A bruxa no imaginário infantil: *A última bruxa* de Josué Guimarães

Sissa Jacoby
PUCRS

RESUMO – A figura da bruxa sempre foi presença constante na literatura infantil desde o seu surgimento, no século XVIII, com a adaptação dos contos maravilhosos para a criança burguesa. Caudatárias de mitos primordiais, essas histórias passaram a compor o imaginário do homem de todos os tempos e das mais diversas culturas. Exemplos disso podem ser encontrados tanto no livro escrito para a criança quanto nas demais manifestações contemporâneas da cultura de massa. Averiguar em que medida a imagem da bruxa primordial subsiste na atualidade, ou seja, que elementos mantidos, suprimidos ou acrescentados podem configurar indicadores de sua preservação, descaracterização ou hibridização, é o objetivo deste estudo, que analisa *A última bruxa* de Josué Guimarães.

Palavras-chave: Bruxa; Imaginário; Literatura Infantil; Josué Guimarães

ABSTRACT – The witch's figure has always been present in children's literature since its emergence, in the eighteen century, with the adaptation of the fairy tales to the bourgeois child. These stories are part of the men imaginary of all times and cultures. Examples of those tales can be found not only in the book written for children, but also in other kinds of cultural items. The objective of a study, which deals with *A última bruxa* written by Josué Guimarães, is to analyze how the image of the primary witch remains in the present, in other words, which elements have been kept, deleted or added to this character that can indicate the preservation, distortion or hybridization of the witch's figure.

Keywords: Witch; Imaginary; Children's Literature; Josué Guimarães

Dentre a variada gama de entes estranhos engendrados pela fantasia dos homens, a bruxa constitui uma das mais populares criações do imaginário. Sua universalidade é atestada pela recorrência e diversificadas formas ou nomes com que aparece em diferentes culturas, embora guarde sempre uma "identidade" comum de origem, que se mantém na figura que a torna facilmente reconhecível. Sua imagem vem-se constituindo desde os cultos primitivos à deusa mãe-natureza, as antigas lendas célticas, a feiticeira medieval fabricada pela Inquisição, ganhando força, ao longo do tempo, nas representações artísticas e, especialmente, na literatura alimentada pela tradição oral.

A exemplo do lobo – animal feroz por excelência para a imaginação ocidental, segundo Gilbert Durand (1997, p. 85-86), *e que constitui ainda no século XX um símbolo infantil de medo pânico, de ameaça, de punição* –, a figura da bruxa também encontrou ambiente propício na literatura infantil, ganhando popularidade, desde a adaptação dos contos maravilhosos para a criança burguesa. Caudatárias de mitos primordiais, essas histórias passaram a compor o imaginário da infância de todos os tempos, em diferentes culturas, chegando até nossos dias, inspirando novas narrativas e também novas representações para a figura da bruxa.

Exemplos recentes podem ser encontrados tanto no livro escrito para a criança e o adolescente, como é o caso de *A bruxa Onilda* (1986), de M. Company e Roser Capdevila, e de *Harry Potter* (1997-2007), de Joan Rowlling, quanto nas demais manifestações da cultura de massa. No cinema – que já contava com as clássicas animações da Disney (*Branca de Neve*, 1937 e *A bela adormecida*, 1959) –, sucedem-se as adaptações fílmicas da série literária de Rowling; surgem as animações de Michel Ocelot, *Kiriku e a feiticeira* (1998) e *Kiriku e os animais selvagens* (2002), com a figura da temível feiticeira africana Karabá. Nos seriados de televisão, derivadas da forma impressa, fazem sucesso *As trigêmeas* (*Las tres mellizas*, 1983), as sobrinhas que deram origem à bruxa Onilda, com quem revisitam os contos de fadas em aventuras conjuntas; do mesmo modo, as *Witches*, cinco bruxinhas adolescentes brilham não só na TV como também na revista e no site

homônimos. Dos quadrinhos, emergem duas bruxas inesquecíveis e de citação obrigatória: Maga Patalógika e Madame Min. A primeira, inspirada na feiticeira Circe, da Odisséia, aparece pela primeira vez no episódio "O toque de Midas" (1961), quando passa a antagonizar com outra personagem famosa da Disney – o Tio Patinhas. A segunda, originalmente lançada no desenho animado *A espada era a lei* (1963), acaba migrando também para as revistas.

