Ísis, no Egito, era também portadora da arte da cura, criadora da medicina. Para a autora,

Da Suméria à Pérsia, à Índia, da Europa Ocidental às longínquas estepes do Oriente, encontrava-se vivo e pulsante o culto à Grande Deusa, a de mil nomes e mil faces, senhora da vida e da morte, da penúria e da abundância, Magna Mater, mãe de todos os deuses, origem do Verbo e criadora do universo. Estes atributos revestem praticamente todas as personificações da Deusa, com suas especificidades regionais [...] e muitas outras denominações e transformações que galvanizam a fé de diferentes povos numa força e poder superiores, emanados do Feminino (SWAIN, 1993, s.n.).

Percebemos, desse modo, que a Grande Deusa, multifacetada e de incontáveis nomes, estava presente ao redor de todo o mundo, personificando-se na figura de muitas deusas, cada qual com sua especificidade, mas com uma essência comum a todas. A respeito dessa essência em comum, Roberto Sicuteri (1998) afirma que mudam os nomes e certos atributos, mas a base das divindades não se altera. Segundo o autor,

A Perséfone helénica se torna, no culto romano, a temida e tenebrosa Prosérpina, rainha e guia dos infernos. [...] Deméter, como deusa lunar da fertilidade, se torna Cibele e o culto permanece semelhante. A divina Artêmis, que caracteriza os traços amazônicos, será em Roma a Diana caçadora e estará, com frequência, acompanhada de Marte, o deus belicoso e agressivo. É exatamente em Roma que as figuras guerreiras de mulher se manifestam com traços mais animosos. Hécate está presente com toda sua sinistra expressividade, talvez tendo reforçados os caracteres mágicos, porque já é considerada, com Medeia, a sacerdotisa das bruxas (SICUTERI, 1998, p. 59).

Traremos, deste modo, um panorama mais aprofundado a respeito de duas figuras representativas do Eu feminino que personificam, mais especificamente, os aspectos negligenciados e rejeitados da Grande Deusa, que são comumente retratadas como bruxas ou demônios - Lilith e Hécate. É preciso compreender a origem da depreciação da mulher, a partir dessas figuras transgressoras, para, enfim, entendermos o tratamento tão crítico e cheio de referências, perceptível na configuração da personagem Paula, na obra *O Cortiço*, enquanto representação de uma bruxa.

2.1.1. Lilith e Hécate

Obrigaram-na a fugir. E a cada vez que eu tentava, através das palavras, falar a seu respeito, ela escapava para as margens do Mar Vermelho ou para o deserto, ou então voava para as alturas, unindo-se aos querubins e a Deus, até que, por fim, do mesmo modo que Salomão e Elias e que os três anjos de Deus, fiz um trato com ela: eu repetiria todas as histórias, mitos e lendas contados pelos homens e, ao mesmo tempo, Lilith teria o seu caminho.

Barbara Black Koltuv – O livro de Lilith

Lilith foi, de acordo com a maioria das histórias existentes, a primeira mulher, antes de Eva. Deusa suméria e da Babilônia, recusou-se a deitar por baixo de Adão no ato sexual e, em algumas versões da história, foi expulsa do paraíso, em outras, foi embora por si mesma. Foi pintada posteriormente como um demônio devorador de crianças. Para Barbara Black Koltuv (2017),

As origens de Lilith ocultam-se num tempo anterior ao próprio tempo. Ela surgiu do caos. Embora existam muitos mitos acerca de seus primórdios, Lilith aparece nitidamente, em todos eles, como uma força contrária, um fator de equilíbrio, um peso contraposto à bondade e masculinidade de Deus, porém de igual grandeza (KOLTUV, 2017, p.15).

Vale salientar que essa “igual grandeza” citada pela autora representa, sim, um poder de dimensões equivalentes, mas sempre oposto às características de Deus. É importante observar, também, o fato de Lilith ser posta como um fator de equilíbrio: não há como ser só apenas bom, nem apenas masculino. Faz-se necessário olhar para esse contraponto tão incômodo à sociedade que é uma força feminina questionadora, desobediente, destruidora. A autora, que pontua o fato de toda a mitologia a respeito de Lilith ser repleta de imagens de humilhação, diminuição, fuga e desolação, observa que tais imagens sempre são sucedidas por uma profunda raiva e vingança, que se efetivam na pele de uma mulher sedutora e assassina de crianças. Sicuteri (1998) considera que, por tratar-se de um mito arcaico, seguramente anterior ao mito de Eva, podemos dizer que Lilith foi a primeira companheira de Adão, e que é importante destacar que a mesma já entra no mito como demônio, uma figura de saliva e sangue. Faz-se importante, nesse sentido, observar que, tendo em vista a perspectiva cristã, a mulher é construída de modo secundário em relação ao homem, como fraca e possível de cometer a transgressão. Essa construção é vista até os dias de hoje, e está presente também no modo como são escritas as mulheres n’ *O Cortiço*, cada uma a seu modo, com suas particularidades, mas sempre pertencendo à categoria de Outro, relativo ao Eu masculino. O mito de Lilith é narrado, pelo autor, da seguinte maneira:

O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se uniam na carne, evidentemente na posição mais natural - a mulher por baixo e o homem por cima - Lilith mostrava impaciência. Assim, perguntava a Adão: “Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo?” Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio ou perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste: “Por que ser dominada por você? Contudo, eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual”. Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar a igualdade entre os dois corpos e as duas almas. Malgrado este pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente sob ele, suportar o seu corpo (SICUTERI, 1998, p. 19).

A respeito do que aconteceu após a submissão forçada de Lilith a Adão, Sicuteri (1998) afirma que ela voou em direção ao Mar Vermelho e, a partir de então, passou a afirmar-se que se tratava de um demônio, afinal de contas, ela havia profanado o nome de Deus. Lilith tornou-se, então, o veículo do pecado, da transgressão; e, deste modo, o demoníaco que existe em Lilith é capaz de impelir a mulher e fazer algo que o homem não permite – nesse caso, o pedido da inversão das posições sexuais. Temos, inclusive, n’*O Cortiço*, essa representação da mulher como veículo do pecado fortemente presente, dentre outras personagens, em Rita Baiana, que sempre se coloca como alguém sexualmente livre e ativa, apesar de todos os obstáculos impostos a esse livre exercício, mesmo sendo frequentemente demonizada e hipersexualizada. A figura de Lilith ficou amplamente conhecida, e alguns homens passaram, inclusive, a se sentir oprimidos por uma figura angustiante que os cobria com seu próprio corpo durante a noite, abraçando-os furiosamente, de maneira que era impossível libertar-se a tempo, “porque Lilith os fazia precipitar dentro do frenesi da ereção e de um orgasmo demolidor” (SICUTERI, 1998, p. 27).

São numerosos, n’*O Cortiço*, os registros de mulheres que vivem sua sexualidade ativamente, de maneira até mesmo instintiva e muitas vezes considerada maléfica e promíscua pela sociedade. Trata-se de uma demonstração muito evidente de como ocorre a repressão da Lilith nas mulheres, de como essa sexualidade é colocada num lugar negativo, bestializado e demonizado. A personagem Rita Baiana ilustra várias dessas ocorrências, como por exemplo na passagem em que ela retorna ao cortiço depois de meses ausente e é recebida com um alvoroço característico que, na imensa maioria das vezes, é direcionado às suas características físicas consideradas atraentes, à sua cor, ao seu jeito de andar e à sua constante recusa à pressão para se casar. “E não é que o demo da mulata está cada vez mais sacudida?... Então, coisa ruim, por onde andaste atirando esses quartos?” (AZEVEDO, 2010, p. 38). Na página seguinte, quando questionada a respeito do motivo para não querer se casar com Firmo, temos um diálogo interessante:

- Casar? – protestou a Rita. Nessa não cai a filha de meu pai! Casar? Livra! Para quê? Para arranjar cativo? Um marido é pior que o diabo; pensa logo que a gente é escrava! Nada! Qual! Deus te livre! Não há como viver cada um senhor e dono do que é seu!
- Olha só que peste! – Considerou Augusta, rindo, muito mole, na sua honestidade preguiçosa (AZEVEDO, 2010, p. 39).

Percebemos, com base nos apontamentos de Sicuteri (1998), que esses acontecimentos que envolvem as mulheres até os dias de hoje, inclusas as personagens da obra, ilustram o drama vivido anteriormente por Lilith enquanto alguém a quem foram negados os prazeres do corpo,

e tal negação constitui-se como a primeira violência contra a mulher, uma vez que ela havia se alegrado ao ir de encontro a Adão e recebeu do mesmo uma resposta rígida, defensiva. O homem, desse modo, “não reconheceu como sua a felicidade de ter corpo e sexo, espírito e alma fundidos numa só entidade. Lilith, corpo e alma, foi julgada ‘fonte de toda injustiça’ e mensageira do ilícito” (SICUTERI, 1998, p. 51). Vê-se que a conhecida atitude de Lilith ilustra bem o temor predominante do homem, numa postura cristã e machista, na qual nossa sociabilidade foi formada, e que a obra *O Cortiço*, através de suas alegorias de uma sociedade decadente, demonstra na postura de algumas mulheres e, extensivamente, nas relações de gênero.

A respeito de Hécate, sabemos que ela é uma das divindades cuja história é menos conhecida, possuindo várias versões. Para Thais Rocha Carvalho (2018), trata-se de um caso especialmente peculiar, e, segundo a autora, “por toda a Antiguidade ela foi uma deusa de grande diversidade, originalmente multifacetada, mas cujas atribuições sombrias ganham força e acabam por prevalecer em representações posteriores (CARVALHO, 2018, p. 150). Deusa da magia, das encruzilhadas e da noite, Hécate não tem um mito próprio. Segundo Carvalho (2018), vale ressaltar, inclusive, que Hécate não é uma deusa originariamente grega e, embora tenha origem incerta, a teoria mais aceita diz que ela vem da Ásia Menor, na Cária. Evidências arqueológicas sugerem, ainda, que ela desempenhava os papéis de deusa da cidade, benfeitora global e deusa mãe. Constantemente ligada aos espíritos, podia controlá-los para o bem e para o mal, e o fato de ser a deusa da magia, certamente, parte disso, uma vez que tal ligação relacionou a deusa à bruxaria, tornando-a importante, também, para essa pesquisa.

Num dos mitos mais conhecidos em que Hécate aparece, Perséfone, que se torna rainha do submundo após o ocorrido, é raptada por Hades, seu tio. Quando gritou por ajuda foi ouvida apenas por sua mãe, Deméter, Hélio e Hécate. Deméter procurou-a durante nove dias e nove noites, e ao décimo dia encontrou Hécate, que não pôde ajudar na busca por não reconhecer Hades. Hélio, como o deus que tudo vê, explicou tudo a Deméter, que, junto a Hécate, encontrou Perséfone. Após isso Hécate acompanha a jovem deusa ao submundo, a fim de garantir que o acordo feito entre Deméter e Hades se cumpra.

De acordo com Joana Vieira Varela (2015), quando Perséfone foi raptada, Hécate encontrava-se em sua caverna. Com sua descida às entranhas do mundo em favor de Perséfone, Hécate adquire características maternais ligadas à proteção dos jovens. A deusa foi relacionada, também, às fases de transição das mulheres: abençoava os casamentos e ajudava na passagem da donzela para a mulher. A autora comenta, também, a ligação de Hécate aos cães, o que a caracteriza como - além de suas outras atribuições - deusa do nascimento, uma vez que esses

animais eram portadores de uma natureza carinhosa e protetora, e foram associados a demônios e almas inquietas apenas mais tarde. A respeito da importância de seu papel nos nascimentos, a deusa supervisionava a transição da alma quando saía do corpo, mas também quando entrava nele. Conectada aos fantasmas e demônios e, pelo fato destes estarem, costumeiramente, localizados nas encruzilhadas, Hécate também é conhecida por ser a deusa que os gere e guia. Aqueles que não fazem a passagem, então, vagueiam pelo mundo ao seu lado.

No que diz respeito à relação de Hécate com as transições, sejam elas físicas ou psíquicas, Varela (2015) observa que

[A] Deusa ligada às encruzilhadas e às entradas, como já foi referido, está também ligada aos lugares de transição e aos ritos de transição. Os dois últimos acabam por estar interligados como um só através da deusa que com eles se identifica: podemos observar uma correlação entre a passagem da mulher virgem a mãe, que precisaria da ajuda de Hécate para se proteger contra fantasmas vingativos (por exemplo, de mulheres que tivessem morrido antes do seu tempo), com a sua ligação às almas inquietas e aos outros fantasmas que entrariam em contato com a deusa nos pontos liminares (VARELA, 2015, p. 5).

Percebemos, dessa maneira, e em concordância com as considerações da autora, que quem recorre a Hécate são especialmente as jovens mulheres, uma vez que a deusa se faz presente nos grandes momentos de suas vidas, desde o nascimento até a morte. Podemos, aqui, fazer mais uma conexão com a personagem Paula: sempre presente nas ocasiões cruciais ao desenvolvimento da história, a bruxa ajuda as mulheres em diversas situações: nos abortos, nos relacionamentos, e na cura de doenças, encarnando o arquétipo dessa deusa protetora e guia das mulheres em diferentes fases de sua vida. No que diz respeito aos ritos de transição, às encruzilhadas, vemos a personificação de Hécate em Paula, também, nos dois incêndios provocados por ela no cortiço. Todas essas passagens serão discutidas posteriormente de maneira detalhada. Hécate, então, é tida como uma deusa tripartida, tríplice e representa

a menina, a mulher jovem e a mulher madura, mais velha e sábia. Por vezes, esta tríada é identificada com Perséfone, Ártemis e Hécate, ou ainda Selene, Ártemis e Hécate, sendo estas três deusas identificadas com lua, cada uma com uma fase diferente: Selene a lua crescente, Ártemis a lua cheia e Hécate, a lua nova e escura (VARELA, 2015, p. 10).

Percebemos, assim como em Lilith, a relação de Hécate com a lua escura, o que faz menção às características sombrias e, por isso, consideradas negativas em ambas. Para Carvalho (2018), há uma lacuna nas fontes literárias no que diz respeito à representação de Hécate: as mesmas não dão conta da questão de sua transição de papéis e não explicam como ela foi de uma deusa benevolente universal a uma ligada de maneira tão específica aos espíritos. Sicuteri

(1998) analisa que “na Grécia, Hécate se torna, talvez, a figura mais representativa do mito de Lilith. Depois dela, será a Feiticeira medieval que herdará todas as conotações”. Veremos adiante, na análise da personagem Paula que, assim como em Lilith, as características de Hécate enquanto representação arquetípica pode ser notada em muitas de suas aparições na obra. Esse cuidado com as outras mulheres, as ações que ora a colocam num lugar de divindade, ora de bruxa, a presença marcante em situações decisivas, sua forte característica de guiar e orientar os moradores do cortiço, dentre outros. Sicuteri (1998) pontua que nem sempre Hécate foi vista como deusa, mas também como bruxa, mulher perversa e lasciva que enfeitiçava suas vítimas. As aparições, segundo ele, eram repentinas e imprevisíveis:

Parece que, do fundo da noite, a deusa comparecia à terra, parando exatamente nos trívios (donde se derivou o termo "trivial"): era precedida pelos cães do Estinge, o odiado rio infernal; talvez até por Cérbero, a espantosa besta tricéfala que a obedece, ladrando para provocar horror nos súcubos e advertir os moribundos. Fala-se também de uma matilha de cães, multidão de fantasmas, espectros e, em particular, demónios femininos que constituíam a corte diabólica de Hécate (SICUTERI, 1998, p 43).

Hécate passa, desse modo, a ser associada à bruxa, ao feminino perverso. Assim como houve em Lilith, tornando - se, assim, “maga, bruxa, demónio noturno, megera, que provoca doenças e morte” (SICUTERI, 1998, p. 43). Nota-se que as raízes do menosprezo à mulher, que vemos retratado n’*O Cortiço* por meio de construções depreciativas, como a animalização característica do Naturalismo, vem de muito tempo atrás e estão fincadas, inclusive, na mitologia ao redor do mundo. Finalizada essa breve apresentação das histórias de Lilith e Hécate, passaremos, então, à análise de ambas relacionadas ao arquétipo da Mulher Selvagem, que se desdobra em inúmeras facetas, inclusive a da bruxa.

2.2. As várias faces do arquétipo da Mulher Selvagem

Não tenho medo nem das chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas. Pois eu também sou o escuro da noite.

Clarice Lispector – *A hora da Estrela*

Desenvolvida pelo criador da psicologia junguiana, o psiquiatra e psicoterapeuta Carl Gustav Jung, a noção de arquétipo se refere a um conjunto de imagens primordiais que guardam significados profundos da nossa psique coletiva. Imagens que fazem parte das histórias, do imaginário popular, e acabam se tornando parte do inconsciente coletivo – conceito também criado por Jung - através da repetição e constância, agindo como espécies de energias psíquicas

que podem ser acessadas. Em sua obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, Jung (2000) explica que

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. 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 (JUNG, 2000, p. 53-54).

Na concepção do autor, possuímos um segundo sistema psíquico, além da psique consciente, que tem caráter não-pessoal, coletivo, que fica ao lado do nosso consciente – de natureza inteiramente pessoal. Esse sistema é herdado, não desenvolvido individualmente, e consiste de arquétipos e formas preexistentes que podem tornar-se conscientes apenas secundariamente, dando forma definida aos conteúdos da consciência.

Para melhor elucidar a o conceito de arquétipo podemos usar o exemplo do Velho, que, para Jung (2000), “representa, por um lado, o saber, o conhecimento, a reflexão, a sabedoria, a inteligência e a intuição e, por outro, também qualidades morais como benevolência e solicitude, as quais tornam explícito seu caráter ‘espiritual’”. No ponto de vista do autor, o arquétipo, sendo conteúdo autônomo do inconsciente, concretiza-se, assim, no conto de fadas, que dá ao Velho sua aparência onírica. Ainda a respeito da figura arquetípica do Velho Sábio, Jeffrey B. Russel e Brooks Alexander (2019) consideram que todo o mundo responde à noção do mesmo: “o indivíduo benévolo e afável mais idoso que aí está para guiar-nos. A imagem desse velho sábio varia de cultura para cultura (Gandalf, de Tolkien, em *O Senhor dos Anéis*, dificilmente impressionaria alguém em Botsuana), mas o arquétipo subjacente é universal” (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 12). É interessante observarmos, a respeito do arquétipo do Velho trazido por Jung, que essa construção positiva, benévola e sábia é direcionada, majoritariamente, aos homens e que, quando se trata de uma mulher nesses moldes, ela, muito frequentemente, passa de Velha Sábia a Bruxa. É exatamente o que pretendemos revisar com esse estudo: o fato de as mulheres serem, costumeiramente, colocadas em posições negativas por características que em homens, geralmente, são tidas como positivas.

Muitos são os arquétipos existentes, e trazendo o conceito para o âmbito dessa pesquisa podemos destacar alguns que tem relação com o nosso objeto de estudo: o arquétipo da bruxa,

da velha sábia ou da anciã, da feiticeira, da mãe, dentre outros. Todos esses, de alguma maneira, estão relacionados ao arquétipo da Mulher Selvagem, amplamente estudado pela psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés em sua obra *Mulheres que correm com os lobos* (2014). O arquétipo da Mulher Selvagem, conceito inclusivo que abarca múltiplas facetas do feminino que se repetem em diversas épocas, histórias e lendas, pode ser representado por várias figuras que carregam seus traços psíquicos e, nesse sentido, a bruxa representa uma das ocorrências desse arquétipo, que pode ser visto como a base do feminino antes de ser domesticado - compreendido, aqui, como uma natureza psíquica, não apenas biológica. O arquétipo da Mulher Selvagem deve ser pensado como algo que habita o inconsciente de todas as mulheres, auxiliando em seu próprio andamento.

A respeito da escolha das palavras “mulher” e “selvagem” para nomear o arquétipo, Estés (2014) considera que, independente da cultura que influencie a mulher, ela as compreende intuitivamente. Segundo a psicanalista, uma lembrança muito antiga é acionada quando as mulheres ouvem essas palavras, no que seria uma “lembrança do nosso parentesco absoluto, inegável e irrevogável com o feminino selvagem” (ESTÉS, 2014, p. 19). Esse relacionamento pode ter sido negligenciado, soterrado pelo excesso de domesticação, banido pela cultura ou, simplesmente, ter se tornado incompreendido. Apesar disso, faz-se imprescindível que esse vínculo seja reestabelecido, uma vez que, para a autora, nascemos e derivamos, em nossa essência, desse relacionamento fundamental e básico. Segundo ela,

Essas palavras, mulher e selvagem, fazem com que as mulheres se lembrem de quem são e do que representam. Elas criam uma imagem para descrever a força que sustenta todas as fêmeas. Elas encarnam uma força sem a qual as mulheres não podem viver. O arquétipo da Mulher Selvagem pode ser expresso em outros termos igualmente apropriados. Pode-se chamar essa poderosa natureza psicológica de natureza instintiva, mas a Mulher Selvagem é a força que está por trás dela. Pode-se chamá-la de psique natural, mas também o arquétipo da Mulher Selvagem se encontra por trás dela. Pode-se chamá-la de natureza básica e inata das mulheres. Pode-se chamá-la de natureza intrínseca, inerente às mulheres. Na poesia, ela poderia ser chamada de "Outra", "sete oceanos do universo", "bosques distantes" ou "A amiga". Na psicanálise, e a partir de perspectivas diversas, ela seria chamada de id, de Self, de natureza medial. Na biologia, ela seria chamada de natureza típica ou fundamental (ESTÉS, 2014, p. 21).

