



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Danieli Munique Fontes da Silveira

O Arquétipo da Grande Mãe na representação da Bruxa em
contos fantásticos hispânicos contemporâneos

São José do Rio Preto
2015

Danieli Munique Fontes da Silveira

O Arquétipo da Grande Mãe na representação da Bruxa em
contos fantásticos hispânicos contemporâneos

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

São José do Rio Preto
2015

Silveira, Danieli Munique Fontes da.

O arquétipo da Grande Mãe na representação da bruxa em contos fantásticos hispânicos contemporâneos / Danieli Munique Fontes da Silveira. -- São José do Rio Preto, 2015
138 f.

Orientador: Roxana Guadalupe Herrera Álvarez
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura fantástica hispano-americana - Séc. XX - História e crítica. 2. Ficção fantástica - História e crítica. 3. Arquétipo (Psicologia)
4. Psicologia junguiana. 5. Feiticeiras. 6. Mulheres na literatura.
I. Herrera Álvarez, Roxana Guadalupe. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 860(8)-344.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Danieli Munique Fontes da Silveira

O Arquétipo da Grande Mãe na representação da Bruxa em
contos fantásticos hispânicos contemporâneos

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves
UNESP - Assis

Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
Julho de 2015

Pai, meu amor e minha admiração por você foram as manivelas que conduziram esse trabalho. Seu apoio foi o principal instrumento do meu sucesso. Amo você.

AGRADECIMENTOS:

Aos meus pais pelo amor e apoio incondicional e por terem acompanhado de perto a minha trajetória;

À Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez pela orientação, dedicação e incentivo;

Às Profas. Dras. Cláudia Maria Ceneviva Nigro e Maria Celeste Tommasello Ramos pelos conselhos e ajuda neste trabalho;

Às minhas companheiras de estudos do fantástico Nathália e Suelen por sempre estarem do meu lado desde a graduação e por terem compartilhado comigo várias experiências acadêmicas;

À minha irmã Jéssica e cunhado Marcos pela presença em todos os momentos da minha vida;

Ao meu sobrinho Kaique por me fazer feliz todos os dias;

Aos meus primos Junior e Marcos pelos momentos de descontração e pela companhia nas horas boas e ruins;

Às minhas melhores amigas Eduarda e Jaini por acreditarem em mim sempre;

À Tainan, Maraiza e Jaqueline pelas conversas incentivadoras e pelas contribuições nesta pesquisa.

“Vivi, olhei, li, senti, Que faz aí o ler, Lendo, fica-se a saber quase tudo, Eu também leio, Algo portanto saberás, Agora já não estou certa, Terás então de ler doutra maneira, Como, Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados às página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ele, a sua própria margem, que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá que chegar...”

(José Saramago, A Caverna, Cia das Letras, 2011, p. 77)

RESUMO

A figura da mulher misteriosa atrelada à magia está presente na cultura de diferentes povos, seja como bruxa, feiticeira ou fada. Neste trabalho, observamos a configuração das personagens centrais dos contos “*Circe*” e “*Bruja*”, do argentino Julio Cortázar, “*Los atillos de Brumal*” e “*Mi hermana Elba*”, da espanhola Cristina Fernández Cubas e “*La buena compañía*” e “*La gata de mi madre*”, do mexicano Carlos Fuentes. As narrativas que serão analisadas filiam-se ao gênero fantástico e, para o estudo desse gênero, usaremos como embasamento teórico os estudos sobre o fantástico de David Roas expostos em *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011) e textos de diversos pesquisadores reunidos e organizados por David Roas na obra *Teorías de lo fantástico* (2001). Acreditamos que essa figura situa-se no arquétipo que Carl Gustav Jung denominou Grande Mãe, assim, para o estudo do arquétipo, inicialmente, utilizaremos sua obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000) e *A Grande Mãe* (1996), de Erich Neumann. Além de estabelecer esta relação, pretendemos demonstrar como os elementos formais da narrativa que interferem na construção da figura feminina colaboram para a manifestação do sobrenatural nos contos em questão, manifestação que se dá por meio da própria personagem feminina. *Estética e pragmática del relato fantástico* (2000), de Juan Herrero Cecilia será um estudo relevante para este projeto de pesquisa, tanto para o estudo dos elementos formais da narrativa, quanto para a discussão sobre a literatura fantástica. Nosso estudo propõe com a análise das obras observar como a figura feminina pode ser caracterizada com atributos típicos da bruxa mítica imaginária. Essa análise será baseada nos elementos usados na configuração da bruxa que os próprios contos utilizam e nos elementos que a cultura ocidental consagrou como marcas da nossa figura arquetípica.

Palavras-chave: Conto. Fantástico. Arquétipo. Bruxa.

ABSTRACT

The figure of the mysterious woman linked to the magic is present in the culture of different peoples, whether as a witch, sorceress or fairy. In this study, we observe the central characters' configuration of the tales Circe and Bruja, of the Argentinian Júlío Cortázar, Los atillos de Brumal and Mi Hermana Elba of the Spanish Cristina Fernández Cubas and La buena compañía and La gata de mi madre, of the Mexican Carlos Fuentes. The narratives that will be analyzed are affiliated to the fantastic genre and, to the study of this genre, we will use as theoretical background the studies about the fantastic of David Roas exposed in Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico (2011) and texts from many researchers gathered and organized by David Roas in the work Teorías de lo fantástico (2001). We believe that this figure is situated in the archetype that Carl Gustav Jung called the Great Mother, then, for the archetype's study, initially, we will use his work Os arquetipos e o inconsciente coletivo (2000) and A Grande Mãe (1996), of Erich Neumann. Besides establishing this relationship, we intend to demonstrate how the formal elements of narrative that interfere in the construction of the female figure collaborate for the manifestation of the supernatural in the tales in question, manifestation that occurs through the own female character. Estética e pragmática del relato fantástico (2000), of Juan Herrero Cecilia will be an important study for this research project, both for the study of formal elements of the narrative, as for the discussion of fantastic literature. With the analysis of the works, our study proposes to observe how the female figure can be characterized with typical attributes of the imaginary mythical witch. This analysis will be based on the elements used in the configuration of the witch that the own tales use and on the elements that the Western culture has set itself as trademarks of our archetypal figure.

Keywords: Tale. Fantastic. Archetype. Witch.

SUMÁRIO:

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. PERCURSO HISTÓRICO DA FIGURA DA BRUXA.....	14
2.1. ANTIGUIDADE CLÁSSICA: MULHER COMO DEUSA.....	14
2.2 MUDANÇA DE PERSPECTIVA NA IDADE MÉDIA: A MULHER VISTA ATRELADA AO MAL.....	16
2.3 BRUXAS OU FEITICEIRAS? A IMAGEM DA INQUISIÇÃO....	24
2.4 <i>MALLEUS MALEFICARUM</i> , O MARTELO DAS FEITICEIRAS.....	28
3. TEORIA DOS ARQUÉTIPOS.....	34
3.1 O INCONSCIENTE COLETIVO, CARL JUNG.....	34
3.2 ARQUÉTIPOS E MITOS.....	36
3.3. ARQUÉTIPOS E TEMAS.....	40
3.4 A FIGURA DA BRUXA COMO REPRESENTAÇÃO DO ARQUÉTIPO DA GRANDE MÃE.....	45
4. O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO.....	53
4.1 GÊNERO FANTÁSTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	53
4.2 O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO: NOVAS PERSPECTIVAS.....	58
4.3 TEMAS DO FANTÁSTICO.....	75
5. O ARQUÉTIPO DA BRUXA EM CONTOS FANTÁSTICOS.....	82
5.1 AMBIVALÊNCIA DO ARQUÉTIPO DA GRANDE MÃE EM “LA GATA DE MI MADRE” e “LA BUENA COMPAÑÍA”, DE CARLOS FUENTES.....	83

5.2 TRAÇOS DA MÃE BONDOSA E MÃE TERRÍVEL EM “CIRCE” e “BRUJA”, DE JULIO CORTÁZAR.....	95
5.3 MÃE BONDOSA EM “LOS ALTILLOS DE BRUMAL” E “MI HERMANA ELBA”, DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS.....	109
5.4 ASPECTOS FORMAIS USADOS NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO.....	116
5.4.1 O NARRADOR NA LITERATURA FANTÁSTICA.....	117
5.4.2 ESPAÇO E AMBIENTAÇÃO: APROXIMAÇÃO DO MUNDO DA NARRATIVA COM O MUNDO EXTRATEXTUAL.....	123
6. MÃE BONDOSA E MÃE TERRÍVEL: A FIGURA DA BRUXA COMO ARQUÉTIPO DA GRANDE MÃE, CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133

1. INTRODUÇÃO

A figura feminina como personagem emblemática está presente em diversos campos incluída a teoria literária. Dentro da literatura fantástica, muitas vezes, essa figura é utilizada como chave do enigma no qual se desenvolve a manifestação do sobrenatural. Ou seja, a mulher é usada como ponto central em torno do qual ocorre o acontecimento estranho essencial à narrativa fantástica.

Esse estudo visa mostrar como são construídas e caracterizadas as figuras femininas centrais nos contos: “*Circe*” (publicado primeiramente no livro *Bestiario*, 1951) e “*Bruja*” (publicado primeiramente no *Correo Literario de Buenos Aires*, 1944), de Julio Cortázar; “*Los atillos de Brumal*” (publicado primeiramente no livro *Los atillos de Brumal*, 1983) e “*Mi Hermana Elba*” (publicado primeiramente no livro *Mi hermana Elba*, 1980), de Cristina Fernández Cubas; e “*La buena compañía*” e “*La gata de mi madre*” (ambos publicados no livro *Inquieta Compañía*, 2004), de Carlos Fuentes.

Os contos selecionados pertencem ao gênero fantástico dito contemporâneo por se diferenciar do fantástico tradicional de E. T. A. Hoffman e Guy de Maupassant. Como veremos no decorrer do nosso trabalho, as obras são narrativas nas quais a *hesitação* proposta por Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (2010) dá lugar à *inquietação* apresentada por David Roas em *Tras los límites de lo real* (2011).

Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas e Carlos Fuentes são renomados escritores hispânicos que muito contribuíram na formação e difusão da literatura de seus países. Cortázar é argentino, Fernández Cubas é espanhola e Fuentes é mexicano. Isto é, os contos que serão analisados pertencem ao fantástico contemporâneo e há escritores de diferentes países, dado que contribui para a observação da figura da bruxa de forma mais abrangente.

Esses escritores carregam o traço em comum de utilizar mulheres como agente principal na manifestação do sobrenatural, característica essencial nos relatos fantásticos. As personagens possuem várias semelhanças: são mulheres misteriosas, persuasivas, ambiciosas e, principalmente, dotadas de saberes ocultos que as diferenciam dos demais. Essas mulheres são configuradas como personagens que possuem certas características, em maior ou menor grau, da figura arquetípica ocidental da bruxa delimitada logo nos primeiros capítulos deste estudo.

Dessa forma, dividimos nosso trabalho em quatro momentos:

Inicialmente, discorreremos sobre o perfil histórico dessa figura, desde a Antiguidade, que deu origem ao Cristianismo, até a Idade Média. Nos tempos primordiais, constantemente a sociedade agrária era matriarcal e cultuava a mulher como deusa da agricultura e procriação. Com a ascensão da Igreja Católica essa visão é invertida e a mulher torna-se o principal veículo da propagação dos males humanos.

O uso de procedimentos mágicos para alcançar determinados objetivos existe desde tempos remotos. De acordo com Maria Eva da Cunha Machado em sua dissertação *Contributo para uma análise de contos de Alexandre Parafita: Deusas e Bruxas* (2008), as sociedades agrárias cultuavam a mulher como deusa ligada à criação e fertilidade, pois acreditavam que o mundo teria nascido de um grande útero já que cada indivíduo nascia de um. Entretanto, a Idade do Ferro faz com que a mulher perca esse estatuto ao dar ênfase à força do trabalho masculino. A autora afirma que “a *bruxa* terá sido, nos tempos pré - cristãos, dos Celtas e dos Babilônios, uma deusa pagã associada aos ritos de fertilidade e de criação dada a sua completa relação com a natureza ou mulheres detentoras de saberes únicos e que ousaram não reacear os preconceitos” (MACHADO, 2008, p. 97).

O delineamento da mulher vista como predestinada ao mal se molda e alcança seu ápice durante a Inquisição que combatia a heresia

na Europa entre os séculos XV e XVII. O *Malleus Maleficarum* escrito em 1484 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger foi um manual utilizado para caracterizar e identificar mulheres vistas como colaboradoras do Demônio para a propagação do mal. Essas mulheres, as bruxas, possuíam dons e saberes ocultos, pareciam dominar fenômenos da natureza e possuíam alto poder de persuasão e sedução para atrair os bons para cometer o pecado, eram feias, pobres e sem família.

Utilizaremos, principalmente, os trabalhos de Maria Eva da Cunha Machado (2008), Julio Caro Baroja (19--), Eva Laura Alberola (2010), Carlos Roberto F. Nogueira (1991), Diana L. Ceballos Gómez (2001) e Heinrich Kramer & James Sprenger (1991) para tratar sobre o aspecto acima citado.

Em seguida, no segundo capítulo, tratamos da questão do arquétipo em si. Acreditamos que a figura da bruxa nos contos selecionados está inserida dentro do arquétipo que Carl Gustav Jung denominou de 'A Grande Mãe'. Por arquétipo, da mesma forma que os junguianos, entendemos como símbolos presentes no inconsciente coletivo, tipos primordiais, arcaicos, imagens universais que sempre existiram em todo tempo e lugar. Utilizamos a obra de Jung *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2012)¹ e *A grande Mãe* (2006), de Erich Neumann como embasamento teórico nessa parte do nosso trabalho.

No terceiro capítulo, fez-se necessário a apresentação de alguns pontos que giram em torno do gênero fantástico dito contemporâneo (gênero ao qual pertence o conjunto de relatos presentes nesse trabalho) para a melhor compreensão da configuração do nosso objeto de estudo.

Como veremos, a verossimilhança narrativa fantástica contemporânea necessita da identificação do leitor implícito com o narrado. Juan Herrero Cecilia em *Estética y pragmática del relato fantástico* (2000) afirma que, no relato fantástico, o desafio está em tornar

¹ Este volume contém trabalhos dos anos 1933-1955

verossímil o que parece racionalmente inverossímil, e isso se dá, justamente, por meio dessa impressão de verossimilhança.

Por esse motivo, na quarta parte do nosso trabalho, analisamos os seis contos dando ênfase à constituição da figura feminina e também aos aspectos formais como narrador e construção do espaço narrativo, pois estão intimamente ligados com a impressão de verossimilhança proposta por Herrero Cecilia (2000). Isto é, consideramos estes elementos importantes porque interferem na aproximação entre o leitor implícito e as personagens, o que causa uma diferenciação na configuração das mesmas.

Como já foi dito anteriormente, há nos contos a serem analisados a presença de protagonistas cuja caracterização nos permite associá-las com a figura arquetípica da bruxa. Esta figura milenar presente nesse conjunto de narrativas também se manifesta em culturas de muitos povos. Na literatura fantástica é construída como mulher portadora de saberes ocultos, capaz de controlar elementos mágicos relacionados com elementos da natureza. Ela ainda pode ser manipuladora, persuasiva e independente, agindo conforme seus próprios interesses.

Portanto, acreditamos que esta personagem emblemática possui raízes arquetípicas, isto é, uma base em comum, representação no nível consciente de um arquétipo maior, que Jung (2012) chamou de Mãe Bondosa e Mãe Terrível, ou ainda da Grande Mãe, que abriga características de ambos os arquétipos. Algumas personagens possuem apenas alguns traços desse arquétipo, outras são essencialmente configuradas com seus elementos fundamentais.

2. PERCURSO HISTÓRICO DA FIGURA DA BRUXA

Neste capítulo, apresentaremos o percurso histórico e o desenvolvimento da figura da bruxa ao longo da História. Selecionamos alguns autores que tratam do tema da bruxa por um viés arquetípico, pois estão mais relacionados com o nosso trabalho.

2.1. ANTIGUIDADE CLÁSSICA: MULHER COMO DEUSA

Caro Baroja em *As bruxas e o seu mundo* (19--) afirma que o culto lunar feito pelos primeiros agricultores durante o neolítico era próprio do ciclo matriarcal. As famílias também matriarcais eram organizadas pelo princípio de filiação matrilinear. Dessa forma, a mulher possuía uma importância econômica capital na sociedade, já que era dona da terra e detinha o conhecimento de cultivar diversos tipos de vegetais, além de ser sacerdotisa do culto lunar. Segundo o autor, vestígios dessas afirmações estão presentes em documentos arqueológicos gregos que descreviam os povos ibéricos considerados arcaicos (CARO BAROJA, 19--, p. 29 e 30). Veremos posteriormente a caracterização da figura feminina em tempos remotos detalhadamente na parte deste trabalho que lida com o arquétipo da Grande Mãe.

Segundo Carlos Roberto Nogueira em *Bruxaria e História* (1991), na antiguidade havia uma associação entre a magia, animais, plantas, planetas e homens para a constituição do universo como um todo. As pessoas que possuíam uma força ou sabedoria mágicas particulares podiam atuar sobre os deuses e divindades. O uso de magia era usado tanto para controlar a natureza, a agricultura, a fertilidade, como também para fins pessoais, além de processos ritualísticos estarem vinculados com cultos aos deuses da religião greco-romana. Nesse cenário, estavam também presentes personagens que conheciam e dominavam essas práticas mágicas.

Caro Baroja (19--) afirma que as obras gregas e romanas célebres sobre a magia colocavam em destaque o uso de magia para obter chuva, evitar o granizo, acalmar os ventos, melhorar a colheita, etc. Entretanto, as práticas mágicas também eram usadas para fins malignos como prejudicar colheitas, provocar doenças, enfraquecer adversários. Segundo o autor, na Grécia e em Roma, a magia benéfica era considerada lícita e até mesmo necessária, enquanto a maléfica condenada.

Documentos atestam a crença no poder que certas mulheres possuíam durante vários séculos da Antiguidade clássica. Elas podiam transformar-se em animais, voar à noite, fabricar filtros de amor e ódio, desencadear tempestades provocar doenças e pragas. Para fazer tudo isso, acreditava-se que estas mulheres reuniam-se à noite e dirigiam-se a Hécate e a Diana (CARO BAROJA, 19--, p. 66).

Eva Laura Alberola em seu estudo *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro* (2010) afirma que a antiguidade clássica ofereceu substratos para a construção da figura da bruxa séculos mais tarde. Para a autora, estão presentes, nas páginas de alguns autores latinos, “as figuras que serviram de base para que, posteriormente e graças ao trabalho das hierarquias eclesiásticas e dos teólogos inquisidores, pudesse nascer e desenvolver-se a bruxa”² (ALBEROLA, 2010, p. 29).³

Portanto, vemos que a figura feminina ligada à magia começa a ganhar contornos distintos deixando de ser adorada por possuir um caráter positivo passando a ser temida devido ao seu caráter negativo.

² “las figuras que sirvieron de base para que, posteriormente y gracias a la labor de las jerarquías eclesiásticas y de los teólogos e inquisidores, pudiera nacer y desarrollarse la bruja” (ALBEROLA, 2010, p. 29).

³ Todas as traduções serão nossas e não traremos o nome do tradutor na bibliografia.

2.2 MUDANÇA DE PERSPECTIVA NA IDADE MÉDIA: A MULHER VISTA ATRELADA AO MAL

Há a diferenciação entre a magia negra, a magia branca e a magia natural durante o Renascimento, mas

Durante a Idade Média, através do novo alinhamento impresso no horizonte mental às práticas mágicas, fica a feitiçaria relegada ao domínio exclusivo do mal. Jacques Le Goff mostrou como a cultura eclesiástica ‘venceu’ a cultura folclórica dos camponeses, por três vias: ‘a destruição, a obliteração – a sobreposição dos temas, das práticas e imagens cristãs aos correspondentes antecessores pagãos – e a desnaturalização – o mais importante dos processos: a conservação mais ou menos parcial das formas, acompanhada de uma profunda e radical mudança de significados. (NOGUEIRA, 1991, p. 27 e 28)

A magia distanciou-se das práticas individuais e passou a ser uma ciência complexa. O Mago era visto mais como um astrólogo que possuía conhecimentos desconhecidos do que um mágico. As artes mágicas estavam a serviço do homem e eram praticadas, principalmente por mouros e judeus, odiados e temidos, sábios e demoníacos ao mesmo tempo.

Mas mesmo condenando e temendo, durante algum tempo, o homem da Idade Média precisava da imagem do mago e da feiticeira atuando na aldeia como terapeuta de males e curando ou amenizando doenças. De acordo com Nogueira (1991), Afonso X de Castela no século XIII e o papa Alexandre IV em 1258 foram nomes da História que defenderam a ambivalência do papel da feiticeira no mundo medieval. O primeiro afirmava que o responsável pelo uso da magia para fins benéficos deveria receber honrarias e não ser punido, o segundo

acreditava que a punição deveria ser aplicada somente se houvesse a heresia.

Os estudiosos da história da bruxaria concordam com a teoria de que o Diabo está presente na construção da imagem da bruxa. Giuseppe Faggin *apud* Alberola (2010) acredita que o culto satânico do qual a bruxa foi acusada relacionava-se com o paganismo. As feiticeiras clássicas praticavam seus rituais com a colaboração dos deuses, mas com a ascensão e oficialização do Cristianismo como religião do Império, as práticas pagãs foram condenadas e esses rituais foram classificados como heresia, e os detentores de saberes ocultos relacionavam-se não mais com os deuses, mas sim com o Diabo (ALBEROLA, 2010, p. 58).

A Igreja Católica imperou sobre o paganismo e esse processo acarretou várias implicações no imaginário da coletividade da Idade Média. Nogueira (1991) afirma que nas catequeses pagãs, os ensinamentos do Evangelho tiveram um papel reduzido enquanto a conversão da Europa ao Cristianismo durante a Alta Idade Média desenvolveu-se sob o confronto entre duas potências: Cristo e as divindades pagãs.

Portanto, houve uma necessidade da Igreja Cristã controlar com muito cuidado as práticas mágicas vistas então como uma evidente manifestação diabólica. Dessa forma, segundo Nogueira (1991), ocorreu uma divisão hierarquicamente qualitativa entre crenças superiores e crenças inferiores, nas quais as divindades pagãs assumiram uma realidade de potências reais, mas de natureza negativa e responsáveis pela obstrução da obra de Cristo devido a sua relação com espíritos malignos que trabalhavam para a perdição da humanidade.

Dessa forma, a sociedade medieval dividiu-se em duas facções que estiveram sempre em guerra até mesmo em práticas cotidianas. De um lado Deus com redenção para os pecados dos mortais e do outro o Diabo que oferecia proteção e amparo em troca de lealdade total. Dessa forma, “a bruxaria encontra-se em franca rebelião contra a ortodoxia, o

que a diferencia e afasta da feitiçaria e da magia, apesar destas práticas viverem ao seu lado, quando não estreitamente interligadas” (NOGUEIRA, 1991, p. 40).

Vemos que a figura do Diabo presente no imaginário cristão estava relacionada estreitamente com a construção da imagem da bruxa como a conhecemos nos países de cultura latina, por manter uma relação íntima com ela. Compreender o desenvolvimento de ambos é necessário para o estudo dos contos de Cortázar, Fernández Cubas e Fuentes, pois como veremos posteriormente o pacto diabólico é marca imprescindível da bruxa e as características do Diabo são transferidas a ela.

Segundo Nogueira (1991), a Igreja Católica foi responsável pela divisão entre os oficiantes do sagrado. Ocorreu uma hierarquização social: acima tínhamos os sacerdotes e ministros de Cristo fazendo parte do corpo religioso ligado ao Estado, abaixo os magos com interesses individuais e particulares. Até então, os papéis estavam indefinidos, porém a ascensão do Cristianismo pela Igreja fez a distinção clara entre crenças erradas e certas, inferiores e superiores como já foi dito anteriormente. O mago era totalmente oposto aos santos da Igreja, já que aquele buscava interesses próprios e estes atuavam para a glória de Deus (NOGUEIRA, 1991, p. 124). Assim, a figura do Diabo construída pela Igreja Cristã aparecia como protagonista nessa divisão.

Carlos Roberto Nogueira em outro estudo intitulado *O diabo no imaginário cristão* (1986) explica as origens do Anjo Rebelde. De acordo com o estudioso, para compreensão da construção da figura maligna devemos voltar os olhos para a tradição religiosa hebraica, da qual surge o Cristianismo, religião que “reuniu, sistematizou, e determinou a figura, as atitudes e a esfera de ação de nossa personagem: o Diabo” (NOGUEIRA, 1986, p. 5).

Inicialmente, não havia uma única entidade que representava o mal. Para os hebreus, havia um deus tribal superior aos outros deuses, o *Jahveh*. Os outros deuses das populações vizinhas eram adversários

desse deus, e assim tornavam-se a representação supérflua, sem muita importância, acessória da maldade. Posteriormente, o monoteísmo transformou todos os deuses contrários ao deus supremo em uma única entidade: “a corte demoníaca”.

De acordo com A. Lefèvre, citado por Nogueira (1986), a imagem do mal não era incorporada em uma determinada personagem no Antigo Testamento. Neste, a maior contribuição presente para a caracterização do Demônio, segundo Nogueira, é a história de Jó. Nesta história, Deus estava contente com seu servo Jó, mas Satã, um dos seus anjos, levantou calúnias sobre o homem dizendo que ele agia por interesse. Deus permitiu que Satã provasse Jó, e este então foi alvo de vários males causados pelo Tentador que era antes Acusador. Assim, o Diabo (*Diábolos* no grego: aquele que leva juízo) no Novo Testamento se tornou a representação de todo o mal.

Foi durante a época helenística que ocorreu uma sistematização coerente do agente do mal. Durante os séculos II a. C a I d.C. houve o desenvolvimento de uma literatura baseada em revelações apocalípticas e sem uma autoria legítima, já que esses textos foram atribuídos a personagens do Antigo Testamento. Nessas obras há várias citações que se referem aos espíritos malignos que são inimigos do Criador do Universo.

De acordo com Marcelo da Silva Carneiro em seu artigo *O mal na bíblia* (2012), a dominação grega no período helênico sobre o mundo judaico, egípcio e persa e a profusão de culturas reforçou a personificação do mal. Carneiro (2012) ainda afirma que os textos judaico-helenísticos ampliaram o tema dos anjos decaídos que era pouco abordado anteriormente e que

Essa mudança completa, em que passam a existir anjos decaídos, inimigos de Deus, pode ser explicada na situação da revolta dos Macabeus no séc. 2º a.C., diante das inúmeras ações negativas de Antíoco IV Epífanes. A revolta trouxe uma

fragmentação da sociedade judaica, onde disputas pelo poder parecem ter se acirrado, juntamente com a formação de grupos distintos, gerando 'tensões resultantes da competição com várias tradições culturais mais antigas dentro do processo de helenização' (Koester, 2005, p. 229). Essa diversidade permitiu o desenvolvimento de uma nova linguagem apocalíptica permeada por figuras angélicas e demoníacas; nessa, o tema de anjos caídos é recorrente, bem como a hierarquização angélica. Isso permitiu uma cristalização na imagem personificada do mal, assim como também das forças do bem. (CARNEIRO, 2012, p.6)

Foi nesse momento também que o Diabo alcançou sua maior glória. Os “*Evangelhos*” e o “*Apocalipse*”, segundo a *Bíblia de Jerusalém*,⁴ reconheceram Satanás como príncipe das Trevas e responsável pela perdição do Homem. Houve maior distinção entre anjos e demônios e crescimento da preocupação individualista de salvação da alma devido à crença de que existiam dois destinos possíveis para o ser humano: o céu e o inferno, que eram representações entre bem e mal, entre Deus e seus anjos e Satanás e seus demônios.

Os “*Evangelhos*”, os “*Atos dos Apóstolos*”, as “*Epístolas de Paulo*” e o livro do “*Apocalipse*” possuem várias alusões à oposição que havia entre Deus e o Satã. Este era visto como o grande adversário da religião que era defendida pela Igreja Católica, grande inimigo de Jesus e dos seus discípulos, tentador dos homens e responsável pelas maldades e corrupções presentes na humanidade. Assim, o universo foi dividido entre dois polos, o Bem e o Mal. Deus estava à frente do reino do Catolicismo, da claridade, da paz, da luz, já o Diabo representava o reino das trevas e escuridão. Qualquer pessoa que não aceitava os conselhos e as palavras vindas de Deus já era vista como seguidora do Diabo e estando em trevas.

⁴ BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1998. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Nova edição revista e ampliada.

De acordo com o Novo Testamento, os demônios que serviam ao Diabo tinham a missão de não permitir a conversão do homem a Jesus. Já os discípulos e crentes em Deus e em Jesus tinham a missão de mostrar “a verdade” à humanidade de forma militante para que a maioria das pessoas pudessem salvar suas almas.

Nogueira (1986) afirma que a ideia do Espírito do Mal como responsável da queda do homem e do pecado original foi integrada pouco a pouco no Catolicismo. O Diabo era o anjo caído, a serpente do Jardim do Éden, e o Anjo Rebelde que incitou um terço dos anjos a voltar-se contra Deus e assim, precipitados dos céus, viver nas trevas acima da Terra infernizando aos homens. Isto é, todas as figuras malignas foram transformadas em uma só figura: o Diabo.

A idolatria foi vista como um dos maiores crimes contra a religião cristã. Esta foi confirmada como a verdadeira devido à capacidade de seus seguidores em exorcizar demônios pagãos. Já os que praticavam o paganismo eram vistos como cultuadores do Satã. Os seguidores da fé católica também tiveram o privilégio de se sentirem superiores a qualquer demônio, “a permissão concedida por Deus aos demônios de colocar os cristãos à prova era simplesmente para que estes pudessem cobrir os espíritos malignos de vergonha e, ao mesmo tempo, reforçar a sua própria fé” (NOGUEIRA, 1986, p. 25).

O Diabo estava solto e ainda não havia sido completamente vencido, nem mesmo com a vinda e sacrifício de Jesus. O inimigo do homem desejava levar o maior número de almas para o seu reino infernal e assim vingar sua queda. Para isso ele contava com a habilidade de poder conhecer muito bem o homem e seus desejos e fraquezas, ele arquitetava verdadeiras armadilhas para corromper o ser humano.