A revitalização da figura da bruxa se insere no contexto de representação mais amplo da literatura do final do século XX, revelado pela tendência de retomada do passado, de mitos, sagas e lendas da tradição oral mais antiga, recriados em narrativas autorais que colocam em diálogo tradição e modernidade, e que se acentuou na transição para o século XXI.

No âmbito da literatura infantil e juvenil, essa tendência irrompeu como um sucesso planetário com a série *Harry Potter* e as aventuras do bruxo-menino de mesmo nome, subvertendo o gênero e o *status* de uma personagem tradicionalmente feminina, a quem sempre coube o papel de antagonista e não de herói. Os exemplos masculinos, tanto nas narrativas orais quanto escritas, ocorrem em proporção bastante inferior, sendo o mais antigo e popular deles o mago Merlin, das narrativas do círculo bretão.

Na literatura brasileira destinada à criança, a representação da bruxa ganha corpo com a Cuca, de Monteiro Lobato, no Sítio do Picapau Amarelo. Caracterizada como uma velha com rosto de jacaré e unhas compridas de gavião, a personagem aparece pela primeira vez no livro *O Saci* (1921), provavelmente inspirada na figura da coca, um dragão de antigas lendas portuguesas. Transportada para o folclore brasileiro, tem sua popularidade ligada às cantigas de ninar, nas quais é invocada como o ser que rouba as crianças que não querem ou custam a dormir.

É, entretanto, no final da década de 1970, com o chamado "boom" da literatura infantil, que a bruxa se populariza em narrativas autorais, mas já descaracterizada quanto ao papel ameaçador ou malévolo de sua matriz da tradição oral. São desse período as histórias de Maria Clara Machado, *A bruxinha que era boa* (1987); de Sylvia Orthof, *Uxa – ora fada, ora bruxa* (1985); de Bartolomeu Campos Queiroz, *Onde tem bruxa tem fada* (1982).

Dentre as representações dessa fase, destaca-se, pelo caráter paródico e aberto, o último livro do escritor gaúcho Josué Guimarães (1921-1986), que, coincidentemente, foi escrito no ano de sua morte e se intitula *A última bruxa*.

É dele que este estudo se ocupará, buscando identificar em que medida a imagem da bruxa ancestral subsiste na obra, ou seja, que elementos mantidos, suprimidos ou acrescentados podem configurar indicadores de sua preservação, desconstrução ou hibridização.

Para delinear o perfil da bruxa na literatura infantil brasileira, recortada na obra *A última bruxa*, de Josué Guimarães, é necessário buscar as primeiras caracterizações identitárias da personagem nos contos populares.

A bruxa primordial nos contos populares

A figura da bruxa ainda hoje responde à imagem criada na tradição oral mais antiga, aquela das narrativas à beira do fogo, que dava corpo às fantasias e temores humanos, e que plasmou um modelo praticamente universal. Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, ao tratar dos símbolos nictomórficos do Regime Diurno, Durand (1997, p. 104) localiza na *"Mãe Terrível"* o *modelo inconsciente de todas as feiticeiras, velhas feias e zarolhas, fadas corcundas que povoam o folclore e a iconografia*. É nas artes figurativas que ele busca um exemplo representativo:

> a obra de Goya, muito misógina no conjunto, está plena de caricaturas de velhas decrépitas e ameaçadoras, *coquettes* fora de moda e ridículas, mas também feiticeiras, que veneram o 'Mestre Leonardo', o grande Bode, e preparam pratos abomináveis.

Das oitenta e duas ilustrações da série, quarenta representam *velhas caricatas e feiticeiras*. (DURAND, 1997, p. 104) O modelo invocado por Durand, como se pode ver em El Aquellare ou em Linda Maestra, da série "Caprichos" (1799), é aquele da figura feminina associada ao grotesco e às artes da magia, uma imagem que se constitui na tradição oral mais antiga.

A essa imagem recorrente corresponde tanto a Baba Iaga, de *Vassilissa, a Bela*, quanto a velhinha da casinha de doces de *João e Maria*. Ambas velhas, com faro apurado, são dotadas de poderes especiais e se alimentam de carne humana.