Essa criatura é uma deusa da morte, megera-criadora, virgem decaída ou qualquer uma de uma série de inúmeras outras personificações, e seus muitos nomes aqui na terra servem para que se possa examinar a sua natureza em sua infinidade de aspectos, além de possibilitar que as pessoas se agarrem a ela. Para tornar o conceito mais palpável, a autora enumera algumas ocasiões em que vivenciamos a presença do arquétipo da Mulher Selvagem, ainda que de

maneira transitória. Essa “prova da natureza” poderia acontecer para diferentes mulheres em diferentes situações, tais como na gravidez, na amamentação, na educação de um filho ou nos cuidados com um relacionamento amoroso. Ela poderia vir, ainda, por meio da visão, através de cenas de rara beleza: num pôr-do-sol, quando os pescadores saem do lago ao anoitecer com suas lanternas acesas, ao ver os dedinhos dos pés do filho recém-nascido enfileirados como grãos de milho na espiga. Através dos sons, por meio de uma música que nos faz vibrar e anima o coração; pelo tambor, assobio, chamado ou grito. Pelas palavras, escritas ou faladas, em uma frase, poema ou história que soa tão bem a ponto de nos fazer lembrar do lugar que é nosso lar, da substância da qual somos feitas, ainda que por um instante. “Nós a vemos sempre que a vemos, o que ocorre por toda a parte” (ESTÉS, 2014, p. 19).

Sobre o anseio pela busca da Mulher Selvagem, ele surge quando nos aproximamos de alguém que manteve esse relacionamento ou quando percebemos que temos dedicado pouco tempo ao desejo de sonhar, à nossa fogueira mística, negligenciando o trabalho de nossa vida, nossos verdadeiros amores ou nossa vida criativa. Esses vislumbres, que podem se originar da perda ou da beleza, nos deixam desoladas, agitadas ou ansiosas de tal modo que se torna inevitável seguir nossa natureza selvagem. O fato é que,

quando farejamos seu rastro, é natural que corramos muito para alcançá-la, que nos livremos da mesa de trabalho, dos relacionamentos, que esvaziemos nossa mente, viremos uma nova página, insistamos numa ruptura, desobedeçamos às regras, paremos o mundo, porque não vamos mais prosseguir sem ela (ESTÉS, 2014, p. 20).

É importante salientar que, no contexto do arquétipo da Mulher Selvagem, o termo “selvagem” não é usado no sentido de algo pejorativo, descontrolado, mas sim em relação ao seu sentido original, de uma vida natural, com limites saudáveis e criatividade inata. Deste modo, a aproximação com tal natureza instintiva não seria o mesmo que desestruturar-se, mudar tudo de sentido, tornar-se menos humana e perder as socializações básicas. A conexão com a natureza selvagem, no exato oposto disso, possui vasta integridade e proporciona elevado censo de pertencimento. É essa Mulher Selvagem que desejamos retomar, a partir do olhar de Azevedo e com as devidas ressalvas sociais e históricas já mencionadas no primeiro capítulo; uma vez que ela corresponde, de certo modo, a uma gênese do que há de mais relevante para essa pesquisa no pensamento naturalista, e que diz respeito ao ser humano – especificamente às mulheres – em sua versão mais crua e instintiva. Um relacionamento parcial ou inteiramente perdido com a força selvagem da psique instintiva seria associado, inclusive, a sintomas que podem se manifestar no sentir, pensar ou agir. A autora considera que

Usando-se exclusivamente a linguagem das mulheres, trata-se de sensações de extraordinária aridez, fadiga, fragilidade, depressão, confusão, de estar amordaçada, calada à força, desestimulada. Sentir-se assustada, deficiente ou fraca, sem inspiração, sem ânimo, sem expressão, sem significado, envergonhada, com uma fúria crônica, instável, amarrada, sem criatividade, reprimida, transtornada. Sentir-se impotente, insegura, hesitante, bloqueada, incapaz de realizações, entregando a própria criatividade para os outros, escolhendo parceiros, empregos ou amizades que lhe esgotam a energia, sofrendo por viver em desacordo com os próprios ciclos, superprotetora de si mesma, inerte, inconstante, vacilante, incapaz de regular a própria marcha ou de fixar limites. Não conseguir insistir no seu próprio andamento, preocupar-se em demasia com a opinião alheia, afastar-se do seu Deus ou dos seus deuses, isolar-se da sua própria revitalização, deixar-se envolver exageradamente na domesticidade, no intelectualismo, no trabalho ou na inércia, porque é esse o lugar mais seguro para quem perdeu os próprios instintos. Recear aventurar-se ou revelar-se, temer procurar um mentor, mãe, pai, temer exhibir a própria obra antes que esteja perfeita, temer iniciar uma viagem, recear gostar de alguém ou dos outros, ter medo de não conseguir parar, de se esgotar, de se exaurir, curvar-se diante da autoridade, perder a energia diante de projetos criativos, encolher-se, humilhar-se, ter angústia, entorpecimento, ansiedade. Ter medo de revidar quando não resta outra coisa a fazer, medo de experimentar o novo, medo de enfrentar, de exprimir sua opinião, de criticar qualquer coisa, de sentir náuseas, aflição, acidez, de sentir-se partida ao meio, estrangulada, conciliadora e gentil com extrema facilidade, de ter sentimentos de vingança (ESTÉS, 2014, p. 24).

Apesar de as mulheres d'*O Cortiço* ilustrarem, de modo geral, ao longo da obra, momentos em que se nota a ação dessa força psíquica, como vamos discutir principalmente em relação à personagem Paula, foco dessa pesquisa, podemos observar nelas, também, situações de distanciamento ou ausência total da natureza selvagem, que é perseguida e reprimida pelo sistema preconceituoso, racista e machista que as constrói. Como exemplo, podemos pontuar a situação insustentável de Bertoleza durante grande parte da narrativa. A mulher, desprovida de qualquer possibilidade de subjetivar e elaborar sua situação, passa a maior parte de sua vida como escrava e, quando acreditava ter encontrado um par em João Romão, mais uma vez, estava sendo objetificada e havia, apenas, mudado de dono.

Bertoleza representava agora, ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante. Mourejava a valer, mas de cara alegre; às quatro da manhã estava já na faina de todos os dias. [...] E o demônio da mulher ainda encontrava tempo para lavar e consertar, além da sua, a roupa do seu homem (AZEVEDO, 2010, p. 8-9).

Esse é apenas um dos exemplos, em meio à multiplicidade de eventos envolvendo mulheres presentes na obra, em que percebemos a ausência dessa vitalidade tão primitiva e essencial. São inúmeros os retratos de mulheres em situação de vulnerabilidade, de domesticação e de privação instintiva. O caminho na busca desse arquétipo é para dentro, para se conectar com uma parte que foi, há muito, domesticada. A ruptura dessa ligação não é doença

de uma era nem século específicos, e sim uma epidemia que surge em qualquer lugar e hora nos quais mulheres estejam aprisionadas, com sua natureza selvagem capturada. As portas para o mundo da Mulher Selvagem, na concepção de Estés (2014), são poucas e valiosas. Uma cicatriz profunda, uma história muito antiga, o anseio por uma vida mais significativa, mais sã e mais plena ou um amor pelo céu e pela água tão grande que é quase insuportável: todas essas são portas. Conhecê-la é, dito isso, um processo permanente, um trabalho da vida inteira.

A Mulher Selvagem representa a destruição: o ruir de relacionamentos, de instituições, ao mesmo tempo em que tem a potência de criar a vida que queremos. Nosso exemplo maior nesse estudo, no que diz respeito a essa força destruidora, está também na personagem Paula, na tão simbólica ocasião do incêndio provocado por ela que levou à destruição do cortiço. Essa passagem, assim como várias outras protagonizadas pela Bruxa, também será retomada posteriormente, na sessão dessa pesquisa dedicada exclusivamente a ela. As histórias de diversas deusas em diferentes culturas representam a abundância, a fertilidade, mas muitas também simbolizam a morte. Costumeiramente, somos apresentados a uma noção negativa e errônea da morte, mas é fato que nos deparamos com ela em infinitos sentidos. O ciclo de tudo é vida-morte-vida, e isso nos mostra que as mortes que vivenciamos sinalizam que há vida depois. A Mulher Selvagem nos lembra que há muita coisa para se encontrar na escuridão das nossas sombras. A potência destruidora da Mulher Selvagem tem finalidades positivas e é parte essencial do movimento da vida. Nesse sentido, Lilith e Hécate representam aspectos do arquétipo da Mulher Selvagem, no que diz respeito ao seu lado considerado sombrio, negado. A respeito do arquétipo, Jung (2000) considera que,

por sua natureza, não é de modo algum um preconceito simplesmente irritante. Ele só o é quando não está em seu devido lugar. Pertence aos mais supremos valores da alma humana, tendo por isso povoado os Olimpos de todas as religiões. Descartá-lo como algo insignificante representa realmente uma perda. Trata-se muito mais, por conseguinte, de solucionar essas projeções, a fim de restituir os seus conteúdos àquele que os perdeu por tê-los projetado fora de si, espontaneamente (JUNG, 2000, p. 94).

Fica nítida, desse modo, a importância da retomada dos arquétipos e seu grande valor psíquico, que também devem ser levados em consideração quando tratamos de aspectos considerados sombrios e negativos da psique, além da grande importância dessa discussão no que diz respeito às mulheres *d'O Cortiço*, que retratam tão bem a relação feminina com o arquétipo da Mulher Selvagem em situações de perseguição, opressão e objetificação. Um lugar no qual se torna explícita essa oposição entre o bem e o mal é nas histórias, e a respeito disso, mais especificamente nas fábulas. Sicuteri (1998) comenta que

Em muitas fábulas clássicas encontramos expressa, em forma primordial, a temática arquetípica que age constantemente na dialética da oposição: o bem de um lado, o mal de outro, antagonistas de uma irreduzível luta. No fruir da mensagem da fábula, é frequente a identificação ao bem, enquanto a parte malvada é irremediavelmente confinada à sombra (SICUTERI, 1998, p. 103).

Desse modo, “o mal permanece o mal e o bem, identificado a si mesmo, permanece sempre o bem, que consente em ‘viver cem anos feliz e contente’” (SICUTERI, 1998, p. 104). O aspecto de Lilith, sempre reprimido no inconsciente, seria então raramente reconhecido e recuperado. Sabemos, entretanto, que as nuances que dividem bem e mal são muito mais sutis, e que ambos fazem parte do que somos, necessitando, assim, de integração e formulação.

O arquétipo da Mulher Selvagem, sendo multifacetado, engloba também essa mulher que, anteriormente deusa, divindade adorada, se torna bruxa. A bruxa é a parte livre, indomável, alegre. Ela é, também, a Mulher Selvagem. Esse arquétipo, contudo, representa uma ameaça às estruturas vigentes, e isso fez com que as mulheres fossem perdendo a autoridade sobre si mesmas: desprovidas de qualidades intelectuais e espirituais, sua função resumiu-se a gerar filhos. Perdeu espaço até mesmo o instante sagrado da gestação, consagrado nas antigas religiões e corrompido nessa nova ordem, e o espaço do prazer e da sexualidade feminina foram, cada vez mais, censurados.

De acordo com Daniela Quinhões de Azevedo (2014), o estigma feminino pode ter uma experiência curadora e libertadora através da reintegração da sombra coletiva feminina e sua iluminação individual, alcançada através da simbologia antiga da bruxa. Para a autora, aceitar e incorporar a bruxa na psique feminina significa fazer as pazes com os aspectos sombrios da alma e resgatar do inconsciente da mulher o poder de se individuar e integrar. Deste modo, passaremos agora a uma breve análise das figuras de Lilith e Hécate pelo viés arquetípico.

Sicuteri (1998) considera que houve uma mudança na abordagem de Lilith, a partir de Freud e Jung, e que ela passou a não ser mais compreendida como uma divindade exclusivamente arcaica, mas sim analisada como o significado arquetípico da alma dividida, que reflete a censura das pulsões sexuais e a repressão dos instintos. Ela se estruturaria, desse modo, como símbolo das proibições colocadas ao desejo, sobre as quais vão se juntar influências psicológicas e religiosas de culto, transformando-a em um verdadeiro tabu.

Nos séculos posteriores à Caça às Bruxas, cada aspecto do mitologema de Lilith permaneceu excluído da consciência, confinado na Sombra coletiva como polo negativo a ser recusado e combatido, o Mal em sua acepção mais totalizadora. Assim, não havia ainda, nem vagamente, a mínima reflexão sobre o tema, e a dicotomia lacerante, fonte de contínuas fragmentações psicopatológicas, permanecia ativa. (...) Chamar Lilith de volta do Mar Vermelho significa aproximar do olhar a visão dessa imagem arcaica do

feminino, odiada e temida, incessantemente negada; e, enfrentando-a em nós mesmos, tentar um conturbado processo de reintegração no arquétipo total, sabendo que se terá de superar imensas resistências (SICUTERI, 1998, p. 79).

A lacuna que se instaurou no inconsciente coletivo feminino após a caça às bruxas privou de maneira significativa as mulheres do contato com uma parte visceral de sua alma, que passou a ser vista como negativa por se relacionar intimamente aos desejos e aos instintos mais primitivos. A reintegração do arquétipo da bruxa vem, desse modo, como uma ferramenta de recuperação e emancipação do feminino, e esses temas e personagens, mais que simples objetos de conhecimento se tornam, para Sicuteri (1998), “realidades vivas do ser humano, que existem como realidade psíquica”. Sendo assim, a psicologia se voltaria para a mitologia buscando aprender, além dos outros no passado, sobre nós mesmos no presente.

Por ser improvável o surgimento de Lilith na esfera consciente, Sicuteri (1998) considera que a maneira de a acessar é por meio do imaginário, apenas:

Aportarmos no mítico Mar Vermelho interior, em cada um de nós, para procurar em quais recônditos segredos de nossa psique está ela escondida e oculta sua mensagem. A seguir, procuraremos os espaços projetivos do mito no qual Lilith é ainda vital, tranquila como símbolo, ativa como provável núcleo dinâmico, capaz de solicitar toda a dimensão arquetípica (SICUTERI, 1998, p. 86).

Nessa busca pela Lilith escondida em nossa psique, deparamo-nos com aspectos que favorecem a percepção da mesma. Koltuv (2017) nos traz pistas a respeito desse arquétipo, que visivelmente configura-se numa ramificação complexa da Mulher Selvagem. Para a autora, dentre outras coisas, Lilith representa, em termos práticos, a qualidade pela qual a mulher nega o aprisionamento num relacionamento. Vemos, n’*O Cortiço*, essa força instintiva de manifestar por meio das atitudes de diversas personagens: Lilith se faz presente em Bertoleza, quando essa se rasga ao meio para se livrar das amarras das quais não conseguiu se libertar de nenhuma outra maneira. Em Rita Baiana, que decide dizer em bom som que não deseja um casamento que, sabe, só servirá para fazê-la de escrava. Em Leónie e Pombinha, que contra todas as normas impostas formaram um casal. Nas lavadeiras, que mesmo sem nenhum tipo de acolhida ou direcionamento se organizaram em grupo e se ajudaram em busca da independência e da emancipação feminina. Vemos a Lilith, de maneira impactante e avassaladora, em Paula, essa mulher considerada e chamada Bruxa, que suportou ser perseguida, desrespeitada, chamada de louca, desvairada e ousou atear fogo no cenário principal das grandes injustiças retratadas na obra: o próprio cortiço. Essa mulher que deseja não a uniformidade e a igualdade, no sentido de fusão, mas os mesmos direitos de ser ela própria, mudar e se mover. A respeito da manifestação consciente das qualidades da Lilith, a autora pontua que no Velho Testamento

existem inúmeras histórias de mulheres lançando mão dessa ferramenta psíquica para realizar os objetivos do ego:

As histórias bíblicas de Raquel, Tamar, Dalila, Judite, Ester, Rute, Batseba, as filhas de Ló, a rainha de Sabá, Yael e Débora demonstram, todas elas, a necessidade, na psicologia feminina, de uma mulher ter, conscientemente, o seu poder de sedução – a sua Lilith – à disposição, como uma função do ego (KOLTUV, 2017, p. 86).

Faz-se importante salientar que a Lilith não se resume apenas ao poder de sedução, sendo essa apenas uma de suas atuações. Para a autora, os poderes de Lilith, assim como os de Hécate, são superiores nas encruzilhadas da vida de uma mulher: a puberdade, as menstruações, início e fim de uma gravidez, maternidade e menopausa. Ambas representam, desse modo, a parte da Grande Deusa que foi rejeitada e expulsa. Representam, ainda, “a consciência lunar, uma conexão com os ciclos crescente e minguante: vida, morte e renascimento; e com a Deusa enquanto moça, mulher e velha. (...) a Deusa da Vida e da Morte” (KOLTUV, 2017, p. 171).

É ponto chave nessa pesquisa a relação entre a figura da bruxa e o arquétipo da Mulher Selvagem, e essa ligação foi adequadamente sintetizada por Russel e Alexander (2019) ao considerarem que, em relação à bruxaria e à feitiçaria, os contos populares geralmente refletem medo dos feiticeiros e reconhecimento do poder dos mesmos. Nesse sentido, a bruxa das histórias seria basicamente uma mulher associada de maneira íntima aos poderes da natureza, uma vez que, na opinião dos autores, raras vezes as acusações advindas da caça às bruxas estejam presentes nos contos populares. Para eles, essa bruxa

Está próxima das “mulheres selvagens” do folclore, que representam a rusticidade agreste da natureza em contraste com o mundo da humanidade civilizada [...]. As histórias populares, assim como os sonhos, expressam as preocupações do inconsciente em símbolos; o significado da figura da bruxa, como o de qualquer símbolo, varia com a história. Geralmente, porém, ela representa uma força natural elementar detentora de enormes e inesperados poderes contra os quais uma pessoa normal é incapaz de se preparar ou defender, uma força não necessariamente maléfica, mas tão alheia e remota ao mundo dos homens que constitui uma ameaça à ordem social, ética e até física do cosmo. Essa maneira de retratar a bruxa é muito antiga e provavelmente arquetípica. Essa bruxa não é uma simples feiticeira, nem uma demonólatra, nem uma pagã. É uma presença hostil oriunda de um outro mundo. O terror visceral inspirado por essa bruxa arquetípica ajuda a explicar o excesso de ódio e o medo acumulados durante a caça às bruxas (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 62-63).

É importante pontuar que este contraste entre o mundo natural e o da humanidade civilizada, representada aqui por meio das mulheres selvagens, está presente, também, no contexto dos cortiços no Rio de Janeiro com a chamada gentrificação, um processo que representa a passagem do estado de natureza ao estado de civilização por meio de

transformações urbanas que alteram uma região com a finalidade de valorizar os espaços, geralmente por motivações estatais. Sobre esse tema, Gonzalez (2020) observa que

Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas etc. até a polícia formalmente constituída. Desde a casa-grande e do sobrado até os belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” [...] dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço [...]. No caso do grupo dominado o que se constata são famílias inteiras amontoadas em cubículos cujas condições de higiene e saúde são as mais precárias (GONZALEZ, 2020, s. n.).

A gentrificação entra no bojo de uma política higienista que acompanha as propostas naturalistas e tem como objetivo isolar a população menos favorecida, muitas vezes vítima de doenças contagiosas por não ter acesso ao saneamento básico, dos abastados que vivem próximos a essas áreas, destruindo os cortiços e obrigando seus moradores a saírem do local.⁶

A presença da bruxa, hostil, alheia e remota ao mundo dos homens a ponto de construir uma ameaça à ordem social, ética e física imposta, apesar de não ser maléfica, muito nos interessa: faz-se presente na obra por meio de Paula, personagem principal desse estudo, que será analisada, dentre outros, pelo aspecto arquetípico. A figura da mulher-enquanto-bruxa foi abordada, também, por Federici (2017). Para a historiadora ela foi perseguida como a encarnação de tudo o que parecia desordenado, incontrolável e antagônico ao projeto assumido pela nova ciência, como a encarnação do lado selvagem da natureza. Segundo ela, a perseguição às bruxas tem conexão direta com o surgimento da ciência moderna, e uma das provas desse fato

encontra-se no trabalho de Francis Bacon, considerado um dos pais do novo método científico. Seu conceito de investigação científica da natureza foi moldado a partir do interrogatório das bruxas sob tortura, do qual surgiu uma representação da natureza como uma mulher a ser conquistada, revelada e estuprada (Merchant, 1980, pp. 168-72). As considerações de Merchant têm o grande mérito de desafiar a suposição de que o racionalismo científico foi um veículo de progresso, centrando nossa atenção sobre a profunda alienação que a ciência moderna instituiu entre os seres humanos e a natureza. Também associa a caça às bruxas à destruição do meio ambiente e relaciona a exploração capitalista do mundo natural à exploração das mulheres (FEDERICI, 2017, p. 366).

⁶ Para mais sobre o assunto, ler *Cidade Febril*, de Sidney Chalhoub (1996).

Introduzimos, desse modo, nossa discussão a respeito do que levou a essa mudança tão radical na imagem da mulher, que passou de deusa a bruxa, com o objetivo de elucidar quais foram as motivações de tal mudança, para que possamos, posteriormente, adentrar de maneira pormenorizada na questão de como essa exploração capitalista do mundo natural se relaciona à exploração das mulheres e a maneira pela qual essa ligação é retratada n’*O Cortiço*.

2.3. Da deusa à bruxa

O discurso histórico, tradicionalmente, silencia o culto à Deusa, sendo difícil encontrá-lo a menos que busquemos em obras especializadas no assunto. Swain (1993) pontua que, na grande maioria das vezes, mesmo tendo perdurado por milhares de anos, ele apenas é mencionado como mero detalhe folclórico de povos “primitivos”, que aconteceu em algum momento antes de a humanidade chegar à “evolução” do monoteísmo patriarcal, onde seríamos apresentados ao verdadeiro Deus. Porém, durante muito tempo, como dito na primeira sessão desse capítulo, as deusas reinaram sozinhas. Segundo Zanchetta (2016),

Com o passar do tempo, deuses e homens passaram a dividir com as deusas o espaço no Panteão, o lugar reservado às divindades. Para Elisabeth Badinter, isso acontece quando a noção de casal vai deitando raízes nas sociedades. Pouco a pouco, da Europa Ocidental ao Oriente, “reconhece-se que é preciso ser dois para procriar e produzir”, escreve ela. Mas o culto à deusa-mãe ainda não é substituído pelo do deus-pai. O casal divino passa a ser venerado em conjunto. As deusas só serão destronadas com o advento das religiões monoteístas, que admitem um só deus, masculino. Com a difusão do cristianismo, as antigas deusas são banidas do imaginário popular (ZANCHETTA, 2016, s.n.).