A fé, a esperança e o sacramento eram os meios pelos os quais os homens deveriam fugir das maquinações do maligno para por fim alcançarem a salvação eterna e livrarem-se da danação do inferno. Segundo essa visão, a humanidade não deveria pensar nos prazeres

desta vida que eram passageiros, mas sim nas consequências de seus atos, que os levariam para a vida eterna ou para o sofrimento eterno. O medo deste trouxe consigo o uso constante de agentes que tinham o poder de livrar do mal, como por exemplo, o sinal da cruz e a água benta.

Os religiosos também eram vítimas desejadas pelos demônios, já que, se caíssem, a ofensa a Deus seria maior, além do fato de serem os portadores da palavra Divina. Os inimigos não eram mais apenas criaturas maléficas responsáveis por calamidades e epidemias, mas também responsáveis por provocar os mais fúteis e imundos desejos nos cristãos. Isto é, a partir do século XII a figura do Diabo foi sistematizada e uniformizada e o seu papel frente à humanidade era de provocar fatos verdadeiramente diabólicos e horrendos até meras travessuras e perversidades.

De acordo com Nogueira (1986), os teólogos afirmam que, de acordo com as Escrituras Sagradas e a literatura apócrifa, a terra estava repleta de legiões de demônios e que estes podiam inclusive manter relações sexuais com seres humanos; os “súcubos”, por exemplo, eram demônios fêmeas “que assaltavam homens adormecidos, sob o aspecto de mulheres formosas, às vezes virgens, impelindo-os a quebrarem os votos de castidade ou, no caso de homens casados, a cometerem adultério” já os “íncubos” eram demônios machos “buscando corromper a mulher, deflorando-a, se fosse virgem, ou arrastando as esposas ao adultério” (NOGUEIRA, 1986, p. 44).

No século XIII, o Diabo estava mais poderoso que nunca, e agora era capaz de fazer pactos com seres humanos: o homem entregava a sua alma em troca da satisfação de algum desejo. De acordo com Cesarius *apud* Nogueira (1986), o Maligno podia aparecer sob distintas formas: urso, gato, cavalo, soldado, caçador, homem negro, dragão, cadáveres, até mesmo o próprio Cristo, e outros; o gemido do vento e o farfalhar das folhas também podiam ser a presença dele.

Natália Gaubeur Rosinholi (2001), afirma que mesmo não tendo o momento de concepção definido, a figura do Diabo tinha momentos de degradação e sucesso sobre o imaginário de diferentes sociedades. Nos tempos primordiais, a imagem física dessa figura era descrita com uma mistura de sedução e pavor, entretanto, na Idade Média, passou a receber deformações por causa de sua moral depravada. Dessa forma, o Diabo deixou de ser caracterizado como um ser belo e jovem e passou a assumir imagens corcundas, monstruosas e horripilantes (ROSINHOLI, 2001, p. 10).

Caro Baroja (19--) dá-nos uma descrição sobre como a figura do inimigo maligno era construída na coletividade. Na Antiguidade, aparecia sob a forma de harpias, sereias, centauros, gigantes monstruosos, endríagos e serpentes aterroradoras. Já na literatura da Idade Medieval, ele apareceu nas tentações dos santos, como São Bento e Santo Antão, de forma burlesca, mórbida, com traços inquietantes. Na biografia da monja Micaela de Aguirre surgiu como um cavalo bem ferrado. Mas foi descrito também como outros animais, salamandra e sapo (CARO BAROJA, 19--, p. 107-108).

O Grande Inimigo tinha inúmeros poderes a fim de destruir o homem: ele podia conhecer o futuro e a mente do homem, fascinar e atuar de forma com que ninguém resista a seu poder. Com a decadência do Feudalismo no século XIV e a intensificação da pobreza e das catástrofes, a humanidade sentiu-se abandonada pelo Pai Eterno e assim o Reino do Diabo encobriu a Cidade de Deus.

O Diabo também podia aparecer como uma bela mulher ou um formoso homem, mas acreditava-se que sua aparência era a coisa mais horrenda que poderia existir, uma mescla da figura humana com a figura animal, e tão assustador que o homem não poderia vê-lo.

2.3 BRUXAS OU FEITICEIRAS? A IMAGEM DA INQUISIÇÃO

Há controvérsia entre os historiadores no que diz respeito à distinção entre feitiçaria e bruxaria, mas de fato os termos não podem ser usados para designar o mesmo fenômeno. Segundo Nogueira (1991),

Para o entendimento da bruxaria europeia, como vimos, é necessário ter em mente que esta envolve, *a priori*, um pacto demoníaco; e uma contínua legislação por toda a Europa esforçou-se para diferenciá-la de outras práticas mágicas – pois a bruxaria representava o grande mal, mas sendo apenas uma prática *herética*, contrária à religião -, mas também a repudiou, trocando a boa ortodoxia pela adoração do Mal, incidindo na abominação das abominações, o nefando crime de *apostasia*. (NOGUEIRA, 1991, p. 36)

Diana L. Ceballos Gómez apresenta em *Grupos sociales y prácticas mágicas en el nuevo reino de granada durante el siglo XVII* (2001) uma distinção entre bruxaria e feitiçaria. Segundo a autora, ambas foram maneiras distintas de atuar sobre o mundo e eram consideradas pelas autoridades da época como crimes diferentes. Enquanto a bruxaria possuía um caráter negativo e individual servindo de explicação sobre o mundo com o poder de atuar à distancia, a feitiçaria precisava de um vínculo, um meio para cumprir seu objetivo e podia possuir um caráter positivo ou negativo de acordo com o desejo da feiticeira ou da pessoa que solicitava o feitiço.

A bruxa era capaz de cometer crimes mais graves devido à sua estreita relação com o demônio, ela podia voar e um simples olhar podia causar algum mal ou a morte de animais ou recém-nascidos. A feiticeira cometia crimes mais brandos e não possuía tanto poder, pois sempre necessitava de um filtro para usar a magia (amuleto, planta, objeto) e o objetivo almejado por ela não era tão maléfico, como ter boa sorte, sarar algum enfermo, adivinhar o futuro (CEBALLOS GÓMEZ, 2001, p. 57-58).

Ceballos Gómez (2001) ainda afirma que a bruxaria como prática diabólica era fruto da imagem criada por teólogos, inquisidores e homens da Igreja da época medieval. A bruxa diabólica era aquela que fazia um pacto com o Demônio entregando sua alma por meio de um batismo e com a ajuda de um padrinho ou madrinha que já estava ligado (a) com o mal. Em troca da alma, se adquirem poderes sobrenaturais malignos “ou se adquirem os serviços de um Diabo companheiro ou acompanhante, que está disposto a cumprir os desejos do bruxo ou da bruxa, mas em troca poderá possuir sexualmente o bruxo e a bruxa”⁵ (CEBALLOS GÓMEZ, 2001, p. 59).

Os rituais eram feitos em grupos durante o sabat⁶, onde ocorriam missas negras e práticas escrupulosas para a adoração do Diabo. Atitudes como adoração a bodes e ingestão de alimentos asquerosos faziam parte dos rituais.

O inquisidor Pierre Broussard *apud* Baroja (19--) dá alguns detalhes de como ocorriam as reuniões feitas pelos adoradores e colaboradores do Diabo:

Reúnem-se aí diante de mesas carregadas de vinhos e comestíveis e encontram o Diabo sob a forma de um bode, de um cão, de um macaco, mas nunca sob a forma humana. Prestam-lhe homenagem e adoram-no; muitos dão as suas almas ou pelo menos uma parte de seus corpos. Tendo na mão velas a arder, colocam seguidamente os lábios em seu traseiro (...) Voltam depois as suas partes traseiras para o céu em sinal de desprezo, e depois de terem bebido e comido até fartar, unem-se carnalmente. O Diabo transformado em homem ou mulher une-se ele próprio com uns e outros. Cometem o pecado de

⁵ “o se adquieren los servicios de un Diablo compañero o acompañante, quien está dispuesto a cumplir los deseos del brujo o de la bruja, pero que a cambio podrá poseer sexualmente al brujo o a la bruja” (GOMÉS, 2001, p. 59).

⁶ De acordo com Baroja (19--) o nome sabat dado a essas reuniões misteriosas relaciona-se com o sábado hebraico. Como qualquer rito e crenças dos Judeus era considerado a quinta-essência da perversão, qualquer fato nomeado com nomes relacionados a esses era assimilado com o pior (BAROJA, 19--, p. 125).

sodomias e de homossexualidade e outros crimes enormes e imundos, tanto contra Deus como contra a natureza. (BAROJA, 19--., 129)

Luis Bonilla descreve a bruxa maligna como psicologicamente diferente da feiticeira da Antiguidade em *Historia de la hechicería y de las brujas* (1962). Aquela foi formada na época que a Igreja Católica triunfou abertamente e simbolizava uma rebeldia do demônio ante a religião dominante e personalizava sua luta para alcançar a perdição das almas. Era vista como um ser maligno, satânico e capaz de usar sua magia negra com a ajuda do Demônio para ter outra aparência, dominar desejos e impulsos e até mesmo voar (BONILLA, 1962, p. 99).

Como pôde ser observado anteriormente, a mulher assumiu o papel principal em todo o processo supracitado. A mulher vista como vítima e veículo por excelência do Demônio por estar mais predestinada ao mal do que o homem esteve presente no universo mítico-imaginário da cultura ocidental. Segundo Joseph Campbell (1990), essa predestinação está presente desde o mito bíblico da Queda. O autor afirma que houve uma ideia na tradição bíblica de que a natureza e o sexo são corruptos, e a mulher, como epítome do sexo, também era um ser corrupto.

Esse prisma via a mulher como um ser fraco e influenciável pelo mal, entretanto havia também a ideia de um perfil feminino ambicioso para ser independente e não se sujeitar ao homem.

O perfil feminino que não se sujeita ao homem apareceu em mitos como o de Lilith. Esta foi a primeira companheira de Adão feita também do pó e era caracterizada por ser desobediente e questionadora, foi vista assim como um demônio. Por não ter pudor, era sedutora, cheia de desejo e sensualidade, provocava o prazer e o descontrole e fez com que Adão sentisse a potência feminina/demoníaca. Lilith não aceitou sua condição de inferioridade e deixou Adão, que depois recebeu sua

‘verdadeira companheira’ Eva, feita de uma parte de seu próprio corpo (RODRIGUES, 2007).

De acordo com Yolanda Beteta em *Entre conjuros y pactos diabólicos. La proyección simbólica de las mujeres en el discurso demonológico* (2013), houve uma deslegitimação da natureza feminina por volta do século XIV: com base no episódio bíblico da Queda e com um discurso patriarcal, a mulher era vista como um ser inferior e pecaminoso, com natureza sexual excessiva e inclinada a assuntos diabólicos. Segundo a autora, essa percepção veicula-se por meio de dois mecanismos: a literatura demonológica e o processo da Inquisição valendo-se da acusação sobre certas mulheres de práticas relacionadas à bruxaria (BETETA, 2013, p. 875).

Nogueira (1991) também faz a mesma justificação para a explicação de por que o perfil feminino foi tido como demoníaco. Segundo o autor, esse medo veio desde a tradição hebraica e Antiguidade Clássica. Para os gregos, “foi Pandora, o presente dado aos homens por Zeus, ‘um mal em que todos, no fundo do coração, se deleitarão em rodear de amor sua própria desgraça’, foi a responsável pela introdução de todos os males do mundo” (NOGUEIRA, 1991, p. 104). A tradição cristã incorpora as tradições do judaísmo e da cultura greco-romana intensificando essas tradições com as superstições que os primeiros padres da Igreja tinham sobre as relações sexuais.

Erik Midelfort *apud* Nogueira (1991), afirma que houve uma mudança significativa no século XV e XVI: a idade de núpcias masculina eleva-se para 25 até trinta anos e feminina de 23 até 27 anos. A proporção de mulheres que não se casavam também aumenta de cinco para 20%. A família patriarcal era considerada a base da organização social, e à luz deste conceito, “o crescente número de mulheres solteiras poderia parecer como um elemento sedicioso na sociedade, especialmente depois da morte dos pais, que retirava o controle exercido sobre as filhas” (NOGUEIRA, 1991, p. 108).

No fim da Idade Média, mulheres vistas sozinhas eram suspeitas de ameaçar a coletividade. A mulher sozinha era desprovida de ajuda financeira e jurídica, portanto mais fácil de ser acusada. Ela também vivia mais que o homem e era acusada de usar feitiços para prolongar sua vida. Durante o parto, quando a mãe ou a criança morriam, a responsabilidade caía sobre a mulher; deformidades na criança também era sua culpa.

2.4 *MALLEUS MALEFICARUM*, O MARTELO DAS FEITICEIRAS

O delineamento da mulher bruxa vista como agente do mal se moldou e alcançou seu ápice durante a Inquisição que combatia a heresia na Europa entre os séculos XV e XVII. De acordo com Nogueira (1991),

A Inquisição foi fundada em 1230, e desde os inícios do século XIV utiliza como procedimentos a imposição de definições escolásticas sobre os acusados pelo uso da tortura. Assim, as práticas heréticas, pouco a pouco, vão fornecendo o material para formar o modelo da bruxa e do ritual diabólico. A partir de 1300, progressivamente a crescente crise econômica, política e social do mundo medieval cria condições para que a bruxaria se torne a mais proeminente das expressões de rebeldia contra a ordem estabelecida. Finalmente, de 1420 a 1487, os teóricos escolásticos e inquisitoriais fixam pela persuasão e pela força o retrato da bruxa em sua forma definitiva. (NOGUEIRA, 1991,p. 85-86)

Tendo sua sexualidade reprimida e sendo desvalorizada pela Igreja, a mulher que se relacionava com forças mágicas passou a ser odiada e vista como auxiliar e instrumento do Demônio para propagar males na humanidade. Essa figura era a responsável pelos males ocorridos com a população à qual pertencia: chuva de granizo, morte ou

doença de recém-nascidos e animais, entre outros problemas comuns que ocorrem em qualquer população.

Dessa forma, a bruxa podia ser vista como bode expiatório da sociedade daquela época. Havia uma crença no meio coletivo de que para o livramento da danação eterna, a bruxa deveria assumir sua culpa. Assim, acreditava-se que muitas o fizeram para salvar a alma, mesmo sendo inocentes, já que o Diabo poderia ser capaz de cegar as bruxas no que se refere aos seus atos (NOGUEIRA, 1991, p. 89- 91).

Os problemas sociais presentes nessa época incentivaram o uso da magia. Esta não deve ser vista apenas como uma revolta feita pelos heréticos diante da ascensão do Cristianismo. “Mais do que a resposta emocional a um abuso de poder, as práticas mágicas preenchem as necessidades do mental coletivo, preexistentes em cada nível social, completando-as e dinamizando-as” (NOGUEIRA, 1991, p. 99). Ou seja, o uso da magia não era simplesmente uma ação ocasionada devido à rejeição do Cristianismo, mas sim uma forma de superar a realidade indesejada vivida na época.

O *Malleus Maleficarum* escrito em 1484 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger foi um manual utilizado para caracterizar e identificar mulheres vistas como agentes do mal. Essas mulheres, as bruxas, possuíam dons e saberes ocultos, pareciam dominar fenômenos da natureza por meio de práticas ritualísticas, possuíam alto poder de persuasão e sedução para atrair os bons para cometer o pecado e eram más o suficiente para provocar desastres naturais e matar recém-nascidos.

Para Kramer e Sprenger (1991), a mulher é perversa por natureza e está mais propensa a receber a influência de espíritos malignos, pois possui mente e corpo mais fracos em comparação com o homem. A explicação dessa propensão é dada pelos autores:

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia pelas

suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepiona e mente. (KRAMER; SPRENGER, 1991, p.116)

Os autores utilizam proposições sobre a mulher maligna de importantes nomes da Igreja Católica nesse manual de caça as bruxas: S. Agostinho, S. Tomás e S. Isidoro são os principais nomes citados pelos autores.

A bruxa era assim chamada, de acordo com o S. Isidoro apud *Malleus Maleficarum*, pela negrura de sua culpa, elas “incitam e confundem os elementos com a ajuda do demônio, causando terríveis temporais de granizo (...) enfeitiçam a mente dos homens, levando-os à loucura, ao ódio insano e à lasciva desregrada” e, além disso, é capaz também, “pela força terrível de suas palavras mágicas, como por um gole de veneno, conseguem destruir a vida” (KRAMER; SPRENGER, 1991, p.58).

Segundo os inquisidores, a mulher perversa fazia um pacto com o Diabo tornando-se verdadeiramente sua serva. Dessa forma, a bruxa unia-se ao Diabo e praticava, por meio de seus poderes, malefícios contra os homens.

Pequenos problemas ocorridos em uma comunidade também eram atribuídos como obra de bruxaria. Segundo os inquisidores o desaparecimento de animais, morte, ou até a diminuição de produção, eram frutos de bruxaria. As bruxas cometiam esses “crimes” para que as mulheres (seres mais fracos) dos donos das pequenas terras fossem compelidas a buscar ajuda satânica por meio de seus trabalhos maléficos.

Todos os que consultavam ou recorriam às bruxas deveriam ser punidos com o exílio ou com a confiscação de bens materiais. E as acusadas de praticar bruxaria deveriam ser interrogadas e submetidas à

tortura para a confissão de seus crimes. Mesmo tendo assumido sua culpa, as então bruxas deveriam ser supliciadas e sofrer outras várias torturas prescritas por lei, podendo inclusive ser queimadas em uma fogueira para que pagassem suas dívidas na proporção de suas ofensas.

Essas influências também alcançaram a América. A implantação do catolicismo como religião em nosso continente durante a colonização procurava excluir qualquer outra religião, inclusive a da população aborígine. A crença destes era vista pelos cristãos espanhóis como idolatria e práticas supersticiosas a adoração a deuses inadmissíveis para a fé Cristiana.

Maria Luisa Laviana Cuetos em *Brujas y curanderas de la colonia* (1996) apresenta dados simbólicos sobre acusações contra indígenas de bruxaria, feitiçaria, curandeirismo e práticas de pacto com o Demônio feitas por eclesiásticos na época: as acusações baseavam-se em afirmações obtidas durante interrogatórios de suspeitos, e se estes negavam de alguma forma sua culpa, eram acusados de estar negligenciando a verdade; os responsáveis não perguntavam se os acusados tinham visto o Demônio, mas sim quantas vezes já haviam-no encontrado, ou ainda não questionavam se já haviam praticados algum tipo de rituais, mas sim quais feitiços exerciam.

Como pode ser visto, a mulher foi a raiz da bruxaria por ser, segundo a visão da inquisição, perversa por natureza e propensa ao mal. É importante frisar, como também faz Nogueira (1991), que o perfil da mulher perversa traçado no processo de bruxaria é baseado na mentalidade do grupo que se julga vítima das bruxas e não do próprio grupo envolvido com práticas mágicas e saberes ocultos.

Portanto, temos os principais atributos utilizados para a construção da figura da bruxa no imaginário mítico ocidental. Corrupta, sedutora, misteriosa, ambiciosa, persuasiva, maligna e dotada de saberes ocultos relacionados a práticas ritualísticas são também atributos muitas vezes utilizados para a configuração de uma personagem feminina atrelada ao

mal na literatura, com uma liberdade maior no gênero fantástico devido à própria manifestação do sobrenatural.

Com base em tudo o que já foi dito, vemos que a mulher relacionada a procedimentos mágicos muitas vezes é apresentada de modo negativo e pode ainda ser construída como personagem que possui certas características, em maior ou menor grau, da figura da bruxa descrita segundo a visão da Inquisição. Entretanto, acreditamos que a figura da bruxa possui uma base arquetípica com raízes no imaginário coletivo primitivo.

De acordo com Nogueira (1991), da figura mágico-religiosa do xamã “passamos, no período Neolítico, ao aparecimento de uma casta sacerdotal na medida em que o rito se complicou e se hierarquizou, surgindo os primeiros especialistas, mantidos com os excedentes da produção” (NOGUEIRA, 1999, p. 123). Assim, houve uma especialização de atividades, e o sacerdócio foi uma delas. O que ocorreu então foi o desenvolvimento de uma classe que se dedicou exclusivamente a assuntos relacionados ao mistério. Essa classe se dividiu entre um polo positivo e outro negativo.

A personagem feminina seguiu o mesmo desenvolvimento mencionado acima. A mulher xamã apareceu em cultos a divindades de caráter ctônico e agrário, nas quais a mulher ocupou alta posição. As invasões indo-germânicas e a influência do direito paterno relegaram a mulher a um plano secundário, senão menosprezado. No antifeminismo medieval houve a junção da influência arquetípica e outras representações que determinam o *pathos* e o *ethos* (maneira de pensar e falar) da Idade Média, onde a mulher dotada de saberes passou a ser encarada como ser maligno.

Como veremos no próximo capítulo, Jung chama de arquétipo o conteúdo existente no inconsciente coletivo. Acreditamos que a imagem da bruxa é um reflexo, uma representação no nível consciente do arquétipo da Grande Mãe presente no inconsciente coletivo. O período

medieval foi responsável por separar figuras arquetípicas do inconsciente que estavam ligadas até o fim da Antiguidade e o arquétipo materno teve sua ambivalência acentuada e seu aspecto negativo torna-se extremamente maligno: de um lado, “a Virgem, a mãe de Deus e a Igreja; de outro, a bruxa, a morte, a tumba, representações sobejamente conhecidas e que ilustram em sua oposição toda a violência e tensão do mental representado e vivido” (NOGUEIRA, 1991, p. 126).

Portanto, passaremos agora para o estudo do arquétipo de maneira geral com base na obra de Carl Gustav Jung *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2012) e também apresentaremos o arquétipo que é foco de nosso estudo, o arquétipo da Grande Mãe utilizando como embasamento teórico *A grande Mãe* (2006), de Erich Neumann.

3. TEORIA DOS ARQUÉTIPOS:

Neste capítulo, discutiremos as teorias sobre os arquétipos para que possamos delimitar a figura arquetípica da bruxa que será o foco do nosso estudo na análise dos contos. Apresentaremos a teoria do arquétipo e mitos, do arquétipo e temas e, por fim, desenvolveremos considerações sobre o arquétipo da Grande Mãe que consideramos importantes para a caracterização da figura feminina presente no conjunto de contos que fazem parte desta pesquisa.

3.1 O INCONSCIENTE COLETIVO, CARL JUNG

O inconsciente para Sigmund Freud (*apud* JUNG, 2012) é o estado de conteúdos reprimidos ou esquecidos, sendo de natureza inteiramente pessoal. Segundo Carl Gustav Jung (2012), há uma diferença entre inconsciente individual e inconsciente coletivo, o autor afirma que

uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este, porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos de *inconsciente coletivo*. (JUNG, 2012, p. 12)

Para o autor, o inconsciente coletivo não é de natureza individual, mas sim universal, existindo em cada indivíduo de maneira idêntica e os conteúdos presentes nesse substrato psíquico são denominados *arquétipos*. Isto é, os conteúdos presentes no inconsciente coletivo, arquétipos, são tipos primordiais, arcaicos, imagens universais que sempre existiram em todo tempo e lugar.

Jung (2012) afirma que o inconsciente coletivo diferencia-se do inconsciente pessoal devido ao fato de não ter a sua existência ligada à experiência pessoal, isto é, não faz parte de uma aquisição pessoal como

ocorre com o inconsciente pessoal constituído com conteúdos que já foram conscientes e depois 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” (JUNG, 2012, p. 51).

O autor cita algumas teorias em que a expressão “arquétipo” já foi encontrada, portanto não é um conceito usado somente pela psicologia do inconsciente. No mito e nos contos de fadas, por exemplo, os arquétipos são formas traçadas de maneira específica e transmitidas através de períodos longos de tempo.

Distinguindo-se do inconsciente pessoal pelo fato de sua existência ser devida à hereditariedade, o conceito de arquétipo indica a presença de determinadas formas existentes na psique em todo tempo e lugar.

A pesquisa mitológica denomina-as ‘motivos’ ou ‘temas’; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de Levy-Brühl e no campo das religiões comparadas foram definidas como “categorias da imaginação” por Hubert e Mauss. Adolf Bastian designou-as como “pensamentos elementares” ou “primordiais”. (JUNG, 2012, p. 52)

De acordo com o autor, o arquétipo representa “essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2012, p. 14). O termo “projeção” é usado para designar essa manifestação do conteúdo do inconsciente, ou seja, a manifestação do arquétipo. É na projeção que o estado de inconsciência de um ‘tipo’ torna-se consciente.

O conteúdo do inconsciente é igual em todos os indivíduos, mas na projeção, durante a passagem do inconsciente para consciente, esse conteúdo irá receber influências individuais. Quando não projetado, o

arquétipo possui uma forma indeterminada, mas com uma estrutura determinada. Dessa forma, o conteúdo pode sofrer alguma variação, mas a forma não. Nas palavras de Jung (2012), o inconsciente coletivo não se desenvolve de forma individual, mas é herdado. “Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos de consciência” (JUNG, 2012, p. 52).

Assim, os arquétipos são determinados quanto à forma e não quanto ao conteúdo. Este conteúdo não se difunde por meio da tradição, da linguagem, da migração, ou de qualquer transmissão externa, mas ressurgem de maneira espontânea no inconsciente coletivo ganhando visibilidade quando projetado em um símbolo ou imagem.

Jung (2012) apresenta alguns arquétipos em seu estudo, dentre os principais estão: *Anima*, *Animus*, *Velho Sábio*, *A Grande Mãe*, *Sombra*. Mas como o autor mesmo diz, é inútil decorar uma lista de arquétipos, devido à dificuldade de alguns indivíduos de vivenciá-los dada a complexidade dos arquétipos. Vamos nos deter neste trabalho apenas no arquétipo de *A Grande Mãe*, que será apresentado posteriormente, pois é este que está presente em nosso estudo.

Como já foi dito anteriormente, o termo arquétipo não é exclusivo da psicologia do inconsciente. Estudos importantes sobre esse conceito foram desenvolvidos. Dentre eles, Joseph Campbell e Northrop Frye partem de um caráter mitológico e Eleazar Mosséievitch Meletínski de uma abordagem temática para tratar do arquétipo em diversos contextos, como o cultural e o artístico.

3.2 ARQUÉTIPOS E MITOS:

Northrop Frye e Joseph Campbell destacam-se no estudo dos arquétipos relacionados à mitologia. Para esses estudiosos, arquétipo

seria o símbolo ou imagem frequente na literatura e reconhecido como elemento da experiência literária.

De acordo com Joseph Campbell (1990), o mito está intimamente ligado à cultura, tempo e espaço da humanidade e necessita de uma constante recriação por meio das artes para continuar vivo e que “a menos que os mitos e as metáforas se mantenham vivos, por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandona” (CAMPBELL, 1990, p. 62).

A literatura é uma dentre as manifestações artísticas que utilizam o mito para criar um diálogo intertextual. Histórias são contadas e recontadas desde sempre e cada vez que ocorre o diálogo intertextual entre nossas obras literárias e os mitos clássicos, estes contribuem sempre de uma forma nova para aqueles. Assim, segundo o autor, os arquétipos seriam as ideias em comum dos mitos, isto é, motivos constantes que aparecem em mais de um mito (CAMPBELL, 1990, p. 53).

Northrop Frye reúne ritualismo e junguismo no estudo dos arquétipos. Em *Fábulas de Identidade*, Frye (1999) afirma que “cada obra literária captura os ecos de todas as outras obras do mesmo tipo na literatura e ondula em direção ao resto da literatura e daí em direção à vida” (FRYE, 1999, p. 45). Assim, há sempre uma continuidade literária que possui um poder de movimento no decorrer do tempo. Ele diz também que na “experiência direta de uma nova obra literária, estamos conscientes de sua continuidade ou de seu poder em movimento no tempo” (FRYE, 1999, p. 46).

De acordo com Frye (1999), o mito é visto como um elemento estrutural na literatura devido ao fato de a literatura ser uma metáfora ‘deslocada’ e de sua ação acontecer em um mundo acima ou anterior ao tempo. Portanto, o que acontece nos mitos são fatos que ocorrem apenas em histórias, eles estão em um mundo literário autossuficiente. “O mito oferece ao escritor de ficção um referencial pronto, respeitável pela antiguidade, que lhe permite devotar todas as energias à elaboração de

sua forma” (FRYE, 1999, p. 39). Dessa maneira, há uma economia de meios relacionados à construção dos motivos⁷ presentes na trama o que possibilita uma maior concentração do desenvolvimento de sua forma.

Para Frye (1999), “a forma literária não pode vir da vida: ela vem apenas da tradição literária e, portanto, em última instância, do mito” (FRYE, 1999, p. 45). Assim, o mito é tratado pelo autor como o extremo da invenção literária e a crítica mítica por sua vez tem o papel de fazer com que o leitor compreenda essa relação, isto é, a crítica seria responsável por “permitir-nos compreender o lugar correspondente que uma obra literária tem no contexto da literatura como um todo” (FRYE, 1999, p. 45). Ela seria responsável por colaborar na compreensão das relações entre o mito e os motivos presentes nas narrativas, levando-nos a um mundo literário autônomo no qual cada obra literária possui um lugar em relação às outras.

Em outro estudo, *Anatomia da crítica*, Frye (1973) entende que arquétipo é uma imagem típica ou recorrente, um símbolo que atua como unidade de comunicação na fase mítica. O uso recorrente dessas imagens na literatura não deve ser encarado como uma coincidência, mas sim levado em consideração na análise literária, pois o autor pode valer-se da intertextualidade para recorrer a figuras arquetípicas que possuem histórias difundidas e conhecidas eliminando a necessidade de descrições e construções de motivos dentro da narrativa.

Dessa forma, o crítico literário deve aceitar o elemento arquetípico ou convencional nas imagens que unem uma obra a outra, isto é, um símbolo não pode permanecer dentro de uma obra ou outra, ele deve expandir-se por muitas outras até chegar a um arquétipo, um símbolo arquetípico da literatura. Assim, devido ao seu caráter associativo e comunicável, a crítica arquetípica lida com a literatura como um fator social e como um modo de comunicação.

⁷ Consideramos *motivos* como unidade temática mínima; a *indecomposição* dos temas, cada proposição narrativa possui seu próprio *motivo*. C.f. TOMACHEVSKI (1976) e FRANCO Jr., Arnaldo (2003).