No conto russo, a figura de Baba Iaga é impregnada pela ambientação do espaço em que ela se move:

> A cerca em torno da cabana era feita de ossos humanos com olhos parados; os batentes das portas eram de pernas humanas, mãos humanas serviam de ferrolhos e uma boca com dentes afiados fazia as vezes de cadeado (AFANAS'EV, 2003, p. 41).

A irrupção da bruxa, vinda do interior da floresta, seu *habitat*, também instiga o preenchimento do leitor quanto à fealdade de sua figura assustadora, pois até as árvores estalam, as folhas secas farfalham quando Baba Iaga aparece *montada num almofariz esporeando-o com o pilão e varrendo as marcas que deixava com uma vassoura* (p. 41).

Em outra variante do conto (ESTÉS, 1997, p. 102), seu perfil é delineado com riqueza de detalhes, concorrendo para a imagem mais comumente reproduzida: o *queixo*

comprido era curvado para cima e seu longo nariz era curvado para baixo, de modo que os dois se encontravam a meio caminho. Não bastasse o medonho perfil, Baba Iaga ainda exibia um cavanhaque branco e verrugas na pele, resultado do contato com sapos. A imagem repelente se completa com a descrição hiperbólica da mão que não pode ser fechada devido ao comprimento das unhas recurvadas, manchadas de marrom, grossas e estriadas como telhados. A casa estranha e móvel equilibra-se em cima de enormes pernas de galinha, amarelas e escamosas e gira sozinha, por vezes, *como uma bailarina em transe* (p. 102).

O canibalismo de Baba Iaga, que ameaça devorar Vassilissa caso não cumpra as tarefas recebidas, está presente, também, em *João e Maria* e *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm, matrizes europeias das primeiras histórias adaptadas para a criança burguesa, que povoaram e ainda povoam o imaginário infantil. Embora a rainha de Branca de Neve não encarne fisicamente o modelo citado por Durand, pois tem beleza, o faz afetivamente, como a "mãe-terrível" (madrasta), que ordena a morte da enteada e pede seu fígado e pulmões, ao caçador, os quais serão cozidos e devorados.[1]

Caracterização similar atribuída à figura feminina se faz igualmente presente na tradição oral da Somália, no extremo-leste africano, através de inúmeros relatos de mulheres-canibais. O conto somali, *Duula*, por exemplo, como *João e Maria*, fala de orfandade, abandono e fome, pois a jovem pastora é a única sobrevivente de uma aldeia devastada pela seca. Os atributos adquiridos, que a transformam em bruxa, decorrem da luta pela sobrevivência e de necessidades vitais não satisfeitas. Sozinha no deserto, alimentando-se dos mortos e disputando a água de poças imundas com os chacais, sob o sol abrasador, a jovem enlouquece.

A convivência com animais, uma característica da bruxa ancestral, aparece na figura animalizada de Duula. Seus olhos miúdos e vermelhos enxergam no escuro, como os da coruja, e como os da velhinha de *João Maria*, conto ao qual se assemelha em muitos aspectos. Duula também acolhe gentilmente em sua cabana os irmãos gêmeos Askar e Mayran, que se haviam perdido dos pais no deserto, alimentando-os, pois pretende engordá-los para devorá-los depois.

No conto russo, ainda que um pouco a contragosto, Baba Iaga também acolhe Vassilissa, pois é a menina que a procura em busca do fogo. De modo muito semelhante ao que ocorre com a madrasta de Cinderela, que a trata como escrava, Baba Iaga atribui à Vassilissa uma série de tarefas domésticas,[2] cujo prêmio, ao final, é a liberdade e o fogo desejado, na forma de um crânio com olhos incandescentes. Essa caveira que ela leva para casa será responsável pela morte da madrasta e suas duas filhas, que viram cinza.

Velhice, feiura, canibalismo, poderes especiais, objetos mágicos, dualidade, prática de malvadezas, convivência com animais, *habitat* em florestas ou lugares pouco povoados compõem o perfil das bruxas primordiais popularizadas pela tradição oral.

Cabe perguntar em que medida esses atributos são perfilhados por suas correspondentes da sociedade globalizada deste último final e início de século.

Em busca da verruga perdida: *A última bruxa*

A última bruxa (1986), de Josué Guimarães, foi publicada após a morte do escritor sul-rio-grandense. A narrativa, dividida em quatro pequenos capítulos, é marcada pela intertextualidade com os contos de fadas e pelo tom cômico de paródia infantil, que se desenha tanto nas intrusões do narrador onisciente, quanto na própria voz da protagonista em sua confusa busca pela identidade.