Percebemos, de imediato, mudanças significativas no olhar para as deusas que surgem de mudanças no ponto de vista das sociedades, das relações e, principalmente, das religiões monoteístas, majoritariamente patriarcais. Desse modo, o lugar que antes pertencia às deusas torna-se espaço inicialmente compartilhado com o Deus masculino, que tão logo torna-se o único digno desse posto, trazendo assim o apagamento quase absoluto das deusas. Zanchetta (2016) pontua que essas mulheres, por não poderem mais ocupar o posto de deusas após o advento do cristianismo, seguiram alguns caminhos: ou acabaram associadas à Virgem Maria, ou se transformaram em santas, ou, ainda, foram acusadas pelos padres de serem demônios ou prostitutas, quando não completamente excluídas da história. A reintrodução da figura da Deusa no imaginário popular pelo cristianismo, definitivamente afastada do poder de criação, foi feita através do culto a Maria, mãe e sempre virgem, que deveria ser modelo para todas as mulheres dali em diante. Para Swain (1993)

A própria concepção de Cristo repete as proezas de Zeus, uma vez que a vontade de Maria é irrelevante: um Anjo apenas vem comunicar-lhe sua gravidez. Reafirma-se assim o caráter masculino do deus cristão, bem como a submissão da mulher e sua condição de simples receptáculo no processo de procriação. Assim, a Deusa é despojada de seu aspecto materno, supremo gerador de vida e no mesmo movimento, a maternidade perde seu aspecto glorificador, para tornar-se um fardo e uma sina; a serpente, símbolo da Deusa, é amaldiçoada no Éden e o relacionamento entre os sexos é definido no mesmo discurso (SWAIN, 1993, s.n.).

Percebemos, desse modo, que o que antes caracterizava uma potência quase mágica, inexplicável, característica de uma divindade, torna-se um fardo. A capacidade de gerar filhos em seu interior perde seu posto de poder extraordinário e a mulher se vê, não só destituída do lugar de Deusa, como também desconsiderada em suas vontades, tornando-se mero receptáculo. Na concepção de Estés (2014) “As terras espirituais da Mulher Selvagem, durante o curso da história, foram saqueadas ou queimadas, com seus refúgios destruídos e seus ciclos naturais transformados à força em ritmos artificiais para agradar os outros” (ESTÉS, 2014, p. 15). Para além desse cerceamento, que atinge o lugar psíquico e espiritual feminino, privando-as de seus cultos e forçando-as a se adaptarem a ritmos até então desconhecidos e artificiais, as mulheres são direcionadas ao lugar do Mal, transformando-se nele próprio ao mesmo tempo em que o espalha por todo o mundo. Numa explicação bastante nítida, Swain (1993) considera que

A simbologia não pode ser mais evidente: a serpente, símbolo da Deusa, faz com que Eva peque e induza ao pecado, e é convertida na representação do Mal (Deusa = Mal). A mulher, por sua vez, esmaga seu próprio símbolo, mas o ferimento no calcanhar reintroduz a semente do Mal em seu corpo. (Mulher = Mal). O parto na dor e a dominação masculina não aparecem na mesma enunciação por acaso, pois a despossessão de seu corpo, de sua vontade, é uma das chaves da dominação da mulher (SWAIN, 1993, s.n.).

É importante observar que a narrativa bíblica desconsidera a existência de Lilith, num momento anterior a Eva. Ainda segundo Swain (1993)

Lilith seria a primeira mulher, criada junto com Adão, e teria se recusado à inferioridade e submissão, refugiando-se no deserto e aos poucos tornando-se a figura do demônio (novamente o Mal). O nome de Lilith aparece apenas duas vezes na Bíblia. É, entretanto, no Talmud (comentários orais da Escritura) e no Zohar (conjunto de livros que tentam precisar a significação mística dos textos bíblicos) que Lilith aparece com frequência, como um agente demoníaco, rainha e mãe dos demônios, sombra noturna, voadora e furtiva perturbadora do sono/sonho dos homens, incitando-os às cópulas ilícitas, devoradora de recém-nascidos, profanadora do sexo, mesmo no leito conjugal (SWAIN, 1993, s.n.).

Tais características imputadas a Lilith, segundo a autora, reapareceriam nas descrições das bruxas da Idade Média: atuavam diretamente sobre a sexualidade masculina causando

impotência, poluição noturna ou ejaculação precoce; voavam, sacrificavam crianças e as comiam, e tinham o sabá completamente centrado no sexo e na paródia invertida dos ritos cristãos, conhecida como a Missa Negra. A ideia da depravação sexual, do caráter orgiástico dos ritos pagãos e dessa sexualidade sem limites ligada às mulheres vai persegui-las, segundo a autora, até as fogueiras, ainda que em tempos remotos a sexualidade as tornasse sagradas e puras, na figura das sacerdotisas dos templos da Deusa, que eram consideradas “mulheres santificadas” ou “santas mulheres”. A respeito dessa mudança de paradigmas no que diz respeito ao lugar ocupado pela mulher e suas características, Bruno Vinicius Kutelak Dias e Regina Helena Urias Cabreira (2019) pontuam que

Assim, desde os primórdios das civilizações observamos que a figura feminina foi, e tem sido, retratada de acordo com conceitos e pré-conceitos muitas vezes discrepantes, oriundos de aspectos culturais, sociais, políticos, psicológicos e religiosos que distorcem as características das mulheres enquanto seres individuais e sociais. Fato que se impõe diretamente ao poder de ação e reação que a mulher possa ter dentro de seu contexto histórico-cultural (DIAS; CABREIRA, 2019, p. 179-180).

Desse modo, após termos entendido como essas mulheres foram de deusas a bruxas, passaremos agora a considerações importantes no que diz respeito à caça às bruxas, seus fatores de motivação e as distorções trazidas às características das mulheres e de seus corpos, individualmente ou em sociedade.

2.4. O estereótipo e a caça às bruxas: fatores sociais e de classe

Como visto anteriormente, o lado sombrio e o luminoso da psique feminina precisariam estar integrados, ambos nutridos e observados, para que a Mulher Selvagem se manifestasse plenamente, e foi o que aconteceu na antiga religião. Entretanto, com a ruptura desses dois aspectos, mulheres que manifestavam tal natureza selvagem vista socialmente como negativa, denominadas bruxas, foram destituídas de suas qualidades e passaram a ser vistas como totalmente más. Para Russel e Alexander (2019), ocorreu, ainda, mais uma transformação:

Nas antigas religiões, a bruxa era a manifestação de um ser espiritual, uma deusa ou, pelo menos, um demônio. Agora, na Europa cristã, a imagem da bruxa era projetada em seres humanos. A bruxa europeia deve ser entendida, portanto, não apenas como feiticeira, mas como encarnação da megera; como uma pessoa totalmente perversa e depravada, sob o domínio e o comando de Satã (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 151).

Por ter moldado um estereótipo que extrapolou os limites europeus e difundiu-se por todo o mundo, sendo, até os dias de hoje, conhecido e reproduzido em diversas áreas, inclusive

na literatura; fazendo-se presente na personagem foco dessa pesquisa, que reproduz características da bruxa europeia, a caça às bruxas constitui-se como um fato histórico de grande relevância social e acadêmica. Deste modo, os apontamentos que seguem têm como objetivo elucidar pontos importantes acerca desse episódio e seus desdobramentos.

A caça às bruxas, que atingiu seu ápice entre os séculos XV e XVII, foi um movimento extremamente violento de repressão feminina, no qual centenas de milhares de mulheres foram perseguidas, torturadas e mortas e, apesar disso, é um fenômeno que, ainda hoje, carece de estudos históricos e, muitas vezes, é ilustrado como uma situação quase irreal, fantasiosa, repleta de personagens caricatas, estereotipadas, pervertidas e histéricas. Percebemos, nesse fato, o recorrente descaso com que são tratadas as situações que possuem vítimas mulheres em nossa sociedade, desde os tempos antigos, muitas vezes, inclusive, as culpabilizando. Os chamados demonólogos (homens escolhidos por membros da Igreja para desvendar a origem do Mal) foram os primeiros e mais conhecidos estudiosos desse tema. Esses, descreviam as bruxas como mulheres que precisavam ser controladas, histéricas ou portadoras de transtornos psicológicos. Para eles, a caça às bruxas tinha um viés positivo, como uma espécie de terapia social, e isso explicita o motivo de ter sido um fato tratado e retratado de maneira tão parcial.

A partir das contribuições do movimento feminista, muito tempo depois, esse fenômeno começou a sair da clandestinidade histórica. Percebeu-se, então, que nenhum massacre social de tamanhas dimensões aconteceria por acaso ou seria destinado a algo que não desafiasse estruturas de poder. Para Federici (2017),

A definição das mulheres como seres demoníacos e as práticas atrozes e humilhantes a que muitas delas foram submetidas deixaram marcas indeléveis em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades. De todos os pontos de vista social, econômico, cultural, político, a caça às bruxas foi um momento decisivo na vida das mulheres [...] como causa do desmoronamento do mundo matriarcal, visto que a caça às bruxas destruiu todo um universo de práticas femininas, de relações coletivas e de sistemas de conhecimento que haviam sido a base do poder das mulheres na Europa pré-capitalista (FEDERICI, 2017, p. 203-204).

A destruição dessa teia de afetos, conhecimentos e práticas de poder trouxe uma transformação ao modelo de feminilidade, que elegeu, segundo Federici (2017) como mulher e esposa ideal frente à sociedade aquela que fosse casta, obediente, parcimoniosa, passiva, sempre ocupada com suas tarefas e de poucas palavras. Tal mudança, na concepção da historiadora, teve início no final do século XVII, após mais de dois séculos de terrorismo estatal contra as mulheres. Correspondendo ao declínio do *status* social, político e econômico da mulher, uma vez que atingiu seus direitos de pessoa e cidadã, a caça às bruxas limitou seu acesso ao saber e

à educação, atingiu os direitos e investiu na desqualificação e desposseção femininas, “reativando, no imaginário social, medos ancestrais, ligados ao modelo do Mal, da Sombra, da Morte e do Pecado” (SWAIN, 1993, s.n.).

A respeito das motivações da caça às bruxas, Federici (2017) considera acordo generalizado o fato de que se buscou, com ela, destruir o controle que as mulheres haviam exercido sobre sua função reprodutiva, preparando, assim, o terreno para que se desenvolvesse um regime patriarcal mais opressor. Vem daí a afirmação de que a caça às bruxas teve suas raízes nas transformações sociais que ocorreram concomitantemente ao surgimento do capitalismo, tendo como uma de suas condições o disciplinamento do corpo, que seria “uma tentativa do Estado e da Igreja de transformar as potencialidades dos indivíduos em força de trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 240).

Deste modo, com o advento do capitalismo, a sociedade se dividiu em duas: de um proletariado assalariado masculino, mão de obra produtora das mercadorias, e do outro o proletariado não assalariado feminino, produzindo as forças de trabalho. Surgiram, então, os trabalhos considerados “das mulheres”: trabalho reprodutivo, criação dos filhos, administração da casa, plantações e campos etc. Tudo isso passou a ser visto como recursos quase naturais, assim como a terra. As mulheres se doavam incessantemente sem receber em troca, sem ao menos cobrar por isso. O trabalho doméstico, acontecendo fora de quaisquer relações contratuais, adquiriu contornos de naturalização da exploração e da inferioridade femininas. Dessa forma, por não serem remuneradas, instaurou-se uma subordinação estrutural aos homens. É importante salientar que tais trabalhos femininos não remunerados são extremamente comuns até os dias de hoje, e a respeito disso, Tiburi (2018) observa que

Mesmo quando tiver um emprego fora de casa, a maior parte das mulheres trabalhará mais do que os homens que, de um modo geral, não fazem o serviço da casa. Acumularão o trabalho remunerado com o não remunerado. Terceiras e, até mesmo, quartas jornadas -vale dizer mais uma vez - nunca remuneradas farão das mulheres escravas do lar com pouco ou nenhum tempo para desenvolverem outros aspectos da própria vida (TIBURI, 2018, s.n.).

A autora observa que isso é passado para as mulheres, ainda hoje, como algo natural, como uma potência feminina inata para a servidão. Angela Davis (2016) considera que

Embora a “dona de casa” tivesse suas raízes nas condições sociais da burguesia e das classes médias, a ideologia do século XIX estabeleceu a dona de casa e a mãe como modelos universais de feminilidade. Como a propaganda popular representava a vocação de todas as mulheres em função dos papéis que elas exerciam no lar, mulheres obrigadas a trabalhar em troca de salários passaram a ser tratadas como visitantes alienígenas no mundo masculino da economia pública (DAVIS, 2016, s.n.).

Deste modo, por estarem fora de seu lugar natural, essas mulheres nunca seriam tratadas como trabalhadoras completas. Eram sujeitas, então, a salários inadequados, jornadas muito longas e condições de trabalho degradantes. A partir da criação do que seria esse modelo de mulher aos moldes capitalistas, surge o que Sicuteri (1998) denomina “aversão pelos instintos”, que

será projetada sobre "certas" mulheres, segundo específicos enquadramentos socioculturais e socioeconômicos. Elas se tornarão bruxas, personificações obsessivas dos fantasmas e das superstições coercitivas, que no início da Idade Média se manifestavam no mundo objetivo (SICUTERI, 1998, p. 62).

Deste modo, a bruxa simbolizou, para o sistema capitalista e patriarcal, a encarnação de todo um universo feminino de colaboração, independência, instintividade, respeito ao tempo e à vida, que se constituíram como valores contrários aos apresentados socialmente à época, e que por isso precisava ser destruído. O homem lutou, de maneira nunca vista, contra os instintos femininos relacionando-os a manifestações satânicas. A mulher, nessa época, pagou o preço mais trágico já pago pelo medo e ódio dos homens a tal força instintiva, fosse ela relacionada à sua forte sexualidade ou, ainda, ao ódio transbordante frente à insatisfação, descuido e opressão vindos dos homens-patrões. Nesse sentido, Sicuteri (1998) considera que as bruxas seriam a posterior e talvez mais clamorosa personificação de Lilith, e que, nessa situação, quando iam às centenas de milhares para a morte em fogueiras acesas pela religião, sustentadas e impostas pelo patriarcado, essas bruxas tinham ainda o mesmo impulso vital de Lilith para libertar-se da sujeição ao homem, o que caracteriza um cenário muito semelhante ao que vemos com a personagem Paula na obra.

A imagem da bruxa moldou-se, então, com base em crenças sociais e não abarca apenas algumas pessoas específicas, mas todo um gênero que partilha traços semelhantes, sejam eles físicos, comportamentais ou intelectuais. Além disso, imputa um caráter demoníaco àquelas que fogem do padrão da juventude e beleza, tais como as velhas, doentes, mendigas ou qualquer outra que não passasse a imagem esperada de mulher paciente, domesticada, religiosa e silenciosa. Sobre os questionamentos da importância das discussões a respeito desse assunto na contemporaneidade,

Pode-se alegar que tal tipo de comportamento se restrinja a uma época remota, distante tanto no quesito temporal quanto cultural e comportamental; no entanto, a perseguição de tudo aquilo que foge ao conservadorismo tradicional, principalmente levando em consideração os contextos cristãos europeu e americano, se faz presente até os dias de hoje, não importando o quanto haja cada vez mais a ascensão de elementos religiosos que remontam às antigas práticas tidas como bruxaria (DIAS e CABREIRA, 2019, p. 9).

É exatamente este o retrato da mulher enquanto bruxa ao qual somos apresentados na obra de Azevedo por meio de Paula, apesar de tratar-se de uma história brasileira que se deu em momento muito posterior à caça às bruxas, o que nos mostra, mais uma vez, o caráter global desse estereótipo: uma mulher que ousava viver sozinha, ser desobediente, questionadora, curandeira e não gerar filhos para serem mão de obra capitalista, além de ajudar as outras mulheres a abortarem certamente era alguém que ameaçava o plano de controle vigente. É o que podemos ver, por exemplo, na passagem em que João Romão comemora, em pensamento, o fato de Paula ter ajudado Bertoleza a abortar duas vezes. “Ainda bem que não tinham filhos! Abençoadas as drogas que a Bruxa dera à Bertoleza nas duas vezes em que esta se sentiu grávida!” (AZEVEDO, 2010, p. 101). É importante salientar que, nesse caso, a comemoração da falta de filhos por João Romão se dá motivada pelo violento racismo que permeia a relação dele e de Bertoleza.

A nova ordem vigente não só excluiu as mulheres do trabalho como mecanizou seus corpos, tornando-os máquinas: a mulher, capaz de produzir novos trabalhadores, é mão de obra para novas mãos de obra; e efetiva-se assim uma forma de subordinação pouco questionada, uma vez que é institucional. Federici (2017) considera que, para as mulheres, o corpo seria o que a fábrica é para os homens assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, uma vez que foi apropriado pelos homens e pelo Estado e forçado a funcionar como meio para a acumulação do trabalho. Essa produção em massa de seres humanos está, inquestionavelmente, ligada também à destruição massiva dessas mesmas vidas por meio da exploração, maus tratos e trabalho escravo. Ainda segundo a autora, a principal lição política que podemos extrair de sua obra é que “o capitalismo, enquanto sistema econômico-social, está necessariamente ligado ao racismo e ao sexismo” (FEDERICI, 2017, p. 37).

Com duras críticas ao sistema, a historiadora considera que o conceito de “transição para o capitalismo”, é usado frequentemente, é uma ficção, uma vez que a violência teria sido o pilar de todo o processo. Segundo ela, o termo seria usado por alguns historiadores para definir o período que se deu aproximadamente de 1450 a 1650, no qual o feudalismo na Europa estava se decompondo e nenhum outro sistema havia ainda tomado seu lugar, apesar de alguns elementos do capitalismo já estarem tomando forma, ajudando a pensar em um processo prolongado de mudanças. O termo, no entanto,

sugere um desenvolvimento histórico gradual, linear, ao passo que o período a que o termo se refere foi um dos mais sangrentos e descontínuos da história mundial — uma época que foi testemunha de transformações apocalípticas que os historiadores só podem descrever nos termos mais duros: a Era de Ferro (Kamen), a Era do Saque (Hoskins) e a Era do Chicote (Stone). O termo

“transição”, então, é incapaz de evocar as mudanças que abriram o caminho para a chegada do capitalismo e das forças que conformaram essas mudanças (FEDERICI, 2017, p.117).

Com a decomposição da coesão social decorrente de tais mudanças houve uma desintegração em massa das famílias: os jovens se tornavam trabalhadores itinerantes e, aos velhos, restava o abandono à própria sorte. Na concepção da autora isso teria prejudicado, principalmente, as mulheres mais velhas, que ao perderem o apoio de seus filhos se tornavam miseráveis ou passavam a sobreviver à base de empréstimos, atrasos no pagamento de suas dívidas ou pequenos furtos.

O resultado foi um campesinato polarizado não apenas por desigualdades econômicas cada vez mais profundas, mas também por um emaranhado de ódios e de ressentimentos que está bem documentado nos escritos sobre a caça às bruxas. Eles mostram que as discussões relacionadas aos pedidos de ajuda, à entrada de animais sem autorização em propriedades alheias e à inadimplência de aluguéis estavam por trás de muitas acusações (FEDERICI, 2017, p. 139).

A perda da terra e a desintegração do vilarejo comunitário trouxeram grandes sofrimentos para as mulheres, uma vez que para elas era muito mais difícil se tornarem trabalhadoras migrantes, principalmente pela exposição à violência masculina trazida por uma vida nômade, mas também pela mobilidade reduzida da gravidez e pela necessidade do cuidado com os filhos. É inevitável que façamos, aqui, um paralelo com as relações comunitárias que se desenvolveram entre as mulheres n’*O Cortiço*. A colaboração entre as lavadeiras, a rede de apoio que se formava entre as mais velhas e as mais novas e a figura sempre subversiva de Paula, que carrega consigo marcas tão pronunciadas da figura da bruxa que se desenhava na Europa.

Uma das instituições mais perversas da história da repressão estatal, a Santa Inquisição foi criada pela Igreja com o intuito de erradicar com a presença dos chamados hereges, que eram queimados aos milhares nas fogueiras inquisitoriais. Várias são as acusações voltadas a eles, mas, para Federici (2017) a Igreja usava essa acusação para atacar toda forma de insubordinação política ou social que surgisse. Nas palavras da autora,

a heresia popular era menos um desvio da doutrina ortodoxa do que um movimento de protesto que aspirava a uma democratização radical da vida social. A heresia era o equivalente à “teologia da libertação” para o proletariado medieval. Selou um marco às demandas populares de renovação espiritual e justiça social, desafiando, em seu apelo a uma verdade superior, tanto a Igreja quanto a autoridade secular. A heresia denunciou as hierarquias sociais, a propriedade privada e a acumulação de riquezas, e difundiu entre o povo uma concepção nova e revolucionária da sociedade que, pela primeira vez na Idade Média, redefinia todos os aspectos da vida cotidiana (o trabalho,

a propriedade, a reprodução sexual e a situação das mulheres), colocando a questão da emancipação em termos verdadeiramente universais (FEDERICI, 2017, p. 70).

A propagação das doutrinas heréticas, dessa forma, estimulava as pessoas a resistir à exploração clerical, trazendo confiança para suas opiniões contrárias. Entretanto, como pontua a autora, a figura do herege foi se tornando, cada vez mais, uma figura de mulher, colocando então, no início do século XV, a bruxa como alvo principal da perseguição, na caça às bruxas, exatamente durante o momento da chamada “transição para o capitalismo”. De acordo com Federici (2017),

A Igreja Católica forneceu o arcabouço metafísico e ideológico para a caça às bruxas e estimulou sua perseguição, da mesma forma que anteriormente havia estimulado a perseguição aos hereges. Sem a Inquisição, sem as numerosas bulas papais que exortavam as autoridades seculares a procurar e castigar as “bruxas” e, sobretudo, sem os séculos de campanhas misóginas da Igreja contra as mulheres, a caça às bruxas não teria sido possível (FEDERICI, 2017, p. 302).