Os arquétipos são grupos associativos, e diferem dos signos por serem variáveis complexas. Dentro do complexo existe sempre um grande número de associações específicas eruditas, comunicáveis porque sucede que grande número de pessoas, em dada cultura, se familiarizou com elas. (FRYE, 1973, p. 105)

Ao tratar de simbolismo na vida comum, deparamos com arquétipos culturais conhecidos ou em associações convencionais. Segundo Frye (1973), a cor verde como arquétipo pode simbolizar a esperança, a natureza vegetal ou o sinal 'siga' na transito, mas como signo verbal, 'verde' sempre se referirá à cor verde. Já se referindo a associações convencionais, há alguns arquétipos tão enraizados que não podem deixar de apontar para uma clara associação imediata: a cruz inevitavelmente sugere a morte de Jesus Cristo.

O autor acredita que uma obra literária sempre possui muito de outras obras já existentes, assim buscar a fonte dos temas da literatura torna-se importante para a crítica mítica. Dessa forma, Frye (1973) utiliza o simbolismo da bíblia e a mitologia clássica como “uma gramática” dos arquétipos, pois são vistos como a fonte de temas e motivos da literatura devido ao fato de que

(...) o modo mitológico, as histórias sobre deuses, nas quais as personagens têm a maior força de ação possível, é o mais abstrato e convencionalizado de todos os modos literários, tal como os modos correspondentes nas outras artes (...) Por isso os princípios estruturais da literatura relacionam-se tão estreitamente com a mitologia e a religião comparativa como os a pintura com a Geometria. (FRYE, 1973, p. 136)

Vemos, portanto, a relevância que o autor dá aos mitos. Para ele há três modos diferentes de organização dos mitos e símbolos: o primeiro

é caracterizado pelo mito não ser deslocado e por se preocupar com deuses e demônios formando dois mundos opostos (um desejado e outro indesejado), são formas chamadas pelo autor de apocalíptica e demoníaca; o segundo modo é conhecido como romanesco e sugere padrões míticos implícitos associando-se com a experiência humana; por fim, segundo o autor, o terceiro modo tende ao “realismo” e tem uma característica de descarregar a ênfase no conteúdo e na representação ao invés de fazê-lo na forma da história (FRYE, 1973, p.141).

Tanto Northrop Frye como Joseph Campbell obtiveram destaque no estudo dos arquétipos e trouxeram contribuições importantes para os estudos literários. Entretanto, esses autores receberam algumas críticas devido à grande importância dada por eles ao mito. Eleazar Mosséievitch Meletínski em *Os arquétipos literários* (1998) faz uma abordagem do estudo sobre arquétipos um pouco diferente daquelas apresentadas até agora.

3.3 ARQUÉTIPOS E TEMAS

O russo Eleazar Mosséievitch Meletínski em seu trabalho intitulado *Os arquétipos literários* (1998) dedicou-se ao estudo dos arquétipos como temas que constituem as primeiras unidades da narrativa.

De acordo com Meletínski (1998), não podemos ignorar as descrições e explicações de determinados arquétipos feitos pela psicologia analítica e pela crítica mitológico-ritualística, pois fizeram uma contribuição muito importante para a linguagem literária. Entretanto, o autor também acredita que não devemos aceitar totalmente essas concepções devido ao seu reducionismo psicológico ou mitológico ritualístico que veem a fonte dos temas da literatura nos ritos e na vida interior do espírito (MELETÍNSKI, 1998, p. 33).

Apoiando-se nas obras do filósofo francês G. Bachelard, Gilbert Durand *apud* Meletínski (1998) acredita que “devido à influência das

estruturas dos esquemas primordiais os símbolos se transformam em palavras e os arquétipos em idéias” (MELETÍNSKI, 1998, p. 34). Assim, o mito seria um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas transformando-se em narrativa.

Segundo o autor, “Tanto Jung quanto os outros teóricos acima lembrados, quando falam dos arquétipos, não têm em vista os temas, mas um repertório de figuras-chave ou objetos-símbolos que dão origem a alguns motivos” (MELETÍNSKI, 1998, p. 38). Afirma que os temas não são secundários tampouco recessivos, mas sim capazes de ligar-se a outras imagens para dar origem a outras. Portanto, segundo a visão do autor, os temas seriam a base para os estudos das imagens arquetípicas e, dessa forma, ganharia grande destaque na crítica literária.

Outro ponto que Meletínski (1998) apresenta é a ambiência social dos motivos subconscientes, isto é, a psicologia do inconsciente coletivo não tem um caráter puramente hereditário, mas sim possui caráter social real. Assim, os arquétipos não seriam herdados somente de pai para filho de forma inconsciente, mas seriam um resultado da convivência social vivida por cada indivíduo.

O homem tem diante de si a tarefa de entender e explicar o mundo que está ao seu redor, e assim o estrutura em forma de relato. De acordo com o autor, o processo de criação do mundo é o principal motivo dos mitos antigos, pois a mentalidade mítica tende a narrativizar o modelo estático do mundo vendo a cosmicização do caos primordial, a luta e a vitória do cosmos sobre o caos como formação do mundo e ordenamento deste. Assim,

O mito da criação é o mito básico, fundamental, o mito por excellence. O mito escatológico é apenas o mito da criação pelo avesso, narrando durante a maior parte do tempo a vitória do caos (pelo dilúvio, incêndio etc., no fim do mundo ou no fim de uma época cósmica). Algo intermediário é representado pelos mitos das estações nos quais a morte temporária da natureza, muitas vezes personificada

por um deus que morre e ressuscita como herói, serve bem à sua renovação cíclica. (MELETÍNSKI, 1998, p. 40)

Para o autor, alguns modelos ritualísticos, como por exemplo, o da iniciação, morte e casamento, têm grande significação para a formação dos temas e motivos arquetípicos, mas não podemos fazer deduções sobre os temas e a própria cultura observando apenas os rituais, mas sim encarando o ritual como o “aspecto formal” e o mito o “aspecto conteduístico” do mesmo fenômeno. Assim sendo, cada ritual pode corresponder a um ou mais mitos, e da mesma forma o oposto (MELETÍNSKI, 1998, p. 43). Por exemplo, o ritual da iniciação está ligado à representação da morte temporal, às provações para mudanças de status, à renovação, e também está incorporado a outros rituais.

Meletínski (1998) faz uma descrição prática dos motivos arquetípicos. Estes seriam microenredos que contêm uma ação, um agente e um paciente veiculando um sentido independente e profundo. O autor deixa claro que as transformações, encontros, desencontros, atributos e características isoladas das personagens não são considerados por ele motivos ou temas arquetípicos. O enfoque é dado para os motivos desenvolvidos dentro das narrativas (cada um atrelado a um significado que possui uma base em comum), informações isoladas e individuais de cada personagem são dados secundários para a delimitação das temas arquetípicos.

A imagem do herói tem grande importância para o estudo que Meletínski (1998) desenvolve sobre os arquétipos literários. O herói ocupa um papel central nas narrativas, pois é por ele que os temas arquetípicos desenvolvem-se. O ritual de iniciação torna-se importante para a imagem do herói, já que está incorporado a outros rituais e relaciona-se com as provações e mudanças que ele deve passar para alcançar determinados objetivos.

O ritual de iniciação com suas provações propiciatórias passadas pelo herói citado acima é um exemplo de tema arquetípico. Segundo o autor, mesmo na literatura da idade moderna podemos encontrar ecos desse arquétipo. O herói, por exemplo, sempre esteve intimamente ligado ao anti-herói, mesmo que ambos os arquétipos estejam presentes em uma só personagem. Ao herói, tanto arcaico quanto moderno, são atribuídas as tarefas mais difíceis e para realizá-las, muitas vezes, ele utiliza meios nem sempre honrados, unindo assim o arquétipo do herói e anti-herói.

Meletínski (1998) traz contribuições importantes para a crítica arquetípica com seu estudo. Entretanto, no decorrer do trabalho, percebe-se que o foco dado por ele aos arquétipos literários relaciona-se com os nós e o clímax utilizados para a construção da trama narrativa. Portanto, sua abordagem não corresponde às necessidades de um estudo que dê enfoque à análise da configuração das personagens em si mesmas. Isto é, mesmo considerando importante observar o desenvolvimento dos motivos narrativos, não podemos deixar de dar enfoque à observação das personagens centrais das narrativas no que se refere a suas características físicas e psicológicas.

Os estudos dos arquétipos estimulam diferentes abordagens. Mesmo possuindo diferentes visões, as abordagens apresentadas neste trabalho contribuiriam de alguma forma para a crítica arquetípica, e são apenas algumas entre outras tantas.

Todas as teorias aqui apresentadas possuem aspectos válidos para a compreensão dos arquétipos na literatura fantástica, o qual é o nosso objeto de estudo. Entretanto, possuindo um foco de estudo na caracterização e configuração das personagens femininas, teorias como a de Meletínski (1998), por não considerar as transformações, encontros, desencontros, atributos e características isoladas dessas, não valeriam como fundamentação teórica, pois é necessário observar a configuração do arquétipo considerando todos os aspectos citados. Isto é, observar a

caracterização psicológica de cada personagem de forma individual por meio de suas ações praticadas na trama é essencial para o delineamento do arquétipo da bruxa no nosso trabalho.

Da mesma forma, a crítica mítica de Frye (1973, 1999) e Campbell (1990) mesmo apresentando conceitos válidos para o estudo das manifestações arquetípicas, não são suficientes para colaborar com o delineamento que a análise das personagens precisa, pois reduzem a manifestação simbólica do arquétipo proveniente apenas dos mitos presentes na cultura e acreditamos que nossas personagens possuem raízes mais profundas. Acreditamos que a figura da bruxa possui uma base arquetípica nos níveis individual e coletivo. A existência dessa figura mágica está vinculada ao inconsciente do homem que a transfere para o nível consciente por meio de imagens e representações.

Dando continuidade ao trabalho de Jung (2012) e por apresentar diversas análises da projeção do arquétipo da Grande Mãe na cultura da humanidade, desde a representação de túmulos e esquifes de séculos a.C. até a figura da mulher moderna, Erich Neumann em *A Grande Mãe* (2006) faz um estudo que corresponde às necessidades do estudo da personagem feminina relacionada com a mulher perversa e malévola.

Esta personagem feminina malévola construída com atributos que a aproximam, em maior ou menor grau, da figura da bruxa, remete a um conjunto de elementos míticos presentes no imaginário coletivo que a consolidam como um arquétipo. Dessa forma, a figura arquetípica da bruxa pode ser encarada como a projeção/manifestação de um arquétipo maior: A Grande Mãe.

O arquétipo reúne um conteúdo comum que pode ser projetado em diferentes imagens e símbolos. A bruxa enquanto personagem literária na narrativa fantástica pode ser relacionada com um arquétipo justamente por trazer traços que possuem uma mesma base em comum. Portanto, utilizaremos o conceito de arquétipo porque ele comporta a definição de união de características enraizadas no inconsciente coletivo que são

projetadas em imagens e símbolos que podem estar presentes na Literatura.

3.4 A FIGURA DA BRUXA COMO REPRESENTAÇÃO DO ARQUÉTIPO DA GRANDE MÃE

Como já foi dito anteriormente, o termo “projeção” é usado por Jung (2012) para designar a manifestação do conteúdo do inconsciente, ou seja, a manifestação do arquétipo. É na projeção que o estado de inconsciência de um “tipo” torna-se consciente, ou seja, onde o arquétipo passa a ter visibilidade.

O conteúdo do inconsciente é igual em todos os indivíduos e não recebe influência alguma, mas na projeção, na passagem do inconsciente para consciente, esse conteúdo irá receber influências individuais. Quando não projetado, possui uma forma indeterminada, mas com uma estrutura já determinada. Dito de outra forma, o arquétipo não possui um modelo já fixo, ele pode aparecer de diversas formas em diversos símbolos a depender das experiências individuais que receber; entretanto é importante destacar que sempre irá possuir o mesmo conteúdo.

De acordo com Neumann (2006), no momento em que “o conteúdo atuante do inconsciente é reconhecido, impõe-se à consciência, assumindo a forma simbólica de uma imagem” (NEUMANN, 2006, p. 20). Dessa forma, o arquétipo possui uma característica de ininteligibilidade e começa a atuar na mente do indivíduo quando há a organização do material presente em seu consciente em figuras definidas. Isto é, é somente na projeção do arquétipo que o conteúdo tomará forma e poderá ser reconhecido como uma imagem.

Jung *apud* Neumann (2006) destaca a importância de diferenciar as imagens simbólicas, enquanto representações arquetípicas, do ‘arquétipo em si’. Este é “um fator ininteligível, uma disposição que começa a atuar num dado momento do desenvolvimento da mente do

indivíduo, em que ele passa a organizar o material da consciência em figuras definidas” (NEUMANN, 2006, p. 21). Já as imagens simbólicas “são a visibilidade manifesta do arquétipo, correspondendo à invisibilidade latente do mesmo” (NEUMANN, 2006, p. 22). O símbolo seria responsável por moldar o arquétipo presente no conteúdo do inconsciente para formar concepções, orientações e conceitos.

O arquétipo do *caminho* é usado por Neumann (2006) para esclarecer esta questão. Este arquétipo surgiu pela primeira vez na Pré-história onde os homens eram levados até cavernas em cujos interiores estavam adornados com imagens sagradas com a finalidade de atingir o sagrado. A *Via Crucis* e procissões religiosas também são exemplos da manifestação simbólica do arquétipo do *caminho*. Dessa forma, podemos notar que ambas as imagens projetadas do arquétipo possuem distinções, entretanto conservam o padrão que determina o comportamento inconsciente do indivíduo que percorre um *caminho* com o objetivo de atingir o sagrado.

Segundo Neumann (2006), as expressões simbólicas do arquétipo da Grande Mãe são as figuras da Grande Deusa presente ao longo da história da humanidade nas criações artísticas, mitos, rituais, sonhos, fantasias e realizações criativas do homem representadas como deusas, fadas, demônios, ninfas, entidades graciosas ou malévolas. “Todas as formas de manifestação de um só Grande Desconhecido, a ‘Grande Mãe’, que é o aspecto central do Grande Feminino” (NEUMANN, 2006, p. 25).

Os símbolos projetados pelo arquétipo da Grande Mãe podem ter um sentido positivo/negativo ou favorável/nefasto. De acordo com Jung os atributos desse arquétipo

(...) são o maternal: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto

e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. (JUNG, 2012, p. 88)

Neumann (2006) faz uma subclassificação do arquétipo da Grande Mãe e denomina os símbolos com sentido positivo e favorável como pertencendo à Mãe Bondosa e os símbolos com sentido negativo e nefasto como pertencendo à Mãe Terrível.

De acordo com Neumann (2006), o contato com as imagens arquetípicas pode ocorrer por meio de figuras. Assim, a figura da Górgona é uma projeção da Mãe Terrível, já que esta figura é caracterizada por possuir uma cabeça coberta por víboras e por ter o poder de petrificar sua vítima, e a figura de Sofia⁸ é uma projeção da Mãe Bondosa. Figuras que unem os traços da Mãe Terrível e da Mãe Bondosa, como a de Ísis, deusa-mãe egípcia que representa o poder do trono e a relação entre mãe-filho, corresponde ao arquétipo da Grande Mãe (NEUMANN, 2006, p. 34).

A figura feminina possuía um caráter primordial de transformação, pois a ela eram atribuídas funções dinâmicas de transformação, como ampliação do ser e sua modificação. De acordo com Neumann (2006), seja como Senhora da Água (controla a chuva), Senhora da Terra (controla a fertilidade do solo) ou Senhora dos Animais (governa os animais), o caráter de transformação sempre esteve presente nos mistérios do feminino. Com a queda do matriarcado e a ascensão do patriarcado, a sabedoria e o poder femininos foram negativizados, e a curandeira, a adivinha, a profetiza, a velha sábia tornaram-se mulheres demoníacas, ou ainda “bruxas” malignas.

A mulher era considerada um ser sagrado porque, tal como a terra, dava vida, alimentava e trabalhava. De acordo com Machado (2008), a relação com terra foi a primeira experiência espiritual da humanidade e foi

⁸ Ou sabedoria, figura da tradição helenística e judeu-cristã c.f. (NEUMANN, 2006, p. 34)

vista como imagem da Grande Mãe devido a sua eterna fecundidade e fertilidade. De acordo com Neumann (2006), em todos os estágios do simbolismo humano, sempre houve uma ligação entre a mulher e a planta e

No estágio mais remoto da vida humana, a função principal das mulheres consistia na colheita de plantas, raízes e tubérculos, na mesma proporção em que a caça pertencia aos homens. A mulher do período primordial, por sua intimidade com o reino vegetal, dispunha de um vasto conhecimento desse reino vital, que assume um papel de significado tão essencial no âmbito dos mistérios primordiais do Feminino. (NEUMANN, 2006, p. 229)

Dessa forma, os mistérios relacionados com a vegetação, rituais de fertilidade e proliferação da vida estiveram ligados com o feminino desde tempos remotos. A mulher também já apresentava uma relação estreita com os animais que eram criados em cativeiro na Pré-história nos períodos Paleolítico, Neolítico e Heládico.⁹

De acordo com Neumann (2006), a mulher foi a precursora da pecuária, domesticando não só os animais, mas também controlando o homem por meio dos tabus que impôs e criando a mais antiga cultura do caráter humano: o domínio. “O domínio, a delimitação e o sacrifício dos impulsos instintivos eram prerrogativa da Senhora dos Animais, a qual representa mais do que o princípio da ordem natural. Ela foi mais do que a protetora e geradora de animais” (NEUMANN, 2006, p. 246).

Não só o controle instintivo de homens e animais estava relacionado com os mistérios da Grande Mãe, mas também havia sua ligação com a terra. Esta era geradora da vida vegetal, assim como a

⁹ Podemos encontrar vários exemplos de pinturas e esculturas retratando o culto à mulher e a sociedade matriarcal. De acordo com Neumann (2006), as esculturas da Idade da Pedra fazem o total de 60 peças, sendo cinquenta e cinco figuras de mulheres e cinco figuras de homens.

mulher foi do ser humano, ambas geravam, davam e controlavam a vida. Dessa forma, segundo Neumann (2006), a Grande mãe não tinha o poder apenas de dar a vida, mas também de prover a morte.

Por possuir essa ligação com a terra, a mulher também era portadora dos mistérios ligados a ela. Assim, as fabricações de tóxicos, remédios, bebidas inebriantes, eram constantemente feitas por mãos de mulheres com saberes ocultos.

Além dessa característica, a mulher também tinha a tendência a aprisionar. O desejo de nutrir, alimentar, aquecer, proteger e oferecer segurança corresponderiam ao lado positivo do arquétipo, entretanto, segundo Neumann (2006), a Grande Mãe torna-se perigosa em sua função de fixar, “não permitindo a libertação de um ser que aspira por sua independência e liberdade. Essa situação constela fases essenciais da história da consciência e de seu conflito com o Grande Feminino” (NEUMANN, 2006, p. 66). Temos, portanto, um exemplo da ambivalência do arquétipo da Grande Mãe. Dessa forma, o cativo era um símbolo projetado da Grande Mãe e o indivíduo podia vivenciar a postura do Grande Feminino como constrangedora, hostil e agressiva.

A figura da mulher atrelada ao mal que está presente em alguns contos fantásticos pode estar inserida no arquétipo da Grande Mãe. Essa figura não está idealizada, não é vista como passiva e submissa ao homem, totalmente ingênua. As personagens dão a vida e podem controlá-la, seduzem e envenenam, cuidam, mas também destroem conforme suas vontades e desejos, isto é, elas estão entre os polos positivo/negativo e bondoso/nefasto.

Acreditamos que a bruxa usada como motivo do fantástico age segundo seus próprios interesses e lida com o bem e o mal de acordo com propósitos específicos. A figura arquetípica da bruxa na literatura fantástica não é manipulada, antes manipula e possui um domínio sobre o sobrenatural por meio de práticas ritualísticas, uso de fórmulas mágicas e possui um conhecimento oculto para a maioria das pessoas comuns.

Neumann (2006) afirma que “a volúpia e a sedução que levam ao pecado e à destruição pertencem à Deusa Terrível, o amor e a morte são dois aspectos inerentes a uma e mesma Grande Deusa” (NEUMANN, 2006, p. 153). A personagem da bruxa na literatura fantástica possui características opostas, aspectos distintos que estão presentes em um único arquétipo. O autor cita essa ambivalência:

A metade escura do ovo cósmico preto e branco, que representa o Grande Feminino, engendra figuras terríveis que manifestam o lado negro e abissal da vida e da psique humanas. Da mesma forma como o mundo, a vida, a natureza, e a alma são vivenciadas como femininas geradoras e nutridoras, acolhedoras e protetoras, seus opostos também são percebidos na imagem do Feminino e, para a humanidade, a morte e a destruição, o perigo e a penúria, a fome e o desamparo aparecem como impotência diante da Mãe sinistra e terrível. (NEUMANN, 2006, p. 134)

Segundo Neumann (2006), os momentos iniciais do período psicológico-matriarcal, período no qual a mulher exercia grande influência e era vista como membro mais importante da família, estão na Pré-história enquanto o seu fim ocorre no alvorecer da Idade Média e a partir daí o mundo matriarcal dá lugar ao patriarcal, onde o domínio passa ao Grande Pai, com seu simbolismo, suas tendências e seus diferentes valores. A mulher deixou de ser vista como ser adorado e sagrado e passou a ser considerada frágil, incapaz e inferior ao homem.

De acordo com Nogueira (1991), as figuras arquetípicas que conviveram em harmonia até o fim da antiguidade ganharam uma nova interpretação e sofrerão uma rejeição no período medieval.

Projetadas externamente, estas figuras agora dissociadas e privadas do seu aspecto positivo convertem-se nos ‘agentes diabólicos’, corporificando em seres humanos as representações do demoníaco. Para o homem da Antiguidade, a *anima* aparece como deusa ou como

espírito maligno; o homem medieval converte a deusa em Rainha dos Céus e Madre Igreja. O arquétipo materno, o lado luminoso e o lado escuro do feminino, com consequências funestas: de um lado, Virgem, a mãe de Deus e a Igreja; de outro, a bruxa, a morte, a tumba representações sobejamente conhecidas e que ilustram em sua oposição toda a violência e tensão do mental representado e vivido.” (NOGUEIRA, 1991, p. 126)

O gênero fantástico lida com a manifestação do sobrenatural em um mundo possível dentro da literatura. Dessa forma, a construção da bruxa na literatura fantástica possui certa liberdade para usar os substratos pertencentes à *Mãe Terrível*. Assim, o leitor entra em contato com o que lhe amedronta e com o que lhe causa inquietação (sentimentos presentes em seu inconsciente), pois o homem teme o que ainda é desconhecido: a sabedoria, o poder, o controle, o encantamento dessas personagens femininas. Portanto, a bruxa na literatura fantástica causa a inquietação, que veremos no próximo capítulo, medo e ainda um estranhamento diante dos acontecimentos sobrenaturais que giram em torno dela.

Para Neumann (2006)

A realidade simbólica da Mãe Terrível extrai suas imagens preponderantemente ‘de dentro’, isto é, o caráter elementar negativo do Feminino se expressa através de imagens fantásticas e quiméricas que não são oriundas do mundo exterior. A razão disso é que esse Feminino Terrível é um inconsciente. O lado escuro do maternal terrível assume a forma de monstros, seja Egito ou na Índia, no México ou na Etrúria, em Bali ou em Roma. Das mitologias e lendas de todos os povos, épocas e lugares – assim como dos pesadelos de nossas noites individuais -, as figuras de bruxas e vampiros, fantasmas e espectros nos atemorizam, todas elas igualmente sinistras. (NEUMANN, 2006, p. 134)

A bruxa é construída no imaginário coletivo como uma mulher independente, portadora de saberes ocultos, controladora, manipuladora, persuasiva, capaz de controlar poderes relacionados com elementos da natureza, como a água, a terra, o fogo e o ar. Algumas personagens possuem apenas alguns traços desse arquétipo, outras são essencialmente configuradas com seus elementos fundamentais.

Com base em tudo o que foi dito, acreditamos que esta personagem emblemática possui raízes arquetípicas, ou seja, uma base em comum, projeção no nível consciente de um arquétipo maior. Jung (2012), como já dito, chamou de Mãe Bondosa e Mãe Terrível, ou ainda da Grande Mãe, que abriga características de ambos os arquétipos.

4. O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO

Neste capítulo, faremos algumas considerações que julgamos úteis para a reflexão sobre as personagens femininas que faremos no próximo capítulo. Nossa intenção não é fazer um percurso teórico sobre o gênero fantástico, portanto, selecionamos obras que contribuirão de alguma forma com as análises dos contos selecionados para este estudo.

4.1. GÊNERO FANTÁSTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A figura da bruxa na literatura fantástica possui algumas marcas daquela criada pela Igreja na Idade Média, mas não é a mesma presente nos contos de fadas e nas histórias infantis da tradição oral que, como afirma Ana Maria Machado (2008) é velha, feia, com um grande nariz adunco, vive sozinha com apenas a companhia de um gato preto ou de um corvo negro, mesma cor de suas vestes, além de estar cercada de velhos livros, um caldeirão, ervas mágicas e poções em estado de ebulição.

A figura da bruxa nos contos fantásticos é construída como mulheres reais justamente pela narrativa possuir uma fidelidade com a realidade extratextual. Essa verossimilhança com a realidade exterior do texto literário é uma dentre outras características importantes do gênero fantástico como veremos a seguir nessa parte do nosso trabalho.

Há certa impossibilidade de criar leis universais para caracterizar obras literárias em nível geral, já que cada texto possui qualidades intrínsecas. Tratando-se do gênero fantástico, não é diferente. Entretanto, há uma característica presente em toda obra fantástica: a manifestação de algum acontecimento sobrenatural na narrativa. Antes de adentrarmos nesse aspecto, faremos um breve resumo do percurso da narrativa fantástica.

De acordo com Selma Calasans Rodrigues em seu livro *O fantástico* (1988), há os que afirmam que o fantástico nasceu com Homero e com *As mil e uma noites* (sentido *lato*) e há os que afirmam que nasceu no século XVIII (Século das Luzes) com a rejeição do pensamento teológico medieval e de toda a metafísica (sentido *strito*). Consideramos o fantástico no seu sentido restrito como o gênero ao qual pertencem os contos que serão analisados posteriormente, gênero que, segundo Rodrigues (1988), se formou no século XVIII, moldou-se no XIX e transformou-se no XX. De acordo com a autora, a maioria dos autores é unânime em considerar a obra *Le Diable amoureux* inaugural do gênero fantástico tal como o conhecemos.

Segundo Irène Bessière (apud RODRIGUES, 1988, p. 27), o fantástico se desenvolve na “fratura da racionalidade”, não dando conta da singularidade e da complexidade da individualização. Essa individualização é o processo que coloca o homem como indivíduo autônomo procurando explicar o mundo sem o auxílio da religião ou de explicações metafísicas.

Entretanto, a racionalidade se choca com a impossibilidade de o homem encontrar todas as respostas para suas questões existências, e assim o gênero fantástico é moldado com esse pensamento. Desse modo, elementos inquietantes, inexplicáveis são colocados na literatura dentro de uma lógica racional.

A catalepsia é usada para explicar a volta dos mortos, e o sonho recorrentemente é usado para provocar uma incerteza, justificando possivelmente fatos sobrenaturais dentro dos acontecimentos presentes nas narrativas. O homem vale-se do fantástico para transpor as suas incertezas diante do que lhe é desconhecido e inexplicável, ele usa a literatura como forma de expor suas inquietações e pensamentos.

David Roas no prólogo da antologia *El castillo del espectro* (2002) descreve o percurso que a narrativa fantástica tomou entre o século XIX e XX. Ramón Menéndez Pidal apud Roas (2002) definiu a literatura

espanhola durante o século XX como arte realista. Este pensamento foi compartilhado por vários críticos e investigadores nesse período e o resultado foi o esquecimento de grandes obras que não se encaixam nessa definição realista, entre essas obras, as ditas fantásticas. Ademais, o conto (principal veículo do fantástico) ocupou pouco espaço nos ensaios sobre a narrativa, tendo o romance mais êxito. De acordo com Roas (2002), esses fatos fizeram com que a narrativa fantástica fosse desconhecida não só por parte da crítica, mas também por parte dos leitores.

Entretanto, nos últimos anos, o estudo do gênero fantástico está crescendo, inclusive no que se refere a sua presença na literatura do século XIX. Estudos mostram que o gênero fantástico foi muito cultivado e lido nesse século.

Segundo Roas (2002), o efeito fantástico começou a ganhar forma nas primeiras décadas do século XIX, mas se manifestou inicialmente no gênero gótico. Este tem como característica o macabro, lúgubre, mortes violentas, no qual a moral e o sentimentalismo são privilegiados e ganham mais enfoque dentro da narrativa do que sobrenatural, além de ter como cenários castelos medievais. O caráter terrífico e sobrenatural da novela gótica propiciou uma abertura para o gênero fantástico que começou a se desenvolver então.

Uma das primeiras narrativas fantásticas espanholas foi “*El alcázar de Sevilla*” de José María Blanco publicada na revista *No me Olvides*. A partir de então o interesse pelo gênero fantástico não parou de crescer na Espanha. O fantástico encontrou nas revistas e jornais da época seu melhor meio de difusão. Entre as revistas estão: *Correo Literario y Mercantil*, *Cartas Españolas*, *El Correo de las Damas*, *El artista*, *Semanario Pintoresco Español*, *No Me Olvides*, *El Siglo XIX*, *El observatorio Pintoresco*, *El Panorama*, *El Alba*, *El Pesamiento*, *El Iris*, entre outras. Apesar da maioria da narrativa fantástica incluir contos, podemos encontrar, nesse período, romances fantásticos, como *Una*

hechicera, de José Bermúdez de Castro e *La casa de Pedro Hernández*, de Miguel Agustín Príncipe.

Roas (2002) também cita a importância da influência de E.T.A Hoffmann e aponta características hoffmannianas presentes nos contos espanhóis na primeira metade do século XIX. De acordo com o crítico, o autor teve grande importância para a “evolução” da literatura fantástica europeia e americana. Os contos hoffmannianos não têm semelhanças claras com o gótico e o lendário; eles são ambientados no mundo cotidiano do leitor e assim intensificam a percepção subjetiva do leitor frente ao fantástico. Este surge por meio do sonho, do delírio, da obsessão, do duplo, do magnetismo.

Apesar de ter sido muito traduzido na primeira metade do século XIX, a influência de Hoffmann não é frequente na Espanha. Roas (2002) acredita que o autor despertou o interesse dos autores pelo gênero fantástico e dá exemplos da manifestação hoffmanniana: os contos “*La Madona de Pablo Rubens*”, de José Zorrilla e “*La noche de máscaras*”, de Antonio Ros de Olano.