O traço simples e caricatural da ilustração de Caulos, em apenas duas cores, acompanha a comicidade da linguagem escrita. Embora em policromia, a capa é sombria e ao mesmo tempo instigante, pois mostra em primeiro plano, numa tomada lateral, um enorme e antigo carrinho de bebê, que sobressai no fundo escuro, iluminado por uma pálida lua crescente, símbolo associado à feminilidade. Para o leitor adulto com memória cinematográfica, é explícita a referência de Caulos a *O bebê de Rosemary* de Roman Polanski, estrelado por Mia Farrow, sucesso do gênero terror em 1968, pois o carrinho repete graficamente o modelo do cartaz do filme. O ambiente noturno da capa também é o mesmo, embora suavizado por Caulos com a meia-lua. No cartaz do filme, o carrinho está sobre uma elevação montanhosa que tem o rosto de Mia Farrow, a mãe do "filho do demônio", esfumado ao fundo. A generalização cristã de associar a bruxa com o mal e o diabo, especialmente fomentada pela Inquisição quando cria a feiticeira medieval, é traída no intertexto de que se serve Caulos para criar a capa de *A última bruxa*.

A história inicia com o aniversário da bruxa, que se diz na "flor da idade", ao comparar a sua medida de tempo com os quinhentos anos a que chegavam suas ancestrais:

> Para comemorar uma data tão importante, vovozinha fizera um grande bolo e sobre ele espetara uma vela feita de cera de gafanhotos selvagens. [...] Como fazia sempre naquele dia, acendeu a vela, cantou o "parabéns a você" e foi espiar-se no espelho oval e cheio de teias de aranha. Com que então, fazia 221 anos! Uma mocinha. (p. 6)

[1] Enganada pelo caçador, que liberta a menina, a rainha acaba comendo os órgãos de um javali.

[2] Assim como acontece com Cinderela, Vassilissa conta com a proteção materna, aqui na figura de uma minúscula boneca, vestida como a menina, que a mãe lhe entrega antes de morrer. A boneca – objeto mágico – auxiliará Vassilissa na realização das tarefas propostas pela bruxa.

Tal qual uma Rapunzel, *Vovozinha*, como é chamada pelo narrador, vive sozinha e reclusa em uma torre, um forte abandonado que cresce um degrau a cada mês desde que ela foi largada ali ainda "criancinha". Diante do descompasso entre o apelido que lhe atribui o narrador e a imagem que faz de si a jovem bruxa, torna-se evidente para o leitor que ambos situam-se em planos distintos: aquele usa o parâmetro de idade do mundo humano enquanto esta se vale do parâmetro do espaço das bruxas, da fantasia. Entretanto, no que diz respeito à configuração do mundo de Vovozinha, nota-se a interpenetração dos dois planos, uma vez que ele se mostrará permeado por elementos dispares, ao longo da narrativa. A presença de alguns signos culturais da modernidade, tais como o telefone e a televisão que compõem o seu "laboratório", ainda que não funcionem, denuncia a representação contextualizada na sociedade urbana industrializada da segunda metade do século XX, no caso brasileiro.

O mesmo acontece no que se refere à confirmação da identidade bruxa da protagonista, e que constituirá sua busca ao longo da história. Traços da ancestralidade precisam ser confirmados por um espelho oval desgastado, o mesmo objeto mágico da madrasta-bruxa de Branca de Neve, num duplo intertexto parodístico, pois a resposta desejada é a feiura e não a beleza:

> Espelho, espelho meu, existe mulher mais feia do que eu? Vamos, diga a verdade, só a verdade. Com sua voz rouca e quase perdendo os reflexos, ele respondeu:
> – Não. És a bruxa mais horrorosa da face da terra! (p. 8)

O aspecto físico de bruxa, explicitado pelo narrador, intensifica, com a metalinguagem, a consciência de imagem construída e caricatural: *Tinha um par de olhos perfeitos para uma bruxa, isto é, grandes, esbugalhados, com riscas de sangue e cada um virado para um lado*. Motivo de orgulho, o nariz enorme, em forma de bico de papagaio, com a ponta quase entrando na boca de um único dente amarelado e carcomido, compõe o reflexo devolvido pelo espelho, que se completa com o cabelo despenteado, cor de cinza, roupas gastas e esfarrapadas.