Para Russel e Alexander (2019), além da Igreja Católica, “a lei ajudou a transferir as características dos espíritos maléficos para as bruxas humanas” (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 70). Segundo os autores, com procedimentos inquisitoriais construídos com a finalidade de facilitar a prova de culpa e dificultar a inocência os índices de condenação subiam rapidamente. Para Federici (2017) a caça às bruxas “aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista” (FEDERICI, 2017, p. 294). Desse modo, o fenômeno se caracterizou como elemento essencial da “transição” ao capitalismo e da acumulação primitiva, que, nas palavras da autora, seria uma grande “acumulação de força de trabalho — ‘trabalho morto’, na forma de bens roubados, e ‘trabalho vivo’, na forma de seres humanos postos à disposição para sua exploração” (FEDERICI, 2017, p. 121). Os inquisidores, instruídos sobre o que procurar e capacitados para descobrir bruxaria onde quer que existisse, ou não, se valiam majoritariamente de interrogatórios, ameaças e torturas.

Cada condenação cristalizava a imagem da bruxa mais concretamente na consciência popular e estabelecia mais um precedente para as gerações de futuros inquisidores. O palco estava agora totalmente montado para a inauguração da grande caça às bruxas (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 92).

Como instrumento para se chegar a tais confissões, que se tornavam cada vez mais numerosas, assim como as acusações, os inquisidores se valiam de algo muito eficiente, de

modo geral: a tortura e os suplícios. Eles aconteciam das mais diversas maneiras, e alguns deles são trazidas no *História da Buxaria* (2019) por Russel e Alexander:

Alguns suplícios destinavam-se a testar a culpa ou a inocência da bruxa, como o “banho”. Sobrevivência do antigo ordálio pela água, o “banho da bruxa” requeria atar a acusada de pés e mãos e lançá-la em água profunda. Se afundasse, era sinal de que a água, uma criatura de Deus, a aceitara; neste caso, ela era considerada inocente e içada para a terra. Se flutuasse, a água a havia rejeitado, e ela era considerada culpada. [...] Ainda havia a prova das punções. Acreditava-se que as bruxas tinham pontos insensíveis espalhados pelo corpo, os quais teriam sido marcados pelo Diabo. Por vezes essas marcas eram visíveis, como uma cicatriz ou um lunar, mas também havia outras invisíveis, que só podiam ser localizadas punçando a acusada com um instrumento pontiagudo. Uma outra prova era a marca da bruxa. Muito distinta da marca do Diabo, buscava-se no corpo da bruxa qualquer protuberância que pudesse ser considerada um mamilo adicional no qual, pressupunha-se, os demônios mamassem na forma de familiares. As bruxas eram despidas e minuciosamente esquadrinhadas em busca de qualquer sinal de suas relações íntimas com o Diabo. Outras torturas foram criadas para induzir confissões e o comprometimento de cúmplices. A infame casa das bruxas de Bamberg continha parafusos para comprimir polegares, torniquetes para as pernas, troncos para flagelação com puas de ferro, banhos em cal fervente, genuflexórios com farpas afiadas, cavaletes, a polé e outros dispositivos (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 105-106).

Para além de tais suplícios e torturas existiam, ainda, os interrogatórios, que não abriam espaço para que se dissesse se havia ou não cometido algo, mas sim quando e como o fizera. Os autores descrevem, com um exemplo bastante didático, como as confissões surgiam:

O processo é simples. Morre um determinado número de crianças. A parteira é uma viúva solitária e impopular. A culpa pelas mortes recai sobre ela e toma contornos sobrenaturais. Portanto, ela deve ser uma bruxa. Mas é mais do que sabido que as bruxas voam à noite, fazem pactos com o Diabo e praticam outras espécies de demonolatria. Perguntas a respeito de tudo isso lhe são feitas sob tortura e, em sua agonia e terror, ela confessa. A confissão reforça a imagem aceita da bruxa [...] e mais um ser humano é torturado e morto (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 109).

Tais questionamentos, parciais e envoltos em tantas formas de tortura, justificam tantas confissões: é inegável que a morte, em algumas situações, traz com ela o alívio do fim das dores, sejam elas físicas ou psicológicas. A respeito da acusação de que as bruxas sacrificavam crianças para o demônio, esse tema tão recorrente na caça às bruxas, Federici (2017) observa que há, aí, uma inegável expressão do medo que as classes abastadas tinham de seus subordinados, nesse caso específico das mulheres, geralmente curandeiras, criadas ou mendigas, que tinham muitas oportunidades de causar danos a seus empregadores entrando em suas casas mas, principalmente, uma preocupação com o declínio da população.

O principal reflexo da preocupação com o declínio populacional foi uma escravização procriativa das mulheres, que tinham seus úteros colocados a serviço do homem e do Estado. De acordo com a historiadora, os métodos contraceptivos que elas podiam usar na Idade Média e o indiscutível controle sobre o parto que haviam adquirido não eram mais realidades possíveis, uma vez que seus corpos se tornaram território político e “a procriação foi colocada diretamente a serviço da acumulação capitalista” (FEDERICI, 2017, p. 178).

A respeito da influência o discurso religioso nesse contexto, Ludmila Noeme Santos Portela (2017) considera que

possui como característica principal a autoridade do sujeito que dá voz ao texto, que se configura além dos autores, assentando sua premissa na orientação divina. O discurso religioso aparece, pois, mistificado e repleto de simbolismo. Para os locutores e leitores da cristandade a voz da Igreja não é senão, através do discurso de seus padres, escritores e teólogos, a voz de Deus, corroborando-se, assim, para que tal discurso se configure como legítimo e perpetue-se nos mais variados espaços sociais (PORTELA, 2017, p. 256).

Assim, a voz da Igreja interpretada como a voz de Deus seria instrumento de legitimação da barbárie e da luta contra o corpo. A nova divisão sexual do trabalho definia as mulheres, de acordo com as considerações de Federici (2017) em termos que ocultavam sua condição de trabalhadoras: mães, viúvas, filhas, esposas; e davam livre acesso aos homens para seus corpos, seus trabalhos e aos corpos e trabalhos de seus filhos. Tendo suas atividades laborais sido definidas como um não trabalho, esse trabalho feminino passou a ser visto de maneira semelhante um recurso natural, disponível a todos, e a família adquiriu, no período da acumulação primitiva, características de um complemento do mercado, usada como instrumento para propagar a disciplina capitalista e a dominação masculina, além de privatizar as relações sociais, se tornando a instituição mais importante na função de ocultar o trabalho das mulheres.

O que foi enfatizado, então, foi o fato de que, na nova família burguesa, o marido tornou-se o representante do Estado, o encarregado de disciplinar e supervisionar as “classes subordinadas”, uma categoria que [...] incluía a esposa e os filhos [...]. Daí a identificação da família com um “microestado” ou uma “microigreja”, assim como a exigência por parte das autoridades de que os trabalhadores e as trabalhadoras solteiros vivessem sob o teto e sob as ordens de um senhor (FEDERICI, 2017, p. 193).

Podemos perceber, também, n’*O Cortiço*, várias ocorrências dessa família como um microestado, no qual o marido é o representante. Um exemplo nítido dessa situação na obra é Bertoleza, que além de sofrer com essa divisão sexual do trabalho sofria, também, com o racismo, sendo escravizada e animalizada em sua relação conjugal com João Romão. Temos,

ainda, o caso de Dona Estela e Miranda, que continuaram casados e vivendo sob o mesmo teto após a descoberta da traição da mulher, uma vez que, para ele, isso seria um escândalo doméstico e prejudicaria sua vida de comerciante. “Prezava, acima de tudo, a sua posição social e tremia só com a ideia de ver-se novamente pobre, sem recursos e sem coragem para recomeçar a vida” (AZEVEDO, 2010, p. 10). Vemos, assim, a família como essa garantia social, ainda que em seu íntimo, longe dos olhos da sociedade, constitua-se de maneira diferente.

Nesses novos moldes, não sobrava espaço para o corpo ser um corpo que sente, pensa e reage de forma múltipla. Toda a dinâmica dos corpos prejudicava o sistema que exigia incessantemente produtividade, homogeneidade e velocidade. Denominada por Federici (2017) como “a luta contra o corpo rebelde”, esse disciplinamento dos corpos partia do pressuposto de que se tratava de algo mecânico, vazio de quaisquer virtudes ocultas que anteriormente eram atribuídas ao corpo pelas superstições populares da época e pela magia natural, uma vez que a necessidade era atender a um processo de trabalho que exigia formas cada vez mais previsíveis e uniformes de comportamento. Os poderes corporais eram transformados, então, em força de trabalho, e “a mesma relação que o capitalismo introduziu entre a terra e o trabalho estava começando a tomar o controle sobre a relação entre o corpo e o trabalho (FEDERICI, 2017, p. 255). Para a autora, essa mudança marcou a morte não do corpo em si, já que o corpo tinha que viver para que existisse a força de trabalho, mas do conceito que havia predominado no mundo medieval de que o corpo era um receptáculo de poderes mágicos.

Afirmando que a vontade pode controlar as necessidades, reações e reflexos do corpo, a supremacia da mente tenta impor uma ordem sobre as funções vitais e forçar esse corpo a trabalhar independentemente de seus desejos, de acordo com ordens e especificações externas, numa incansável negação dos desejos que busca fazer do próprio corpo algo que se deve avaliar, manter na linha, como uma realidade alheia, para que se possa obter dele os resultados desejados construindo, assim, um indivíduo moldado pela disciplina do trabalho, onde “pouco importava se os poderes que as pessoas diziam ter, ou aspiravam ter, eram reais ou não, pois a mera existência de crenças mágicas era uma fonte de insubordinação social” (FEDERICI, 2017, p. 260). Essa relativização da veracidade dos poderes que algumas pessoas diziam ter nos mostra que, no fim das contas, não se tratava de serem reais ou não, mas do movimento de insubordinação e ruptura da ordem provocado por tais crenças, o que também podemos perceber na personagem foco desse estudo: sempre considerada louca, idiota e traiçoeira, Paula constituiu-se enquanto fator ativo de mudanças na ordem do cortiço, seja por seus inúmeros atos transgressores que serão pormenorizados no próximo capítulo ou por seu ato derradeiro e

de maior impacto - provocar o incêndio que destruiria a estalagem e morrer nesse mesmo incêndio.

Ainda a respeito dos julgamentos das bruxas, um outro problema se deve ao fato que, pós condenações, nos estudos que se seguiram a respeito do tema, deparamo-nos com a falta da oitiva das vítimas, não temos acesso aos seus pontos de vista, uma vez que suas vozes foram resumidas às confissões redigidas pelos inquisidores que, sabidamente, foram obtidas por meio de torturas. Para Federici (2017), por mais que escutemos o que vem à tona por entre as fissuras dessas confissões, para além do folclore tradicional, não é possível afirmar sua autenticidade. Sabemos que as bruxas eram, normalmente, mulheres mais velhas que na maioria das vezes viviam sozinhas, dependendo da assistência pública, com a pobreza como algo que se destacava. Mulheres em situação de vulnerabilidade social, que não contribuía de nenhuma maneira para o funcionamento do sistema vigente e, ao contrário disso, traziam gastos. É sintomático que a figura da bruxa estereotipada que chegou até nós, ainda nos dias de hoje, seja a de uma mulher geralmente velha, humilde e fora dos padrões de beleza; o que nos leva a pensar nas dimensões da falta de razão dessas acusações. Esse questionamento também é levantado por Federici (2017), instigando-nos a pensar em como dar conta do fato de que

durante mais de dois séculos, em distintos países europeus, centenas de milhares de mulheres tenham sido julgadas, torturadas, queimadas vivas ou enforcadas, acusadas de terem vendido seu corpo e sua alma ao demônio e, por meios mágicos, assassinado inúmeras crianças, sugado seu sangue, fabricado poções com sua carne, causado a morte de seus vizinhos, destruído gado e cultivos, provocado tempestades e realizado muitas outras abominações? (De todo modo, ainda hoje, alguns historiadores nos pedem que acreditemos que a caça às bruxas foi completamente razoável no contexto da estrutura de crenças da época!) (FEDERICI, 2017, p. 304).

É fato que, vendo a situação de um contexto posterior, ela sequer parece uma realidade. As acusações absurdas dirigidas a mulheres tão fragilizadas, a imensa quantidade de mortes, a mudança nos costumes e nas relações femininas e a criação desse estereótipo em detrimento do arquétipo discutido anteriormente parecem improváveis e muitos são os questionamentos que surgem, dentre eles o de se, de fato, os caçadores acreditavam realmente nas acusações que dirigiam contra essas mulheres ou se as usavam apenas com o objetivo de reprimi-las socialmente. Na concepção da historiadora, não cabe a nós chegar a uma resposta sobre essa questão, uma vez que considerado o contexto histórico da caça às bruxas, bem como os efeitos da perseguição, o gênero e a classe das mulheres acusadas, podemos concluir que o episódio foi “um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre

a reprodução e de sua capacidade de cura” (FEDERICI, 2017, p. 305). Ainda sobre esse assunto, Dias e Cabreira (2019) consideram que

Das culturas mais “primitivas” até o mundo contemporâneo, a magia faz parte da sociedade, independentemente de como ela é vista ou quais são as opiniões sobre ela. Historicamente relacionada com o feminino, a magia se transforma de acordo com a modificação dos contextos sociais, passando de uma forma de conexão com os poderes da natureza, desde o conhecimento a respeito de ervas, ciclos das estações, entendimento dos processos fisiológicos até rituais que buscassem um bem pessoal ou do grupo, como a cura de uma enfermidade ou uma colheita bem-sucedida, até chegar a ser completamente condenada e perseguida em meio a uma histeria religiosa que levou à morte milhares de pessoas, principalmente mulheres por associação com o Diabo dos tempos mais obscuros da Idade Média até os dias de hoje (DIAS; CABREIRA, 2019, p. 19).

As discussões a respeito do disciplinamento e dessa luta contra o corpo rebelde serão aprofundadas no próximo capítulo, além da questão da procriação e do controle de natalidade, no qual nos debruçaremos sobre a personagem Paula, o que a aproxima e distancia do arquétipo da bruxa enquanto expressão da Mulher Selvagem e, também, do estereótipo da bruxa criado posteriormente, analisando suas passagens na obra e as particularidades que a constituem. Acreditamos na possibilidade de o estereótipo da bruxa, com todos os aspectos aqui discutidos, tenha surgido da destruição temporária da ideia dos arquétipos vindos de antes do patriarcado, nas sociedades matrifocais, e buscamos, com essa pesquisa, trazer uma nova interpretação (ou uma revisão, uma releitura, um retorno às possibilidades mais antigas) para a existência dessas personagens tão marcantes que são as bruxas.

CAPÍTULO III – O INCÊNDIO N’O CORTIÇO

Os homens tiveram toda vantagem sobre nós em contar suas próprias histórias. A educação tem sido deles em um patamar tão maior; a caneta tem estado em suas mãos. Não permitirei que os livros provem coisa alguma.
Jane Austen – *Persuasão*

Adentraremos, aqui, na análise da figura da bruxa na literatura e das passagens de Paula n’*O Cortiço*, por meio das obras de Clarissa Pinkola Estés (2014), Maryse Condé (2020) e Amanda Lovelace (2018), que trazem essa bruxa em diferentes contextos: a primeira por meio das histórias antigas e tradicionais, com viés analítico, trazendo ensinamentos do arquétipo da Mulher Selvagem representado pela bruxa e contribuindo para a interpretação de todas as demais histórias que contêm essa figura. A segunda, Condé (2020), com a reescrita de uma personagem histórica, Tituba, restituindo a ela a voz que lhe foi tirada por advento da caça às bruxas e dando-a novas possibilidades, trazendo a vivência da própria Tituba, que tem a oportunidade de contar sua história para além da fala do colonizador. Lovelace (2018), por sua vez, aborda as mulheres consideradas bruxas e por meio de poemas contemporâneos, e suas práticas sugerem formas de superação desse estigma no inconsciente coletivo, atingindo o grande público por meio da internet.

No que diz respeito ao não-lugar das mulheres no discurso escrito e da importância da retomada desse lugar de fala, Tiburi (2018) observa que

Os homens produziram discursos, apagaram os textos das mulheres e se tornaram os donos do saber e das leis, inclusive sobre elas. Tudo o que sabemos sobre as mulheres primeiro foi contado pelos homens. Da filosofia à literatura, da ciência ao direito, o patriarcado confirma a ideia de que todo documento de cultura que restou é um documento de barbárie. Demorou para que as mulheres conquistassem o seu lugar de fala, o seu direito de dizer o que aconteceu, o seu direito de pesquisa e de memória (TIBURI, 2018, p. 22).

Deste modo, uniremos todas as nossas reflexões à personagem Paula, reinterpretando sua trajetória com base nas teorias discutidas até aqui, para que, assim como as obras que nos inspiraram, essa pesquisa tenha potencial de trazer novas interpretações e contribua, também, para novas leituras de personagens que foram escritas pelo olhar do outro, majoritariamente masculino, tantas vezes estigmatizante, dando novos contornos, principalmente, ao estereótipo da bruxa.

3.1. A bruxa enquanto figuração literária – as poções mágicas da escrita

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.

Maryse Condé – Eu, Tituba, bruxa negra de Salem

Tratemos, então, da importância das personagens bruxas para os estudos arquetípicos, com base nos apontamentos de Estés (2014) no que diz respeito ao papel das histórias para o subconsciente, uma vez que, para a psicanalista, das histórias existentes hoje em dia, “foi expurgado tudo o que fosse escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, feminino, iniciático, ou que se relacionasse às deusas” (ESTÉS, 2014, p. 30). Traremos aqui, também, exemplos de algumas obras literárias que contam com personagens bruxas para analisar como são retratadas e em que se relacionam com o arquetipo e estereótipo discutidos nessa pesquisa, baseando-nos, principalmente, nos contemporâneos *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé (2020), *A bruxa não vai para a fogueira neste livro*, de Amanda Lovelace (2018) e na história de Baba Yaga, trazida por Estés (2014), por ter suas bases numa visão arquetípica positiva da figura da bruxa e por percorrer um caminho semelhante ao que buscamos traçar nessa pesquisa.

Usando as histórias como principal ferramenta clínica no trabalho de guiar as mulheres de volta às suas naturezas selvagens, a psicanalista considera que

As histórias são bálsamos medicinais. [...] A cura para qualquer dano ou para resgatar algum impulso psíquico perdido está nas histórias. Elas suscitam interesse, tristeza, perguntas, anseios e compreensões que fazem aflorar o arquetipo, nesse caso o da Mulher Selvagem. Nas histórias estão incrustadas instruções que nos orientam a respeito das complexidades da vida. As histórias nos permitem entender a necessidade de reerguer um arquetipo submerso e os meios para realizar essa tarefa (ESTÉS, 2014, p. 29).

Nesse sentido, histórias contendo personagens bruxas, especificamente, tornam-se importantes chaves de direcionamento psicológico feminino ao encontro da Mulher Selvagem, esse arquetipo que sintetiza a força de vida e de criação, indispensáveis à nossa caminhada e que, por tantas vezes, torna-se distante, sufocado pela correria dos dias, pelo sistema opressor que não dá espaço ao corpo enquanto corpo e espera a produção desenfreada, aniquilando a criatividade e tornando as mulheres cada vez mais distantes do que as faz, verdadeiramente, pulsar. Essas histórias, ricas em simbologias e chaves para insights, são cada vez mais modificadas e adquirem, com o passar do tempo, contornos culturais machistas e

tradicionalistas. Para Estés (2014), os mitos e contos de fadas que explicavam mistérios antiquíssimos das mulheres foram encobertos por tais contornos, chegando aos dias de hoje com pouquíssimo do que carregavam. Ao falar dos Irmãos Grimm, por exemplo, a psicanalista considera a suspeita de que tenham

continuado a tradição de cobrir antigos símbolos pagãos com outros cristãos, de tal modo que uma velha curandeira num conto passava a ser uma bruxa perversa; um espírito transformava-se num anjo; um véu ou coifa iniciática tornava-se um lenço; ou uma criança chamada Bela (nome costumeiro para a criança nascida durante os festejos do solstício) era rebatizada de Schmerzenreich, Dolorosa. Os elementos sexuais eram omitidos. Animais e criaturas prestimosas eram transformados em demônios e espíritos do mal (ESTÉS, 2014, p. 29 e 30).

Trazendo essa análise para os dias de hoje, é importante observar que muito mais tempo se passou, e que uma tradição de apagamento vinda de tanto tempo atrás não traria resultados diferentes no contexto d' *O Cortiço*, por exemplo, após episódios históricos tão significativos – como o surgimento do capitalismo e a caça às bruxas - principalmente no que diz respeito à união com o que é próprio do selvagem, encarnado na personagem Paula. Era, certamente, inevitável que as censuras direcionadas ao corpo feminino e seus desdobramentos não chegassem, como chegou a todos os lugares, às histórias e, com o passar do tempo, esse atenuar das narrativas tornou-se muito mais incisivo, fazendo-nos chegar à atualidade com pouquíssimo do que seria o cerne das mesmas.

Porém, como grande elemento motivador do trabalho de revisão dessas histórias, temos o fato de que elas não foram destruídas. “Tudo o que poderíamos precisar, tudo o que poderíamos um dia chegar a precisar, ainda está saindo aos sussurros dos esqueletos das histórias” (ESTÉS, 2014, p. 31). No ofício de escavar histórias, Estés (2014) nos traz muitos exemplares delas, carregadas de ensinamentos psíquicos poderosos e de reflexões de grande importância para essa pesquisa. Tomaremos como exemplo uma dessas histórias, por ter a figura da bruxa e discutir os desdobramentos arquetípicos da mesma como representação da Mulher Selvagem, servindo-nos, então, como base para discutir e reinterpretar todas as histórias com personagens bruxas das quais desejemos retirar ensinamentos psíquicos e arquetípicos. Trata-se do conto “*Vasalisa*”. Abordando o resgate da intuição, vista pela psicanalista como o tesouro feminino da psique que age como uma velha sábia que está sempre dentro de nós, esse antigo conto russo, para Estés (2014), trata da percepção de que a maioria das coisas não é o que parece, e que essa intuição pode ser um meio para encontrar a verdade das coisas.