No primeiro, cujo ambiente é cotidiano e realista, é narrada a obsessão de um artista por uma mulher e o sobrenatural dá-se por meio do duplo. No segundo conto há o duplo, a ameaça diabólica, a aparição fantasmagórica, a metamorfose, a animação de objetos. Entretanto, Ros de Olano não constrói um efeito fantástico, segundo Roas (2002), pois falta o choque entre o real e o impossível, isto é, o encontro de um acontecimento sobrenatural frente à racionalidade do cenário real descrito na narrativa, além de não possuir também a intenção verossímilante de fazer-se possível esse fenômeno sobrenatural.

Já na segunda metade do século XIX a literatura fantástica continuou crescendo, e o veículo de publicação saiu das revistas e jornais passando à publicação de volumes contendo relatos fantásticos. As narrativas fantásticas desse período contam com uma profunda renovação do gênero: o progressivo aumento da presença do mundo

cotidiano, “um processo que mesmo tendo sido iniciado com os poucos textos ‘hoffmannianos’ publicados durante o período anterior, alcançará seu ápice a partir da popularização das narrações de Edgar Allan Poe”¹⁰ (ROAS, 2002, p. 16).

O conto lendário segue sendo uma das formas mais cultivadas do relato nessa época, exemplos destes estão presentes na antologia organizada por Roas: “*Los maitines de Navidad. Tradición monástica*”, de José Soler de la Fuente, e “*El monte de las Ánimas. Leyenda soriana*”, de Gustavo Adolfo Bécquer. No primeiro conto, alguns religiosos não participam da prece da meia noite na noite de Natal e são surpreendidos por espíritos de antigos frades na Igreja. No segundo conto, a narrativa gira em torno de um monte amaldiçoado durante o dia dos mortos. Alonso, um dos protagonistas, vai até o monte nesta data para realizar o desejo da prima, Beatriz, de recuperar uma faixa azul que perdera ao passar perto do local e ele acaba perdendo a vida.

O relato ‘hoffmanniano’ continua sendo cultivado na segunda metade do século XIX, como pode ser visto em “*La ondina del lago azul*”, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, no qual o efeito fantástico está na ambiguidade entre uma explicação sobrenatural e outra racional de um fenômeno, é o leitor que deve escolher entre os dois.

A popularização das publicações das obras de Edgar Allan Poe trouxe novidades para os relatos fantásticos na segunda metade do século XIX: uma intensificação do tratamento cotidiano do fantástico, uma causalidade incompreensível altera a normalidade das coisas, a percepção subjetiva do sobrenatural alcançada algumas vezes pela loucura, e a combinação do científico e o sobrenatural. Os contos “*Un alma en pena. Tradición cubana*”, de Rafael Serrano Alcázar e “*La mujer alta. Cuento de miedo*”, de Pedro Antonio de Alarcón são exemplos da influência de Poe na literatura fantástica espanhola.

¹⁰ “ un proceso que, si bien ya se había iniciado con los pocos textos “hoffmannianos” publicados durante el período anterior, alcanzará su culminación a partir de la popularización de las narraciones de Edgar Allan Poe.” (ROAS, 2002, p. 16)

No livro *De la Maravilla al Horror*, Roas (2006) comenta o termo fantástico. Resumidamente, o fantástico remeteria a coisas imaginárias, irreais e incríveis. Segundo o crítico, alguns teóricos franceses afirmam que o primeiro a utilizar esse termo para se referir a textos literários foi Jean-Jacques Ampère, pois ao comentar a obra de Hoffmann usou a expressão “contos fantásticos”.

De acordo com Roas (2006), Walter Scott já havia utilizado a palavra “fantástico” para caracterizar determinados relatos. Scott refletiu sobre a obra de Hoffmann, mas para aquele o alemão tem muito de extravagante e sem sentido, possui algo de absurdo e repugnante para a razão. Ampère é mais feliz em comentar os relatos hoffmannianos, pois afirma que estão longe dos clichês góticos, há um tratamento diferente do sobrenatural mais interior e psicológico, a estranheza mostra que talvez a realidade não funcione tão bem quanto parece. Após Scott e Ampère, a crítica sobre o termo fantástico ganha força.

Escolhemos essas obras porque elas trazem de forma condensada informações importantes para o estudo dos contos selecionados. Com elas, podemos perceber como o gênero fantástico dito contemporâneo chegou à forma que encontramos nas narrativas escolhidas.

4.2 O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO: NOVAS PERSPECTIVAS

Há teorias cuja especificidade faz com que o gênero fantástico se torne raro e com vida muito curta, como é o caso do estudo feito por Todorov¹¹. Para o autor, a condição para que uma obra seja considerada fantástica é a hesitação por parte do leitor ou de uma das personagens diante do fato sobrenatural.

Levando em consideração a hesitação, poucas obras seriam consideradas realmente fantásticas, e o que é mais incômodo, o fantástico deixaria de existir já no século XX, pois o gênero tomou outras

¹¹ *Introdução à Literatura Fantástica* (2010)

formas desde então. A visão apocalíptica que prevê o fim do gênero fantástico de Todorov (2010) leva-nos a acreditar que o fantástico deixou de existir com Kafka, Cortázar, Borges. No entanto, outros teóricos abordaram essa questão mostrando uma mudança na manifestação do gênero.

O fantástico não deixou de existir ou de ser produzido devido ao nascimento da psicanálise que discute abertamente assuntos delicados relacionados ao comportamento do homem. Todorov (2010) afirma que a psicanálise usa os temas da literatura fantástica em suas investigações e, desse modo, não necessitamos recorrer mais a ela para explicar, por exemplo, a atração exercida pelos cadáveres usando o vampirismo.

O gênero fantástico não desenvolve sua rede temática como fazia no século XIX. Entretanto, esse fato não significa a sua morte. O fantástico faz parte da literatura, e esta sofre mudanças de acordo com a época e o meio social nos quais está inserida, justamente porque responde aos reflexos, anseios, desejos e inquietações do homem.

Jamie Alazraki discute a tentativa de definição da literatura e suas características em classificação de períodos, além de como é indefinida essa problemática classificação dos gêneros literários no texto *¿Qué es lo neofantástico?* (2001). Para ele, a dificuldade está na tentativa de definir denominadores comuns em obras heterogêneas, já que a principal característica de todas as obras literárias é a sua singularidade, opinião compartilhada com Todorov. Acreditamos que um texto literário sempre possui algo de “outro” texto, mas esse é formado de maneira sempre distinta, ou seja, pode haver um tema já tratado antes, mas é construído e trabalhado de forma diferente.

Entre outras coisas, ao se referir ao conto especificamente, Alazraki (2001) cita a brevidade do conto para definir sua classificação enquanto gênero textual autônomo, e como ele toma forma diferente depois das obras de Edgar Allan Poe: concentração, tessitura, efeito singular. O autor afirma que as obras com as características de Poe são

os contos, os demais são os “relatos”. A nosso ver, esta afirmação pode ser perigosa em se tratando de literatura, pois definir e classificar de maneira sistemática e geral não é possível.

O autor também discute sobre a definição da literatura fantástica, que muitos definem como um gênero que possui um elemento fantástico, como o autor Emilio Carilla *apud* Alazraki (2001) que usa termos como maravilhoso e estranho para definir o fantástico. O maravilhoso e estranho são gêneros autônomos, com suas próprias características, portanto usá-los na própria definição do fantástico não é suficiente.

Alazraki (2001) apresenta outros teóricos sobre a literatura fantástica, como Louis Vax, que acredita ser necessário o leitor sentir medo diante do fato sobrenatural, e de Roger Caillois, que também tem um pensamento parecido, mas diferencia o fantástico do maravilhoso, levantando uma questão: se o fantástico é uma obra literária que causa medo, como classificar as demais obras que possuem elementos fantásticos, mas não causam medo, como as obras de Borges, Cortázar, Kafka?

Cortázar em seu ensaio incluído no volume *Valise de cronópio* (1993) já mostrou insatisfação na classificação de suas obras: “Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero fantástico por falta de nome melhor” (CORTÁZAR, 1993, p. 148). Assim como Cortázar, Bioy Casares *apud* Alazraki (2001) acredita que o termo fantástico não pode ser usado para classificar obras tão distantes no tempo e na estrutura. Há vários críticos que afastaram a obra de Kafka do fantástico e com isso aumenta a necessidade de discussão sobre a terminologia.

Alazraki traz o termo neofantástico, isso porque mesmo tendo presente o elemento fantástico, se diferencia do fantástico do século XIX por sua visão, intenção e *modus operandi*. Isto é, se diferencia pelo modo de desenvolver a narrativa, os sentimentos provocados no leitor e a forma de construção do sobrenatural.

Por sua visão, o neofantástico assume o mundo real como uma máscara “como um disfarce que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica”¹² (ALAZRAKI, 2001, p. 276). O neofantástico vale-se do mundo real para mostrar uma segunda realidade desconhecida ainda pelo leitor. A realidade das obras do fantástico contemporâneo é a mesma do mundo em que vivemos: o espaço, o ambiente, as personagens, todos os aspectos do conto imitam perfeitamente o nosso mundo, até que em um dado momento algo sobrenatural ocorre na narração e há então uma “rachadura”, uma quebra com a realidade. O resultado dessa construção é uma inquietação do leitor diante do insólito.

No que diz respeito à intenção, o neofantástico não almeja causar medo ou terror no leitor, antes perplexidade ou inquietude diante do fato insólito que ocorre no conto destruindo as leis da razão, e consegue isso por meio de metáforas “que buscam expressar indícios, entrevisões ou espaços de injustiça que escapam ou resistem à linguagem da comunicação”¹³ (ALAZRAKI, 2001, p. 277).

Já o *modus operandi* seria a construção do elemento fantástico na obra. No fantástico, havia uma construção que levava o leitor até o fato sobrenatural, já no neofantástico, o sobrenatural é apresentado e depois é construído juntamente com leitor para que se torne natural e é aí que acontece a metáfora. Esta significa muito mais do que a narração, mostra algo novo ao leitor por meio de um estranhamento. Isto é, a metáfora usa o sobrenatural com o objetivo de apresentar um fato ao leitor para que ele pense, inquiete-se e se questione sobre até que ponto realmente conhecemos o que pensamos que conhecemos.

O neofantástico proposto por Alazraki trouxe contribuições importantes para o estudo do gênero. Além desse autor, outros críticos

¹² “como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (ALAZRAKI, 2001, pág. 276).

¹³ “que buscan expresar atisbos, entrevisones o interstícios de sinrazón que escapam o se resisten al lenguaje de la comunicación” (ALAZRAKI, 2001, pág. 277).

também já discutiram sobre o fantástico contemporâneo, entre eles David Roas.

Roas (2001) afirma que, nos últimos cinquenta anos, várias correntes teóricas aproximaram-se do fantástico propondo uma grande variedade de definições que, mesmo algumas se excluindo, acabam por contribuir para o estudo dos aspectos da literatura fantástica.

De acordo com Roas, no ensaio *La amenaza de lo fantástico* (2001), a maioria dos críticos diz que o sobrenatural é condição para o surgimento do efeito fantástico, mas ressalta não ser literatura fantástica toda a obra em que aparece o sobrenatural, como, por exemplo, as epopeias gregas, os romances de cavalaria. Entretanto, também afirma que a literatura fantástica é o único gênero que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural, lembrando que este é a transgressão das leis que organizam o mundo real em que vivemos.

(...) o sobrenatural vai implicar sempre uma ameaça para a nossa realidade, que até esse momento acreditávamos ser governada por leis rigorosas e imutáveis. O relato fantástico coloca o leitor frente ao sobrenatural, mas não como evasão, e sim, pelo contrario, para interrogá-lo e fazer-lhe perder a segurança diante do mundo real.¹⁴
(ROAS, 2001, p. 8)

Para Roas (2001), o fantástico provoca incertezas diante da nossa percepção de realidade, pois a existência do impossível faz-nos questionarmos sobre o que é real e o que é irreal. “Em definitivo, a literatura fantástica coloca em discussão a relativa validade do

¹⁴ (...) lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real. (ROAS, 2001, p. 8).

conhecimento racional ao iluminar uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar”¹⁵ (ROAS, 2001, p. 9).

Neste ponto está a diferença entre fantástico e maravilhoso. O maravilhoso não intervém ou modifica nossa ideia de realidade, por esse motivo, não nos interrogamos sobre o que é real e o que é irreal, já que estamos em outro mundo, um mundo onde o sobrenatural é possível e aceito. No fantástico, o mundo descrito na narração é exatamente igual ao que vivemos e por essa verossimilhança com a realidade a presença do sobrenatural causa um efeito no leitor: medo, estranhamento, suspense, inquietação, entre outros sentimentos humanos que a razão e o racional não podem explicar.

O fantástico está relacionado com nossa concepção de real e de irreal, já que é por meio desses dois polos que o classificamos. E para definir a concepção do homem sobre o que é natural e o que é sobrenatural o contexto sociocultural torna-se importante.

Para Roas (2001) a definição do fantástico inclui tanto os relatos em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, “como aqueles em que a ambigüidade é insolúvel, posto que todos propõem uma mesma ideia: a entrada do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma racional”¹⁶ (ROAS, 2001, p. 18).

Em *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Roas (2011) expõe quatro conceitos que são importantes para a definição do fantástico: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem.

De acordo com o escritor, a essência da narração fantástica está no confronto entre o real e o impossível. O fantástico está na

¹⁵ “En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar” (ROAS, 2001, p. 9).

¹⁶ “como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble, puesto que todos plantean una misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable” (ROAS, 2001, p. 18).

transgressão da razão que organiza nossa percepção de mundo, ele substitui a familiaridade que está inicialmente no nosso cotidiano por um fenômeno impossível com o objetivo de destruir nossa concepção do real causando uma inquietude no leitor.

O autor explica que o fantástico nasceu no universo newtoniano onde a razão é a única via de compreensão do mundo. Antes do racionalismo do século XVIII, a ciência, a religião e a superstição eram três explicações do real que conviviam sem problemas. Mas nem mesmo a mentalidade científica presente nos séculos anteriores (século XVI) impediu o aumento das obras com manifestações sobrenaturais. Entretanto, esse pensamento mudou no século XVIII, pois a razão se converteu em paradigma explicativo fundamental.

Portanto, no século XVIII, a razão e a fé passaram a ser opostas e deixaram de funcionar de forma integrada. No que se refere à fé, as pessoas terão o direito de crer ou não crer e no que se refere à matéria de conhecimento, a razão prevalecerá. Assim, o que a razão não podia explicar era mentira e impossível, e não teria lugar na narrativa da época.

O romance do século XVIII centra-se na realidade do homem e usa o cotidiano como forma de expressão. Entretanto, o racionalismo não eliminou a emoção que o homem sentia em relação ao medo e à morte. A frase de Madame Du Deffand sobre fantasmas citada por Roas (2011) resume essa ideia: “Não creio neles, mas me dão medo”¹⁷ (ROAS, 2011,p. 17). O sobrenatural saiu da vida real, mas encontrou lugar na literatura.

A realidade não é estável e única. As explicações sobre o que pode ser real ou não estão sempre mudando. Assim, a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única “e passou a se contemplar como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos (...) é vista como um composto de materiais tão ficcionais como

¹⁷ “No creo en ellos, pero me dan miedo”(ROAS, 2011, p. 17).

a própria literatura”¹⁸ (ROAS, 2011, p. 28-29). O autor acredita que o fantástico muda de acordo com a visão que o homem tem da realidade e está assim relacionado com as teorias do conhecimento e as crenças de uma época.

O objetivo da literatura fantástica seria quebrar a fronteira que existe entre a realidade segura que nos protege e o desconhecido (aquilo que nos parece impossível). E esse conflito entre real e irreal deve estar presente tanto no interior do texto como no mundo extratextual, na realidade do leitor. Isto é, ocorre uma identificação do leitor com a personagem que presencia os acontecimentos sobrenaturais, e os sentimentos causados de inquietação, medo e incertezas dentro da narrativa são transpostos para o leitor, que os compartilha.

No segundo capítulo do seu livro, Roas (2011) discute um aspecto importante para a construção do fantástico: a noção de impossível. Este é aquilo que não pode ser em nossa concepção de real, ou seja, o fantástico surge no conflito entre o real e o (im) possível. Como já foi dito deste trabalho, para que esse conflito ocorra, o ambiente da narração deve ser como a do mundo em que vivemos. Segundo Roas (2011), se o impossível não entrar em conflito com o real, não há efeito fantástico.

Na fronteira com o fantástico está o gênero maravilhoso. Neste, as confrontações básicas presentes no fantástico (possível/ impossível, ordinário/extraordinário, real/irreal) não existem. O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado e narrador e personagens nunca colocam em questão nossa noção de realidade, ou seja, a narrativa não transgride nosso mundo real. Assim, para Roas (2011), a razão básica para o relato fantástico é revelar algo que transtorna nossa concepção de realidade (ROAS, 2011, p. 49).

¹⁸ “y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (...) es vista como un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura” (ROAS, 2011, p. 29).

A fronteira entre o fantástico e o maravilhoso não é tão definida. Nesta fronteira, temos o “maravilhoso cristão” e o “realismo mágico”. Roas (2011) afirma que o maravilhoso cristão é um tipo de narrativa com fenômenos sobrenaturais explicados por alguma intervenção divina, assim não há assombro por parte do narrador e personagens. Normalmente são lendas feitas para mostrar a onipotência de Deus e que suas obras são acontecimentos extraordinários, mas não impossíveis. Assim, existe sem confrontos a existência do sobrenatural em um mundo que é o nosso.

Segundo Roas (2011), no realismo mágico, real e sobrenatural coexistem sem enfrentamentos problemáticos em um mundo semelhante ao nosso, como se o impossível fizesse parte de uma segunda realidade. A coexistência do real e do impossível é alcançada por meio de um processo de naturalização e persuasão que dá uma característica de verdade ao “não existente”. *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez é um exemplo de uma narrativa que pertence ao realismo mágico. Nesta obra, a aparição dos mortos, a levitação da personagem Remedios e o tempo dentro da narrativa são relatados e também recebidos com naturalidade pelas personagens, o que causa uma verossimilhança dentro do mundo do próprio texto literário e, assim, o leitor toma esses acontecimentos também como verossímeis.

O fantástico desestabiliza nossa noção de realidade introduzindo elementos sobrenaturais que podem causar o medo. Roas (2011) acredita que os monstros e fenômenos impossíveis na narrativa fantástica encarnam nossos terrores mais universais encontrados no medo. “A emoção mais antiga e mais intensa da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais intenso dos medos é o medo do desconhecido”¹⁹ (Lovecraft *apud* Roas, 2011, p. 83).

¹⁹ “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (Lovecraft *apud* Roas, 2011, p. 83).

Dessa forma, o fantástico relaciona-se, por meio de motivos sobrenaturais, com tudo o que escapa dos limites da razão. Entretanto, é importante destacar que o fantástico foi transformando-se desde o século XVIII, talvez não evoluindo, como afirma Roas (2001), já que evolução traz a ideia de uma mudança gradual de um estado inferior para um superior, mas sim devido à mudança que a sociedade sofreu e com ela os seus leitores. Estes se tornaram mais críticos, informados e difíceis de serem impressionados.

Como já foi dito anteriormente, acreditamos que o homem teme tudo o que é desconhecido e misterioso para ele; portanto, concordamos com Lovecraft e Roas neste aspecto. Posteriormente voltaremos a tratar deste assunto na análise dos contos.

Outro conceito exposto por Roas (2011) em seu estudo relaciona-se com a linguagem utilizada nas narrativas fantásticas. Como já foi visto, o fantástico é caracterizado por colocar em choque a noção de possível/impossível, e para que isso ocorra é necessário que o espaço ficcional da obra seja construído de forma realista. Isto é, os relatos fantásticos dependem da realidade dentro da obra assim como os relatos realistas.

Para que haja uma quebra dos conceitos que temos como reais, o mundo dentro das narrativas deve ser como o que vivemos: as casas, os objetos, as ruas, os estabelecimentos. Dessa forma, para a existência do efeito fantástico, o mundo intratextual narrativo deve ser uma forma duplicada do mundo extratextual do leitor para que este reconheça e se reconheça no espaço representado dentro do texto fantástico.

A verossimilhança entre o espaço narrado e o mundo extratextual é responsável pela característica principal do gênero fantástico: a manifestação do sobrenatural. Para que um acontecimento seja considerado sobrenatural, ele deve ser visto como uma anormalidade inserida em uma normalidade. Não vemos uma manifestação do sobrenatural em contos de fadas, pois o mundo descrito dentro dessas

narrativas é passível de acontecimentos maravilhosos. O sobrenatural exige uma atmosfera cotidiana para transgredi-la.

Roas (2011) afirma que

(...) para convencer o leitor, o narrador translada o mundo real ao texto [fantástico] em sua mais absoluta cotidianidade. O espaço criado em suas páginas é sempre um âmbito em que tudo deve parecer normal. Além disso, quanto maior seja o 'realismo' com que é apresentado, maior será o efeito psicológico provocado pela irrupção do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano.²⁰ (ROAS, 2011, p. 113)

O uso da linguagem torna-se essencial para a descrição fiel da realidade cotidiana do leitor dentro dos contos sendo clara e objetiva. Entretanto, a linguagem utilizada no discurso fantástico também é responsável pela descrição do fenômeno sobrenatural, e para este, diferentemente do que faz com a construção do espaço narrativo, pode ser imprecisa e vaga, dando apenas sugestões e combinando substantivos a adjetivos a fim de que o leitor interprete o inominável, o que não tem explicação racional, o acontecimento estranho dentro da própria narrativa.

Roas (2011) afirma que os narradores fantásticos utilizam uma combinação de recursos linguísticos para sugerir a sobrenaturalidade dos acontecimentos. Assim, a combinação de nomes e adjetivos como fantasmagórico, sinistro, inacreditável, terrífico e expressões como “creio que vi”, “me pareceu”, “era como se”, são constantes nos relatos fantásticos com a finalidade de intensificar as impressões e as incertezas causadas pelo sobrenatural (ROAS, 2011, p. 130-131).

²⁰ (...) para convencer al lector, el narrador traslada el mundo real al texto en su más absoluta cotidianidad. El espacio creado en sus páginas es siempre un ámbito en el que todo debe parecer normal. Además, cuanto mayor sea el 'realismo' con que este es presentado, mayor será el efecto psicológico provocado por la irrupción del fenómeno insólito en ese ámbito tan cotidiano. (ROAS, 2011, p. 113)

No último capítulo do seu livro, Roas (2011) retoma a opinião de Todorov manifestada em *Introdução à literatura fantástica* obra na qual o autor afirma que o fantástico não tem razão de existir no século XX por ter perdido a sua função social de tratar temas tabus com o surgimento da psicanálise e a tendência de uma impossibilidade da transgressão da realidade na contemporaneidade.

Todorov (2010) usa a obra *A Metamorfose*, de Kafka para exemplificar essa questão. Não há mais uma gradação, uma situação estável e natural partindo de indicações indiretas até chegar ao ponto mais alto: a manifestação do sobrenatural. O sobrenatural está sendo modificado no decorrer da narrativa e tornando-se cada vez mais natural, ou seja, não há mais a passagem do natural ao sobrenatural. A hesitação (“grande” característica do fantástico) não está presente nesse “novo gênero”. Narrador, personagens e leitor não hesitam diante do sobrenatural: no lugar da antiga marca da literatura fantástica, ocorre a adaptação. O autor frisa que não estamos diante do maravilhoso, pois este “implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso” (TODOROV, 2010, p. 180).

Segundo Roas (2011), Todorov não considera a existência de assombro e inquietação que podem ser causados no leitor. Segundo Susana Reisz *apud* Roas (2011), a falta de questionamento por parte do narrador e das personagens diante da presença sobrenatural é outro acontecimento inquietante dentro da história. Assim, o não-questionamento de Gregorio Samsa diante do fato de ter acordado um dia com a aparência de inseto formam uma transgressão das leis psíquicas e sociais que fazem parte da nossa noção de realidade. Diante de perspectivas como a de Reisz, é possível avaliar o funcionamento e o sentido do atual fantástico.

Roas (2011) usa duas obras pós-modernas para mostrar o lugar do fantástico na pós-modernidade: o filme *Lost Highway* (1997), de David Lynch e o romance *Nocilla Dream* (2007), de Agustín Fernández Mallo.

No filme, o protagonista Fred vivenciou um episódio que ele mesmo qualificou como “um absurdo”. Durante uma festa, ele encontrou um homem com quem desenvolveu uma estranha conversa. O homem misterioso afirmou conhecer Fred e, que no exato momento em que ambos estavam conversando, estava na casa do protagonista. Fred afirmou ser um absurdo e não acreditou, mas a pedido do misterioso homem ligou para sua casa a fim de saber o que estava acontecendo. Inacreditavelmente, do outro lado da linha, ele pôde ouvir a voz do homem que estava bem à sua frente.

No romance de Agustín Fernández Mallo, no capítulo 55, o protagonista Fernando vivenciou uma situação que, inicialmente, poderia ser caracterizada como fantástica. Em um posto de gasolina, ele improvisava uma melodia com sua guitarra elétrica quando notou a chegada de um carro: um Pontiac Trans Am 82, exatamente idêntico ao de uma série de televisão chamada *El coche fantástico*, em português *A super máquina*. Em uma primeira vista, pôde parecer que o carro pertencia a um aficionado da dita série, mas esta ideia foi quebrada quando o motorista do carro foi até Fernando e iniciou uma conversa. O motorista era o próprio protagonista de *El coche fantástico*, Michel Knight, e tratou Fernando como se fossem velhos amigos. A cena terminou com o Pontiac 82 distanciando-se do posto de gasolina enquanto Fernando brincava com os acordes do programa televisivo em sua guitarra.

Ambas narrativas desenvolvem-se em espaços semelhantes ao mundo extratextual, mas enquanto o protagonista de *Lost Highway* chocou-se com o que acaba de ocorrer, Fernando de *Nocilla Dream* comportou-se normalmente diante de um acontecimento que altera a realidade cotidiana intratextual. De acordo com Roas (2011), o leitor reage como essas personagens diante da alteração da realidade: percebemos a duplicação do personagem lynchiano como uma transgressão da realidade dentro da narrativa como também da nossa; e no romance a presença de Michael Knight e do Pontiac Trans Am 82 é

apenas algo possível dentre tantos outros possíveis do mundo pertencente à narrativa (ROAS, 2011, p. 151-152).

Com as narrativas acima, é possível perceber onde está a diferença na manifestação do acontecimento sobrenatural e na alteração da realidade entre a narrativa fantástica contemporânea e a narrativa pós-moderna. Esta não provoca uma alteração, conflito ou quebra com o real e aquela cria uma problemática entre realidade e irrealidade:

Assim, a diferença reside em que o fantástico problematiza os limites entre a realidade e a irrealidade (ou a ficção), enquanto que a narrativa pós-moderna (...) apaga-os e, para isso, harmoniza o que identificamos como real e imaginário. No romance pós-moderno não se produz esse conflito entre ordens, porque tudo entraria dentro do mesmo nível de realidade (ou de ficcionalidade): assumimos todo o narrado dentro de um mesmo código de verossimilhança interna. A lógica do texto não se rompe.²¹ (ROAS, 2011, p. 152-153)

Entretanto, o autor afirma que, ao mesmo tempo, a narrativa fantástica e a pós-moderna apresentam semelhanças significativas não aprofundadas pela crítica. Ambas refutam a representação de um mundo estável e racional. De acordo com Linda Hutcheon *apud* Roas (2011), a literatura pós-moderna não possui uma verdade exterior que une o que está expresso, e o texto reconhece a sua identidade como um artefato e não como um simulacro de uma 'realidade externa'(HUTCHEON *apud* ROAS, 2011, p. 153). Já a literatura fantástica mostra a complexidade da realidade e como não somos capazes de compreendê-la. Por meio da transgressão com o real, ocasiona a reflexão de como o mundo ainda é

²¹ Así, la diferencia reside en que lo fantástico problematiza los límites entre la realidad e la irrealidad (o la ficción), mientras que la narrativa posmoderna (hablo en un sentido muy general) los borra y, por tanto, armoniza lo que identificaríamos como real e imaginario. En la novela posmoderna no se produce ese conflicto entre órdenes, porque todo entraría dentro del mismo nivel de realidad (o de ficcionalidad): asumimos todo lo narrado dentro de un mismo código de verosimilitud interna. La lógica del texto no se rompe. (ROAS, 2011, p. 152-153)

desconhecido para nós e de como desenvolvemos nossas concepções de realidade. A literatura fantástica e a pós-moderna não negam a realidade, mas evidenciam que nossa percepção do que é real e irreal é construída por meio de representações verbais artificiais. Portanto,

Tudo isso leva a crer que o fantástico segue tendo vigência e um lugar dentro do panorama literário pós-moderno. E tem mais, e ainda que soe obvio, é literatura pós-moderna. O que permite acalmar algumas vozes agourentas que negaram dita vigência ou que o contemplam como uma categoria defasada.²² (ROAS, 2011, p. 154)

Para Roas (2011), o fantástico contemporâneo transformou-se devido à mudança da nossa perspectiva com o real. Não apenas a arbitrariedade da nossa concepção com o real é denunciada pelos autores fantásticos, mas também a estranheza do mundo. O fantástico tem como objetivo questionar nossa ideia de real por meio da construção de um conflito entre o narrado e a realidade extratextual.

Para finalizar sua discussão sobre o fantástico e a pós-modernidade, Roas (2011) faz um levantamento de quatro aspectos temáticos cultivados pelos escritores espanhóis que produzem literatura fantástica na última década: “Justaposição conflitiva de ordens de realidade”, “As alterações da identidade”, “Vozes do Outro lado” e “O fantástico e o humor”²³.

O desenvolvimento de um conflito entre ordens da realidade no texto ocorre com mínimas alterações na vida da personagem literária, ou seja, algo pequeno acontece e revela outra dimensão dessa realidade. Normalmente, a personagem encara a quebra com a ordem natural dos

²² Todo ello lleva a concluir que lo fantástico sigue teniendo vigencia y un lugar dentro del panorama literario posmoderno. Es más, y aunque suene obvio, *es literatura posmoderna*. Lo que permite acallar algunas voces agoreras que han negado dicha vigencia o que lo contemplan como una categoría defasada. (ROAS, 2011, p. 154).

²³ “Yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad”, “Las alteraciones de la identidad”, “Voces del Otro lado” e “Lo fantástico y el humor”.

acontecimentos com estranheza e inquietação por deparar-se com algo incompreensível para si mesmo.

A diferença entre os textos contemporâneos e os textos de outras épocas está justamente no comportamento das personagens diante do sobrenatural. A atuação das personagens nos textos atuais é menos dramática: ao vivenciar o fato estranho, comportam-se como se estivessem perdidos tanto em uma realidade como em outra, ainda que, “inevitavelmente, e daí seu efeito fantástico, esse deslizamento entre realidades sempre resulte traumático, porque é impossível. Algo que o personagem deve assumir sem chegar nunca a poder compreendê-lo”²⁴ (ROAS, 2011, p. 158).

As alterações da identidade é outro assunto central do fantástico pós-moderno. Nestes contos há o “retrato do indivíduo contemporâneo como um ser perdido, ilhado, desarraigado, incapaz de se adaptar ao seu mundo, tão descentrado como a realidade na qual deve viver”²⁵ (ROAS, 2011, p. 161). A mudança está constantemente presente na vida das personagens, que tentam alcançar metas e objetivos para um tipo de vida ideal: “São seres que buscam uma identidade que não se pode alcançar, pois se faz evidente que esta é sempre modificada, provisória”²⁶ (ROAS, 2001, p. 161).

Outra característica presente neste tema central é a adequação/acomodação, a qualquer custo, dos desejos e ações das personagens com a instabilidade da realidade em seu mundo.

²⁴ “inevitavelmente, y de ahí su efecto fantástico, ese deslizamiento entre realidades siempre resulta traumático, porque es imposibles. Algo que el personaje debe asumir sin llegar nunca a poder comprenderlo” (ROAS, 2011, p. 158).

²⁵ “retrato del individuo contemporáneo como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir” (ROAS, 2011, p. 161).

²⁶ “Son seres que buscan una identidad que no se puede alcanzar, pues se hace evidente que esta es siempre cambiante, provisional” (ROAS, 2011, p. 161).

Personagens que, perdidos nesse mar de signos indecifráveis que é a realidade, tratam infrutiferamente de acomodá-la a suas ideias e desejos, de instaurar uma aparência de ordem onde podem habitar com certa tranquilidade. Por isso, em casos extremos, se chega a instaurar, inclusive, a total dissolução do eu, tanto mediante a transformação em outro ser, como mediante a perda de sua identidade física, desaparecendo.²⁷ (ROAS, 2011, p. 161-162)

A duplicação pode ser um recurso utilizado nessa rede temática de alterações da identidade citada por Roas (2011). Segundo o autor, o duplo pode ser um reflexo idêntico do protagonista, como se sua vida tivesse sido dividida em dois caminhos diferentes, como um ser 'bifurcado'. Em alguns casos, o duplo leva uma vida melhor para obrigar o protagonista a ver como a sua é um fracasso.

A perda da identidade por meio da metamorfose é outro recurso utilizado pela literatura fantástica. Dessa forma, de acordo com Roas (2011), protagonistas vivenciam a horrível experiência de se transformar em algum animal ou são testemunhos e vítimas de homens transformados em criaturas monstruosas. Dado este importante, pois veremos nas análises dos contos um exemplo desta perda de identidade e a metamorfose de uma das personagens que sofre um processo de animalização.

O terceiro tema levantado por Roas (2011) está relacionado com a voz que desenvolve a narrativa. Esta voz pode pertencer ao ser que está em uma nova realidade e narra lá sua história, ou ao que já ultrapassou o limite com o real regressando posteriormente, neste caso vampiros, fantasmas ou indivíduos que perderam a sua forma humana. Isto é, o

²⁷ Personajes que, perdidos en ese mar de signos indescifrables que es la realidad, tratan infructuosamente de acomodarla a sus ideas y deseos, de instaurar una apariencia de orden donde poder habitar con cierta tranquilidad. Por eso, en casos extremos, se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición. (ROAS, 2011, p. 161-162)

narrador do relato está ou esteve inserido em uma realidade diferente das personagens e do leitor e o sobrenatural desenvolve-se neste argumento.

Por fim, Roas (2011) apresenta o humor usado como tema do fantástico. O humor, aparentemente, seria contraditório com as principais características do fantástico, pois o confronto do real com o impossível da literatura fantástica necessita de uma aproximação do leitor dos fatos narrados, e o humor necessita justamente do oposto: distanciamento para que o leitor encare os fatos narrados como humorísticos.

Entretanto, o humor presente no fantástico não é utilizado para provocar gargalhadas. Nas narrativas fantásticas contemporâneas, o humor é construído por meio da ironia e da paródia com a intenção de criar um questionamento sobre a suposta ordem da realidade e potencializar a distorção do que é real.

Outro dado importante, que Roas (2011) traz em seu texto sobre este aspecto, é o fato de que os escritores precisam criar outras formas, recursos, temas para trabalhar com algo já tão explorado como é o gênero fantástico. Dessa forma, utilizar a ironia e a parodia para construção do sobrenatural nas narrativas é uma nova forma de comunicar, de objetivar o impossível.

Os temas citados anteriormente são algumas marcas da pós-modernidade presentes nas narrativas fantásticas e podem aparecer concomitantemente ou isoladamente em uma obra literária. Entretanto, convém destacar que Todorov (2010) também trouxe algumas considerações importantes acerca da rede temática do fantástico que são válidas para o nosso estudo.

4.3 TEMAS DO FANTÁSTICO

Como já foi dito, o fantástico é caracterizado por uma narrativa que inclui um acontecimento estranho dentro de uma realidade cotidiana. Dessa forma, descrever esse acontecimento e analisar como é

desenvolvido torna-se importante para a compreensão da narrativa em si. Observar as construções dos motivos usados nas elaborações dos acontecimentos sobrenaturais faz com que voltemos nosso olhar para a rede temática do fantástico.

No que se refere ao estudo do tema, Todorov (2010) afirma que ao estudá-lo não se deve interpretá-lo, mas sim constatá-lo. Ao analisar o tema de uma obra, o crítico lida com duas atividades relacionadas com dois objetos: a estrutura e o sentido, a poética e a interpretação. Para o autor, a estrutura que a obra possui tem uma relação com elementos do discurso literário, e nessa estrutura também está o sentido do texto. Já sobre poética, afirma que é a literatura em geral, com as suas categorias e o seu gênero.

A interpretação de uma obra literária não pode ser nem científica e nem objetiva. Há várias interpretações em uma obra, umas são mais justificadas do que outras, mas nenhuma delas pode ser eleita como a única verdadeira, pois não há verdades universais em se tratando de literatura e os textos literários não são estanques.

De acordo com Todorov (2010), a preocupação dos críticos literários até hoje foi organizar listas de elementos sobrenaturais para “tematizar” as obras fantásticas, sem a atenção para se chegar à sua organização, no modo que ocorre e as particularidades de cada obra literária. Isto é, o estudo da configuração do sobrenatural não se relaciona com a nomeação de um sentido interpretativo único com listas de imagens sobrenaturais, antes sim de uma descrição da estrutura que impregna as interpretações dos leitores e críticos. Todorov (2010) elabora duas grandes redes temáticas presentes na narrativa fantástica: *temas do eu* e *temas do tu*.

Os *temas do eu* concernem à estruturação da relação entre o mundo e o homem. Essa relação é relativamente estática por não implicar ações particulares, mas sim uma posição/percepção do mundo. Nessa

rede temática, o autor dá destaque a dois temas que mantêm relação entre si: a metamorfose e o pandeterminismo.

Segundo Todorov (2010), o pandeterminismo corresponde ao fato de que o limite entre a matéria e o espírito, o físico e o mental e a coisa e a palavra deixa de ser estanque. E a metamorfose é caracterizada por uma transgressão da separação entre o espírito e a matéria, tal como sempre foi concebida. Para o autor, “denominador comum dos dois temas, metamorfose e pandeterminismo é a ruptura (isto é, também a revelação) do limite entre matéria” (TODOROV, 2010, p.122).

Há também, segundo o autor, uma constante na literatura fantástica: seres sobrenaturais mais fortes e poderosos que o ser humano. “Pode-se dizer, evidentemente, que tais seres simbolizam um sonho; porém há mais (...) os seres sobrenaturais substituem uma causalidade deficiente” (TODOROV, 2010, p. 118). Todorov quer dizer que o ser humano tem necessidade de justificar os acontecimentos no mundo, pois ele não acredita somente no acaso, e assim, usa o sobrenatural para explicar o que não pode.

Todorov (2010) coloca o desejo sexual como pertencente à segunda rede temática do fantástico: *temas do tu*. Segundo o autor, a sexualidade está ligada ao sobrenatural, pois é uma experiência que está alçada nos limites humanos, nos superlativos. O desejo sexual é visto pela sociedade como algo carnal totalmente oposto ao espiritual e santo, incompatível com o cristão, e a carnalidade nos remete ao diabo, ser sobrenatural. Como veremos posteriormente, uma das personagens femininas dos contos apresenta sua sexualidade como algo oposto a fé Cristã, utilizando-a como meio de profanação.

Segundo o autor, a sexualidade também está ligada à figura feminina, assim “o diabo é a mulher enquanto objeto do desejo” (TODOROV, 2010, p. 137). O diabo seduz o homem despertando seu desejo, e faz isso utilizando a mulher, mas é preciso separar mulher de mãe. Esta cuida e protege, enquanto aquela seduz e induz ao homem a

realizar suas vontades. De acordo com Todorov, “a relação com uma mulher, para não ser diabólica, deve-se ver vigiada e censurada maternalmente” (TODOROV, 2010, p. 140).

A mulher é vista como a vítima por excelência do Demônio, pois ela está mais predestinada ao mal do que o homem. Para os cristãos a malícia da mulher é a mais perdida que existe e muitas vezes o mal a usa como instrumento para levar o homem ao pecado, por meio de sua sexualidade. Já apresentamos anteriormente a visão que a cultura ocidental teve da mulher enquanto ser atrelado ao mal durante a Inquisição da caça às bruxas; esse dado é importante, pois é neste momento que ocorre o delineamento da figura da bruxa que analisamos nos contos selecionados. É importante lembrar que não acreditamos que o arquétipo tenha se projetado primeiramente nesse período, mas sim se moldou e ganhou maior visibilidade.

O incesto, o homossexualismo, o desejo sádico, o amor a três, a necrofilia, são temas constantes na literatura fantástica. O amor excessivo e suas diferentes transformações podem estar ligados ao vampirismo e à violência e são temas no gênero fantástico. O sobrenatural entra nesses temas pelo viés de que o amor carnal entre homem e mulher possa ser tão grande podendo superar qualquer situação: as relações de parentesco, paradigmas e convenções sociais que proíbem relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo ou com mais de duas pessoas e até mesmo a morte.

Temos então “a vida após a morte”, e em outros casos, o homossexualismo, o incesto, a crueldade. O que esses elementos têm em comum, segundo Todorov, é o fato de que são vistos como anormalidade pela sociedade e encontram na literatura um refúgio no qual podem ser tratados. Isto é, todos esses temas são socialmente estranhos e talvez não tão comuns, mas despertam interesse no leitor por serem considerados tabus.

Dessa forma, o autor conclui que os temas do “eu” significariam o relativo isolamento do homem em sua relação com o mundo que construiu, haveria um confronto entre ambos sem nenhum intermediário nomeado, já os temas do “tu” remetem exatamente a esse intermediário.

O *eu* significa o relativo isolamento do homem em sua relação com o mundo que constrói, enfatizando-se este confronto sem que um intermediário tenha que ser nomeado. O *tu*, ao contrário, remete precisamente a este intermediário, e é esta relação terça que se encontra na base da rede. Esta oposição é assimétrica: o *eu* está presente no *tu*, mas não o inverso. (...) O *eu* e o *tu* designam os dois participantes do ato do discurso: aquele que enuncia, e aquele a quem nos dirigimos. Se acentuamos estes dois interlocutores é porque cremos na importância primordial da situação de discurso, tanto para a literatura quanto fora dela. (TODOROV, 2010, p. 164)

Rodrigues (1988) também estabelece algumas redes temáticas pertencentes à literatura fantástica. Entre elas: o pacto diabólico, o sonho como explicação para experiências sobrenaturais, o inanimado animado e o duplo.

O pacto diabólico deixa de ser uma crença e passa a ser usado como símbolo literário como codificação do mal, mas o fantástico não substitui a crença, antes a critica porque a questiona dando-lhe destaque colocando-a em evidência diante do leitor. Segundo Rodrigues (1988), essa temática não é sempre desenvolvida por meio da personagem do Diabo, mas pode-se também encontrá-la em narrativas com vampiros e fantasmas diversos.

No que diz respeito ao uso do sonho para a construção do sobrenatural nas narrativas, Rodrigues (1988) afirma que este é usado para explicação de experiências inverossímeis dando ao texto narrativo alto grau de ambiguidade. O que define a presença do sobrenatural é justamente a indagação sobre os limites entre o sonho e a realidade. O que aconteceu foi real ou apenas um sonho? Essa questão é

compartilhada entre leitor e protagonista, e a impossibilidade de resposta é garantida pela presença, no espaço onde a personagem desperta, de algum objeto que estava presente no sonho, seja uma flor (como no conto “A flor de Coleridge”, de Jorge Luis Borges) ou uma figurinha de massa verde (como no conto “*O pé da múmia*”, de Théophile Gautier).

O sobrenatural presente no inanimado tornando-se animado também é um tema citado por Rodrigues (1988). As estátuas (como no conto “A Vênus de Ilha”, de Prosper Mérimée) e as bonecas (como no conto “O homem da areia”, de Hoffmann) animadas são motivos que estão dentro dessa rede temática.

A autora cita também o duplo como tema do fantástico. Jorge Luis Borges usou constantemente esse tema em suas narrativas, mas não foi o único a cultivá-lo. O duplo possui várias formas de representação: personagens iguais fisicamente que têm sentimentos, experiências, conhecimentos comuns entre si; o retorno da mesma pessoa através das gerações; ou ainda um mesmo que se desdobra em pessoas opostas e distintas.

Herrero Cecilia (2000) também discute a problemática relacionada aos temas fantásticos. Na visão do autor, o importante “não são os temas em si mesmos ainda que sejam característicos do gênero, mas sim a maneira de tratá-los, ou seja, de integrá-los em uma intriga e de dar-lhes um enfoque que resulte original e atrativo para o leitor”²⁸ (HERRERO CECILIA, 2000, p. 128).

Herrero Cecilia (2000) usa um critério para justificar e organizar os elementos temáticos do fantástico que consiste em relacionar os mistérios ocorridos na narrativa como a percepção da personagem principal. Dessa forma, o autor estabelece duas linhas temáticas: fantástico interior e fantástico exterior.

²⁸ “no son los temas en sí mismos, aunque sean característicos del género, sino la manera de tratarlos, es decir, de integrarlos en una intriga y de darles un enfoque que resulte original y atractivo para el lector” (HERRERO CECILIA, 2000, p. 128).

O fantástico interior é caracterizado por uma percepção subjetiva dos acontecimentos estranhos ou misteriosos por parte da personagem que pode transfigurá-los ou idealizá-los. Segundo Herrero Cecilia (2000), pode tratar-se de uma percepção deformada ou alienada e o leitor, por identificação com a personagem, terá a impressão de estar assistindo a um mundo desconcertante, mas também distante, além de poder adotar uma atitude reflexiva e tentar encontrar algum tipo de explicação para o sobrenatural na narrativa.

Fariam parte desta rede temática os temas do duplo, do sonho, da loucura, do amor e da morte, dos fantasmas e espectros, além dos temas relacionados com as transfigurações de tempo e espaço e obras apócrifas.

No fantástico exterior, os fenômenos misteriosos não aparecem filtrados pela subjetividade da personagem ou do narrador, mas sim ocorrem como algo real e objetivo, mesmo que inexplicável racionalmente. O leitor poderá identificar-se com a perspectiva da personagem, mas também perceberá que não pertence a esse mundo angustioso porque está situado entre um relato literário organizado.

De acordo com Herrero Cecilia (2000), os temas do morto-vivo, do vampiro, do Diabo, dos seres humanos com poderes ocultos, da animação misteriosa de seres inanimados estariam dentro da rede temática do fantástico exterior.

Como veremos posteriormente, traços dos temas citados acima são utilizados para tecer as narrativas analisadas.

5. O ARQUÉTIPO DA BRUXA EM CONTOS FANTÁSTICOS

A bruxa está presente na cultura de diferentes povos desde a antiguidade. Como não poderia ser diferente, está presente também na literatura.

Como já foi dito anteriormente, acreditamos que esta figura possui raízes arquetípicas, uma base comum, representação no nível consciente de um arquétipo maior, da Mãe Bondosa, da Mãe Terrível, ou ainda da Grande Mãe, que abriga características dos outros arquétipos citados.

Dessa forma, como veremos nas análises a seguir, as mulheres dotadas de saberes ocultos nos contos em questão são construídas com características que as aproximam em maior ou menor grau da figura arquetípica da bruxa que está inserida no arquétipo da Grande Mãe.

Dados importantes que destacaremos em nossa análise dizem respeito à construção do espaço, do narrador e do foco narrativo. Os dados serão relevantes para a configuração da figura arquetípica e da própria manifestação do sobrenatural, característica essencial para o gênero ao qual pertencem os contos: fantástico.

Como já foi dito no capítulo anterior, na literatura fantástica, segundo David Roas (2001), o mundo descrito na narração é exatamente igual ao que vivemos e pela verossimilhança, a presença do sobrenatural causa um efeito no leitor, que pode ser medo, estranhamento, suspense, inquietação, entre outros sentimentos humanos. Assim, a construção do espaço e ambiente dos contos é peça fundamental para o relato fantástico e essa construção é feita por meio de recursos linguísticos que exemplificaremos no decorrer de nossa análise.

De acordo com Herrero Cecilia (2000), o efeito fantástico está organizado em função da interpretação e recepção do texto pela imagem do leitor implícito feita pelo autor. Este deve reforçar para aquele a impressão de verossimilhança fazendo com que os fatos narrados resultem admissíveis. Para isso, o autor utiliza certos procedimentos

discursivos, estratégias retóricas e narrativas que tornam o tema tratado atrativo e estimulam o interesse e a cooperação do leitor.

O autor afirma que o produtor do texto fantástico (o autor) escolhe as estratégias discursivas em função dos efeitos ou dos resultados que essas estratégias permitem causar na recepção/ interpretação do enunciado narrativo. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 141). Dessa forma, a apresentação do relato, assim como o uso da ambiguidade a fim de causar uma atmosfera de inquietante estranheza são estratégias que o autor utiliza para alcançar a cooperação interpretativa do leitor.

Analisaremos agora seis contos fantásticos ditos contemporâneos por não possuírem as características do tradicional fantástico de Maupassant e Hoffman, só para citar dois autores emblemáticos. Primeiramente, abordaremos as obras de Carlos Fuentes, “*La gata de mi madre*” e “*La buena compañía*”, e os relatos de Julio Cortázar, “*Bruja*” e “*Circe*”, nos quais a figura da bruxa que amedronta está mais delineada podendo ser facilmente identificada. Em seguida, abordaremos os contos de Cristiana Fernández Cubas, “*Los altillos de Bruma*” e “*Mi hermana Elba*”, nos quais as figuras femininas são caracterizadas sem essa vertente do medo.

5.1 AMBIVALÊNCIA DO ARQUÉTIPO DA GRANDE MÃE EM “LA GATA DE MI MADRE” e “LA BUENA COMPAÑÍA”, DE CARLOS FUENTES

Carlos Fuentes Macías²⁹ nasceu na cidade de Panamá em 11 de novembro de 1928. Filho de diplomatas, Fuentes cresceu em diferentes países como Argentina, Brasil, Chile e estudou direito no México e Suíça.

Aos 26 anos, em 1954, publicou um conjunto de contos intitulado *Los días enmascarados* e foi reconhecido como escritor. Nos anos seguintes, com as obras *La región más transparente* (1958), *Las buenas*

²⁹C.f.

http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/praga_carlos_fuentes.htm

conciencias (1959) e *La muerte de Artemio Cruz* (1962) consolidou sua carreira como escritor.

Carlos Fuentes possui uma vasta bibliografia, suas principais obras são: *Aura* (1962), *Cantar de ciego* (1966), *Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1967), *El tuerto es rey* (1971), *Terra nostra* (1975), *Agua quemada* (1981), *Orquídeas a la luz de la luna* (1982), *Gringo Viejo* (1984), *Cristóbal Nonato* (1987), *Valiente nuevo mundo* (1990), *Ceremonias del alba* (1991), *El naranjo* (1993), *Diana o la cazadora solitaria* (1994), *Todas las familias felices* (2006), *La voluntad y la fortuna* (2008), *Adán en Edén* (2009), *La gran novela latinoamericana* (2011), *Carolina Grau* (2011).

Ganhou prêmios como: Prêmio Biblioteca Breve, Prêmio Nacional de Literatura do México (México), Prêmio Rómulo Gallegos, Prêmio Alfonso Reyes, Prêmio Miguel de Cervantes, Prêmio Menéndez Pelayo e a Legião de Honra Francesa no ano, Prêmio Príncipe de Asturias das Letras, I Premio à Latinidade, concedido pelas Academias francesa e brasileira da Língua, a Medalha de Honra Belisario Domínguez, além de muitos outros.

Fuentes também possuía uma carreira paralela com o jornalismo e escrevia para o *New York Times*, o *Diario 16*, o *El País* e a *ABC*. Morreu em 2012, aos 83 anos, de ataque cardíaco.

Carlos Fuentes também é autor da obra *Inquieta Compañía* (2004). Este livro reúne seis contos fantásticos, dentre os quais quatro possuem figuras femininas munidas de saberes sobrenaturais como personagens centrais: “*La gata de mi madre*”, “*La buena compañía*”, “*Calixta Brand*” e “*La Bella Durmiente*”. Utilizaremos os dois primeiros contos para análise de como a figura feminina da bruxa é configurada na literatura fantástica elaborada por Fuentes.

Em “*La buena compañía*” é narrada a história de Alejandro, ou Alex, um jovem já órfão de pai que depois de perder também a mãe decidiu viver com as duas únicas pessoas que lhe restam: suas tias,

María Zenaida e María Serena. A decisão de morar com as tias partiu da mãe de Alejandro no leito de morte. Lucía Escandón de la Guardia aconselhou ao seu filho a sair da França e procurar suas irmãs mais velhas que viviam no México para garantir um futuro seguro financeiramente, já que elas possuíam bens e não tinham herdeiros.

A recepção do jovem Alex foi fervorosa, mas também cheia de mistérios. As senhoras habitavam uma casa muito antiga e nunca se encontravam juntas ao mesmo tempo, por motivos que, segundo elas próprias, estavam relacionados com problemas de afinidades. As anciãs ditaram uma regra estranha a Alejandro: nunca sair pela porta da frente; almoço com María Zenaida às duas da tarde e jantar com María Serena às oito da noite também era uma regra que o jovem rapaz deveria seguir.

As tias de Alejandro eram senhoras comuns. Ambas, mesmo diferentes entre si, possuíam características similares a qualquer outra mulher com suas idades. María Zenaida tinha o cabelo completamente branco,

Mas a pele permanecia fresca e perfumada. Na verdade, cheirava a sabonete de rosas. Usava um vestido floreado, com colarinho branco de pique, como de colegial. Saia longa até os tornozelos. Sapatos brancos de salto baixo, como se temesse cair de algo mais elevado. E possuía tornozeleiras, também brancas, como de colegial.³⁰ (FUENTES, 2004, p. 52)

Os nomes das personagens não condizem com suas características físicas. O nome María Zenaida, que tem origem grega e significa descendente de Zeus, sugere que a personagem deveria representar o lado forte, autoritário e obscuro das irmãs, entretanto surgiu

³⁰ pero la piel permanecía fresca y perfumada. En verdad, olía a jabón de rosas. Usaba un vestido floreado, con cuello blanco de piqué, como de colegiala. Falda larga hasta los tobillos. Zapatos blancos con tacón bajo, como si temiese caerse de algo más elevado. Y lucía tobilleras, blancas también, como de colegiala. (FUENTES, 2004, p. 52)

com roupas claras e alegres diante do jovem e demonstrou ter uma personalidade muito tranquila. Já María Serena que pelo seu nome deveria representar o lado sereno, calmo, claro e luminoso quando encontrou o jovem estava completamente vestida de negro e com expressões pouco amigáveis:

Vestida toda de negro, com uma saia tão comprida como a da sua irmã Maria Zenaida que lhe cobria até as pontas das botas negras. Usava uma blusa de babados negros também, um camafeu como único enfeite sobre o peito e um lenço negro em torno do pescoço. O rosto branco repelia qualquer maquiagem: o rosto inteiro o gritava, as frivolidades não são para mim. No entanto, usava uma peruca vermelha, sem um cabelo branco e mal acomodada em sua cabeça.³¹ (FUENTES, 2004, p. 55)

Inicialmente, pode-se perceber que uma das irmãs representa um lado branco e pacífico e a outra um lado escuro e amargo: os dois lados do mesmo arquétipo. As duas irmãs podem representar juntas a projeção da figura arquetípica da Grande Mãe, pois possuem a ambivalência do Grande Feminino. Isto é, o lado obscuro e abissal da natureza humana, mas também acolhedor e nutridor, que dá a vida e cuida ao mesmo tempo em que controla e prende.

Mesmo parecendo fisicamente velhas senhoras comuns, as tias mantiveram o ar de mistério durante toda a narrativa. A explicação para Alejandro nunca sair pela porta da frente não foi dada a ele. María Serena apresentou essa ordem como um enigma para ser decifrado. Esse enigma somado com o fato das irmãs desejarem que seu sobrinho se

³¹ Vestida toda de negro, con una falda tan larga como la de su hermana María Zenaida, que le cubría hasta las puntas los botines negros. Usaba una blusa de olanes negros también, un camafeo como único adorno sobre el pecho y un sofocante negro alrededor del cuello. El rostro blanco rechazaba cualquier maquillaje: el ceño entero lo decía a voces, las frivolidades no son para mí. Sin embargo, usaba una peluca color caoba, sin una sola cana y mal acomodada a su cabeza. (FUENTES, 2004, p. 53)

mostrasse na rua para as pessoas pensarem que ainda estavam vivas fez com que o mistério sobre as duas começasse a ser acentuado.

No decorrer da narrativa, Alejandro percebeu outros fatos estranhos ocorrendo a sua volta. Ao sair para um passeio pela cidade, ele saudou as pessoas e percebeu que ninguém o notava. “As mulheres debruçadas nas grades de ferro das varandas o olharam com indiferença. O talvez não o olharam. (...) Bom dia. Ninguém lhe respondeu. Olhares esquivos”³² (FUENTES, 2004, p. 55).

Se para as outras pessoas Alex parecia não existir, para as tias ele foi sendo progressivamente tratado como uma criança no decorrer da narração. Ele encontrou em seu quarto lápis e caderno de colorir em branco datado de quinze anos atrás cujo autor era ele próprio “Aventuras de um menino francês no México por Alejandro de la Guardia”³³ (FUENTES, 2004, p. 61). Encontrou também, em outra ocasião, um pijama infantil muito pequeno. Todos esses fatos foram inexplicáveis e causaram uma inquietude na personagem principal, Alejandro.

A construção das figuras femininas delineia-se no decorrer da narrativa. Ao escutar uma discussão no andar de cima da velha casa, Alejandro subiu para averiguar a situação e o que encontrou perto da porta do quarto de uma das tias o deixou atordoado:

Levantou a tampa do prato que estava em frente do quarto de Zenaida. Os insetos devoravam as carnes. O que eram? Aranhas, baratas, vermes, simples formigas... Moviam-se. Tampou apressadamente o prato. Deslizou-se ao levantar a tampa da outra comida. Somente havia uma sopa servida. Sopa de tomate? Sopa de beterraba, borsch...? No resistiu em meter o dedo na sopa e

³² “Las mujeres recargadas en los pasillos con barandales de fierro lo miraron con indiferencia. O quizás no lo miraron. (...) Buenos días. Nadie le respondió. Miradas esquivas” (FUENTES, 2004, p. 55).

³³ “Aventuras de un niño francés en México por Alejandro de la Guardia” (FUENTES, 2004, p. 61).

logo chupá-lo. Sopa de sangue. Esteve a ponto de gritar. Chupou sangue.³⁴ (FUENTES, 2004, p. 62-63)

Se antes pudesse ainda ter alguma dúvida sobre a anormalidade das tias, esta foi dissipada nesse momento do conto. María Zenaida e María Serena possuíam segredos misteriosos e o pano de fundo para a manifestação do sobrenatural no conto começa a ser tecido. Que pessoa normal neste mundo tomaria uma sopa de sangue? O que há de errado com as velhas irmãs e o que elas escondem?

O protagonista da história percebeu que há algo muito estranho ocorrendo na casa e que suas tias podem fazer-lhe algum mal. Depois do episódio acima descrito, ele encontrou embaixo de seu travesseiro um chocolate, e em um ataque de pavor o atirou pela janela. Mais tarde descobriu que um cachorro comeu o doce e acabou morto.

Os fatos indicam que as personagens femininas no conto podem dominar conhecimentos relacionados à fabricação de alimentos com poderes sobrenaturais. Os insetos presentes no prato com carnes, a sopa de sangue e o chocolate envenenado são coisas que lembram o uso da magia negra.

No final do conto, o mistério acerca do que as personagens femininas centrais escondiam é dissipado: a morte de Alex ocorrida 15 anos atrás. Não sabemos se o fato é verdadeiro ou não, se o jovem morreu mesmo atropelado por um carro em uma movimentada avenida da cidade, temos indícios de que poderia ter ocorrido, mas a plena certeza, não.