Para a psicanalista, essa história deve ser interpretada como se todos os seus componentes representassem a psique de uma única mulher. Em síntese, o conto narra a história

de Vasalisa, uma menina que perde a mãe e recebe desta, antes da morte, uma bonequinha de pano. As últimas palavras da mãe à menina são recomendações a respeito da boneca:

Se você se perder ou precisar de ajuda, pergunte à boneca o que fazer. Você receberá ajuda. Guarde sempre a boneca. Não fale a ninguém sobre ela. Dê-lhe de comer quando ela estiver com fome. Essa é minha promessa de mãe para você, minha bênção, querida (ESTÉS, 2014, p. 92).

Após muito tempo de choro de Vasalisa e de seu pai pela morte da mãe, ele se casou novamente, e, como nas conhecidas histórias, surge, então, a madrasta malvada e suas filhas. Em determinado momento, elas decidem deixar o fogo da casa se apagar, mandando Vasalisa à floresta para pedi-lo novamente à bruxa, Baba Yaga, na esperança de que esta irá matá-la e comê-la. A boneca dada pela mãe guia Vasalisa de dentro de seu bolso, e após atravessar um longo e perigoso caminho, cheia de medo, Vasalisa chega ao casebre da bruxa – que tinha uma cerca feita de caveiras e ossos, ficava em cima de pernas de galinhas enormes e andava sozinha, além de ter trancas de portas e janelas feitas de dedos humanos.

Baba Yaga era uma criatura muito temível. Ela viajava [...] num caldeirão [...] que voava sozinho. Ela remava esse veículo com um remo que parecia um pilão e o tempo todo varria o rastro por onde passava com uma vassoura feita do cabelo de alguém morto há muito tempo. E o caldeirão veio voando pelo céu, com o próprio cabelo sebento de Baba Yaga na esteira. Seu queixo comprido era curvado para cima e seu longo nariz era curvado para baixo, de modo que os dois se encontravam a meio caminho. Baba Yaga tinha um ínfimo cavanhaque branco e verrugas na pele adquiridas de seus contatos com sapos. Suas unhas manchadas de marrom eram grossas e estriadas como telhados, e tão compridas e recurvas que ela não conseguia fechar a mão (ESTÉS, 2014, p. 94).

A menina enfrentou seu medo e disse à velha o que fora buscar. Baba Yaga diz que, para dar o que a menina pede, esta teria que fazer um trabalho – se ela conseguisse realizar as tarefas, receberia o fogo. Se não, morreria. Assim, Vasalisa precisa lavar as roupas de Yaga, preparar sua comida, limpar a casa e inúmeras outras tarefas. Com a ajuda da boneca, Vasalisa surpreendentemente cumpre com todas elas, conseguindo, por fim, o fogo que fora buscar. “Baba Yaga tirou uma caveira de olhos candentes da cerca e a enfiou numa vara. – Pronto! Leve esta caveira na vara até sua casa. Isso! Esse é o seu fogo” (ESTÉS, 2014, p. 97). A menina voltou correndo para casa, sempre com a ajuda da boneca.

Era noite, e Vasalisa atravessou a floresta com a caveira numa vara, com o brilho do fogo saindo pelos buracos dos ouvidos, dos olhos, do nariz e da boca. De repente, ela sentiu medo dessa luz espectral e pensou em jogá-la fora, mas a caveira falou com ela, insistindo para que se acalmasse e prosseguisse para a casa da madrasta e das filhas (ESTÉS, 2014, p. 97).

Vasalisa chegou em casa sentindo-se vitoriosa por ter sobrevivido e trazido o fogo de volta. “No entanto, a caveira na vara ficou observando cada movimento da madrasta e das duas filhas, queimando-as por dentro. Antes de amanhecer, ela havia reduzido a cinzas aquele trio perverso” (ESTÉS, 2014, p. 97). O final abrupto, para a psicanalista, tem a função de tirar as pessoas do conto de fadas e devolvê-las para a realidade. Para ela, essa história apresenta-nos 9 tarefas que são essenciais para a recuperação do *self* instintivo da menina: permitir a morte da mãe-boa-demais, denunciar a natureza sombria, navegar nas trevas, encarar a Megera Selvagem, servir o não racional, separar isso daquilo, perguntar sobre os mistérios, ficar de pé nas quatro patas e reformular a sombra. Ater-nos-emos, aqui, ao que diz respeito à Megera Selvagem, uma vez que trata da figura da bruxa especificamente.

Ao deparar-se com a Megera Selvagem, Vasalisa se assusta. Para Estés (2014)

Baba Yaga é assustadora por ser ela própria o poder da aniquilação e o poder da força da vida ao mesmo tempo [...]. Uma das facetas mais notáveis da Yaga retratada nessa história está no fato de que, embora ela faça ameaças, ela é justa. [...] A mulher precisa ser capaz de se manter diante do poder, porque em última análise alguma parte desse poder passará às suas mãos (ESTÉS, 2014, p. 111).

É possível traçar muitos paralelos em relação à figura de Baba Yaga e a de Paula, destacando-se, aqui, a questão do poder de aniquilação e da justiça, latente em ambas. Em uma das passagens d’*O Cortiço*, Paula é a única pessoa a se colocar ao lado de Marciana, após essa cometer o erro de agredir sua filha, Florinda, por ter engravidado, tomando partido da mesma quando ninguém mais o fez:

- Pois você desd’ontem que bate na rapariga!... Disse-lhe a Rita. Fugiu-lhe, é bem feito! Que diabo! ela é de carne, não é de ferro!

- Minha filha!

- É bem feito! Agora chore na cama que é lugar quente!

- Minha filha! Minha filha! Minha filha!

Ninguém quis tomar o partido da infeliz, à exceção da cabocla velha, que foi colocar-se perto dela, fitando-a imóvel, com o seu desvairado olhar de bruxa feiticeira. Marciana arrancou-se da abstração plangente em que caíra, para arvorar-se terrível defronte da venda, apostrofando com a mão no ar e a carapinha desgrenhada:

- Este galego é que teve a culpa de tudo! Maldito sejas tu, ladrão! Se não me deres conta de minha filha, malvado, pego-te fogo na casa.

A bruxa sorriu sinistramente ao ouvir estas últimas palavras (AZEVEDO, 2010, p. 73).

Paula não considera a atitude de Marciana correta, mas coloca-se ao seu lado quando a mãe cai em si a respeito da violência que praticou contra filha e se desespera. Percebemos aqui, além do senso de justiça de Paula, esse poder de aniquilação - também citado em relação a Baba Yaga - quando a bruxa sorri ao ouvir de Marciana que colocaria fogo na casa do pai da criança.

Essa identificação entre Paula e Baba Yaga se dá pelo fato desta ser, para Estés (2014), a própria Mulher Selvagem sob o disfarce da bruxa, ou, como preferimos tratar aqui, uma das facetas desse arquétipo. Ao tratar dos termos *selvagem* e *bruxa*, a psicanalista observa que ambos, em algum momento, passaram a ser vistos de maneira pejorativa, mas antigamente usava-se *bruxa* para designar benzedeadas, jovens ou velhas. “De qualquer maneira, porém, a ogra, a bruxa, a natureza selvagem e quaisquer outras criaturas e aspectos que a cultura considera apavorantes nas psiques das mulheres são exatamente as bênçãos que elas mais precisam resgatar e trazer à superfície” (ESTÉS, 2014, p. 112).

Deste modo, a psicanalista considera que sim, ser semelhante à Yaga, ainda que num primeiro momento pareça assustador, é bom e nos possibilita manter-nos firmes, viver e suportar o que sabemos. Em sua consideração final a respeito do encontro com a Megera Selvagem, o ensinamento deixado por Estés (2014) é o de que, após passar esse período com Baba Yaga, Vasalisa acabará incorporando algo de seu jeito ou estilo, assim como nós. E que apesar de essa ideia assustar é possível de ser assimilada, uma vez que

Na terra de Baba Yaga há objetos que voam à noite e estão de pé ao nascer do sol, todos convocados pela natureza instintiva selvagem. Há ossos dos mortos que ainda falam e há os ventos, os fados, os sóis, a lua e o céu, que vivem todos no enorme baú da Yaga. No entanto, ela mantém tudo em ordem. O dia vem depois da noite. Uma estação segue-se à outra. Ela não é aleatória. Ela tem Pé e Cabeça (ESTÉS, 2014, p. 117).

Acreditamos que, assim como Baba Yaga, Paula não está no cenário de modo aleatório, mas possui relevância e sentido notáveis no desenvolvimento da narrativa. A despeito dos numerosos termos pejorativos direcionados à personagem, ela constitui-se de maneira bastante complexa e encontra respaldo para suas atitudes consideradas desvairadas em histórias que repetem suas experiências, tais como esta.

3.1.1. Maryse Condé – a vingança em forma de final feliz

Ela iria me vingar, minha filha! Ela seria capaz de atrair o amor de um negro com um coração quente como pão de milho. Ele seria fiel a ela. Eles teriam filhos e aprenderiam a ver beleza neles. Crianças que seguiriam direitas e livres em direção ao céu.

Maryse Condé – Eu, Tituba, bruxa negra de Salem

O trabalho de escavar antigas histórias, reunir os ossos de seus esqueletos ou até mesmo construir novas narrativas que retomem esses conteúdos selvagens e primários tem sido feito por muitas autoras, como por exemplo Maryse Condé, escritora natural da ilha de Guadalupe,

ao escrever sua obra *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem* (2020), num exercício que busca dar voz e corpo a essa que foi uma das primeiras mulheres julgadas em Salem. Buscando tirar do esquecimento a figura da mulher negra dentro da bruxaria e, também, deste episódio que marcou os Estados Unidos, a autora mostra como a personagem não conseguiu escapar da histeria puritana da época enquanto revela o impacto das bruxas na estrutura social.

Logo na orelha da versão brasileira do livro, lemos que a história de Tituba representa os dissidentes, os seres de alma livre; todas as pessoas que seguem sua própria verdade sem professar a fé do colonizador, e que é também a história do povo negro e das mulheres da diáspora, sendo, por isso, a bela e complexa história dos que resistem, que tem final benfazejo a despeito dos infortúnios. Tituba, mulher negra escravizada, vinda de Barbados, condenada à morte no triste episódio dos julgamentos de Salem, teve sua história apagada por séculos pela historiografia racista. Contada majoritariamente através dos relatos do colonizador, sua trajetória foi destituída de qualquer potência, e ganhou, através da escrita de Condé, a importante possibilidade de desconstruir essa visão dos vencedores. Para Ana Carolina Cavagnoli (2017), a obra propõe-se a “lutar contra a amnésia do passado silenciado” (CAVAGNOLI, 2017, p. 47), e recontextualiza a história, com base no único registro que confirma sua existência – o documento da confissão do tribunal de Salem. Conceição Evaristo, no prefácio do livro, considera que “Maryse Condé se apropria do fato histórico, criando uma narrativa em que a voz da personagem-narradora, Tituba, oferece outra versão do evento, distinta da oficial” (EVARISTO, 2020, apud CONDÉ, 2020, p. 8). Ainda segundo a autora,

O texto conchama a leitura, quer pela curiosidade pelo desfecho da história, quer pela compreensão lenta de que a “bruxaria” de Tituba nada mais é do que uma sabedoria construída em outros espaços culturais. Modos diferenciados de relações com a morte, com os mortos e com as forças ancestrais (EVARISTO, 2020, apud CONDÉ, 2020, p. 12).

Traçamos, aqui, um paralelo muito próximo e sensível com a leitura que fazemos da personagem Paula. Apesar de não se pretender, com essa pesquisa, escrevê-la em outros moldes, é essa mesma interpretação que fazemos da bruxa d’*O Cortiço*: uma mulher com vastos saberes tradicionais advindos de um espaço cultural diferente, que foi julgada não num tribunal, mas na comunidade em que se inseria, e que, diferentemente de Tituba, morreu não pelas mãos de outrem, mas pelas suas próprias. Os saberes tradicionais de Paula podem ser notados, dentre outras, na passagem em que a mesma vai à casa de Jerônimo, que se encontrava doente, para receitar remédios naturais:

- Foi da friage da noite, afirmou a Bruxa, e deu um pulo à casa do trabalhador para receitar.

O doente repeliu-a, pedindo-lhe que o deixasse em paz; que ele do que precisava era de dormir. Mas não o conseguiu: atrás da Bruxa correu a segunda mulher, e a terceira, e a quarta; e, afinal, fez-se durante muito tempo em sua casa um entrar e sair de saias. Jerônimo perdeu a paciência e ia protestar brutalmente contra semelhante invasão, quando, pelo cheiro, sentiu que a Rita se aproximava também. (...)

- Gostei de vê-la ontem dançar, disse, muito mais animado.

- Já tomou algum remédio?...

- A mulher falou aí em chá preto... (AZEVEDO, 2010, p. 51-52).

Para Portela (2017), os saberes tradicionais dessas mulheres destinam a elas funções importantes na sociedade em que atuam, uma vez que conhecem fórmulas e princípios medicinais naturais que são, muitas vezes, principalmente entre os estratos sociais mais baixos, o único caminho para se aliviar os males do corpo. Com um questionamento também coincidente com o que fazemos a respeito das pesquisas sobre a personagem desse estudo, Evaristo (2020, apud CONDÉ, 2020, p. 13) considera sintomático que a historiografia traga tão poucas informações sobre Tituba, sendo ela a pessoa que desencadeia todos os eventos de Salem. Russel e Alexander (2019) contam, no *História da Bruxaria* (2019) a história oficial de Tituba da seguinte maneira:

Duas garotinhas, de 9 e 11 anos, começaram fazendo experiências de adivinhação numa tentativa mais ou menos séria de descobrir quem seriam os seus futuros maridos. Como ocorre frequentemente com pessoas que brincam com magia, as meninas ficaram muito assustadas e começaram a manifestar sintomas nervosos, profunda agitação e condutas extravagantes. O pai de uma das meninas era Samuel Parris, pastor da vila de Salem. Parris chamou um médico, mas este, incapaz de diagnosticar qualquer causa física, sugeriu-lhe que talvez a filha tivesse sido vítima do feitiço de uma bruxa. [...] As meninas foram submetidas a intenso interrogatório por adultos e, sob pressão, acusaram três mulheres de tê-las enfeitado: Sarah Goode, Sarah Osborne e uma escrava das Índias Ocidentais chamada Tituba. Osborne e Goode negaram as acusações, mas Tituba confessou com grande satisfação e volúpia, declarando que tinha relações com o Diabo na figura de uma “coisa toda peluda, o rosto peludo e um longo nariz”. Os motivos de Tituba para confessar não são claros, mas sua declaração adicionou pânico e terror a uma situação já tensa. A ironia da situação é que sua confissão pode ter-lhe salvado a vida. Nenhuma das suspeitas que confessaram a prática de bruxaria foi enforcada, pois as meninas sempre apresentavam melhora após uma confissão (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 132 -133).

Várias são as hipóteses que surgem a respeito dos motivos para a confissão de Tituba, assim como para o suicídio de Paula no incêndio. Acreditamos que ambas se aproximam, também, nesse sentido. A respeito dos motivos de Tituba, consideramos a perspectiva pensada por Federici (2017) de que,

Algumas mulheres pobres usaram, provavelmente, o medo que inspirava sua reputação como bruxas para obter aquilo que necessitavam. Contudo, não se

condenou somente a “bruxa má”, que supostamente maldizia e deixava o gado coxo, arruinava cultivos ou causava a morte dos filhos de seus empregadores. A “bruxa boa”, que havia feito da feitiçaria sua carreira, também foi castigada, muitas vezes com maior severidade (FEDERICI, 2017, p. 361).

Nesse sentido, a confissão de Tituba seria uma forma de valer-se do medo que inspirava para conseguir a salvação de sua vida. No que diz respeito a Paula, assim é descrito um dos episódios mais marcantes da obra, no qual a mesma atea fogo no cortiço:

A Bruxa conseguira afinal realizar o seu sonho de louca: o cortiço ia arder; não haveria meio de reprimir aquele cruento devorar de labaredas. [...] E começou a aparecer água. Quem a trouxe? Ninguém sabia dizê-lo; mas viam-se baldes e baldes que se despejavam sobre as chamas.

Os sinos da vizinhança começaram a badalar.

E tudo era um clamor.

A Bruxa surgiu à janela da sua casa, como à boca de uma fornalha acesa. Estava horrível; nunca fora tão bruxa. O seu moreno trigueiro, de cabocla velha, reluzia que nem metal em brasa; a sua crina preta, desgrenhada, escorrida e abundante como as das éguas selvagens, dava-lhe um caráter fantástico de fúria saída do inferno. E ela ria-se, ébria de satisfação, sem sentir as queimaduras e as feridas, vitoriosa no meio daquela orgia de fogo, com que ultimamente vivia a sonhar em segredo a sua alma extravagante de maluca.

Ia atirar-se cá para fora, quando se ouviu estalar o madeiramento da casa incendiada, que abateu rapidamente, sepultando a louca num montão de brasas (AZEVEDO, 2010, p. 122).

O que, em primeiro momento, é retratado como mero acesso de loucura da personagem, significa na verdade um severo ato de correção. De acordo com Duarte (2018), “queimar a habitação coletiva foi o meio que a lavadeira encontrou para fazer justiça a Marciana, que ao perder o juízo pela fuga da filha Florinda, é maltratada e despejada por João Romão” (DUARTE, 2018, p. 19). Acreditamos que, para além desse episódio isolado referente a Marciana, Paula é motivada pelos incontáveis momentos de arbitrariedade e desrespeito vivenciados ou presenciados por ela, o que mostra, mais uma vez, a relação da personagem com o arquétipo da Mulher Selvagem.

É importante salientar que não temos, nesse trabalho, a pretensão de questionar ou procurar motivos para que tais mulheres tenham tomado essa ou aquela atitude, e sim questionar os mecanismos que fizeram com que essas mulheres chegassem à necessidade de tomar determinadas decisões, em situações tão degradantes física e psicologicamente, e o que as impossibilitou de ser quem eram sob pena de morte. Os prováveis motivos, entretanto, apenas sinalizam a angústia das necessidades não atendidas e um apego a quaisquer ferramentas disponíveis à sobrevivência. No que diz respeito ao fazer literário de Condé em direção à reescrita da história de Tituba, Cavagnoli (2017) considera que o romance propõe uma reconstituição da memória coletiva por meio do contar histórias. Segundo ela,

Esse é o tropo da obra de Condé: a reconstrução da memória de uma mulher antilhana pela contagem da sua própria história. [...] essa reconstrução se dá como uma intervenção que se contrapõe ao apagamento das memórias da escravidão e à existência de uma não-história. Histórias individuais tornam-se histórias coletivas; portanto, contar histórias individuais gera uma consciência coletiva (CAVAGNOLI, 2017, p. 48).

O viés adotado por Condé vai na mesma direção dos apontamentos de Estés (2014) sobre o poder das histórias, e com relação a isso a psicanalista considera que tais histórias são como medicamentos que fortificam e recuperam tanto o indivíduo quanto a comunidade, além de considerar que as contadoras de histórias da modernidade descendem de uma comunidade imensa e muito antiga, fazendo cintilar o fio da ancestralidade tão presente no romance de Condé. Estés (2014) descreve a seguinte experiência pessoal:

Uma vez sonhei que estava contando histórias e sentia alguém dando tapinhas no meu pé para me incentivar. Olhei para baixo e vi que estava em pé nos ombros de uma velha que segurava meus tornozelos e sorria para mim. "Não, não" disse-lhe eu. "Venha subir nos meus ombros, já que a senhora é velha e eu sou nova." "Nada disso" insistiu ela. "É assim que deve ser." (ESTÉS, 2014, p. 33).

Colocando em prática esse recontar das histórias, sustentada pelas narrativas tradicionais advindas da ancestralidade, Maryse Condé dá vida a uma versão até então apagada de Tituba: uma mulher negra escravizada que, quando menina, viu sua mãe morrer enforcada e foi acolhida por Man Yaya, uma velha desconhecida que também viu morrerem seus filhos e seu companheiro, mas vivia constantemente em companhia deles porque “cultivara o extremo dom de se comunicar com os invisíveis” (CONDÉ, 2020, p. 30-31). As pessoas vinham de longe para vê-la, por causa de seu poder, apesar de terem medo dela. Man Yaya ensinou tudo o que sabia a Tituba.

Man Yaya me ensinou sobre as plantas. Aquelas que davam sono. Aquelas que curavam feridas e úlceras. Aquelas que faziam os ladrões confessarem. Aquelas que acalmavam os epiléticos e os mergulhavam em um repouso deleitoso. Aquelas que punham sobre os lábios dos furiosos, dos desesperados e dos suicidas palavras de esperança. [...] Ela me ensinou que tudo vive, que tudo tem uma alma, um sopro. Que tudo deve ser respeitado. Que o homem não é um senhor percorrendo a cavalo seu reino. [...] Dali em diante, Man Yaya me iniciou em um conhecimento mais profundo. Os mortos só morrem se morrerem também em nosso coração (CONDÉ, 2020, p. 32-33).

A reescrita histórica de Condé nos possibilita olhar o passado com novos olhos, por uma nova perspectiva crítica, e redesenhar a trajetória de Tituba com um novo direcionamento. Cavagnoli (2017) pontua que, no entanto, não é possível ter acesso à vida íntima das pessoas

que ilustram tais histórias, e que apenas a imaginação pode ajudar nesse caso. Essas novas narrativas se assentam, então, no compromisso de reconstruir um mundo sobre as ruínas:

explorar um mundo, (re)construir a realidade de pessoas que não puderam escrevê-la; implementar as velhas histórias a fim de revelar uma outra verdade. É por fim ao silenciamento, tal como Condé fez ao reimaginar os eventos históricos ocorridos em Salem pelos olhos de Tituba (CAVAGNOLI, 2017, p. 51).