María Zenaida e María Serena queriam guardar Alejandro junto com elas próprias para sempre. Após ambas banharem o rapaz, tentaram

³⁴ Levantó la tapa del platón frente al cuarto de Zenaida. Los insectos devoraban las carnes. ¿Qué eran? Arañas, cucarachas, alimañas, simples hormigas... Se movían. Tapó apresuradamente el platillo. Se deslizó al levantar la tapadera de la otra comida. Sólo había una sopa servida. ¿Sopa de tomate? ¿Sopa de betabel, borsch...? No resistió meter el dedo en la sopa y luego chuparlo. Sopa de sangre. Estuvo a punto de gritar. Chupó sangre. (FUENTES, 2004, p. 62- 63)

colocá-lo para “dormir” dentro de um caixão que estava no porão da casa ao lado de vários outros:

-Ande, Alejandro, ocupe seu lugar na caminha ao lado. – É cômoda, amorzinho. Está forrada de seda. –Entre, Alex. Recoste-se, santinho. Durma, durma para sempre. Acompanhe a nosso filhinho. Obrigada, encanto. Ah, Alex. Se tivesse comido o chocolatinho. Ter-nos-ia evitado esta cena. As luzes se apagaram pouco a pouco.³⁵ (FUENTES, 2004, p.72)

O conto termina nesse momento. O protagonista parecia não saber bem o que estava ocorrendo ao seu redor, ele apenas queria ir embora, mas percebeu que isso já não era mais possível. Diante de todos esses acontecimentos, o conto traz uma inexplicabilidade e incerteza dos fatos narrados.

Assim como as duas irmãs de “*La buena compañía*”, a personagem Guadalupe do conto “*La gata de mi madre*” possuía características misteriosas.

Em uma casa situada em Tepeyac, México, viviam Leticia e Emérita Labraz de Lizardi com sua empregada indígena Guadalupe, também chamada de “la gata” pela senhora da casa. Guadalupe não era a única gata da casa. Estrellita era o animal de estimação de dona Emérita, mas que não possuía uma boa relação com a filha Leticia. A rotina da casa só era quebrada com as visitas do advogado José Romualdo Pérez, junto com sua secretária e seu assistente.

Dona Emérita tinha um gênio forte, era muito religiosa e procurava sempre prezar os “bons costumes”, mas tratava sua empregada com um profundo repúdio. Sentimento que a indígena simplesmente ignorava

³⁵ -Anda, Alejandro, ocupa tu lugar en la camita de al lado. –Es cómoda, amorcito. Está acolchada de seda. -Entra, Alex. Recuéstate, santito. Duerme, duerme para siempre. Acompaña a nuestro hijito. Gracias, monada. -Ay, Alex. Hubieras comido el chokolatito. Nos hubiéramos evitado esta escena. Las luces se apagaron poco a poco. (FUENTES, 2004, p. 72)

como qualquer outro demonstrado por qualquer pessoa. Já Leticia era uma moça amável e carinhosa. Com 35 anos de idade, parecia não ter esperanças e nem ao menos vontade de ter um relacionamento, mesmo sendo pressionada por sua mãe. Tudo muda quando a jovem encontrou um rapaz belo e misterioso em um estabelecimento próximo a sua casa.

Esse encontro coincidiu com a aparição de uma personagem nova na vida de Leticia: um rato. Este se tornou companheiro e responsabilidade da jovem, que passou a cuidar e a se preocupar com o roedor. Ela queria dar uma companheira ao seu novo amigo, mas não encontrou uma forma de realizar esse desejo. Para sua surpresa, o misterioso rapaz, com quem se encontrou apenas um dia, trouxe até ela uma rata branca no lugar onde se viram pela primeira vez. Mais adiante na narração, ele surgiu na casa de dona Emérita como assistente do advogado Pérez.

A moça não teve conhecimento como ele soube de sua necessidade ou como chegou até ela por meio do velho advogado e durante a narrativa, outros fatos inexplicáveis vão ocorrendo. A morte de Dona Emérita ao ver a sua servente, que havia abandonado a sua casa há alguns dias, representando a Virgem durante um desfile religioso acentua a atmosfera de mistério no conto:

A mulher que representava a Virgem era nossa servente Lupita, nossa criada, La Chapetes, nossa gata, agora coberta por um manto azul de estrelas, uma comprida túnica cor de rosa, em um pedestal com chifres de touro e com moldura de flores que refletia uma refulgente luz de neon. Passou debaixo da sacada da minha mãe, em postura piedosa. Levantou o olhar. Melhor dizendo: transpassou a mamãe com o olhar. A Virgem – nossa Lupita levou a mão ao nariz e com os dedos médios e indicador fez um gesto obscuro. Não contente com este insulto, dupla Guadalupe - virgem e servente - mostrou a língua para a minha mãe e até lhe deu uma sonora gargalhada. Dona Emérita deu um grito desgarrador e caiu de bruços sobre a sacada. Toquei-a. Estava morta. Seus

óculos quebrados jaziam ao lado esquerdo da cabecinha branca. Tinha os olhos abertos. Um era azul. O outro, amarelo.³⁶ (FUENTES, 2004, p. 38)

Após a morte da mãe, Leticia casou-se com Florencio Corona, o assistente de Pérez. O casal herdou a herança da família e os dois pareciam viver uma vida tranquila e plena de amor, atenção e carinho na mesma casa que Leticia cresceu e sempre viveu. Mas o ambiente de felicidade terminou com o início de acontecimentos estranhos relacionados com o comportamento de Florencio: se antes ele era atencioso e fazia o que era preciso para agradar Leticia, passou a ser mal educado e começou a tratá-la com rispidez e desprezo.

Em uma noite, enquanto dormia, Leticia começou a ouvir barulhos estranhos vindo do pátio da casa e ao verificar o motivo dos ruídos foi surpreendida como uma multidão de ratos e ratas:

(...) ruídos insuportáveis me despertaram. De onde vinham? Florencio dormia. Abri a porta da recâmara sobre o pátio e o vi invadido por ratazanas e ratos. Todo esse espaço, da porta ao estábulo, era um viveiro, uma cacofonia de roedores emitindo ruídos de insatisfação. Um mar de pelos cinzas, incisivos brancos, traseiros rosados e olhos ávidos, todos olhando para mim.³⁷(FUENTES, 2004, p. 41)

³⁶ La mujer que representaba a la Virgen era nuestra sirvienta Lupita, nuestra criada, La Chapetes, nuestra gata, ahora cubierta por un manto azul de estrellas, su larga túnica color de rosa, su pedestal los cuernos del toro, su marco las flores y su refulgencia la luz neón. Pasó bajo el balcón de mi madre, en postura piadosa. Levantó la mirada. Más bien dicho: traspasó a mamá con la mirada. La Virgen - nuestra Lupita se llevó la mano a la nariz y con los dedos medio e índice le pintó un violín a mi madre. No contenta con este insulto, la doble Guadalupe -virgen y sirvienta- le sacó la lengua a mi madre y hasta le lanzó una sonora trompetilla. Doña Emérita pegó un grito desgarrador y cayó de bruces junto al balcón. La toqué. Estaba muerta. Sus anteojos rotos yacían al lado de la cabecita blanca. Tenía los ojos abiertos. Uno era azul. El otro, amarillo. (FUENTES, 2004, p. 38).

³⁷ (...) me despertaron los chillidos insoportables. ¿De dónde venían? Florencio dormía. Abrí la puerta de la recámara sobre el patio y lo vi invadido de ratas y ratones. Todo ese espacio, de la puerta a las caballerizas, era un hervidero, una cacofonía de roedores emitiendo chirridos de insatisfacción. Un mar de pelambres grises e incisivos blancos y culitos sonrosados y ojos ávidos, todos mirándome a mí. (FUENTES, 2004, p. 41).

A vida da jovem tornou-se insuportável, mas ela não conseguia mais sair de casa, e os acontecimentos ao seu redor tornaram-se apavorantes. Então, nesse momento, Leticia percebeu que muitos fatos inexplicáveis ocorreram em sua vida e diante de tudo que estava vivendo começa a refletir sobre eles:

Como sempre, culpei-me a mim mesma, deixando que desfilassem por meus sonhos todos os incidentes de minha vida, todos os enigmas jamais resolvidos, sabendo ali mesmo que nunca saberia a verdade sobre a ausência de meu pai, os óculos escuros de minha mãe, seus olhos idênticos aos da gata Estrellita, um azul e outro amarelo, a urina compartilhada de minha mãe dona Emérita e da gata dona Estrellita, a dupla condição da gata Guadalupe, criada e virgem, o duplo caráter de Florencio, tão carinhoso ontem, tão cruel hoje.³⁸ (FUENTES, 2004, p. 43)

Havia algumas questões não esclarecidas relacionadas com a identidade e as causas da morte do pai de Leticia. Este mistério é dissipado quase no final do conto, quando Florencio diz o que aconteceu: o homem “Era um padre renegado, obrigado a se casar para não ser fuzilado durante ‘La persecución de Calles’”³⁹ (FUENTES, 2004, p. 43). Ele escolheu Dona Emérita por ser católica e rica, mas quando ela descobriu a verdade sobre o marido, o matou envenenado e enterrou seu corpo debaixo do piso da sala.

Leticia estava no meio de algo terrível. Ela não podia sair da casa, pois era o combustível necessário para um ritual que trazia de volta a

³⁸ Como siempre, me culpé a mí misma, dejando que desfilaran por mis sueños todos los incidentes de mi vida, todos los enigmas jamás resueltos, sabiendo allí mismo que nunca sabría la verdad sobre la ausencia de mi padre, los anteojos oscuros de mi madre, sus ojos idénticos a los de la gata Estrellita, uno azul y otro amarillo, los meados compartidos de mi madre doña Emérita y de la gata doña Estrellita, la doble condición de la gata Guadalupe, criada y virgencita, el doble carácter de Florencio, tan cariñoso ayer, tan cruel hoy. (FUENTES, 2004,p. 43)

³⁹ “Era un cura renegado, obligado a casarse para no ser fusilado durante la persecución de Calles” (FUENTES, 2004, p. 43).

vida, em forma de ratos e ratas, vários homens e mulheres mortos queimados na fogueira séculos antes sob a acusação de tomarem parte com o demônio e serem hereges. No meio do pátio da casa, havia uma fogueira em torno da qual Florencio e Guadalupe andavam e dançavam contando as histórias de pessoas mortas durante a Santa Inquisição no México.

Eles tomaram a casa. Aparecem e desaparecem. Comentam coisas que não entendo. Dizem que o Diabo é o pó da cidade. Dizem que as armas do Diabo são a esperança e o medo. Dizem que primeiro estava proibido crer nas bruxas e nos endemoniados. Relembra que foi a Igreja quem obrigou a crer neles e castigá-los. Dizem que destruimos as videiras e matamos os fetos nos ventres de suas mães.⁴⁰ (FUENTES, 2004, p. 45)

Florencio afirmou precisar de Leticia porque as forças do inferno necessitavam da ação humana e a obrigava a assumir o papel de manter o fogo aceso e a queimá-los no pátio sempre que necessário, pois era esse o ritual que fazia com que os homens e mulheres mortos na fogueira voltassem à vida em forma de ratos e ratas. Ela era vigiada por um leopardo com aparência similar à gata de sua mãe, inclusive com a cor dos olhos diferentes um do outro.

De acordo com Neumann (2006), a manutenção e os cuidados com o fogo faziam parte do núcleo dos mistérios presididos pelas mulheres; o fogo era símbolo da transformação. (NEUMANN, 2006, p. 250-251). Vemos que o ritual de ressurreição no conto mantém uma relação estreita com animais e com elementos da natureza como a terra e o fogo, este é o meio pelo qual ocorre a transfiguração dos ratos em homens.

⁴⁰ Ellos han tomado la casa. Aparecen y desaparecen. Comentan cosas que no entiendo. Dicen que el Diablo es el polvo de la ciudad. Dicen que las armas del Diablo son la esperanza y el miedo. Dicen que primero estaba prohibido creer en las brujas y los endemoniados. Recuerdan que fue la Iglesia la que obligó a creer en ellos y castigarlos. Dicen que destruimos las viñas y matamos a los fetos en los vientres de sus madres. (FUENTES, 2004, p. 45)

Guadalupe estava sempre vestida como a Virgem e carrega uma inscrição sobre seus peitos “Sou uma mulher anômala” ⁴¹. Ela não era comum, não obedecia a regras, possuía certa anormalidade e saberes ocultos, conhecia o desconhecido, era diferente das outras mulheres. Atuava como Senhora da Transformação, “transforma a natureza em um princípio mais elevado, de atuação espiritual, que ela é capaz de fazer surgir a partir do substrato natural da matéria” (NEUMANN, 2006, p. 252).

Inicialmente, a figura da bruxa neste conto representa a dor e os sofrimentos dos oprimidos e injustiçados pela Igreja que tentou abolir suas crenças e cultura. Mas não apenas isso, no decorrer do relato, Guadalupe apresenta também toda a ira e desejo de vingança destas pessoas usando as mesmas práticas mágicas que as condenaram tempos atrás.

O lar da família da jovem sempre foi alvo do casal desde 1649; eles iam e vinham, mas não dependiam somente deles, já que havia forças que permitiam entrar e outras não, na casa. A fé sobrenatural e mágica de Dona Emérita nunca permitiu que invadissem seu lar, mas após sua morte, Leticia foi o ponto fraco usado por Florencio e Guadalupe para alcançarem seu desejo. Desse modo, ela passou a ser prisioneira nesse processo doloroso e constante com uma única esperança de alguém ler uma carta jogada na rua com a sua história.

Portanto, María Zenaida e María Serena do conto *La buena compañía* e Guadalupe do conto *La gata de mi madre* são personagens construídas com traços da bruxa presente no imaginário mítico que delineamos anteriormente e possuem a ambivalência do arquétipo da Grande Mãe.

⁴¹“Soy una mujer anómala”

5.2. TRAÇOS DA MÃE BONDOSA E MÃE TERRÍVEL EM “CIRCE” e “BRUJA”, DE JULIO CORTÁZAR

Julio Florencio Cortázar⁴² nasceu na embaixada da Argentina em Bruxelas, Bélgica, em 1914. Seu pai, diplomata, e sua mãe eram argentinos e regressam a sua terra natal no final da primeira guerra mundial e instalam-se no subúrbio de Buenos Aires em Banfield.

Em 1935, formou-se em Letras e começou a trabalhar como professor. Em 1938 publicou *Presencia*, um livro de poemas, sob o pseudônimo de Julio Dinis. Seu segundo livro é publicado em 1949 e trata-se de um poema dramático, *Los reyes*. Após Perón assumir a presidência da Argentina, o escritor deixou de ser professor e iniciou alguns trabalhos de tradução.

Por não concordar com a ditadura na Argentina e por ter ganhado uma bolsa de estudos no exterior, em 1951 mudou-se para Paris. No mesmo ano, foi publicado em Buenos Aires seu primeiro livro que alcançou maior importância, *Bestiario*. Em Paris, Julio Cortázar escreveu quase todas as suas obras e trabalhou como tradutor para a UNESCO.

Publicou *Final del juego*, (México, 1956), *Las armas secretas* (Buenos Aires, 1959) e *Historias de cronópios y de famas* (Buenos Aires, 1962). Já em 1960 publica seu primeiro romance *Los premios*. Entretanto, o boom do escritor argentino ocorreu com a publicação de *Rayuela* em 1963. Com o romance *Libro de Manuel* alcança o Prêmio Médicis em 1973. Dez anos depois, com o início da democracia na Argentina, Cortázar visita pela última vez sua terra natal.

Depois da morte de sua segunda esposa, Carol Dunlop, o escritor sofre de depressão e em 1984 falece de leucemia. Julio Cortázar foi enterrado no mesmo túmulo de sua segunda esposa, no cemitério Montparnasse, em Paris.

⁴² Cf. MANGUEL (1973), OVIEDO (2001) e MARTÍN TAFAREL (2001).

Publicou muitas obras, dentre as mais conhecidas entre contos e ensaios estão: *Carta a una señorita en París* (1963), *La autopista del Sur* (1964), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *El perseguidor y otros cuentos* (1967), *Buenos Aires, Buenos Aires* (1967), *62/modelo para armar* (1968), *Casa tomada* (1969), *Último round* (1969), *Relatos* (1970), *Viaje alrededor de una mesa* (1970), *La isla a mediodía y otros relatos* (1971), *Pameos y meopas* (1971), *Prosa del observatorio* (1972), *La casilla de los Morelli* (1973), *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Territorios* (1979), *Un tal Lucas* (1979), *Deshoras* (1982), *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983).

Cortázar tem um repertório amplo de publicações e também abordou questões reflexivas em suas obras, inclusive questões relacionadas ao feminino. Dentre os seus contos, selecionamos dois que chamam atenção por tratar de uma figura emblemática dentro dessa rede temática e por ser o foco do nosso estudo: a bruxa.

Essa figura milenar está presente na cultura e nas narrativas de diferentes povos. Na mitologia grega temos a personagem Circe, uma feiticeira especialista em venenos. A personagem Circe está presente na *Odisseia*, poema grego atribuído a Homero.

No poema épico, os homens de Odisseu saíram para procurar auxílio em uma ilha e “num vale foram achar a morada de Circe, construída toda com pedras polidas, num sítio ao redor abrigado. Por perto, viam-se lobos monteses e leões imponentes que ela encantara ao lhes dar a beber umas drogas funestas.” (HOMERO, 2011, p. 201) Os pobres viajantes, quando perceberam a presença de “deusa ou mulher” no lugar, chamaram à porta e

Sem se fazer esperar veio Circe e (...) os levou para dentro e ofereceu-lhes cadeiras e tronos, e misturou-lhes, depois, louro mel, queijo e branca farinha em vinho Pirâmnio; (...) tendo-lhes dado a mistura, e depois que eles todos beberam, com

uma vara os tocou e, sem mais, os meteu na pocilga. (HOMERO, 2011, p. 201)

Depois de saber do destino trágico de seus companheiros que foram transformados em porcos, com a ajuda de um antídoto de Hermes, Odisseu foi ao encontro de Circe para salvá-los. O herói alcançou seu objetivo e depois de um ano dividindo o leito com a feiticeira, conseguiu sua ajuda para regressar a sua pátria.

A personagem Circe é retomada por Cortázar no conto que leva o seu próprio nome, *Circe*. Neste conto, temos a personagem Delia Mañara que à maneira de Circe parecia possuir um poder de controlar os animais e um grande fascínio pela manipulação de bebidas, licores e bombons, além de estar rodeada por tragédias e acontecimentos misteriosos.

Delia era uma bela moça loira de vinte e dois anos que vivia em Buenos Aires. A personagem feminina era conhecida pelos seus vizinhos como uma jovem cercada de acontecimentos trágicos e inexplicáveis causando-lhes insegurança e inquietação quanto a sua índole e personalidade. Ela teve dois noivos que morreram repentinamente. O primeiro deles, Rolo Médicis morreu de uma síncope, uma parada cardíaca, e o segundo, Héctor, cometeu suicídio.

Mario é o terceiro noivo de Delia, ele tenta justificar a todo o momento a vida trágica da noiva e assim afugentar seu próprio medo:

Agora que os falatórios não eram um estratagema único, o pior para Mario era que juntavam episódios sem relação alguma para arrancar-lhes um sentido. Muita gente morre em Buenos Aires de ataques cardíacos ou asfixia por imersão. Muitos coelhos adoecem e morrem nas casas, nos pátios. Muitos cachorros recusam ou aceitam as carícias. As poucas linhas que Héctor deixou a sua mãe, os soluços que a da casa assobradadadisse ter ouvido no saguão dos Mañara na noite em que morreu

Rolo (mas antes da queda), o rosto de Delia nos primeiros dias...⁴³ (CORTÁZAR, 1986, p. 88-89)

O fato demonstra o grande fascínio que a personagem masculina sentia pela personagem feminina. Mario tentava justificar os acontecimentos ocorridos como devidos ao acaso, coisas que aconteciam comumente, e não fatos que tornavam Delia passível de desconfiança. Para ele, o que as pessoas afirmavam a respeito da jovem era fruto de um sentimento preconceituoso e até mesmo invejoso por causa de seus modos distintos.

Além das inusitadas mortes dos antigos noivos, alguns acontecimentos faziam com que a moça fosse vista como dotada de certo mistério. Como já foi dito anteriormente, ela parecia ter uma relação um tanto quanto singular com os animais que estavam ao seu redor e ainda tinham um gosto especial pela manipulação e fabricação de bombons e licores, como pode ser observado nos seguintes trechos: “todos os animais sempre se mostravam submissos a Delia, não se sabia se aquilo era amizade ou dominação, a verdade é que andavam perto dela sem que ela os olhasse”⁴⁴ (CORTÁZAR, 1986, p. 87) e Delia “começou a descrever com facilidade a maneira de fazer os bombons, o recheio e os banhos de chocolate ou moca. Sua melhor receita era a dos bombons de laranja recheados de licor (...)”⁴⁵ (CORTÁZAR, 1986, p. 91).

⁴³ Ahora que los chismes no eran un artificio absoluto, lo miserable para Mario estaba en que anexaban episodios indiferentes para darles un sentido. Mucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión. Muchos conejos languidecen y mueren en las casas, en los patios. Muchos perros rehúyen o aceptan las caricias. Las pocas líneas que Héctor dejó a su madre, los sollozos que la de la casa de altos dijo haber oído en el zaguán de los Mañara la noche en que murió Rolo (pero antes del golpe), el rostro de Delia los primeros días... (CORTÁZAR, 1994, p. 63)

⁴⁴ “todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía se era cariño o dominación, le andaban cerca sin que Ella los miraba” (CORTÁZAR, 1994, p. 62).

⁴⁵ “empezó a describir con agilidad la manera de hacer los bombones, el relleno y los banhos de chocolate o moka. Su mejor receta era unos bombones a la naranja rellenos de licor.” (CORTÁZAR, 1994, p. 65).

Devido à aura de mistério de Delia, esses dons especiais podem ser relacionados com as características de mulheres míticas que dominam processos ritualísticos para criação de fórmulas mágicas para alcançar determinados objetivos. Desse modo, vemos que a personagem de Cortázar aproxima-se da figura mítica da mulher atrelada ao mistério e distancia-se da figura feminina que é idealizada, facilmente dominada e vista como objeto de desejo e de admiração devido a sua pureza.

Delia parecia seduzir Mario lenta e constantemente, de forma que nem ele mesmo percebesse. Bela e sedutora, a personagem feminina vai sendo configurada com características que a fazem se aproximar da figura arquetípica da bruxa. No decorrer do conto, o feitiço que ela exerce sobre ele vai aumentando conforme ela produz mais preparações:

Em dezembro, com um calor úmido e doce, Delia conseguiu o licor de laranja concentrado, e o beberam felizes em um entardecer de temporal. Os Mañara não quiseram prová-lo, certos de que lhes faria mal. Delia não se ofendeu, mas estava transfigurada enquanto Mario sorvia deliciado o dedalzinho violáceo cheio de luz laranja, de aroma ardente. 'Vou morrer de calor, mas está delicioso', disse uma ou duas vezes. Delia, que falava pouco quando estava contente, observou: 'Eu o fiz para você'. Os Mañara olhavam para ela como que querendo ler a receita, a minuciosa alquimia de quinze dias de trabalho.⁴⁶ (CORTÁZAR, 1986, p. 93)

Os pais da personagem pareciam saber de algo que Mario não sabia. Eles evitavam provar os licores e os bombons feitos pela moça e,

⁴⁶ En diciembre, con un calor húmedo y dulce, Delia logró el licor de naranja concentrado, lo bebieron felices un atardecer de tormenta. Los Mañara no quisieron probarlo, seguros de que les haría mal. Delia no se ofendió, pero estaba como transfigurada mientras Mario sorbía apreciativo el dedalito violáceo lleno de luz naranja, de olor quemante. "Me va a hacer morir de calor, pero está delicioso", dijo una o dos veces. Delia, que hablaba poco cuando estaba contenta, observó: "Lo hice para vos". Los Mañara la miraban como queriendo leerle la receta, la alquimia minuciosa de quince días de trabajo. (CORTÁZAR, 1994, p. 66).

quando provavam, sempre abriam o doce para ver o recheio, também demonstravam não gostar de sair de casa com o casal de jovens, fato que não agradava a Delia. O próprio senhor Mañara afirmou que Mario não conhecia bem a moça que estava ao seu lado. Esses fatos trazem um tom de mistério para o conto e uma questão levanta-se: o que os pais de Delia sabiam a seu respeito para tomarem essas atitudes?

O leitor toma ciência da trama por meio de um narrador em terceira pessoa, mas não há uma explicação clara sobre o porquê de tudo isso. O narrador procura se distanciar e apenas narra os fatos. Mario notava que os acontecimentos eram singulares, mas parecia não ter forças para contestar ou mesmo imaginar algo além do que via. Esses dados dão uma sugestão para o leitor: a personagem Delia Mañara possuía algum segredo sobre quem ou o que realmente era.

O tom de mistério é realçado pela presença do obscuro na vida da personagem: o uso de vestimentas de cor negra, o sorriso velado, preferência pela noite (é durante a noite que a bela oferece bombons a seu namorado e é quando ela se mostra mais à vontade) são exemplos dessa característica. Delia também parecia fugir da claridade, em determinado momento “Alguém acendeu a luz e Delia se afastou aborrecida do piano, Mario pensou por um instante que o gesto dela diante da luz tinha um pouco da fuga enceguecida da centopeia, uma louca corrida pelas paredes”⁴⁷ (CORTÁZAR, 1986, p. 95).

No decorrer do conto, vamos tomando mais conhecimento de dados que configuram a personagem feminina. Ela parecia saber quando os animais morreriam, ou, ainda, parecia possuir um poder de controlar a vida destes. Delia sugeria o dia da morte dos animais e o fato realmente acontecia. Uma questão se levanta para o leitor: ela previu a morte ou manipulou-a para que ocorresse?

⁴⁷ “Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga enceguecida del ciempiés, una loca carrera por las paredes” (CORTÁZAR, 1994, p. 67).

A narrativa prossegue e novas intrigas surgem. Durante uma conversa sobre alguns bilhetes anônimos que Delia e Mario recebiam, o jovem apaixonado tentou convencer o pai da moça de que ela era sensível e precisava de proteção, estava sobressaltada e parecia que algo a atrapalhava. O senhor Mañara limitou-se a dizer que ela se comportava sempre assim “antes” e quando questionado sobre “antes” que fato, ele apenas respondeu: “Antes de que morressem, seu bobo”⁴⁸ (CORTÁZAR, 1986, p. 101). Diante da afirmação, o jovem limitou-se a não querer pensar no que ouviu. A falta de interesse e forças para contestar o dito de seu sogro, mostra o quanto Mario era leal ao sentimento de adoração, veneração e credulidade à boa imagem que fez de sua amada.

Assim, Delia parece manipular Mario durante toda a narrativa. Mas, no final do conto, ela foi desmascarada. Ao dar um bombom ao noivo e quando ele o partiu em dois, mostrou o seu conteúdo: baratas, patas e asas de insetos, carrapatos triturados. Neste momento, Mario pareceu perceber uma máscara em Delia que escondia sua verdadeira feição, pois enquanto partia o doce ele “tinha os olhos em Delia e a cara de gesso, um pierrô repugnante na penumbra”⁴⁹ (CORTÁZAR, 1986, p. 104).

Vemos que no final do conto, há uma conclusão sobre quem é realmente a Delia Mañara. Se antes pudesse haver alguma dúvida sobre o que ela é, com a abertura do bombom para mostrar seu recheio não há mais o que duvidar. Delia Mañara fazia feitiços, seduzia, persuadia, manipulava. Características que a aproximam da personagem Circe de Homero. Há então uma reescritura da personagem da epopeia grega. Há uma Circe do século XX.

⁴⁸ “Antes de que se le murieran, zonzo” (CORTÁZAR, 1994, p. 72).

⁴⁹ “tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrôt repugnante en la penumbra” (CORTÁZAR, 1994, p. 74).

De acordo com Joseph Campbell (1990), o mito está intimamente ligado à cultura, tempo e espaço da humanidade e necessita de uma constante recriação por meio das artes para continuar vivo. A literatura é uma dentre as manifestações artísticas que utilizam o mito para criar um diálogo intertextual. Histórias são contadas e recontadas desde sempre e a cada vez que ocorre o diálogo intertextual entre nossas obras literárias e os mitos clássicos, estes contribuem sempre de uma forma nova para aqueles.

O conto *Circe* traz uma reescritura do mito grego de Homero. A feiticeira da mitologia, Circe, está presente no conto cortazariano na construção da figura feminina de Delia Mañara. O poder de manipulação de bombons e licores para fazer feitiços é a característica mais nítida da personagem de Cortázar que remete a do autor grego, mas há ainda a relação com os animais e o poder de sedução e persuasão que ambas possuem: assim como Circe convenceu Odisseu a ficar com ela em seu palácio por um ano, Delia manteve Mario sob seu poder e controle durante todo o tempo do namoro.

E se Delia é Circe, logo Mario é Odisseu. Assim como este passou um ano ao lado de Circe deleitando-se de sua companhia com prazer e ócio, aquele passou um bom tempo ao lado de Delia apaixonadamente.

Mesmo providas de contornos que as marcam como manipuladoras, essas personagens não são essencialmente malignas. Circe e Delia comportam-se de acordo com seus próprios desejos e necessidades. Essas personagens podem parecer nocivas, pois possuem um conhecimento ainda desconhecido para os demais (causando medo no homem que possui a tendência de temer o novo e o desconhecido), mas o que elas fazem é operar o bem e o mal segundo interesses específicos, traço da Grande Mãe que possui caráter elementar positivo e negativo.

Na epopeia grega, Circe não foi totalmente maligna com Odisseu, ela até mesmo colaborou para que o herói seguisse seu caminho rumo ao seu lar. Da mesma forma, no conto de Julio Cortázar, Delia não foi completamente má com Mario, mesmo enfeitiçando-o, no período em que este esteve com ela, vivia satisfeito.

De acordo com Neumann (2006), no auge do período matriarcal, o coletivo estava em primeiro plano e o teor dos mistérios relacionados com o feminino estava na universalidade dos rituais de fecundidade orientados para a comunidade como um todo. Posteriormente, ganharam espaço os ensinamentos sobre o intercuro sexual, sobre os métodos de contraceção e, por fim, sobre os feitiços ligados ao amor. Delia enfeitiçou seus noivos, os atraiu, os seduziu por meio de seus bombons e licores. Ela possuía a característica apontada por Neumann (2006), utilizava saberes ocultos na manipulação de seus feitiços para atrair seus noivos.

Segundo Northrop Frye, em *Fábulas de Identidade* (1999), toda obra literária captura ecos de todas as outras existentes do mesmo tipo e ondula em direção à literatura. Assim, há sempre uma continuidade literária que possui um poder de movimento no decorrer do tempo. O leitor sente o eco do mito grego logo no início do conto, no próprio título, Circe. Este é muito importante, pois já remete imediatamente à figura da feiticeira de Homero, assim o leitor já prevê que a história que será lida relacionar-se-á de alguma forma com a personagem do mito grego.