Percebemos, em vários momentos da leitura do romance, que o que Tituba faz é dar voz a muitas mulheres tidas como bruxas que não tiveram o direito de fazê-lo, tendo suas histórias, vivências e verdades queimadas junto a elas. O exercício de imaginação proposto por Condé nos leva a um lugar de interpretação esperançoso das demais bruxas da história, retratadas na figura de Paula, e restitui a visibilidade dessas mulheres. Não raro, Tituba demonstra sua angústia por se saber temida e odiada, e não compreende como podem temer alguém que, na verdade, deveria ser vista com compaixão por ser filha de uma mulher que foi morta de maneira brutal. Man Yaya, também razão de medo nas pessoas, empregava seu dom apenas para fazer o bem, sempre e sem cessar. “Ah, era com choro de alegria e desejo de boas-vindas que deveriam me acolher! Era pra acabar com os males que eu dava o meu melhor para curar. Fui feita para curar, e não para dar medo” (CONDÉ, 2020, p. 35). Essa mesma angústia, porém, silenciosa, podemos perceber em Paula que, em diversas situações, era a única que se comovia frente às injustiças e se prontificava, sempre, a ajudar da melhor maneira nas situações que se apresentavam. Seus poderes curativos podem ser percebidos em sua primeira aparição na obra, já citada anteriormente: “Seguia-se a Paula, uma cabocla velha, meio idiota, a quem respeitavam todos pelas virtudes que só ela dispunha para benzer erisipelas e cortar febres por meio de rezas e feitiçarias” (AZEVEDO, 2010, p. 24). Uma das passagens que demonstram a compaixão de Paula se constrói no episódio da prisão de Marciana:

O soldado saiu e, daí a coisa de uma hora, Marciana era carregada para o xadrez, sem o menor protesto e sem interromper o seu monólogo de demente. Os cacarésus foram recolhidos ao depósito público por ordem do inspetor do quartirão. E a Bruxa era a única que parecia deveras impressionada com tudo aquilo (AZEVEDO, 2010, p. 79).

Paula constitui-se, na grande maioria dos acontecimentos da obra, como a única que demonstra sensibilidade e empatia em relação às situações de sofrimento que se desenhavam. Assim como Paula, Tituba não era vista, e para além do estigma de bruxa, ambas compartilham, cada uma em seu contexto, a experiência da discriminação racial.

Falavam de mim e ao mesmo tempo me ignoravam. Elas me riscaram do mapa dos humanos. Eu era ausência. Um invisível. Mais invisível que os invisíveis,

pois eles ainda detinham um poder que todos temiam. Tituba, Tituba não tinha mais que a realidade que aquelas mulheres queriam lhe conceder (CONDÉ, 2020, p. 51).

A experiência de ser invisível era também vivenciada por Paula, o que aproxima as personagens de maneira muito significativa. Para além da invisibilidade a personagem d’*O Cortiço* era, também, hostilizada e insultada no que diz respeito às possibilidades de relações afetivas, o que pode ser percebido na passagem em que Alexandre zomba de Albino, sugerindo que este havia se encontrado com a bruxa no capinzal:

Alexandre, que havia acendido um charuto, depois de oferecer outros, galantemente, aos companheiros, arriscou, para também fazer sua pilhéria, que o sonso do Albino fora pilhado às voltas com a Bruxa no capinzal dos fundos da estalagem, debaixo das mangueiras (AZEVEDO, 2010, p. 47).

Essa aproximação entre as personagens nos dá respaldo para considerar que a narrativa de Tituba seria a mesma de Paula, caso essa tivesse a oportunidade de protagonizar uma nova história. Enquanto isso não acontece, traremos nova interpretação à personagem, apoiando-nos em movimentos tão significativos de reparação histórica como o que foi feito por Condé em sua obra.

3.1.2. Amanda Lovelace – ateie fogo como uma mulher

A mulher que solitária medita, medita no mal.
Kramer; Sprenger – *Malleus Maleficarum*

Saindo do contexto dos romances, mas ainda tratando de narrativas que buscam dissolver o estereótipo da bruxa, seguimos com Amanda Lovelace, poeta contemporânea que, ao lado de autoras como Rupi Kaur e Ryane Leão, publicou suas obras a partir de poemas disponibilizados, inicialmente, em suas redes sociais. As três autoras fazem parte do que foi denominado “instapoesia”⁷, tornando-se mundialmente conhecidas; seguem o mesmo estilo e tratam de temas em comum, como feminismo, assédio, saúde mental, solidão e estereótipos femininos. A respeito do espaço virtual onde são compartilhadas essas poesias, Amanda Martins (2016) considera que

Também nesses espaços, usuários comuns são consagrados escritores e publicam suas primeiras obras - virtuais e físicas [...]. O Instagram se tornou, para muitos, uma plataforma de publicação, compartilhamento e leitura de conteúdos poéticos, formando um público de leitores e cancelando a figura

⁷ Nova forma de difusão de poesia no espaço digital que acontece pelo Instagram - rede social que possibilita o compartilhamento de vídeos e fotos, com ou sem legenda, além de *lives*, que são transmissões ao vivo.

de autores. Ainda que sua proposta inicial se fundamentasse no compartilhamento de fotografias, o constante uso do Instagram assegurou à palavra o seu espaço (MARTINS, 2016, p. 118).

Nesse sentido, com a obra *a bruxa não vai para a fogueira neste livro*⁸ (2018), Lovelace contribui de maneira significativa para a dissolução do estereótipo da bruxa no imaginário popular, principalmente dos adolescentes e jovens adultos que constituem a parcela mais significativa de seus leitores. Segundo título da série “as mulheres têm uma espécie de magia”, *a bruxa não vai para a fogueira neste livro* (2018) foi precedido pelo *a princesa salva a si mesma neste livro* (2016) e conta com quatro capítulos: “o julgamento”, “a queima”, “a tempestade de fogo” e “as cinzas”. O poema de abertura, escrito já na orelha do livro, introduz a obra:

“bruxa!”, nos xingam eles.
ou pensam que xingam.
toda bruxa é uma mulher
que deixou sua raiva-fogo
incendiar o mundo ao seu redor.

no clarão das chamas
que se alastram rapidamente,
vemos o caminho
a seguir.

a história
das mulheres
se escreveu em meio
ao cheiro de queimado
por séculos
& séculos.

agora, não mais!
essa é a luta
de todas as que venceram
as chamas do preconceito
e da opressão
& descobriram como
amar profundamente
a si mesmas,
do jeito que são. (LOVELACE, 2018, s.n.).

Entendemos que, apesar de pertencer a estilos e contextos diferentes, a obra de Lovelace (2018) segue a mesma linha de revisão e ressignificação do estereótipo da bruxa que encontramos em Condé (2020), além de se relacionar intrinsecamente com o arquétipo da Mulher Selvagem trazido por Estés (2014), operando, também, como as histórias das quais fala

⁸ A autora, assim como a grande maioria dos *instapoetas*, opta por não usar letras maiúsculas em seus textos.

a psicanalista, no sentido de despertar vivências psíquicas até então – ou no momento – adormecidas, tal qual a chave psicológica discutida anteriormente. Através de poemas relativamente curtos, dotados de grande carga emocional e de linguagem simples, a autora traz à discussão popular temas relacionados ao universo feminino até então considerados tabus, tratando do processo de passar pela dor como uma fase da construção do amor próprio, por meio da ressignificação de antigos paradigmas e da mudança de perspectiva a respeito da figura da bruxa – que, na obra, passa a ser qualquer mulher que lute contra a estrutura patriarcal imposta, como podemos ler em outro de seus poemas:

aviso I:
esta história
não é um conto de ~~fad~~as bruxas.

não há
caça às bruxas.

não há
os caras dos fósforos.

não há
fogueiras.

não há
uma revolução de fogo.

esta é uma história
simples

na qual as mulheres
lutam contra

a estrutura
criada pelos homens,

que permaneceu
muito mais tempo

do que devia. (LOVELACE, 2018, p. 15).

Na escrita marcada por palavras que remetem à caça às bruxas, Lovelace (2018) traz as mulheres para um lugar diferente do anteriormente imposto, que era o lugar dos interditos, onde, na perspectiva de Natália Souza e Vinícios Pereira (2018), para além do gozo do corpo, se inseria também a escrita. Ainda no que diz respeito à relação entre corpo e escrita, Mariana Martins e Cristiane Costa (2020) consideram que a linguagem feminina tem relação próxima com o corpo, e na concepção das autoras, “retomar o corpo e a escrita é um processo necessário

porque junto ao corpo, a escrita feminina foi também restrita ao espaço privado” (MARTINS; COSTA, 2020, p. 309).

A revisão do estereótipo da bruxa na literatura ocorre, então, no caso de Lovelace (2018), como descrevem Souza e Pereira (2018): “Na medida em que a mulher escreve e descobre o seu próprio corpo, ela vai se libertando das proibições que lhe foram impostas. Escrita e corpo são uma coisa só e ambos se revelam nesse processo” (SOUZA; PEREIRA, 2018, p. 4). A escrita sobre bruxas por essa outra perspectiva, ainda que não traga uma personagem específica como no romance de Condé (2020), constitui-se de ressignificação ao tirar a mulher transgressora do lugar estigmatizado em que se encontrava, colaborando com este estudo no que diz respeito à personagem Paula. Em um de seus poemas, Lovelace (2018) traça considerações acerca de um certo tipo de mulheres que deveriam ter atenção especial:

fique
de olho

em
todas essas

mulheres
desgrenhadas e

silenciosamente
despreocupadas.

você sabe
que não pode

deter
um incêndio

não sabe?

- *encrenca, encrenca*. (LOVELACE, 2018, p. 37).

É interessante observar a aproximação do poema com a personagem d’*O Cortiço*, como se este fizesse, literalmente, uma descrição da personalidade e trajetória de Paula: desde o cabelo desgrenhado e o silêncio despreocupado ao incêndio causado por essa mesma mulher, colocando-a na posição de encrenca:

Estava horrível; nunca fora tão bruxa. O seu moreno trigueiro, de cabocla velha, reluzia que nem metal em brasa; a sua crina preta, desgrenhada, escorrida e abundante como as das éguas selvagens, dava-lhe um caráter fantástico de fúria saída do inferno. E ela ria-se, ébria de satisfação, sem sentir as queimaduras e as feridas, vitoriosa no meio daquela orgia de fogo, com que ultimamente vivia a sonhar em segredo a sua alma extravagante de maluca (AZEVEDO, 2010, p. 122).

O que no poema é retratado de maneira não literal, fazendo referência aos incêndios simbólicos provocados por mulheres que estão dedicadas demais ao seu próprio desenvolvimento para se preocuparem se a sua aparência está agradável, é retratado literalmente em Paula, essa personificação da bruxa com todas as características presentes no imaginário popular, que incendeia a estalagem.

Em outro poema, Lovelace (2018) toca em mais um ponto importante no que diz respeito à personagem de Azevedo (2010) que é a questão do nome:

me chame de
vadia.

me chame de
vilã.

me chame de
lobismulher.

me chame de
mau augúrio.

me chame de
seu pior pesadelo

sorrindo
com lábios vermelhos.

-melhor ainda, me chame pelo meu nome. (LOVELACE, 2018, p. 139).

Ainda na Introdução deste trabalho, pontuamos que Paula também era vista como o agouro do cortiço – no poema, mau augúrio - e que sua morte servira como uma espécie de evento purificador para a estalagem, como podemos ver na passagem abaixo:

Já lá se não admitia assim qualquer pé-rapado: para entrar era preciso carta de fiança e uma recomendação especial. Os preços dos cômodos subiam, e muitos dos antigos hóspedes, italianos principalmente, iam, por economia, desertando para o “Cabeça-de-Gato” e sendo substituídos por gente mais limpa. Decrescia também o número das lavadeiras, e a maior parte das casinhas eram ocupadas agora por pequenas famílias de operários, artistas e praticantes de secretaria. O cortiço aristocratizava-se (AZEVEDO, 2010, p. 147).

Para além da coincidência de, assim como no poema, ser vista como um mau presságio, a personagem também fora destituída de seu nome: “Chamavam-lhe ‘Bruxa’” (AZEVEDO, 2010, p. 24), e o incômodo de ser chamada de tantos termos depreciativos se imprime também no poema: todos eles vêm antes do nome dessas mulheres.

Os estigmas despersonalizam e tiram a subjetividade das mulheres consideradas bruxas, e isso nos mostra, mais uma vez, o quanto essa personagem é significativa e carece de leituras atentas. Entendemos que se tivesse a possibilidade de reescrever sua própria história atualmente, a personagem se identificaria também com as falas de Lovelace (2018). Valemos, então, da reinterpretação da mesma por meio dessas novas obras que, na concepção de Fernanda Silva e Rogério Ferreira (2020), contribuem para a construção historiográfica do que é ser mulher em uma sociedade patriarcal que impõe a esse grupo silenciamento e opressão históricos. Os poemas aparecem, deste modo, “como uma possibilidade não apenas de encontrar a própria voz, mas também a de proporcionar às outras que redescubram as suas vozes e, assim, contem suas histórias (SILVA; FERREIRA, 2020, p. 54). Esse encontro com a própria voz – ou com a Mulher Selvagem – por meio da escrita é descrito em um dos poemas do livro:

eu sei
sobre
aquela voz
dentro de você.

sim,
eu sei
tudo sobre
a
mulher

que
tem
gritado
a vida
inteira

pela
chance
de ser
ouvida
por alguém.

pegue
essa caneta
de mim
& liberte –

- *você deve isso a si mesma.* (LOVELACE, 2018, p. 169).

Nesse sentido, pensar a literatura em relação ao feminino é, para Silva e Ferreira (2020), pensar, indiscutivelmente, a busca pelo direito de expressão que confere novos contornos à representação das mulheres a partir de sua própria visão, apresentando “uma tendência subversiva e uma importante revisão de valores” (SILVA; FERREIRA, 2020, p. 54). A autora,

para além de apresentar essa nova visão, convida as leitoras a contarem suas próprias histórias e encontrarem suas vozes por meio da escrita, trazendo essa mulher como sujeito produtor de sentido

em oposição à mulher apenas como leitora de textos patriarcais, o que sempre fora estimulado pela tradição. O feminino, assim, apresenta um constante lutar por seus direitos que é embebedado na reafirmação de si, como um meio de se (re)encontrar após anos de exclusão. Nota-se [...] que o silenciamento perpassa a vida da mulher em todos os âmbitos, resultando, entre outros aspectos, em uma necessidade emergente e cada vez mais forte do falar sobre si para destacar sua história e lidar com as marcas que ficaram no seio da construção da sua identidade (SILVA; FERREIRA, 2020, p. 54).

No que diz respeito a essa mulher transgressora que sai da posição de consumo de narrativas patriarcais para se tornar produtora de sentido na literatura, Lovelace (2018) alerta as mulheres em um de seus poemas sobre o fato de que tentarão convencê-las de que, ao se colocarem nesse espaço, estarão roubando algo que não as pertence, como mais uma tentativa - ao lado do já conhecido menosprezo às narrativas femininas e da falta de visibilidade histórica - de silenciar essa urgência do falar sobre si: “tenho que alertar você, meu amor. os homens vão tentar convencê-la de que roubamos a poesia deles. eles vão acender aqueles fósforos curtos & tentar jogá-los em nós mais uma vez, mas vão perder & não serão felizes [...]” (LOVELACE, 2018, p. 167). O trabalho dessas mulheres seria, então, substituir por meio da literatura as imagens deturpadas que foram construídas a respeito do feminino por identidades autênticas.

Não há como negar que fatos históricos tão significativos como a caça às bruxas exercem grande influência sobre o inconsciente coletivo, fazendo-se necessárias leituras que retomem e desconstruam essa influência por meio do resgate arquetípico da figura da bruxa enquanto uma mulher potente, transgressora, desejante, forte, criativa e intuitiva. Essa desconstrução que, aqui, surge na esfera do privado, na escrita individual, torna-se coletiva à medida em que se encontra com outras vozes em busca dessa reconstrução identitária, e, por isso, a importância de textos de grande alcance – como é o caso das obras de Lovelace. Usando as situações degradantes às quais as mulheres consideradas bruxas foram submetidas como forma de mostrar um outro lado da moeda e apontar possíveis caminhos para a ressignificação, a autora escancara o sofrimento e a possibilidade de recuperação diante do mesmo, apresentando o que seriam, para Silva e Ferreira (2020), possibilidades para lidar e modificar a dor. Deste modo, além de apontar o problema, a autora propõe alternativas para modificá-lo subjetivamente: Além disso, temos um importante paralelo com os dias de hoje, onde a autora transpõe a situação da caça às bruxas para a violência contra a mulher que perpassa a história no poema **profecia II**, que trata das agressões e do feminicídio nas relações conjugais.

Escrita terapêutica, medo, pesadelos, colaboração, demonização, culpa, bruxaria, ancestralidade, autocuidado, cura e diversos outros assuntos sensíveis se alternam entre as páginas da obra, numa tentativa de transformar coisas e posições consideradas negativas anteriormente em motivo de orgulho e, mais do que isso, reivindicação. É o que podemos ver no poema abaixo:

“vadia”, cospe ele.

“bruxa”, zomba ele.

& eu respondo:

“na verdade, sou as duas.”

- *reivindique tudo*. (LOVELACE, 2018, p. 121).

Consideramos, deste modo, a obra de Lovelace (2018) de grande relevância para a construção de novas narrativas no que diz respeito às bruxas e para a reinterpretação das já existentes, mostrando que a jornada feminina em busca de sentidos é, primeiro, para dentro de si, caminhando naturalmente em direção ao coletivo.

3.2. Tia Paula - no clarão das chamas, um caminho a seguir

Há um um duelo permanente entre duas personalidades que habitam, talvez, a todo mundo: uma, a convencional, que faz tudo “direito”; outra, a estranha, agachada no porão da alma ou num sótão penumbroso; que é louca, assustadora, quer rasgar as tábuas da lei, transgredir, voar como as bruxas, romper com o cotidiano.

Lya Luft – O Rio do Medo

Faremos neste tópico, por fim, a união dos levantamentos e teorias trazidos nos capítulos anteriores à interpretação da figura da bruxa na obra de Azevedo. Daremos, também, seguimento à análise das aparições da personagem na obra, iniciada na sessão anterior, uma vez que são carregadas de informações importantes para essa pesquisa e refletem, de maneira incisiva, as discussões trazidas até aqui. A interpretação dessas passagens será feita com base no arquétipo da Mulher Selvagem, multifacetado e dotado de grandes potências psicológicas, em contraponto ao estereótipo da bruxa, que reduz essa figura fluída e potencialmente positiva a algo tão rígido e majoritariamente negativo como a imagem que ganhou força no imaginário popular após o período da caça às bruxas.

O mundo da feitiçaria, na concepção de Carlos Roberto Figueiredo Nogueira (1987), é “essencialmente de mulheres, que frente à uma realidade social adversa, utilizam-se dos meios mágicos na tentativa de ultrapassar o mesquinho cotidiano de suas vidas” (NOGUEIRA, 1987, p. 160). Por fazer uso dos meios mágicos e dos seus conhecimentos tradicionais para atuar em seu cotidiano e no dos que compartilhavam com ela as vivências no cortiço, Paula foi considerada bruxa. Para além da questão social, temos os seus aspectos físicos, que vão de encontro aos do estereótipo criado para as bruxas. A respeito disso, Nogueira (1987) observa que

Substituindo o Demônio pelas angústias, frustrações, ressentimentos e a repressão implícita ou explícita de sua sexualidade, podemos encontrar as respostas dos motivos que levaram as mulheres a procurarem as artes mágicas, e significativamente, nessa procura, engajarem-se um maior número de velhas do que de jovens e de mulheres pobres do que ricas. Em uma sociedade eminentemente masculina, onde a sobrevivência e a materialização dos desejos femininos só conseguem a sua realização por via indireta, onde a sexualidade é reprimida (e ainda mais nas mulheres) e controlada pela ortodoxia religiosa, o caminho da feitiçaria e das superstições constitui a “válvula de escape”, um meio de dar livre curso a delírios e fantasias amorosas, ou de obter um “status” ao nível popular. (NOGUEIRA, 1987, p. 176).

Paula, inserida num contexto repressor e lidando em seu cotidiano com tais angústias, frustrações e ressentimentos, obtém, por meio de suas práticas, uma maneira de conquistar algum poder perante os demais. A personagem, destituída de possibilidades amorosas e sexuais, além de ser uma mulher pobre e já idosa – características presentes na grande parte das mulheres consideradas bruxas - não encontra em sua trajetória outros modos de materializar seus desejos, delírios e fantasias. Federici (2017) considera que, de modo geral, um dos motivos dessa repulsa à sexualidade nas mulheres idosas seria, justamente, um reflexo da repulsa à sexualidade não procriativa, que não contribui para a produção da mão de obra no sistema capitalista. Para a autora esse repúdio, já discutido anteriormente em relação a Paula,

[...] é bem evidenciada pelo mito da velha bruxa voando na sua vassoura, que [...] era a projeção de um pênis estendido, símbolo da luxúria desenfreada. Este imaginário retrata uma nova disciplina sexual que negava a “velha feia”, que já não era fértil, o direito a uma vida sexual (FEDERICI, 2017, p. 346).