Para Kristeva (1974),

A re-escritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. Operações de transformação asseguram a sobrevivência do mito e sua contínua passagem. (KRISTEVA, 1974, p. 117)

Temos a *Circe* do século XX, mas não apenas a *Circe* de Homero, temos a figura arquetípica da mulher feiticeira. Essa figura pode ter passado por algumas mudanças, mas ainda está presente no imaginário da nossa cultura e essa presença é refletida na literatura. Assim, além de fazer referência e retomada do mito grego, a reescritura dessa personagem no conto de Julio Cortázar reafirma o poder de movimento durante o tempo dessa figura arquetípica.

No conto “*Bruja*”, a personagem principal Paula, uma moça de 25 anos triste, boa e sozinha, também apresenta elementos que a podem caracterizar como portadora de mistérios ocultos.

Logo no início do conto é apresentado ao leitor um episódio ocorrido ainda na infância de Paula. Durante uma refeição, a menina desejou ter algum pretexto para não comer uma sopa da qual não gostava, pensou que uma mosca em seu prato poderia livrar a obrigação imposta pelos pais severos de terminar a refeição. E o seu desejo foi alcançado. Ela olhou o centro do prato e desejou uma mosca, desejou e esperou que essa aparecesse. “E então a mosca surge no exato centro da sopa. Viscosa e lamentável, arrastando-se uns milímetros antes de perecer queimada. Levam o prato embora e Paula está a salvo”⁵⁰ (CORTÁZAR, 2008, p. 37).

A jovem guardou esse segredo durante toda a sua infância e juventude, pois temia as consequências que poderia enfrentar se alguém tomasse conhecimento de que era uma bruxa. Esse sentimento de medo foi deixado de lado em uma tarde em que Paula sentia grande desejo de comer bombons. Ela projetou o seu desejo e viu sua materialização.

⁵⁰ “Y entonces la mosca surge en el exacto centro de la sémola. Viscosa y lamentable, arrastrándose unos milímetros antes de sucumbir quemada. Se llevan el plato y Paula está a salvo”(CORTÁZAR, 2008, p. 37).

Com a morte do último familiar vivo, um velho tio, Paula passou a viver sozinha em sua casa. Então, mesmo com receios, ela se entregou às realizações de seus desejos e também às consequências desses.

A protagonista desejou uma figura que a lembrasse de uma boneca de sua infância e fez com que isso acontecesse. Posteriormente, por medo da estranheza que uma mulher de 20 centímetros poderia causar nas pessoas, a mata.

E então a matou. Foi preciso apagar a obra que fatalmente seria descoberta e atrairia sobre ela o nome e o castigo das bruxas. Paula conhecia seu povoado; não teve coragem de fugir. Quase ninguém foge dos povoados, e por isso os povoados triunfam. De noite, quando a figurinha silenciosa e sorridente dormiu sobre uma almofada, Paula a levou à cozinha, a colocou no forno de gás e abriu a chave. Estava enterrada no pátio do limoeiro. Por ela e por si mesma, a assassina rezava diariamente na igreja.⁵¹ (CORTÁZAR, 2008, p. 38)

O medo sentido pela personagem foi desvanecendo-se no decorrer da narrativa. Ela começou a realizar pequenos desejos reprimidos em toda a sua infância, e estes desejos foram sendo moldados assim como sua personalidade. Paula era vista agora pelos vizinhos com roupas belas, um bom carro, cachorros finos e eles acreditavam que o motivo para tal bem-estar dava-se pelo fato da jovem relacionar-se com algum homem fora do povoado, já que sempre estava sozinha.

Em sua casa, a jovem apenas lia e tocava piano, algumas vezes recebia também poucos amigos para tomar chá. Esses amigos

⁵¹ Y entonces la mató. Le fue preciso borrar la obra que fatalmente sería descubierta y atraería sobre ella el nombre y el castigo de las brujas. Paula conocía su pueblo; no tuvo valor de huir. Casi nadie huye de los pueblos, y por eso los pueblos triunfan. De noche, cuando la figurita silenciosa y sonriente se durmió sobre un almohadón, Paula la llevó a la cocina, la puso en el horno de gas y abrió la llave. Estaba enterrada en el patio del limonero. Por ella y por sí misma, la asesina rezaba, diariamente en la iglesia. (CORTÁZAR, 2008, p. 38)

constatavam que realmente Paula vivia sozinha e tentavam convencê-la da necessidade de ter um acompanhante, mas ela os convencia de sua felicidade por meio de seu olhar.

Sozinha, desejou ter uma linda casa fora do povoado, mas sabia que uma casa assim não surgia repentinamente. Decidiu então desejar a construção da casa: desejou dinheiro para comprar o terreno e trabalhadores para fazê-la. Uma preocupação tomou conta de sua consciência: o que fazer com os homens após o término de sua nova moradia? Entretanto, a moça ficou contente por perceber que após os trabalhos, os construtores iam embora contando seu dinheiro.

Paula também foi responsável pela mobília da casa: “Teve gobelinos; teve um tapete de Teerã, teve um quadro de Guido Reni; teve peixes chineses, cachorro pomerânio, uma cegonha”⁵² (CORTÁZAR, 2008, p. 39). Os poucos amigos da moça, ao visitá-la, eram levados a conhecer a linda residência, sem nunca desconfiarem de nada.

Mas faltava algo. Faltava um companheiro que pudesse amá-la. Pensou em encontrar alguém no povoado, mas a ideia de possivelmente alguém descobrir sua identidade a deixava muito assustada. Decidiu então criar o seu homem.

Desejou então a materialização de Esteban, um homem belo, doce, que se limitava a sorrir e a dizer o seu nome. Paula sentiu-se como Deus após a criação do mundo e necessitava de descanso. Mas o sono não curou a fadiga da moça e ela ficou extremamente doente e após três dias morreu.

“Os empregados da cocheira e duas mulheres da granja vizinha colocaram a morta no ataúde e montaram a capela ardente. Os amigos

⁵² Tuvo gobelinos; tuvo un tapiz de Teherán; tuvo un cuadro de Guido Reni; tuvo peces chinoscos, perros pomerania, una cigüeña. (CORTÁZAR, 2008, p. 39).

encontram, quase sem surpresas, a Esteban”⁵³ (CORTÁZAR, 2008, p. 40). As pessoas que foram velar o corpo de Paula tinham a impressão de que a moça estava apenas dormindo e, além disso experimentaram uma estranha sensação:

Por que entra tanto frio no quarto? É repentino e com rajadas crescentes. Talvez um frio que nasce de dentro, pensam os amigos; costuma-se sentir isso nos velórios. Um pouco de conhaque... E quando um deles olha Esteban, rígido em um sofá, sente como um horror que repentinamente lhe cresce e lhe invade o cabelo, as mãos, a língua; através do peito de Esteban está vendo os desenhos do encosto do sofá. Os outros seguem seu olhar e empalidecem. O frio aumenta, aumenta como uma maré. Mas atrás da porta fechada se levanta de repente a massa espessa do bosque de eucaliptos banhado pela lua; e eles compreendem que o estão vendo através da porta fechada. Agora são as paredes que cedem diante da paisagem do campo, a granja vizinha, tudo sobre uma crua luz da lua cheia; e Esteban já é uma bolha de gelatina, belo e lamentável em seu sofá que cede como ele diante do avanço do nada. Do teto entra um jato de luz prateada tirando a nitidez dos resplendores da capela ardente. Pela sola dos sapatos sentem agora os cinco amigos penetrar uma umidade de terra fresca, com rama e trevos, e quando se olham, incapazes de pronunciar a primeira palavra da revelação, estão já sozinhos com Paula, com Paula e a capela ardente que se levanta desnuda no meio do campo, sobre a lua inevitável.⁵⁴ (CORTÁZAR, 2008, p. 40-41)

⁵³ “Los empleados de la cochería y dos mujeres de la granja vecina han puesto a la muerta en el ataúd y montado la capilla ardiente. Los amigos encuentran, casi sin sorpresa, a Esteban” (CORTÁZAR, 2008, p. 40).

⁵⁴ ¿Por qué entra tanto frío en la habitación? Es repentino, por bocanadas crecientes. Tal vez un frío que nace de adentro, piensan los amigos; suele sentirse en los velatorios. Un poco de conhaque... Y cuando uno de ellos mira a Esteban, rígido en su sillón, siente como un horror que repentinamente le crece y le invade el pelo, las manos, la lengua; a través del pecho de Esteban está viendo los calados del respaldo del sillón. Los otros siguen su mirada y lividecen. El frío sube, sube como una marea. Más allá de la puerta cerrada se yergue de pronto la masa espesa del monte de eucaliptos bañado de luna; y ellos comprenden que lo están viendo través de la puerta cerrada. Ahora son las paredes que ceden ante el paisaje del campo, la granja vecina, todo bajo una cruda luz de plenilunio; y Esteban es ya una burbuja de gelatina, bello y lamentable en su sillón que cede

Neste conto, não há uma progressão temática levando o leitor até um clímax no qual ele percebe a figura da bruxa. O próprio título já dá essa informação no início do relato: “*Bruja*”. Isto é, o que chama a atenção nesse conto é o fato de não haver uma progressão de pequenos acontecimentos misteriosos até um acontecimento maior que é a própria manifestação do sobrenatural. Logo no início do conto, acontecimentos impossíveis de ocorrer de acordo com as leis que regem o mundo em que vivemos são relatados na narrativa: a materialização da mosca na sopa, por exemplo. Dessa forma, a identificação da nossa personagem neste conto do Cortázar é mais clara que nos demais contos.

Essa personagem possui principalmente a característica da Mãe Bondosa proposta por Neumann (2006). Ela possui a sabedoria e o poder de transformação e criação e os usa para seu próprio benefício. Uma diferença marcante nesta personagem se comparada com as demais de nosso *corpus* é que ela não maneja feitiços, pois possui um dom de criação.

A magia é marca neste relato. Ela ocorre explicitamente no decorrer da narrativa, isto é, não se dá apenas de forma sugestiva para que o leitor reflita sobre seu caráter sobrenatural, mas sim se desenvolve gradual e constantemente. No início da narração, Paula criou uma mosca para se ver livre de tomar uma sopa, mas ela aumenta seu processo de criação e constrói uma casa e depois cria um homem para amá-la.

A protagonista é até mesmo comparada a Deus, devido ao seu dom de criar. A figura da bruxa neste conto é delineada de forma clara e objetiva, e o seu poder é descrito do mesmo modo, diferentemente do que ocorre nos demais contos, nos quais a magia desenvolve-se aos poucos

como él ante el avance de la nada. Del techo entra un chorro de luz plateada quitando nitidez a los resplandores de la capilla ardiente. Por la suela de los zapatos sienten ahora los cinco amigos filtrarse una humedad de tierra fresca, con césped y tréboles, y cuando se miran, incapaces de pronunciar la primera palabra de la revelación, están ya solos con Paula, con Paula y la capilla ardiente que se levanta desnuda en medio del campo, bajo la luna inevitable. (CORTÁZAR, 2008, p. 40-41)

de maneira sugestiva e a figura da bruxa se molda no decorrer da narrativa por meio do relato dos fatos.

Portanto, como pôde ser observado no decorrer desta análise, as figuras femininas dos contos de Cortázar estão inseridas dentro do arquétipo da Grande Mãe. Elas não são tão malignas e amedrontadoras como as figuras femininas dos contos de Fuentes, entretanto são munidas de dons sobrenaturais e os utilizam buscando benefícios próprios.

Dessa forma, Circe estaria um pouco mais próxima do caráter negativo do arquétipo por ser possivelmente responsável pela morte de seus noivos, enfeitiçar, seduzir e enganar; já Paula estaria mais próxima do caráter positivo por não causar mal aos que estão ao seu redor e mostrar uma personalidade preocupada e receosa.

5.3 MÃE BONDOSA EM “LOS ALTILLOS DE BRUMAL” E “MI HERMANA ELBA”, DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS

Cristina Fernández Cubas nasceu em Arenys de Mar, Barcelona, em 1945. A autora estudou direito e jornalismo em Barcelona e se firmou como escritora logo em seu primeiro livro de contos, em 1980.

Fernández Cubas publicou as obras *Mi hermana Elba* (1980), *Los altillos de Brumal* (1983), *El año de Gracia* (1985), *Cris y Cros* (1988), *El ángulo del horror* (1990), *Con Agatha en Estambul* (1994), *El columpio* (1995), *Hermanas de sangre* (1998), *Emilia Pardo Bazán* (2001), *Cosas que ya no existen* (2011), *Parientes pobres del diablo* (2006), *Todos los cuentos* (2008), *La puerta entreabierta* (2013). A autora ganhou, entre outros, os prêmios NH de relatos em 2001 e Setenil de relatos, em 2006.

O conto “*Los altillos de Brumal*” está incluído no livro homônimo que reúne um conjunto de contos. Os acontecimentos são narrados em primeira pessoa pela protagonista Adriana. Formada em História, graças ao esforço e dedicação de sua falecida mãe, dedicou-se à sua paixão e dom: cozinhar. Desde pequena, ela tinha inclinação pela cozinha, mas

nunca se entregou totalmente porque sua mãe não desejava essa vida para a filha.

Vindo de uma vida simples, após a morte da mãe, Adriana mudou-se para um apartamento onde, liberta de qualquer obrigação, testava novos conhecimentos culinários. A personagem conseguiu colaborações na mídia para expor seu trabalho e logo ficou muito conhecida: recebia cartas, receitas, e até uma proposta de viagem para recolher receitas e publicar um livro.

Tudo caminhava normalmente até o momento em que a jovem recebeu uma espécie de geleia de morango misteriosa, que parecia não conter morango no preparo, vinda de Brumal, cidade onde nasceu e passou os primeiros anos de sua vida.

Provar a iguaria fez com que despertasse um desejo em Adriana: voltar a Brumal. Por não se recordar muito bem de sua cidade natal, ela necessitou de ajuda para chegar ao seu destino. Adriana pediu informações a algumas pessoas, mas todos demonstraram o mesmo desconhecimento da existência de tal lugar, exceto um senhor muito velho que afirmou conhecer um lugar que possuía esse nome há anos atrás.

Com as informações obtidas, Adriana chegou a Brumal. A cidade se encontrava em estado de deterioração e o único prédio que mantinha certa grandiosidade era a igreja. Adriana encontrou o padre de Brumal, homem ainda jovem, vinte e poucos anos, e conversou longamente com ele.

O padre, depois de lhe dar um avental fétido e negro, a levou para o interior de um sótão e pediu que cozinhasse. Adriana, sem saber como, iniciou um trabalho quase que maquinalmente enquanto recordava toda a sua vida em Brumal: “as cançõezinhas das meninas para as quais eu não era Adriana, mas sim Anairda; traços invertidos no espelho; uma

habilidade para brincar com o som de umas palavras até sua possibilidade de escrita⁵⁵ (FERNÁNDEZ CUBAS, 2008, p. 105).

A protagonista não soube como saiu de Brumal, ela acordou dias depois em um hospital com arranhões e hematomas pelo corpo, mal podendo comunicar-se. Adriana foi diagnosticada como dependente alcoólica e por apresentar indícios de problemas mentais, ficou um mês em um centro psiquiátrico.

De volta ao seu apartamento, retornou à normalidade da antiga vida. Entretanto, a protagonista procurou uma explicação lógica para tudo o que aconteceu consigo. Tentou localizar Brumal, fez pesquisas e anotações, silenciando a voz da razão, mas ninguém poderia saber o que estava fazendo. Adriana encontrou dificuldades em se lembrar de tudo e sabia que uma forma fácil de trazer à mente tudo que havia vivido era tomar um pouco de aguardente.

Ela não sabia quanto tempo ficou em estado de êxtase, nem como se alimentou nos últimos dias, mas deu por si consciente de quem verdadeiramente era. Adriana arrumou suas malas e partiu para o seu lugar de origem para viver sua vida como realmente devia ao lado das pessoas que foram tiradas de seu caminho pela falecida mãe: Brumal.

Durante a narrativa, a personagem feminina apresenta alguns indícios de ser uma bruxa. Ela possui uma agilidade no manejo de alimentos e uma forte relação com a terra. No momento em que ela recobrou a consciência em seu apartamento, percebeu que ficou horas cozinhando e encontrou-se com o cabelo emaranhado e com os pés descalços sob a terra úmida de uma jardineira. A terra parece ser a fonte de sua magia e o elemento necessário para que ela seja Anairda, e não Adriana.

⁵⁵ las cancioncillas de las niñas para las que yo no era Adriana sino Anairda; trazos invertidos en el espejo; una habilidad para jugar con el sonido de unas palabras aún su posibilidad de escritura (FERNÁNDEZ CUBAS, 2008, p. 105).

De acordo com Neumann (2006) essa é uma disposição do feminino e está relacionada com a preparação mágico-mântica. O isolamento, a fome, a tolerância a dores, a ingestão de diferentes estimulantes ou manipulação de substâncias do reino vegetal tem feito parte do saber primordial do Feminino. (NEUMANN, 2006, p. 258)

No final do conto, esta hipótese é confirmada no momento em que Adriana afirma ter sido inútil sua mãe omitir uma personagem sutil e maldita dos contos de fadas porque esta personagem era ela mesma: uma bruxa. A bruxa neste conto não possui traços da Mãe Terrível e não é configurada como personagem maligna. Adriana possui um dom peculiar e parece ter vivido em um lugar onde outras pessoas eram iguais a ela.

No conto "*Mi hermana Elba*", a narradora protagonista relata-nos acontecimentos ocorridos durante a sua infância, que foram registrados em seu diário. Ela e sua irmã Elba foram levadas para estudar, em um inverno, em um internato. Lá, a dona do diário conhece outra jovem que terá um papel importante na narrativa: Fátima.

Fátima era uma garota de 14 anos adorada por todas e que se destacava das demais por, além de ser mais velha, possuir um comportamento singular: apesar de não prestar atenção nas aulas, e o reflexo dessa atitude aparecer em suas notas baixas, ela parecia dominar todos os assuntos. A menina também sempre estava alegre passeando pelos jardins, muitas vezes passava pelas companheiras com flores encontradas somente fora da propriedade do colégio. Diante de questionamentos sobre como ela conseguia alcançar esse privilégio, limitava-se a sorrir.

Fátima e a narradora do conto aproximaram-se e a amizade das duas concretizou-se em uma noite em que se encontraram nos corredores do internato. Elas iniciaram uma excursão pelo colégio, e acabaram indo parar no quarto de algumas noviças onde ocorreu algo inesperado. Ao perceber que alguém estava entrando no quarto, tentaram

esconder-se, Fátima escolheu um lugar específico que deixou a narradora perplexa: não escolheu esconder-se dentro do guarda-roupa ou debaixo da cama, mas sim em um dos cantos do quarto. O surpreendente era que ninguém as viu.

A partir deste ponto da narrativa, a protagonista inquietou-se pelo fato estranho que presenciou e ao questionar Fátima, obtém a seguinte resposta:

‘Vejo’, voltou a dizer em idêntico tom, ‘que ainda não compreendeu. Repito que não estávamos ali, entende agora? (...) Neste colégio (...) há quatro, cinco ou talvez mais, mas eu não os conheço todos. (...) Perto daqui, neste mesmo jardim, há um muito antigo. Outro dia me encontrei com a sua irmã Elba.’⁵⁶ (FERNANDÉZ CUBAS, 2008, p. 49)

Elba assumiu um papel importante desde então dentro da narrativa: junto com as outras duas garotas, descobria outros esconderijos.

Mas a facilidade com que Elba se movia naqueles mundos sem limites superava, em muito, a da própria Fátima. Mais de uma vez, enquanto minha amiga e eu folheávamos os grossos volumes da biblioteca, nos detendo diante da imagem de Sansão ou passando avidamente as gravuras referentes às pragas do Egito, Elba, à que acabávamos de ver brincando no jardim, aparecia de repente com a expressão inequívoca do pecado recém cometido. Não se incomodava em esclarecer como havia conseguido alcançar-nos com tanta rapidez e, se alguma de nós insistia em

⁵⁶ ‘Vejo’, volvió a decir en idéntico tono, ‘que todavía no has comprendido. Te repito que no estábamos allí, ¿lo entiendes ahora? (...) En este colegio (...) hay cuatro, cinco o quizá más, pero yo no los conozco todos. (...) Cerca de aquí, en este mismo jardín, hay uno muy antiguo. El otro día me encontré allí con tu hermana Elba. (FERNANDÉZ CUBAS, 2008, p. 49).

verificar, mostrava-se perplexa diante de nossas perguntas.⁵⁷ (FERNANDÉZ CUBAS, 2008, p. 49-50)

Tudo vai bem entre as três até o momento das férias escolares. Enquanto Fátima foi para as montanhas com a família, as duas irmãs foram conduzidas, como de costume, à praia. Durante esse período, a narradora só queria participar das aventuras da irmã, e escrevia cada conquista e cada progresso à amiga que não estava presenciando todos esses fatos.

Com o fim das férias, Elba foi transferida para um colégio particular, por ter já sete anos e quase nem falar. A protagonista voltou sozinha ao internato com a esperança de encontrar sua antiga companheira, mas quem encontrou foi uma jovem refinada e com ares juvenis, completamente diferente daquela que havia se tornado sua melhor amiga. Ela passou se vestir bem e as brincadeiras que antes eram sua alegria, não passavam de coisas de crianças.

A personagem principal, diante da decepção, também teve uma mudança brusca de comportamento: passou da infância à adolescência repentinamente. Devido a essa mudança, ela distanciou-se da irmã menor; antes, eram inseparáveis, depois, a simples presença de Elba a incomodava grandemente.

Com a chegada do verão e das férias novamente, a jovem voltou à casa de praia da família e lamentava ter que conviver com Elba durante esse intervalo de tempo. Com o passar dos dias, a forma como desprezava sua irmã só aumentava.

Devido a uma queda, Elba perdeu a vida e o conto termina com a total indiferença da protagonista diante da morte da irmã:

⁵⁷ Pero la facilidad con que Elba se movía en aquellos mundos sin límites superaba, en mucho, a la de la propia Fátima. Más de una vez, mientras mi amiga y yo hojeábamos los gruesos volúmenes de la biblioteca, deteniéndonos ante la imagen de Sansón o pasando ávidamente los grabados referentes a las plagas de Egipto, Elba, a la que acabábamos de ver jugando en el jardín, aparecía de repente con la expresión inequívoca del peccadillo recién cometido. No se molestaba en aclarar cómo había logrado alcanzarnos con tanta rapidez y, si alguna de nosotras insistía en averiguarlo, se mostraba perpleja ante nuestras preguntas. (FERNANDÉZ CUBAS, 2008, p. 49-50).

Era 7 de agosto de um verão especialmente caloroso. Nesta data, tenho escritas em meu diário as seguintes palavras: ‘Damião me beijou pela primeira vez’. E, mais abaixo, em tinta vermelha e maiúsculas: ‘HOJE É O DIA MAIS FELIZ DA MINHA VIDA’.⁵⁸ (FERNANDÉZ CUBAS, 2008, p. 54)

Neste conto, a personagem feminina possui um conhecimento que as demais personagens não têm, um dom que é aprimorado no decorrer da narração. Elba não é caracterizada propriamente como uma bruxa, mas é apresentada como portadora de saberes ocultos: ela é a Sofia, doadora de sabedoria, conhecedora do caminho de um mundo paralelo.

De acordo com Neumann (2006), faz parte do feminino o atributo do caminho e destino. Assim, figuras como a Górgona e como a Ártemi-Hécate na Grécia são senhoras da estrada da noite e do destino, além destas temos Enódia sendo guardiã das encruzilhadas. Dessa forma,

Como senhora do caminho que conduz para baixo e também do caminho inferior, a deusa tem como sinal característico a chave (...) Como Mãe Bondosa, ela é a senhora do Portal do Oriente, o portão do nascimento; como Mãe Terrível, ela é a senhora do Portal do Ocidente, portão da morte e do voraz acesso ao mundo inferior. (NEUMANN, 2006, p. 151)

Há também a figura de *Hel* ou *Hela*, a deusa nórdica que detêm a chave do inferno de nove mundos⁵⁹. O nome desta deusa remete ao nome da personagem de Fernández Cubas, mas estas figuras não se assemelham apenas no que se refere ao nome. Ambas detêm a chave para caminhos entre mundos: Hela é guardiã do inferno dos mundos paralelos e Elba pode transitar por eles.

⁵⁸ “HOY ES EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA” (FERNANDÉZ CUBAS, 2008, p. 54).

⁵⁹ Cf. PALAMIN (2014).

Górgona, Ártemi-Hécate, Enódia, Hel, Hela, Elba. Estas figuras femininas têm a sabedoria do caminho. Guiam, levam, mostram; são a Mãe Terrível se senhoras do Portal do Ocidente, mas se estão ligadas ao Portal do Oriente, do nascimento e transformação, elas são a Mãe Bondosa.

Portanto, como pôde ser observado, as personagens femininas nos contos *Los atillos de Brumal* e *Mi hermana Elba* são figuras que podem ser inseridas dentro do arquétipo da Mãe Bondosa e não são configuradas como mulheres malignas que causam medo.

A caracterização das personagens nos contos é feita por meio de um narrador que está inserido dentro de um espaço narrativo. Sendo assim, como veremos a seguir, os aspectos formais na construção do fantástico interferem diretamente nesta caracterização.

5.4 ASPECTOS FORMAIS USADOS NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO

Toda narrativa constrói uma imagem extratextual que pode ser encarada como verossímil ou inverossímil pelo leitor de acordo com sua finalidade discursiva. O relato fantástico é um gênero que possui uma característica peculiar quanto à necessidade de construção de uma narrativa verossímil: a verossimilhança em relação ao mundo extratextual é extremamente necessária para que ocorra o efeito fantástico.

Dessa forma, o conto fantástico necessita de um mundo intratextual como o nosso: o prédio onde se deram os acontecimentos, as ruas pelas quais as personagens caminham, os eventos descritos, exatamente tudo que ocorre dentro da narrativa, poderia ter se passado no mundo extratextual.

Assim, os elementos formais da narrativa tornam-se aliados dos autores para o alcance de tal efeito. A voz narrativa que transmite os fatos ao leitor e a construção do espaço e ambiente narrativos são fundamentais em todo texto ficcional. No fantástico cumpre o papel de

tornar a realidade mais crível para depois, com a manifestação do sobrenatural, quebrá-la, além de colaborar com a ambiguidade presente no gênero.

5.4.1. O NARRADOR NA LITERATURA FANTÁSTICA

O narrador desempenha a função de transmitir ao leitor os acontecimentos ocorridos na narrativa. Assim, os fatos passam pelo prisma de um olhar que enfoca e refere e o leitor deve ter consciência das consequências geradas pelo olhar do narrador. *Dom Casmurro* seria muito diferente se Capitu narrasse os fatos.

De acordo com Herrero Cecilia (2000), há um processo de interação entre o autor implícito e o leitor implícito e essa interação é mediada pelo discurso narrativo no qual se encontra a voz de um narrador que conta a história. Esta deve ser o mais crível possível para atrair a confiança do leitor para posteriormente apresentar fatos estranhos e inexplicáveis racionalmente. Portanto, o desenvolvimento da narração deve ocasionar a sensação de inquietação no leitor, de uma impossibilidade dentro de um mundo possível.

No conto de Carlos Fuentes, "*La buena compañía*", um narrador de terceira pessoa conta a história no passado utilizando a perspectiva subjetiva da personagem principal. Herrero Cecilia (2000) caracteriza esse tipo de narrador em terceira pessoa como "O narrador impessoal [que] conta a historia no passado seguindo, no princípio, unicamente a perspectiva subjetiva da personagem principal"⁶⁰ (HERRERO CECILIA, 2000, p. 182).

O narrador em terceira pessoa relata os acontecimentos tendo como foco a visão de Alejandro, a personagem principal. É a partir do olhar de Alejandro que as personagens femininas são delineadas, assim,

⁶⁰ "El narrador impersonal cuenta la historia en pasado siguiendo, en principio, únicamente la perspectiva subjetiva del personaje principal" (HERRERO CECILIA, 2000, p. 182).

a figura arquetípica da bruxa neste conto é projetada de acordo com uma visão masculina diferentemente dos demais contos presentes neste estudo. Dado interessante que mostra como o olhar masculino pode colaborar para negativizar a bruxa, isso porque há um distanciamento desta com aquele. O homem como narrador tende a contribuir com a construção de uma atmosfera de mistério em volta da personagem da bruxa; parece haver uma incompreensão sentida pelo narrador diante das ações dessas personagens femininas na narrativa e esse sentimento é transmitido também para leitor, que se identifica mais com a personagem que narra do que as demais.

Alejandro sentiu inicialmente um grande estranhamento diante dos acontecimentos e no decorrer da narração esse sentimento transformou-se em medo: medo do desconhecido, medo dos saberes ocultos das tias e da intenção das mesmas. Todas essas sensações foram passadas ao leitor que as compartilhou com o protagonista da obra.

O conto “*La gata de mi madre*” é narrado em primeira pessoa pela protagonista do relato. A narração desenvolveu-se inicialmente no presente e depois no passado que evoluiu até o presente novamente, dessa forma, a narração está perto do tempo da história narrada.

De acordo com Herrero Cecilia (2000) “o narrador-personagem pode escrever um testemunho ou um memorando sobre a estranha e terrível experiência na qual está imerso de maneira fatal e misteriosa”⁶¹ (HERRERO CECILIA, 2000, p. 169) É o que ocorre em “*La gata de mi madre*”: Leticia escreve uma carta contando a experiência que viveu e relatando o atual estado em que se encontra na esperança de que alguém encontre suas anotações e possa ajudá-la.

O leitor acompanha a evolução de Leticia. Inicialmente, uma jovem submissa que sacrificou as vontades pelos gostos da mãe. Posteriormente, uma mulher que amou fervorosamente e lutou para viver

⁶¹ “el narrador-personaje puede escribir un testimonio o un memorándum sobre la extraña y terrible experiencia en la que está inmerso de manera fatal y misteriosa” (HERRERO CECILIA, 2000, p. 169).

ao lado de quem amava. Essa jovem é a porta-voz dos acontecimentos relatados e é por meio de quem construímos a imagem da figura da bruxa no conto.

Guadalupe, Lupe, Lupita, La Gata ou Chapetes é uma personagem misteriosa. No início do conto, incapaz de fazer qualquer tipo de mal aceitando todo o tipo de humilhação vindo de sua patroa, Emérita, mas repentinamente tornou-se uma personagem vingativa e maligna. A indígena foi responsável pelo ataque sofrido por Emérita e estava junto com Florencio na tarefa de manter Leticia encarcerada na casa do Tepeyac.