Deste modo, essas mulheres mais velhas que, para Federici (2017), encarnavam a memória e os saberes da comunidade, tiveram sua imagem invertida e, de sábias, passaram a ser consideradas símbolos de “esterilidade e hostilidade à vida” (FEDERICI, 2017, p. 348). Nesse sentido, as práticas mágicas que colocam Paula em uma posição estereotipada e inferior deveriam ser interpretadas como símbolos de resistência, algo que dá sentido à sua vida, uma

vez que todas as suas passagens, na obra, são marcadas por elementos do universo ligado às mulheres consideradas bruxas. Não se questiona, aqui, a existência e veracidade das práticas mágicas, mas sim observa-se que tais práticas são um meio de superar barreiras sociais e encontrar autonomia, principalmente levando-se em consideração as características físicas e sociais comuns à grande maioria dessas mulheres. Essa busca por autonomia é entendida, então, como a tentativa de reintegração do arquétipo da Mulher Selvagem, e para Estés (2014, p. 18),

As questões da alma feminina não podem ser tratadas tentando-se esculpi-la de uma forma mais adequada a uma cultura inconsciente, nem é possível dobrá-la até que tenha um formato intelectual mais aceitável para aqueles que alegam ser os únicos detentores do consciente. Não. Foi isso o que já provocou a transformação de milhões de mulheres, que começaram como forças poderosas e naturais, em párias na sua própria cultura. Na verdade, a meta deve ser a recuperação e o resgate da bela forma psíquica natural da mulher.

Paula, nesse sentido, seria a representação dessa forma psíquica natural, não se dobrando perante às imposições sociais dos que a consideravam louca e sustentando, até o fim, sua força e poder. Estés (2014) considera que o trabalho e esforço de mulheres que lutam para manter seu relacionamento com a Mulher Selvagem são satisfatórios, uma vez que não vivem enclausuradas em empregos, relacionamentos ou estados de espírito pequenos demais. Essas mulheres sabem, por instinto, como ir embora e quando ficar, além de quando as coisas devem morrer e quando devem viver. Na concepção da autora, o relacionamento com a Mulher Selvagem transparece nela, e “não importa o que aconteça, essa instrutora, mãe e mentora selvagem dá sustentação às suas vidas interior e exterior” (ESTÉS, 2014, p. 21). Por ser portadora de toda essa força selvagem, Paula foi considerada diabólica, e no que diz respeito aos motivos que levam as bruxas a serem consideradas diabólicas, Nogueira (1987) observa que

Paradigma do mal, na bruxa o imaginário dá vazão ao misoginismo difundido e ratificado pela ortodoxia religiosa, amplificando ao máximo a natureza maligna da fêmea, que busca a satisfação total de seus instintos femininos – e, portanto, diabólicos – em orgias e carnificinas de crianças (NOGUEIRA, 1987, p. 184).

O paradigma do mal ilustra nossa personagem, vítima do misoginismo e transformada, pelo olhar dos demais, na própria encarnação do maligno. Podemos ver a representação de Paula enquanto ser diabólico na passagem do incêndio, onde

A Bruxa surgiu à janela da sua casa, como à boca de uma fomalha acesa. Estava horrível; nunca fora tão bruxa. O seu moreno trigueiro, de cabocla velha, reluzia que nem metal em brasa; a sua crina preta, desgrenhada, escorrida e abundante como as das éguas selvagens, dava-lhe um caráter fantástico de fúria saída do inferno. E ela ria-se, ébria de satisfação, sem sentir

as queimaduras e as feridas, vitoriosa no meio daquela orgia de fogo, com que ultimamente vivia a sonhar em segredo a sua alma extravagante de maluca. (AZEVEDO, 2010, p. 122).

Essa transformação se deu pelo fato de Paula fazer uso de conhecimentos mágicos tradicionais em meio a um ambiente hostil, e ela foi considerada bruxa por uma situação que reflete muito mais o preconceito em relação às suas características e costumes do que qualquer outra coisa. Para Federici (2014, p. 332), “a bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura”, observação que vai de encontro ao comportamento de Paula no momento de sua morte, onde para além de não chorar ela sorri de satisfação. Para Nogueira (1987), essa imagem agressiva e grandiosa da bruxa “[...] amesquinha-se na sordidez de seu cotidiano, perdendo a aura de mistério [...] brota uma personagem muito mais real, a mulher solitária, desprezada e humilhada, que coloca as suas esperanças no ato mágico” (NOGUEIRA, 1987, p. 184). Essas mulheres se lançariam, então, num turbilhão de tentativas de satisfazer seus desejos e amores, ainda mais dificultados pela idade e pela miséria.

É importante observar, também, a maneira animalizada como a personagem é retratada nessa passagem: com uma crina preta e lembrando as éguas selvagens. Sendo a animalização um fenômeno recorrente nas obras do naturalismo e, especificamente, n’*O Cortiço*, constitui-se, para Antonio Candido (1993), como uma nivelação do homem ao bicho, o que faria com que os atos das personagens se baseassem não na razão, mas nos instintos. Podemos percebê-la de maneira incisiva no que diz respeito à personagem Paula que, não raro, é descrita com tais características.

Federici (2017) considera que as práticas femininas condenadas durante a caça às bruxas tinham uma grande variedade de naturezas, mas foram as capacidades próprias das feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas as mais perseguidas, pois, “ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída” (FEDERICI, 2017, p. 314 e 315). Temos, aqui, a informação crucial que nos leva a entender o motivo de Paula ter sido considerada bruxa na obra e as outras mulheres, que também tinham comportamentos subversivos, não. Essa possibilidade de manipular o ambiente social, principalmente nas práticas abortivas de Paula, que além de não gerar filhos ajudava mulheres a interromperem suas gestações, pode ser observada na passagem que retrata as reflexões de João Romão a respeito do assunto:

Uma vez deitado, sem ânimo de afastar-se da beira da cama, para não se encostar com a amiga, surgiu-lhe nítida ao espírito a compreensão do estorvo que o diabo daquela negra seria para o seu casamento.

E ele que até aí não pensara nisso!... Ora o demo!

Não pôde dormir; pôs-se a malucar:

Ainda bem que não tinham filhos! Abençoadas drogas que a Bruxa dera à Bertoleza nas duas vezes em que esta se sentiu grávida! Mas, afinal, de que modo se veria livre daquele trambolho? E não se ter lembrado disso há mais tempo!... Parecia incrível! (AZEVEDO, 2010, p. 101).

A facilidade de Paula para lidar com questões relacionadas à gestação pode ser percebida, também, na ocasião em que ela dá o diagnóstico de gravidez à Pombinha:

Marciana andava já desconfiada com a pequena, porque o fluxo mensal desta se desregrara havia três meses, quando, nesse dia, não tendo as duas acabado ainda o almoço, Florinda se levantou da mesa e foi de carreira para o quarto. A velha seguiu-a. A rapariga fora vomitar ao bacio. (...)

A mulata velha aproximou-se, desatou-lhe violentamente o vestido, levantou-lhe as saias e examinou-lhe todo o corpo, tateando-lhe o ventre, já zangada. Sem obter nenhum resultado das suas diligências, correu a chamar a Bruxa, que era mais que entendida no assunto. A cabocla, sem se alterar, largou o serviço, enxugou os braços no avental, e foi ao número 12; tenteou de novo a mulatinha, fez-lhe várias perguntas e mais à mãe, e depois disse friamente:

- Está de barriga.

E afastou-se, sem um gesto de surpresa, nem de censura (AZEVEDO, 2010, p. 63 – 64).

Paula identificava e colocava fim às gravidezes com a mesma desenvoltura, o que demonstra a grande intimidade da mesma com os métodos contraceptivos desenvolvidos pelas mulheres na Idade Média, que em sua grande maioria, segundo Federici (2017) eram “ervas transformadas em poções e “pessários” (supositórios vaginais) usados para estimular a menstruação, para provocar um aborto ou para criar uma condição de esterilidade” (FEDERICI, 2017, p. 181). De acordo com a historiadora, a criminalização dessas práticas privou as mulheres de um conhecimento anteriormente passado de geração em geração, que dava às mesmas, alguma autonomia no que diz respeito à procriação. Federici (2017) pontua que, entretanto, esse saber não se perdeu, e sim passou à clandestinidade – como no caso de Paula.

Mais uma vez podemos, aqui, interpretar as ações da personagem à luz das características da Mulher Selvagem, no sentido de uma mulher não domesticada, que age de acordo com sua essência – ainda que suas ações sejam proibidas, principalmente no que diz respeito a ajudar outras mulheres. A respeito da mulher que age dessa forma, Estés (2014) comenta que

Ela abre canais através das mulheres. Se elas estiverem reprimidas, ela luta para erguê-las. Se elas forem livres, ela é livre. Felizmente, por mais que seja humilhada, ela sempre volta à posição natural. Por mais que seja proibida,

silenciada, podada, enfraquecida, torturada, rotulada de perigosa, louca e de outros depreciativos, ela volta à superfície (ESTÉS, 2014, p 23).

Percebemos, deste modo, que não importa se a magia realmente existe para quem a condena. O que acontece aqui é um ataque a tudo o que esse substrato mágico representa, principalmente no que diz respeito às práticas que colocam em risco o poder do Estado e sugerem às pessoas pobres que elas podem subverter a ordem e manipular suas realidades, sendo as práticas contraceptivas um exemplo evidente disso. Em relação ao substrato mágico e suas práticas, Federici (2017) considera que são relacionados, majoritariamente, aos pobres que lutam para sobreviver, evitando desastres e desejando manipular as forças que controlam tudo, na tentativa de se manterem longe do mal. A organização capitalista do trabalho, por outro lado, rejeita a possibilidade dessa relação privilegiada com os elementos naturais, o imprevisível da magia e a crença em poderes que estão disponíveis apenas para alguns indivíduos, uma vez que não são facilmente exploráveis. Segundo a autora, a magia torna-se, desse modo, um obstáculo para o processo de trabalho racional, parecendo ser “uma forma de rejeição do trabalho, de insubordinação, e um instrumento de resistência de base ao poder. O mundo devia ser “desencantado” para poder ser dominado” (FEDERICI, 2017, p. 313).

Em gestos absolutamente contrários ao esforço capitalista em direção ao desencanto do mundo, Paula cerca-se de comportamentos mágicos – absolutamente prejudiciais ao sistema – tornando-se, assim, um ataque ao mesmo. Para além dos abortos, a personagem faz adivinhações, lê a sorte nas cartas e faz feitiços amorosos, como podemos observar nas passagens abaixo:

Piedade agarrou-se com a Bruxa para lhe arranjar um remédio que lhe restituísse o seu homem. A cabocla velha fechou-se com ela no quarto, acendeu velas de cera, queimou ervas aromáticas e tirou sorte nas cartas. E depois de um jogo complicado de reis, valetes e damas, que ela dispunha sobre a mesa caprichosamente, a resmungar a cada figura que saia do baralho uma frase cabalística, declarou convicta, muito calma, sem tirar os olhos das suas cartas:

- Ele tem a cabeça virada por uma mulher trigueira.

- É o diacho da Rita Baiana! exclamou a outra. Bem cá me palpitava por dentro! Ai, o meu rico homem!

E a chorar, limpando, aflita, as lágrimas no avental de cânhamo, suplicou à Bruxa, pelas alminhas do purgatório, que lhe remediasse tamanha desgraça.

- Aí, se perco aquela criatura, S'ora Paula, lamuriou a infeliz entre soluços; nem sei que virá a ser de mim neste mundo de Cristo!... Ensine-me alguma coisa que me puxe o Jeromo!

A cabocla disse-lhe que se banhasse todos os dias e desse a beber ao seu homem, no café pela manhã, algumas gotas das águas da lavagem; e, se no fim de algum tempo, este regime não produzisse o desejado efeito, então cortasse um pouco dos cabelos do corpo, torrasses-os até os reduzir a pó e lhos ministrasse depois na comida. Piedade ouviu a receita com um silêncio

respeitoso e atento, o ar compungido de quem recebe do médico uma sentença dolorosa para um doente que estimamos. Em seguida, meteu na mão da feiticeira uma moeda de prata, prometendo dar-lhe coisa melhor se o remédio tivesse bons resultados (AZEVEDO, 2010, p. 62-63).

É possível notar, nessa passagem, vários elementos que comumente são relacionados ao universo da magia, como as velas, ervas aromáticas, e cartas com frases cabalísticas. Por fim temos, também, a presença do feitiço ensinado por Paula para que Piedade conseguisse Jerônimo de volta. Nessa outra passagem da obra temos, mais uma vez, a presença das adivinhações amorosas feitas pela personagem.

Outro que também, coitado! arrastava a vida muito triste, era o Bruno. A mulher, que a princípio não lhe fizera grande falta, agora o torturava com a sua distância; um mês depois da separação, o desgraçado já não podia esconder o seu sofrimento e ralava-se de saudades. A Bruxa, a pedido dele, tirou a sorte nas cartas e disse-lhe misteriosamente que Leocádia ainda o amava (AZEVEDO, 2010, p. 91).

Essa visão mágica do mundo sustenta-se em inúmeras práticas e, na perspectiva de Federici (2017), elas vão “desde a quiromancia até a adivinhação, desde o uso de feitiços até a cura receptiva” (FEDERICI, 2017, p. 258), e abrem uma grande quantidade de possibilidades, tornando sua erradicação uma premissa para o funcionamento do trabalho no sistema capitalista, principalmente porque “a magia aparecia como uma forma ilícita de poder e como um instrumento para obter o desejado sem trabalhar — quer dizer, aparecia como a prática de uma forma de rechaço ao trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 258). Nesse sentido, nada causaria mais repulsa que a possibilidade de alcançar coisas por meio de recursos considerados inúteis e sem o esforço físico exigido. Além disso, o fato de a magia apoiar-se em uma concepção que impede a normalização do processo de trabalho por ser qualitativa do tempo e do espaço impede que os empresários imponham hábitos repetitivos ao proletariado, uma vez que o mesmo está, de acordo com as considerações da autora, “ancorado na crença de que há dias de sorte e dias sem sorte” (FEDERICI, 2017, p. 259). Tudo isso coloca a magia, então, num lugar de incompatibilidade em relação à disciplina do trabalho.

Tratemos, agora, da questão racial que envolve a personagem. Paula é descrita da seguinte maneira na obra:

Seguia-se a Paula, uma cabocla velha, meio idiota [...] Era extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados à navalha, formando ponta, como dentes de cão, cabelos lisos, escorridos e ainda retintos apesar da idade. Chamavam-lhe “Bruxa” (AZEVEDO, 2010, p. 24).

Para além da presença, mais uma vez, da animalização da personagem – já discutida anteriormente - no que diz respeito aos dentes de cão, temos nessa passagem, também, a

ocorrência do termo *caboclo*. Em seu texto *A construção histórica do termo caboclo*, Deborah de Magalhães Lima (1999) desenvolve importantes discussões a respeito desse assunto que atravessa a personagem. De acordo com as considerações da autora, o termo é utilizado como uma categoria de classificação social na Amazônia, empregado sempre por pessoas que não se incluem no grupo – o fato de não ser usado para autodesignação relaciona-se, principalmente, ao seu teor pejorativo e ao significado de “índio domesticado” - com definição associada a um estereótipo negativo sendo, por isso, ambígua e complexa. O caboclo seria, deste modo, uma categoria que engloba dimensões de classe, geográficas e raciais, reconhecido pelos brasileiros como “o tipo humano característico da população rural da Amazônia” (LIMA, 1999, p. 5). Na concepção da autora, o termo transmite a mensagem de que o outro é inferior ao locutor, e sua utilização é um meio de definir a si próprio como branco. Em relação à nocividade do termo é necessário pontuar, novamente, as vezes em que a voz do narrador da história ecoa discursos colonizadores. Em relação à discriminação de mulheres ameríndias, Gonzalez (2020) observa que

O caráter duplo de sua condição biológica — racial e/ou sexual — as torna as mulheres mais oprimidas e exploradas em uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Precisamente porque esse sistema transforma diferenças em desigualdades, a discriminação que sofrem assume um caráter triplo, dada a sua posição de classe: as mulheres ameríndias e amefricanas são, na maioria, parte do imenso proletariado afro-latino-americano (GONZALEZ, 2020, s. n.).

Paula, na obra, é tratada como uma mulher animalizada, e o fato de ser chamada de cabocla não acontece apenas uma vez: ela é repetidamente despersonalizada e seus chamamentos se alternam entre cabocla, bruxa e idiota. Em relação à séria necessidade de revisão desse termo nos dias de hoje, na busca por outras palavras para referir-se aos sujeitos, Lima (1999) comenta que os tempos atuais são

momentos de correção, em que as palavras estão sendo submetidas a uma revisão excepcional, medidas e pesadas com cuidado antes de serem empregadas. [...] Nas maneiras de fazer referência a um indivíduo que apresente algum estigma social, que nos fazem diminuir a velocidade da fala e sair em busca de outras palavras para empregar. Mas, no caso do nome caboclo, não há razão para não adotar novos nomes em seu lugar, mesmo porque cabe a nós um papel importante de legitimá-los (LIMA, 1999, p. 28).

Reafirmamos, a partir das reflexões da autora, o papel social desta pesquisa no que diz respeito à revisão de termos que podem ser, de algum modo, nocivos à integridade de alguém ou algum grupo.

Ainda tratando da questão racial de Paula, apresentaremos aqui as considerações de Federici (2017) em relação à colonização dos índios americanos e sua ligação com a caça às bruxas na Europa, uma vez que acreditamos que Paula representa esses índios na obra. Na concepção da autora, menos de um século após a chegada de Colombo ao continente americano houve um colapso populacional que afetou a região. As estimativas desse colapso variam, mas segundo Federici (2017) os especialistas concordam, de maneira quase unânime, que os efeitos foram semelhantes a um “holocausto americano”, que teria sido explicado pelo clero como um castigo divino pelo comportamento bestial dos índios. Chamamos atenção, aqui, para as semelhanças no tratamento direcionado a Paula na obra, que era incessantemente considerada idiota, desvairada, louca, maluca ou saída do inferno. Federici (2017) pontua que, apesar de no passado os historiadores considerarem a perseguição sob a alegação de bruxaria um fenômeno limitado à Europa, hoje em dia “admite-se que a acusação de adoração ao diabo também teve um papel-chave na colonização dos indígenas americanos” (FEDERICI, 2017, p. 381).

É fundamental observar que, mesmo perseguidos, os povos indígenas colonizados seguiram resistindo e resistem até os dias de hoje, apesar de a lógica da colonização ser, inevitavelmente, desumanizar e temer aqueles aos quais pretende escravizar. Em relação à resistência dos povos indígenas a autora reflete que

O vínculo dos índios americanos com a terra, com as religiões locais e com a natureza sobreviveu à perseguição devido principalmente à luta das mulheres, proporcionando uma fonte de resistência anticolonial e anticapitalista [...]. Isso é extremamente importante para nós no momento em que assistimos a um novo assalto aos recursos e às formas de existência das populações indígenas. Devemos repensar a maneira como os conquistadores se esforçaram para dominar aqueles a quem colonizavam, e repensar também o que permitiu aos povos originários subverter este plano e, contra a destruição de seu universo social e físico, criar uma nova realidade histórica (FEDERICI, 2017, p. 382).

No que diz respeito à relação dos índios e das bruxas com a terra e com a floresta, retomaremos aqui os questionamentos levantados no início desse trabalho: na obra de Azevedo, ao contrário do costume nos textos literários onde a bruxa reside na floresta, Paula mora no próprio cortiço. Existem dois pontos importantes a respeito desse fato. O primeiro, já discutido, considera que na obra esse afastamento não existe por tratarem-se de pessoas que, por serem de classe menos favorecida, não podiam manter essa distância física do mal que essa bruxa representa: todos se viam obrigados a conviver e a dividir o mesmo espaço.

Observando, porém, essa realidade pelo viés da bruxa, após todas as discussões feitas a respeito dessa mulher, percebemos que a ausência da floresta corresponde a uma perda significativa para Paula. A floresta é um dos grandes lócus da humanidade, assim como o

campo, o deserto, as regiões de gelo e, de maneira oposta e complementar, a cidade. A floresta abriga e protege quem a busca, ainda que forçadamente. A floresta é um antro. É um lar para quem perdeu seu território por não se deixar perder de si mesmo. As híbridas, as deformadas, as perseguidas, as abandonadas, as amantes, as guerreiras. Paula foi privada de seu lar, do refúgio que a floresta significa para ela enquanto indígena e curandeira. De acordo com Jean Chevalier (1906),

Em diversas regiões, e principalmente entre os celtas, a floresta constituía um verdadeiro santuário em estado natural [...]. A floresta, que constitui verdadeiramente a cabeleira da montanha, proporciona-lhe também o poder, pois permite-lhe provocar a chuva, ou seja, os benefícios do Céu [...]. Na qualidade de símbolo de vida, a árvore pode ser considerada como um vínculo, um intermediário entre a terra, onde ela mergulha suas raízes, e a abóbada do céu, que ela alcança ou toca com sua copa. [...]. Outros poetas são mais sensíveis ao mistério ambivalente da floresta, que gera, ao mesmo tempo, angústia e serenidade, opressão e simpatia, como todas as poderosas manifestações da vida. [...] Para o psicanalista moderno, por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente. Os terrores da floresta, tal como os terrores pânticos, seriam inspirados, segundo Jung, pelo medo das revelações do inconsciente (CHEVALIER, 1906, p. 439).

As florestas, deste modo, desempenham um papel significativo nas histórias, com um rico simbolismo que, dentre outras coisas, sinaliza uma viagem ao inconsciente, como pudemos ver na história de Vasalisa e Baba Yaga. Em seu texto *A floresta dos contos de fadas – uma fonte de simbolismo*, YanRam (2015) observa que, nas histórias, os seres mágicos ou os animais já ocupam a casa na floresta quando a heroína ou o herói chegam lá (perdidos ou exilados do mundo humano), e que eles geralmente necessitam de sustento ou apoio, que os seres mágicos fornecem ou negam condicionados à realização de tarefas (assim como acontece com Vasalisa). Na opinião da autora

A floresta oferece uma antítese à cidade. Nos tempos antigos, quando a Europa era coberta por terras montanhosas, as florestas representavam o limite da civilização. A floresta era, literalmente, um lugar selvagem, a vila era apenas um lugar onde o homem se fincava (YANRAM, 2015, s.n.).