Florencio e Guadalupe foram vítimas da inquisição que perseguiu judeus e índios considerados hereges por não seguir a fé cristã. Eles dizem que primeiro “estava proibido crer nas bruxas e nos endemoniados. Recordam que foi a Igreja que obrigou a crer neles e castigá-los. Dizem que destruimos as vinhas e matamos os fetos nos ventres de suas mães”⁶² (FUENTES, 2004, p. 45). Ambos acusavam a Igreja Católica de matar o povo que não cria em Cristo com o intuito de possuir seus bens materiais.

A narradora do relato toma ciência dos fatos horrorizada e o leitor compartilha desse sentimento. Leticia sofreu o castigo por representar o povo que oprimiu índios e judeus, respectivamente representados por Guadalupe e Florencio.

Vemos nesse conto uma ilustração das acusações que pregava o *Malleus Maleficarum*. As práticas ditas malignas que Heinrich Kramer e James Sprenger citam no manual de caça às bruxas estão presentes na narração. Os autores afirmam que os demônios e seus discípulos “são capazes de, por bruxaria, causar raios, tempestades comuns e tempestades de granizo e que com a permissão de Deus têm poder para

⁶² “estaba prohibido creer en las brujas y los endemoniados. Recuerdan que fue la Iglesia la que obligó a creer en ellos y castigarlos. Dicen que destruimos las viñas y matamos a los fetos en los vientres de sus madres” (FUENTES, 2004, p. 45).

tal está provado pelas Sagradas Escrituras em *Jó*, I e II” (KRAMER; SPRENGER, 1991, p. 295) e que as bruxas podem obstruir “as forças procriadoras e mesmo a ato venéreo, de sorte que ora é a mulher que não consegue conceber, ora o homem que não consegue realizar o ato” (KRAMER; SPRENGER, 1991, p. 243).

Leticia ouviu com espanto os crimes cometidos pela inquisição e pareceu sentir pena dos oprimidos, mas esse sentimento não diminuiu o pavor causado pela personagem da bruxa.

Observando a narrativa “*Circe*”, de acordo com a classificação de Herrero Cecilia (2000), o conto apresenta um relato como “um testemunho oferecido por uma testemunha dos fatos ou por um amigo do protagonista”⁶³ (HERRERO CECILIA, 2000, p. 170). Neste procedimento narrativo, o protagonista não pode relatar o que vivenciou. O narrador, para que tenha credibilidade perante o leitor, deverá ter possuído uma relação de amizade, parentesco ou ter sido vizinho de algum protagonista.

Neste conto, o narrador é justamente vizinho de Mario e Delia e os acontecimentos relatados por ele que definem a caracterização de Delia são progressivos na narração. Inicialmente, foram apenas as tragédias na vida da jovem que causaram um estranhamento no leitor. Posteriormente, sua relação com os animais e a sua dedicação na manipulação de bombons e licores reforçaram a ideia de que ela não era comum. Por fim, no desfecho do conto o desmascaramento dela foi completo.

O fato de o narrador ser vizinho dos protagonistas do conto o torna imparcial diante dos acontecimentos e, dessa forma, aproxima o leitor de sua narrativa. A imparcialidade traz consigo, no relato, uma cumplicidade entre narrador e leitor para compreender o que ocorreu com os protagonistas Delia e Mario. Não é a visão de uma das partes envolvidas na história, é uma terceira pessoa, uma terceira visão distante e próxima simultaneamente: próxima o bastante para ter conhecimento dos

⁶³ “un testimonio ofrecido por un testigo de los hechos o por un amigo del protagonista” (HERRERO CECILIA, 2000, p. 170).

acontecimentos e distante o suficiente para seus sentimentos não interferirem na interpretação dos fatos.

Já o conto “*Bruja*” possui um narrador em terceira pessoa que oferece o universo narrado desde a focalização da personagem principal Paula no presente. Para Herrero Cecilia (2000), esta modalidade narrativa busca uma aproximação entre o narrado e a perspectiva subjetiva da personagem principal. Não chega a ser uma fusão entre a voz do narrador e da personagem, pois essa aproximação não é feita de uma maneira fixa e uniforme, mas sim de forma flexível que permite uma maior ou menor objetivação e subjetivação. Há a objetivação quando se trata de narrar ações e acontecimentos e subjetivação quando a narração volta-se para impressões, imaginações, sonhos e pensamentos. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 182-183).

Podemos notar a objetivação e a subjetivação do narrador ao relatar, por exemplo, a construção de sua casa:

Então fez algo grande: criar, não a casa, mas sim a construção da casa. Dedicando-se noite e dia, conseguiu que a residência fosse edificada sem despertar em ninguém a temida desconfiança. Criou passo a passo a construção de sua chácara, e ainda que houvesse dias em que se perguntou o que fariam os construtores ao concluí-la, teve ao fim a satisfação de ver que aqueles homens afastavam-se em silêncio, contando seu dinheiro. Então, entrou em sua casa, que era verdadeiramente formosa, e se dedicou a mobiliá-la aos poucos.⁶⁴(CORTÁZAR, 2008, p. 39)

⁶⁴ Entonces hizo algo grande: crear, no la casa, sino la construcción de la casa. Aplicándose noche y día, logró que la residencia fuera edificada sin despertar en nadie el temido azoramiento. Creó paso a paso la construcción de su finca, y aunque hubo días en que se preguntó qué harían los obreros al concluir la, tuvo al fin la satisfacción de ver que aquellos hombres se marchaban en silencio, contando su dinero. Entonces entró en su casa, que era verdaderamente hermosa, y se dedicó a amueblarla poco a poco. (CORTÁZAR, 2008, p. 39)

O narrador é objetivo ao narrar às ações de construção da casa, o fim da obra e a ida dos construtores, e subjetivo ao relatar os receios de Paula e sua satisfação diante dos acontecimentos. Devido a essa aproximação das ações e impressões da personagem principal, ocorre uma identificação entre o leitor e a figura da bruxa. A personagem foi construída como uma jovem que sentia medo de ter o seu dom descoberto, solitária e que almejava apenas ter uma companhia. Ela usou o seu dom para conquistar seus desejos, mas exceto o episódio em que matou uma boneca animada por medo de ser vista e causar espanto, ela parecia não ser capaz de causar mal.

O conto *“Los atillos de Brumal”* apresenta um relato narrado diretamente ao leitor pela protagonista dos feitos. Podemos enquadrar a narração deste conto com a seguinte classificação de Herrero Cecilia (2000): “Narração no presente (ou no passado que evolui até o presente) desde uma perspectiva do actante (o eu-que narra coincide com o eu-narrado ou se limita a seguir seu devir)”⁶⁵ (HERRERO CECILIA, 2000, p. 168).

No conto, temos dois momentos narrativos. No primeiro, a protagonista narra de forma objetiva desde uma perspectiva do passado ordenando suas recordações vividas desde a infância até o momento em que recebeu em casa uma geleia de Brumal, fato que a fez decidir retornar a sua cidade natal.

Após ir a Brumal, a protagonista Adriana narrou os acontecimentos que vivenciou desde uma perspectiva do passado. O leitor compartilha das mesmas incertezas e perplexidades que a personagem possui, pois a visão dos feitos está confusa e incompleta. Esses dados colaboram para

⁶⁵ Narración en presente (o en pasado que evoluciona hacia el presente) desde una perspectiva actorial (el yo-narrante coincide con el yo-narrado o se limita a seguir su devenir) (HERRERO CECILIA, 2000, p. 168).

a construção da ambiguidade interpretativa do conto, pois não é possível ter certezas diante dos misteriosos acontecimentos narrados.

Não posso estabelecer com exatidão se a pequena janela da torre estava ligada com algum telhado de fácil acesso, se me lancei enlouquecida sobre a terra rachada da Praça, ou se, finalmente, os habitantes da aldeia me deixaram fugir.⁶⁶
(FERNÁNDEZ CUBAS, 2008, p. 106)

O conto “*Mi hermana Elba*” também é um relato como um testemunho narrado diretamente ao leitor pela protagonista dos feitos. A protagonista do conto relata os acontecimentos passados desde uma perspectiva autoral. De acordo com Herrero Cecilia (2000), neste tipo de narração, o narrador desenvolve seu discurso quando já ocorreram os fatos misteriosos nos quais estava envolto.

A personagem principal é irmã da figura feminina foco do nosso estudo e relata os fatos em forma de diário. A focalização da narrativa está sobre a personagem principal e Elba está em um plano secundário.

O narrador não apenas exerce a função de transmitir ao leitor os acontecimentos ocorridos no relato, mas também colabora com a construção do espaço e da ambientação narrativas, dados que contribuem para o efeito fantástico nos contos como veremos a seguir.

5.4.2. ESPAÇO E AMBIENTAÇÃO: APROXIMAÇÃO DO MUNDO DA NARRATIVA COM O MUNDO EXTRATEXTUAL

Como já foi dito anteriormente neste trabalho, de acordo com Roas (2001), para que o relato narrado seja considerado fantástico, o espaço narrativo onde se desenvolve o conto deve ser similar ao que habita o

⁶⁶“ No puedo establecer con exactitud si el ventanuco del altillo comunicaba con algún tejado de fácil acceso, si me lancé enloquecida sobre la tierra agrietada de la Plaza, o si, finalmente, los habitantes de la aldea me dejaron huir.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2008, p. 106)

leitor, “um espaço que se verá assaltado por um fenômeno que transtornará sua estabilidade”⁶⁷ (ROAS, 2001, p. 8).

Isto é, para que o efeito fantástico ocorra é necessário que haja uma ruptura das leis do mundo real. Para que essa ruptura aconteça o mundo dentro da narrativa deve parecer o mais próximo possível do mundo real, desse modo, o realismo é peça fundamental dentro da narrativa fantástica.

Portanto não é correto dizer que esses termos são totalmente opostos. Roas usa o termo “hiper-realismo” para definir o fantástico, pois “além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens”⁶⁸ (ROAS, 2001, p. 26).

Essa característica distingue ainda mais o fantástico do maravilhoso, pois neste há a construção de um mundo autônomo, totalmente diferente do nosso. No fantástico, o mundo descrito dentro da narrativa é muito próximo ao real. Como já dissemos anteriormente, a narrativa fantástica usa o realismo para transgredi-lo e essa transgressão provoca um efeito no leitor, uma inquietude devida à possibilidade de algo sobrenatural ocorrer.

Nos contos analisados, os espaços onde se desenvolvem as narrativas são semelhantes ao mundo extratextual. Nas obras de Carlos Fuentes e Cortázar esta característica é bem acentuada, pois há a referência a dados extratextuais; nos contos de Cristina Fernández Cubas, apesar de não haver a presença de fatos ou lugares do mundo extratextual, há uma relação com fatos e lugares do mundo extratextual mediada pela interpretação distorcida da personagem que narra.

⁶⁷ “un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad” (ROAS, 2001, p. 8)

⁶⁸ “además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes” (ROAS, 2001, pág. 26).

A trama do conto “*La gata de mi madre*” ocorre no bairro de *Tepeyac* situado na cidade do México e há ainda referência à Basílica da Virgem de Guadalupe, à ginasta romena Nadia Comaneci, à modelo e atriz britânica Twiggy, à escritora e jornalista Elenita Poniatowska, às histórias em quadrinhos da *Familia Burrón*, atores como Benjamin Bratt e Julia Roberts e à rede de restaurantes *Sanborns*. Os lugares citados dentro da narrativa, a alusão a personalidades famosas e fatos conhecidos colaboram para que os fatos narrados pareçam verossímeis aos olhos do leitor.

No outro conto de Carlos Fuentes “*La buena compañía*” as referências a espaços reais no mundo extratextual são constantes: temos a Rue de Lille, o Palácio de Beauharnais, a Place St. Sulpice, o filme mudo *O Encouraçado Potemkin*.

O mesmo ocorre nos contos de Cortázar “*Circe*” e “*Bruja*”. Em “*Circe*”, os acontecimentos desenvolvem-se na cidade de Buenos Aires, há referências ao Bairro Palermo e Almagro, a Plaza Once, à rua Rivadavia e Castro Barros, a Munich, uma famosa cervejaria da cidade, a cidade San Isidro, Puerto Nuevo, Estación Medrano, à luta Firpo-Dempsey, à atriz Pola Negri. Em “*Bruja*”, há referência ao pintor Pierre Puvis de Chavannes. O povoado, a igreja, e a habitação de Paula não são incomuns. Todos os espaços descritos poderiam estar presentes em um povoado da década de 40.

Já nos contos de Cristina Fernandes Cubas “*Los altillos de Brumal*” e “*Mi hermana Elba*”, como já foi dito acima, não há referência a cidades ou lugares conhecidos, mas as descrições dos espaços narrativos permitem um reconhecimento por parte do leitor do mundo em que vive.

Em Los “*altillos de Brumal*” o apartamento de Adriana é comum, como qualquer outro, desse modo há uma aproximação e identificação entre o mundo narrativo descrito e o mundo extratextual. Entretanto, o espaço narrativo modifica-se conforme a personagem principal se vai

envolvendo no mistério que gira em torno de sua origem. A cidade parece ser uma dessas vilas em estado de decadência espalhadas pelo mundo:

Em Brumal as terras são áridas e a vegetação inexistente. Ao fim de uma hora me detive a poucos metros da primeira casa do povoado (...) Casinhas velhas e descuidadas, muitas delas mostrando ainda sinais de um incêndio remoto, janelas sem vidros, os restos de uma construção, que bem poderia ter sido uma escola, reduzida agora a um monte de escombros.⁶⁹ (FERNÁNDEZ CUBAS, 2008, p. 100)

Podemos perceber no conto que ocorre uma imersão nas brumas misteriosas de *Brumal*, mas essa imersão é feita progressivamente e o leitor participa deste evento quase imperceptivelmente justamente devido a essa gradação. De um cenário comum até outro mais misterioso onde ocorrerá a ambiguidade narrativa: o leitor perpassa os espaços acompanhando a personagem principal e compartilhando com ela impressões e sensações.

Em “*Mi hermana Elba*” temos dois cenários principais: a casa na praia da família e o internato onde as jovens estudam. Ambos são lugares passíveis de serem encontrados no mundo extratextual. Entretanto, convém destacar que o internato é o local onde o sobrenatural manifesta-se, portanto podemos observar que há uma distinção entre os dois locais: enquanto o internato é visto como cenário do irreal, a casa na praia é vista como cenário do real.

De acordo com Herrero Cecilia (2000), a narrativa fantástica produz um sentimento de estranheza, uma inquietante desestabilização, uma profusão de incertezas no leitor. A aparição de um fenômeno

⁶⁹ En Brumal las tierras son áridas y la vegetación inexistente. Al cabo de una hora me detuve a pocos metros de la primera casa del pueblo (...) Casuchas viejas y descuidadas, muchas de ellas mostrando aún las huellas de un incendio remoto, ventanas sin cristales, los restos de una construcción, que bien pudo haber sido una escuela, reducida ahora a un montón de escombros. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2008, p. 100)

estranho e inexplicável no relato fantástico tem a pretensão de fazer com que o leitor duvide de sua própria mentalidade positivista e racionalista provocando assim sua credulidade no sobrenatural durante o tempo de leitura da narração. A narrativa é escrita na vida habitual e comum onde haverá uma mescla entre natural/sobrenatural, racional/suprarracional, vivido/sonhado, mundo dos vivos/mundo dos mortos.

Para Roas (2001), o mundo dentro da narrativa é construído de forma verossímil como o nosso e o fantástico é caracterizado por uma alteração da normalidade cotidiana por meio de algum acontecimento sobrenatural. O fantástico provoca incertezas na nossa percepção de realidade, pois a existência do impossível faz nos questionarmos sobre o que é real e o que é sobrenatural.

Dessa forma, o mundo descrito nos contos é exatamente igual ao nosso. Os acontecimentos descritos poderiam acontecer mesmo sem ter uma explicação racional para a manifestação do sobrenatural. Não nos questionamos se os fatos aconteceram ou não dentro da narrativa, mas sim se seria possível que estes acontecessem no mundo em que vivemos.

A verossimilhança presente nas narrativas permite que ocorra uma identificação e uma aproximação entre mundo narrativo e leitor e isso colabora para a construção da ambiguidade narrativa que o fantástico necessita para a manifestação do efeito sobrenatural na obra.

Os ambientes de mistério e estranheza onde vivem as personagens preparam o leitor para o efeito sobrenatural, e quando este ocorre, junto a ele, ocorre também a indagação do leitor sobre a estranheza do mundo, não apenas do mundo narrativo dos contos, mas também a estranheza do mundo real.

Essas referências ao mundo fora da obra literária combinam-se com a construção do cenário narrativo cercado de mistério e estranheza. Os espaços onde ocorre a manifestação do sobrenatural são sombrios, nebulosos e até mesmo terríficos. São casas no meio do campo durante a

noite, salas iluminadas pela luz lunar, porões escuros com cheiro de musgo, vilas antigas cheias de brumas causando certo torpor em seus habitantes.

São nesses cenários onde as figuras arquetípicas das bruxas são delineadas: com a combinação do sobrenatural com a normalidade.

6. MÃE BONDOSA E MÃE TERRÍVEL: A FIGURA DA BRUXA COMO ARQUÉTIPO DA GRANDE MÃE, CONSIDERAÇÕES FINAIS

Criando a verossimilhança interna da narrativa, o conto fantástico mostra a dúvida naquilo que pode ou não ocorrer de acordo com a ciência e a razão. O homem não tem acesso a todo conhecimento, pois o mundo em que vive é ainda desconhecido e cheio de mistérios inexplicáveis. Mostrar na literatura algumas possibilidades de acontecimentos estranhos deixa o leitor perplexo e inquieto.

Os contos trazem a inquietação de que a bruxa não é apenas aquela essencialmente maligna que tem nariz grande e vive em um porão mexendo em um caldeirão como nos contos de fadas presentes no imaginário infantil. Elas podem ser também personagens femininas munidas de poderes misteriosos, conhecendo processos mágicos, mas agindo de acordo com seus objetivos.

A bruxa pode não estar tão distante de nós, pode ser uma bela moça que está ao nosso lado, talvez uma jovem vizinha com acontecimentos trágicos em sua vida, tias desconhecidas, uma empregada inofensiva, uma criança inocente ou uma mulher comum com habilidades e dotes culinários como mostram as personagens femininas dos contos analisados.

Temos sete personagens nos seis contos que possuem certas características, em maior ou menor grau, da figura arquetípica da bruxa que está inserida no arquétipo da Grande Mãe descrita neste trabalho: Elba, Adriana, Paula, Delia, María Zenaide, María Serena e Guadalupe.

Elba (*“Mi hermana Elba”*) e Adriana (*“Los atillos de Bruma”*) não possuem traços da Mãe Terrível, não provocam males a outras personagens presentes nos relatos, não possuem características que as relacionem como mulheres ligadas ao mal, elas são construídas como

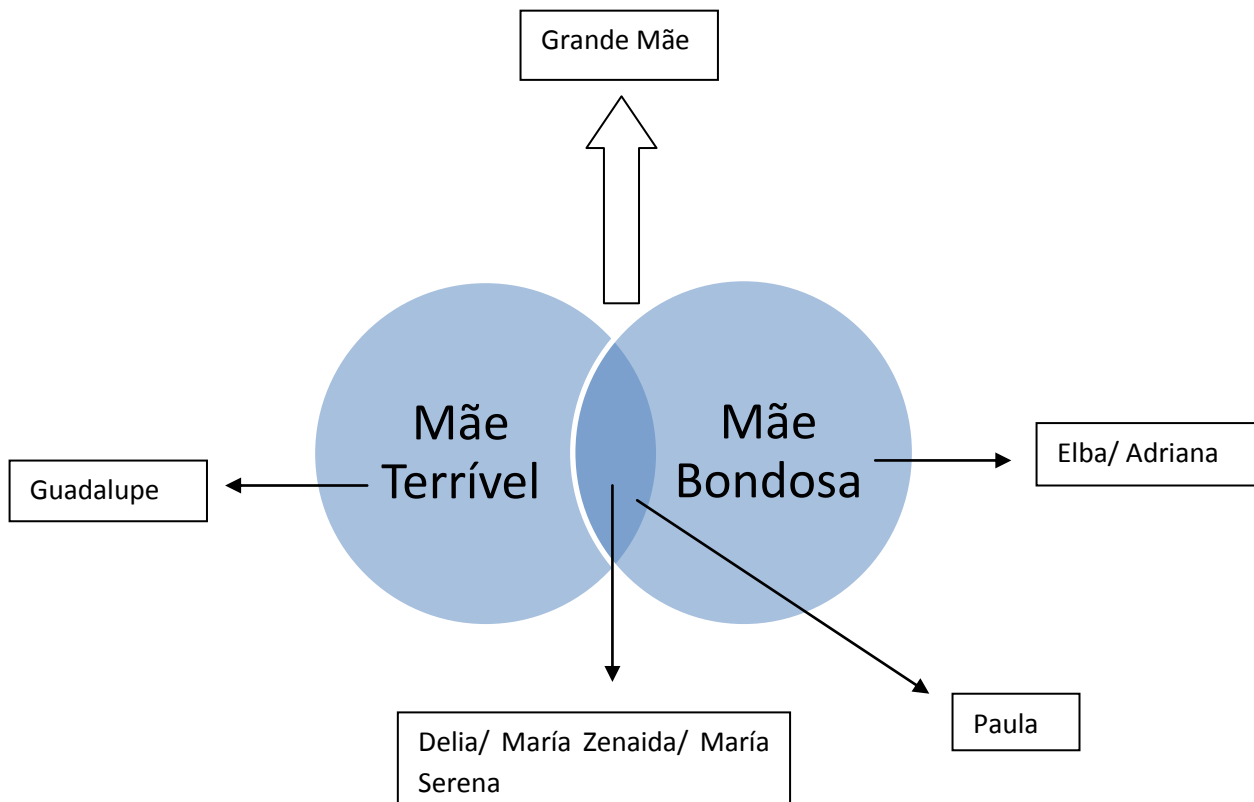
personagens munidas de poderes sobrenaturais que estão descobrindo a magia que possuem.

Por sua vez, Guadalupe (*“La gata de mi madre”*), inicialmente, parece ser uma personagem neutra, pois não há nenhuma focalização em sua configuração. Entretanto, no decorrer do conto, seu perfil vai sendo delineado como essencialmente maligna e podemos enquadrá-la no arquétipo da Mãe Terrível.

Delia (*“Circe”*), María Zenaida e María Serena (*“La buena compañía”*) estão dentro do arquétipo da Grande Mãe por possuírem tanto características da Mãe Bondosa e da Mãe Terrível. Elas trabalham usando a magia com finalidades particulares, interesses próprios. Isto é, elas já conhecem os poderes que possuem, e os usam para determinados fins não considerando males a outros. Estas personagens parecem amar, mas a proteção e obsessão pelas outras personagens amadas são tão intensas que elas as querem muito seguras e muito próximas, elas as querem mortas.

Paula (*“Bruja”*) também se enquadra dentro do arquétipo da Grande Mãe, entretanto convém destacar que difere um pouco das personagens anteriormente citadas, pois seu perfil está mais próximo da Mãe Bondosa do que da Mãe Terrível. Paula não tem uma personalidade má, entretanto foi capaz de matar um ser que ela mesma criou por medo de ser descoberta. Isto é, mesmo não sendo caracterizada como uma personagem maligna, ela comete o mal contra o outro por interesses próprios.

Portanto, podemos criar o seguinte esquema:



No esquema, podemos notar que as personagens possuem as características da Mãe Bondosa (Elba e Adriana), da Mãe Terrível (Guadalupe) e da Grande Mãe (Delia/María Zenaida/ María Serena/ Paula).

Como já foi dito anteriormente, na literatura fantástica há uma liberdade maior para tratar destas personagens devido à presença do sobrenatural em suas narrativas. Nos contos selecionados, observamos que além da abertura permitida pelo gênero, estas personagens estão relacionadas inclusive com a própria manifestação do sobrenatural, isto é, são utilizadas como a chave do mistério presente nas narrativas.

Portanto, além de serem usadas como motivo do sobrenatural, vimos ao longo deste trabalho afirmando que a bruxa na literatura fantástica está inserida no arquétipo da Grande Mãe que abriga outros dois arquétipos, o da Mãe Bondosa e o da Mãe Terrível. Esses arquétipos desenvolveram-se ao longo da História por meio de outros símbolos, mas

ressaltamos que na literatura fantástica esse arquétipo encontrou uma abertura na qual se desenvolveu e ganhou uma forma específica: são mulheres aparentemente comuns e com vidas normais que não se diferenciam das demais, mas portam conhecimentos ocultos e são capazes de controlar a magia, seja por dons ou por meio de feitiços. Elas cuidam, protegem, amam, odeiam, manipulam, persuadem, conquistam, vingam-se, são fortes e independentes, mas sentem medo. Elas são *A Grande Mãe*.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In:_____ **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 265- 282.

ALBEROLA, Eva Laura. **Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro**. Valencia: Publicacions de La Universitat de València, 2010.

AZENHA, Jucely Aparecida. **O arquétipo da bruxa: de Aura a Inquieta Companhia**. 2012. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2012. Cap. 5. Disponível em:
<http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bar/33004030079P2/2012/azenha_ja_me_arafcl.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2014.

BETETA, Yolanda. Entre conjuros y pactos diabólicos. La proyección simbólica de las mujeres en el discurso demonológico. In: SERRANO, Eliseo (coord.) **De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna**. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2013, p. 873-886.

BONILLA, Luis. **Historia de la hechicería y de las brujas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1962.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Com Bill Moyers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARNEIRO, Marcelo da Silva. O MAL NA BIBLIA: A Personificação do Mal nos Escritos do Período Helênico aos Escritos do Cristianismo Primitivo. **Âncora**, v. 8, n. 1, out. 2012.

CARO BAROJA, Júlio. **As bruxas e o seu mundo**. Trad. Joaquim Silva Pereira. Lisboa: Editorial Vega, 19—.

CEBALLOS GÓMEZ, Diana L. Grupos sociales y prácticas mágicas en el nuevo reino de granada durante el siglo XVII. **Historia Crítica**, Bogotá, v. 22, n. 2, p.51-71, 2001. Semestral. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2180580>>. Acesso em: 18 fev. 2014.

Club Cultura. **Carlos Fuentes**: La edad del tiempo. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/index.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

COBO BORDA, Juan Gustavo. Carlos Fuentes en tres tiempos (1928-2012). **Poliantea**, Bogotá, v. 1, n. 15, p.201-214, jul. 2012.

CORTÁZAR, Julio. Circe. In: _____ **Bestiário**. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 83-105.

_____. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. Circe. In: _____ **Los Relatos I: Ritos**. Madrid: Alianza, 1994. p. 60-74.

_____. Bruja. In: _____. **La otra orilla**. Madrid: Punto de Lectura, 2008. p. 36-41.

CUETOS, Maria Luisa Laviana. **Brujas y curanderas de la colonia**. Quito: Centro Para El Desarrollo Social ; Guranda: Universidad Estatal de Bolivar, 1996.

DURÁN, Gloria. **La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes**. México: UNAM, 1976.

ESCRITORES.ORG. **Cristina Fernández Cubas**: Biografía. Disponível em: <<http://www.esritores.org/biografias/401-cristina-fernandez-cubas>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. Los atillos de Brumal. In: _____ **Todos los cuentos**. Barcelona: Tusquets, 2008. p. 92-109.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. Mi hermana Elba. In: _____ **Todos los cuentos**. Barcelona: Tusquets, 2008. p.40- 54.

FRANCO Jr., Arnaldo. Operadores de leitura narrativa. In: _____ BONNICI, Thomas & ZOLIM, Lúcia. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EdUEM, 2003. p. 33-56.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

FUENTES, Carlos. La buena compañía. In: _____ **Inquieta compañía**. México, Alfaguara, 2004. p. 48 – 72.

FUENTES, Carlos. La gata de mi madre. In: _____ **Inquieta compañía**. México, Alfaguara, 2004. p. 24- 48

HERRERO CECILIA, Juan. **Estética y pragmática del relato fantástico**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

INSTITUTO CERVANTES. **Carlos Fuentes**: Biografia. Disponível em: <http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/p_raga_carlos_fuentes.htm>. Acesso em: 13 jan. 2015

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____ **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Trad. Paulo Fróes. 8. ed. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1991.

MACHADO, Maria Eva da Cunha. **Contributo para uma análise de contos de Alexandre Parafita: Deusas e Bruxas**. 2008. 293 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos da Criança Análise Textual e Literatura Infantil, Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2008. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/9063/1/TESE - Maria Eva Machado.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2014.

MANGUEL, Alberto. **Antología de literatura fantástica argentina: Narradores del siglo XX**. Buenos Aires: Kapelusz, 1973.

MARTÍN TAFFAREL, Teresa. **El tejido del cuento**. Barcelona: Octaedro-Accent, 2001.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade; Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê, 1998.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**. Trad. Fernando Pedroza de Mattos; Maria Silvia Mourão Netto. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Bruxaria e História**. São Paulo: Ática, 1991.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

PALAMIN, Flávio Guadagnucci. Relações de Juventude e Morte nas Eddas. **Anais do V Congresso Internacional de História**, Maringá, v. 1, n. 1, p.2351-2361, set. 2014. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/340.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: _____ **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 7-44.

_____. (Org.). **El Castillo del espectro**: Antología de relatos españoles del siglo XIX. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.

_____. **De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)**. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

_____. **Tras los límites de lo real.** Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

_____. **Hacia una teoría del miedo y lo fantástico.** Disponível em [<http://www.uv.mx/semiosis/pdf-semiosis/numero-3/semiosis%203.pdf#page=95>] acesso em 13 de setembro de 2012.

RODRIGUES, Cátia Cilene Lima. Lilith e o arquétipo do feminino contemporâneo. In: _____ **Ética, religião e expressão artística.** Anais do III Congresso Internacional de Ética e Cidadania. São Paulo: Mackenzie, 2007. Disponível em [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/EST/Revistas_EST/III_Congresso_Et_Cid/Comunicacao/Gt06/Catia_Cilene.pdf]

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico.** São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROSINHOLI, Natália Gaubeur. **As representações do Diabo na literatura de tradição oral do Brasil: variação e repetição nas funções da personagem.** 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: _____ EIKHENBAUM, Boris. et. al. **Teoria da literatura: os formalistas russos.** Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et. al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.