O vínculo de Paula com a floresta, que seria para ela lugar de conforto e acolhimento, contrário a tudo o que a hostiliza no cotidiano do cortiço, foi cortado pela colonização capitalista, como esse verdadeiro assalto às formas de existência e aos recursos da população indígena, apesar da resistência sinalizada por Federici (2017). Enquanto curandeira, benzedeira e rezadeira, Paula representa a cultura mágica, popular e tradicional do país, e é considerada bruxa pelos seus aspectos físicos e sociais que vão de encontro aos do estereótipo criado durante a caça às bruxas. Ela é, retomando as considerações de Schiffner (2011), um elemento do

imaginário europeu que recebe essa nova roupagem no Brasil, daí a necessidade de entendermos melhor esse acontecimento histórico.

O episódio da morte de Paula, narrado com exagero e tom de escárnio, também foi de grande exposição da personagem. Após colocar fogo no cortiço, numa violenta tentativa de fazer justiça com as próprias mãos, a personagem aparece à janela vitoriosa e feliz: “E ela ria-se, ébria de satisfação, sem sentir as queimaduras e as feridas, vitoriosa no meio daquela orgia de fogo, com que ultimamente vivia a sonhar em segredo” (AZEVEDO, 2010, p. 122). Federici (2017), ao falar do momento da execução das bruxas, observa que “esse era um importante evento público que todos os membros da comunidade deviam presenciar, inclusive os filhos das bruxas, e especialmente suas filhas, que, em alguns casos, eram açoitadas em frente à fogueira na qual podiam ver a mãe ardendo viva” (FEDERICI, 2017, p. 334). O tom subversivo da morte de Paula se dá na relação direta que tem com a execução das bruxas nas fogueiras, principalmente no que diz respeito ao caráter público, com ares teatralizados. A diferença primordial, aqui, se encontra no fato de Paula ser a agente da situação. Schiffner (2011) observa que “os capitalistas agem com o respaldo e diante da negligência do governo, e os subjugados, com a ajuda dos santos, exus e orixás e, sem medir os atos, com “a força cega e o coração aos pulos” (SCHIFFNER, 2011, p. 135). Paula, então, lança mão dessa força cega, e no ímpeto passional, lança-se com prazer na orgia de fogo.

Surge, então, o riso. Para uma bruxa, ele não precisa de justificativa. Tudo o que entendemos por vale de lágrimas, Inquisição, rigidez, encontra-se no campo da tristeza. O riso, ao contrário, é o prazer, o corpo, o contrário da seriedade e da dureza, do reto, do ereto, do homem. O riso para o alto, para as deusas, significa o contrário do vale de lágrimas. Para as bruxas, ele é a subversão, a potência da voz própria. Saulo Cunha Brandão e Valdirene Rosa Melo (2020) observam que

O riso, mais que um elemento que alivia as tensões, um divisor do cômico e do não cômico, pode ser um recurso de contestação e de insubordinação, uma vez que pode suscitar um efeito ridicularizador e de deboche das regras morais. A gargalhada da bruxa, estrondosa e assustadora rompe padrões em uma época que era negado à mulher sorrir publicamente. Sob o prisma moral, o riso divide o sério do não sério, e em épocas de rigor cristão, como na Idade Média e Renascentista, o riso e seus excessos, manifestados em ruidosas gargalhadas, metaforizam o espaço do profano e dos prazeres mundanos, que se distanciavam dos ritos divinos e sagrados (BRANDÃO; MELO, 2020, p. 90).

No momento que configura o ápice de sua subversão, Paula dá à sua ação derradeira o tom de liberdade, ameaçando os poderes instituídos, usando o riso como elemento de

resistência, dotado do que Brandão e Melo (2020) consideram um caráter assustador e grotesco. Na concepção dos autores,

A gargalhada que lhe foi satanizada revela o rigor do pensamento teológico que forja o medo pelo temor ao riso em épocas históricas de doutrinação cristã. A gargalhada potencializa o poder de um ser feminino que estava esvaziado de qualquer forma de autoridade e, portanto, uma prática merecedora de punições. O riso, especialmente o feminino, livre e ruidoso foi patologizado e condenado, pois o simples ato de rir já era um discurso de poder que precisava ser silenciado e mitificado como perigoso e perturbador. Nesta perspectiva, bruxa e gargalhada são signos sentenciados à morte porque desassossegam, desequilibram e rompem com o já instituído e normatizado (BRANDÃO; MELO, 2020, p. 90).

Nesse sentido, o riso livre, ruidoso e feminino da personagem causa incômodo porque é temido, satanizado e interdito no contexto em que ela se insere. Rompe com o que é normatizado e, ao contrário de sentenciado à morte, surge nesse momento, representando o poder e a autoridade desse ser feminino que age sem medo buscando dissolver as amarras sociais⁹.

A última passagem que conta com a presença de Paula acontece após sua morte, descrita da seguinte maneira:

Os cadáveres da Bruxa e do Libório foram carregados para o meio do pátio, disformes, horrorosos, e jaziam entre duas velas acesas, ao relento, à espera do carro da Misericórdia. Entrava gente da rua para os ver; descobriam-se defronte deles, e alguns curiosos lançavam piedosamente uma moeda de cobre no prato que, aos pés dos dois defuntos, recebia a esmola para a mortalha (AZEVEDO, 2010, p. 124).

Temos, aqui, Paula inserida em uma realidade à qual fomos apresentados anteriormente por meio de Bertoleza: a categoria da mulher morta. Não a morte enquanto resultado natural de tudo o que vive, mas essa específica, reservada às mulheres, constantemente fetichizada e teatralizada. A condição de mulher morta, na heteronormatividade, representa, enfim, o ideal de mulher. Tiburi (2018) observa que a execução das bruxas pela Inquisição é um dos momentos importantíssimos de semelhança entre o poder patriarcal e a violência contra a mulher. Esse acontecimento, para a autora, tem

relação direta com o assassinato de mulheres que não cessa de se repetir ao longo da história, aquilo que há não muito tempo passamos a chamar de feminicídio. O feminicídio, que para muitos é um tópico menos importante, é uma verdadeira constante cultural. A docilização e submissão das mulheres tem tudo a ver com isso. Todas as vezes que as mulheres se tornaram indesejáveis ou inúteis, perigosas ou desobedientes, elas foram perseguidas e

⁹ Para mais a respeito do tema, ler *O Riso: Ensaio sobre o significado do cômico*, de Henri Bergson (2018).

mortas. E toda essa perseguição e violência foi sustentada pelo discurso misógino (TIBURI, 2018, s.n.).

Há, em toda a história (desde Baudelaire e Proust, até narrativas contemporâneas como os Vingadores, da Marvel, com a Viúva Negra, ou o filme Capitão Fantástico, no qual a mulher aparece por longos momentos no caixão, sendo celebrada) algum homem enfatizando a morte do feminino num gozo quase teatral frente ao corpo morto. Essas repetidas cenas de mulheres mortas vão se inserindo em todos os campos, com tanta força que se tornam naturalizadas. Algumas personagens femininas parecem ser já escritas para morrer. Para além de algo que se resume à literatura, ou a alguma época específica, a fetichização da mulher morta reflete-se ainda nos dias de hoje no assustador número de feminicídios em nossa sociedade, num constante ataque ao que diz respeito ao universo do feminino, reafirmando mais uma vez a importância social da discussão a respeito de Paula e das outras mulheres na obra.

Qual seria, por fim, a motivação do autor ao criar essa personagem tão transgressora, mística e multifacetada e inseri-la em uma obra enfaticamente naturalista, sob moldes estereotipados da figura da bruxa?

Para o naturalismo de Azevedo, não estava em voga apontar os determinismos sobre os fenômenos, estava sim em jogo expor as mazelas sociais e os desvios de caráter que atravancavam o progresso e o desenvolvimento do país, sem, contudo, ter a preocupação de apresentar soluções (DUARTE, 2018, p. 17).

Podemos dizer, deste modo, que Paula é retratada de maneira estereotipada e envolta em determinismos, uma vez que não há, por parte do autor, intenção de demonstrar a força arquetípica dessa personagem, mas apenas expor as mazelas sociais que permeavam o Rio de Janeiro à época dos cortiços, em concordância com a estética naturalista. A busca do arquétipo é uma maneira de reinterpretar o estereótipo da bruxa, tirando dele um lado positivo. Deste modo, apesar de as bruxas não terem sido escritas, em todas as histórias, para demonstrar força e independência, acessar um arquétipo que está emaranhado no estereótipo seria um recurso útil e importante no que diz respeito a dar novos contornos às narrativas dessas mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante salientar que esta pesquisa tem o intuito de abrir portas para mais leituras da personagem Paula, assim como das personagens bruxas em geral, e instigar outros pesquisadores a seguirem por este caminho tão pouco explorado. Grande parte das questões aqui levantadas não se encerram no texto, principalmente pelo caráter de originalidade do estudo, e constituem apenas o início de inúmeras possibilidades de discussões significativas. Além disso, há muitos outros pontos sensíveis e importantes que extrapolam estas páginas e ainda não foram abordados. Há muito a ser dito, reinterpretado, ressignificado, e desejamos que esta pesquisa impulse novos estudos e novas perspectivas.

As discussões atuais a respeito da bruxaria mostram que, na época da caça às bruxas, não era relevante identificar se seus poderes eram ou não reais. Federici (2017) observa que foram tidos como verdadeiros por todas as sociedades pré-capitalistas e que, em tempos recentes, vivemos uma revalorização dessas práticas que anteriormente foram condenadas como bruxaria. Segundo a historiadora, o que torna o interesse pelas crenças mágicas possível nos dias de hoje é o fato de elas não representarem, atualmente, uma ameaça social uma vez que a mecanização do corpo é uma questão tão intrínseca à nossa sociedade que tais crenças não colocam o comportamento social uniforme em risco. Nas palavras da autora, com certeza “até mesmo o consumidor mais assíduo de cartas astrais consultará automaticamente o relógio antes de ir para o trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 259).

Deste modo, a bruxaria torna-se permitida. As autoridades já não se interessam por condenar tais práticas, mas passam a vê-las como reflexo da ignorância ou como delírio. Assim, na concepção da autora, a bruxaria passou a ser rejeitada e tratada como mero produto da superstição medieval. Após isso, um longo período de modificações na representação das bruxas ocorreu, até chegarmos aos anos 90, que foi quando, na perspectiva de Dias e Cabreira (2019), elas começaram a aparecer com mais frequência, inclusive, nos filmes e na televisão. São lançadas, a partir de então, produções que, na concepção dos autores, buscam remodelar a figura da bruxa presente no imaginário popular, evidenciando a importância da cultura pop, com seus filmes e séries, na missão de reinserir as bruxas de maneira positiva ou, pelo menos, fora do extremo do mal isolado, como seres dicotômicos, nas narrativas. *Sabrina, aprendiz de feiticeira* (1996), *Harry Potter* (2001-2011), personagens da Disney como Malévola, a Rainha Má e Cruella; além das incontáveis produções da Netflix e demais serviços de streaming com personagens bruxas são apenas alguns dos exemplos dessa nova forma de representar as bruxas no audiovisual e na literatura.

A despeito da diversificação e reescrita das narrativas com personagens bruxas, no vivenciamos, ainda hoje, numa camada mais social e estrutural da discussão, a atualidade da acumulação primitiva que se desenvolveu à época da caça às bruxas. Para Federici (2017), as fases da globalização capitalista em qualquer época, incluindo a atual, trazem consigo, necessariamente, um retorno à acumulação primitiva em seus aspectos mais violentos, tais como a expulsão dos camponeses da terra, degradação das mulheres, guerra e saques em escala global. Na concepção da autora, os casos de caçadas de bruxas que ocorreram na África e na América Latina poucas vezes chegaram à Europa, assim como a caça às bruxas despertou, durante muito tempo, pouquíssimo interesse dos historiadores. Considerados irrelevantes, esses casos são ignorados pela crença de que pertencem a uma era sem nenhuma ligação com os dias atuais, mas a autora observa que a volta do empobrecimento massivo, da privatização de terra e de outros recursos comunais, do fomento à divisão de comunidades anteriormente coesas e dos saques como partes da agenda mundial constituem sintomas claros de um novo processo de acumulação primitiva, e que para percebê-lo basta aplicar as lições do passado ao presente.

Essa atualidade da acumulação primitiva, acompanhada da ignorância histórica às caçadas de bruxas, que perdura até a atualidade, reforça mais uma vez a importância dos novos estudos e narrativas que contem com personagens bruxas descritas sob outra perspectiva. Paula foi construída como bruxa por apresentar atitudes e características relacionadas a essa figura europeia de nascimento. Isso nos mostra o caráter universal da caça às bruxas, apesar de centro do movimento ter sido a Europa. A luta contra o corpo rebelde chega ao Brasil e ataca diretamente aos povos tradicionais, personificados na figura da personagem, que acreditavam na magia dos saberes populares e guiavam seus corpos no fluxo da natureza, das estações do ano, dos ciclos de vida-morte-vida e dos rituais cotidianos.

Paula traz o viés americano da caça às bruxas, advindo da colonização, e a insubmissão desse corpo rebelde frente à imposição capitalista de transformar-se em máquina (no caso específico das mulheres, máquina de reprodução da mão de obra). Ela rompe com todas as imposições capitalistas: vive sozinha, trabalha, acredita na magia, tem compaixão, está fora dos padrões de beleza, tem controle da sua vida reprodutiva, é indígena, queima o cortiço e morre sorrindo ao destruir a fonte do sofrimento dela e dos seus. Paula tem seu corpo como principal instrumento na luta contra o capitalismo opressor. É com seu corpo que ela rompe com os padrões de beleza, trabalha como lavadeira, faz abortos, feitiços, rezas, sente compaixão, coloca fogo, morre. Ela não se molda pela disciplina do trabalho capitalista. E, ainda assim, trabalha. Sustenta-se. Por esse motivo, ela é tida como louca e desvairada.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Adriana Garcia. O Cortiço e a mulher negra: narrativa refratando a sociedade. In. **Revista África e Africanidades**, ano XII, n. 32, 2019. Disponível em: <https://africaeaficanidades.online/documentos/32/post/O%20corti%87o%20e%20a%20mulher%20negra-%20narrativa%20refratando%20a%20sociedade.pdf>. Acesso em 13 mai. 2021.
- AZEVEDO, Aluísio de. **O Cortiço**. 3. ed. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.
- AZEVEDO, Daniela Quinhões de. **O arquétipo da bruxa no caminho da individuação feminina** – uma reflexão sob a luz da psicanálise junguiana. 2014. Disponível em <https://www.webartigos.com/artigos/o-arquetipo-da-bruxa-no-caminho-da-individuacao-feminina-uma-reflexao-sob-a-luz-da-psicanalise-junguiana/123592/>. Acesso em 16 fev. 2021.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BRANDÃO, Saulo Cunha de Serpa; MELO, Valdirene Rosa da Silva. **O poder das bruxas: alegoria patriarcal**. In. **Antares**, v. 12, n. 26, 2020. Universidade Federal do Piauí (UFPI). Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/8678>. Acesso em 27 jul. 2021.
- CANDIDO, Antônio. **De cortiço a cortiço**. *Novos Estudos*, nº 30, julho de 1991. pp.111-129.
- CANDIDO, Antônio. O mundo sem culpa. In: CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARVALHO, Thais Rocha. Hécate, deusa da magia: representação em Macbeth. In. **Caletroscópio**, v. 6, n. 1. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/caletroscopio/article/view/3825/2977>. Acesso em 31 mar. 2021.
- CAVAGNOLI, Ana Carolina Andrade Pessanha. Descolonizando o eu-autobiográfico feminino: a questão da memória e história nas narrativas da escravidão. In. **Revista Entrelaces**, v. 1, n. 9, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/28316>. Acesso em 27 jul. 2021.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. [Trad. Vera da Costa e Silva]. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba: bruxa negra de Salem**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. [Trad. Heci Regina Candiani]. São Paulo: Boitempo, 2016. Livro eletrônico.
- DIAS, Bruno Vinicius Kutelak; CABREIRA, Regina Helena Urias. A imagem da bruxa: da antiguidade histórica às representações fílmicas contemporâneas. In. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 72, nº 1, 2019.

DUARTE, Cristiane Queiroz. **O cotidiano das lavadeiras como representação social em O Cortiço, de Aluísio Azevedo**. Montes Claros, 2018. Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES.

DUARTE, Leila Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In. DUARTE, Leila Parreira. (org.). **Resultados da pesquisa Ironia e Humor na Literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 1994. p. 54 – 76.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. In. **Revista Palmares**, 2005. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>. Acesso em 13 mai. 2021.

EVARISTO, Conceição. Prefácio. In: CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba: bruxa negra de Salem**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa – Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. 1. ed. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos - Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: 1ª edição digital. Editora Global, 2013. Disponível em: <https://gruponsepr.files.wordpress.com/2016/10/livro-completo-sobrados-e-mucambos-gilberto-freyre-1.pdf>. Acesso em 13 jun. 2021.

GOMES, Carlos Magno Santos; NASCIMENTO, Deise Santos do. Um Olhar Afro-Brasileiro para O Cortiço. In. **Línguas & Letras**, v. 17, n. 38, dez. 2016. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/14827> . Acesso em: 02 out. 2020.

GONÇALVES, Emanuel Régis Gomes. Morrer de pé para não viver de joelhos: o suicídio de Bertoleza em O Cortiço, de Aluísio Azevedo. In. **Anuário de Literatura**, v. 24, n. 1, p. 149-159, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2019v24n1p149>. Acesso em: 10 jun. 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Zahar. Rio de Janeiro, 2020. Livro eletrônico.

HANCIAU, Nubia Tourrucô Jacques. A representação da mulata na literatura brasileira: Estereótipo e preconceito. In. **Cadernos Literários**, v. 7, n. 7, p.57-64, 2002. Disponível em: www.hanciau.net/php/nubia/publicacoes.php. Acesso em: 10 jun. 2021.

JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LIMA, Deborah de Magalhães. **A construção histórica do termo caboclo**. Novos Cadernos NAEA, vol. 2, nº 2 – dez. 1999. Disponível em:

<http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/3125/1/Artigo_ConstrucaoHistoricaTermo.pdf>. Acesso em 27 jul. 2021.

LOVELACE, Amanda. **A bruxa não vai para a fogueira neste livro**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Nebulosa**. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro Editor, s/d.

MARTINS, Mariana Souza; COSTA, Cristiane Henriques. As marcas do corpo feminino: uma leitura feminista da poesia de Rupi Kaur. In. **Revista Criação & Crítica**, n. 28, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171095>. Acesso em 20 jul. 2021.

MENON, Maurício Cesar. Da Bruxa na Literatura Brasileira do Século XIX. In. **XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências**, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/MAURICIO_MENON.pdf. Acesso em: 05 out. 2018.

MORGANTE, Mirela Marin; NADER, Maria Beatriz. O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico. In. **Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas**, 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1399953465_ARQUIVO_textoANPUH.pdf>. Acesso em 27 jul. 2021.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. Sexualidade e desejo: as feiticeiras de Castela. In. **Revista Brasileira de História**, v. 8, nº 15, 1987.

OLIVEIRA, Taísa de Moura. **Cortiços, Trabalho e Mulheres em O Cortiço, de Aluísio Azevedo**: algumas considerações sobre o Rio de Janeiro oitocentista. Uberlândia, 2015. Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

PORTELA, Ludmila Noeme Santos. Malleus Maleficarum: bruxaria e misoginia na Baixa Idade Média. In. **Religare**, v. 14, n. 2, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/view/36472>. Acesso em: 10 jun. 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: Diálogos da história com a literatura. In. **Estudos de História**, v. 6, nº 1, 1999.

ROCHA, Francisca Solange Mendes da. **As relações familiares e a esfera da intimidade em O Cortiço de Aluísio Azevedo**. Fortaleza, 2009. Universidade Federal do Ceará.

RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. Aleph, 2ª ed. 2019.

SCHIFFNER, Tiago Lopes. **Cortiço e Gota D'água**: a trajetória de dois Rios e os reflexos em duas obras literárias. Porto Alegre, 2011. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SICUTERI, Roberto. **Lilith** - a lua negra. Paz e Terra, 3ª ed. 1998.

SILVA, Fernanda Barroso; FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio. Rupi Kaur: um passar pela dor para conquistar o coletivo da cura. In. **Revista Ipotesi**, v. 24, n. 2, p. 53-64, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/33076>. Acesso em 27 jul. 2021.

SILVA, Marcele Carvalho Da. **A produção da sexualidade feminina em O Cortiço**: uma análise da relação homoerótica entre Pombinha e Leónie. Porto Alegre, 2019. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo: ed. Martin Claret, 2005.

SOUZA, Natália Salomé de; PEREIRA, Vinícius Carvalho. A escrita da mulher/a escrita feminina na poesia de Maria Teresa Horta. In. **Revista Estudos Feministas**, n. 2, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/tK8dJyfrVjyvwfWTSMYtHjJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em 27 set. 2021.

SWAIN, Tânia Navarro. De deusa a bruxa: uma história de silêncio. In. **Humanidades**, v.9, 1993. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/deusa.htm>. Acesso em 20 out. 2020.

TEÓFILO, Rodolfo. **A fome/Violação**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. 4a ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. Livro eletrônico.

TORRES, Geovane Gesteira Sales; *et al.* **Existência lésbica e literatura**: diálogos sobre a obra “O Cortiço” de Aluísio Azevedo. Crato, 2019. Universidade Regional do Cariri.

VARELA, Joana Vieira. **Hécate: um estudo inicial**. Lisboa, 2015. Universidade de Lisboa.

YANRAM, A floresta dos contos de fadas: uma fonte de simbolismo. In. **O Grande Jardim**, 2015. Disponível em: <https://ograndejardim.com/2015/10/15/a-floresta-dos-contos-de-fadas-uma-fonte-de-simbolismo/>. Acesso em 27 jul. 2021.

ZANCHETTA, Maria Inês. As divindades femininas: No princípio, eram as deusas. In. **Superinteressante** [online], 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/as-divindades-femininas-no-principio-eram-as-deusas/>. Acesso em 22 mar. 2021.

ZIMMERMANN, Tânia Regina. Relações de gênero e situações de violência no romance “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo. In. **Revista Cordis** – Revista eletrônica de História social da Cidade, n.6, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/cordis/article/view/10293>. Acesso em 02 out. 2020.

ZOLA, Emile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1982.