Mas alguns elementos não correspondem ao que se esperaria de uma bruxa: nunca conseguira fazer uma única bruxaria; seu gato não mia porque é de vidro; a vassoura "bem novinha" é inútil, pois nunca aprendera a voar, *nem sequer aprendera a varrer, a pobre*. No juízo avaliativo do narrador, era uma vassoura burrinha, apesar de sua linhagem genuína: filha de vassoura de bruxa, neta de vassoura de bruxa.

A imagem garantida como horrorosa não satisfaz, na medida em que poções e palavras mágicas não funcionam e o voo de vassoura nunca aconteceu. Daí o dilema de Vovozinha, sempre em busca das "virtudes de bruxa", da poção secreta que irá transformá-la numa "bruxa verdadeira".

Sintomaticamente, não é por meio do espelho, mas do tato, ao percorrer com os dedos o rosto enrugado, que se dá a terrível descoberta: *– Por mil demônios, que faz aqui na minha cara esse nariz enorme e sem verruga?* Nunca havia dado pela falta daquela característica imprescindível que, de repente, se torna tão clara: *as bruxas verdadeiras possuíam uma verruga negra na ponta do nariz* (p.10). Seu objetivo, daí em diante será fabricar a verdadeira poção *que faz de uma bruxa sem poderes uma bruxa verdadeira, dona dos segredos de todas as maldades desse mundo e, o que é mais difícil, uma bruxa que soubesse voar na sua própria vassoura mágica*.

Mas, para isso, falta a verruga. E apesar de manipular os mais requintados ingredientes, que incluem olhos-de-gafanhoto, saliva de morcego e unhas de gato verde do Afeganistão, entre outras especiarias, nada acontece. Serão necessários mais de sessenta anos de trabalho sem descanso até que aconteça *a grande explosão que costuma ser a mãe de todas as bruxas*. Mas, ainda assim, algo sai errado: a verruga, que deveria estar no nariz, como *era o certo*, aparece na ponta do dedo indicador. Conformada, pois *uma verruga é uma verruga*, esteja ela onde estiver, Vovozinha acredita ter-se tornado uma bruxa verdadeira.

Dentre tantos elementos estranhos, cantarolar *Atirei um pau no gato*, enquanto se lança da torre, no vazio, com uma vassoura inoperante, é mais um efeito cômico e revelador da natureza atrapalhada dessa bruxa às avessas. A ironia do narrador não poupa o episódio do voo malogrado:

> Mas como às vezes acontecem com os seres humanos, as bruxas também têm sorte, dependendo do dia e da hora, além dos ventos e outros fatores. O seu largo e grosso vestido negro enganchou-se numa ponta de ferro da porta e ela ficou dependurada no espaço agitando as perninhas finas, a gritar apelos desesperados em nome de quantos duendes conhecia. (p. 24)

Socorrida por um bando de andorinhas tal qual uma cinderela, Vovozinha é levada em seu primeiro voo, suspensa pelo vestido, para uma volta completa em torno de casa. Embora maravilhada com aquela primeira experiência aérea, estranha o meio incomum: *Por que aqueles bichinhos faziam isto justamente com uma bruxa? Por onde andariam os urubus? E os morcegos, esses traidores? E as almas-de-gato, as corujas?* Inconformada com a inutilidade daquela verruga sem poderes, a bruxa tenta, em vão, exercer algumas mágicas pela casa, buscando na memória referências que confirmem ou contrariem o parâmetro confiável e recém-descoberto. Se sua mãe e sua avó tinham verrugas negras no nariz, e ela não lembra de nenhuma bruxa com verruga no dedo, talvez isso seja um sinal único que a distinga como a "Rainha das Bruxas".

A reposta para suas ansiedades vem de modo não esperado outra vez: um mal-estar interior acaba trans-

formado em "bolinha d'água" que lhe rola pela face. Apesar de reiterar que "bruxa não chora", é uma lágrima que o espelho lhe mostra. A associação lágrima/água-espelho[3] cumpre um duplo simbolismo: na transformação, *o desdobramento das imagens do eu*, pois, como anuncia o narrador, a "horrenda bruxa" transforma-se em "bela moça" ao levar o dedo com verruga ao nariz:

> Com que então, o nariz de uma bruxa pode deixar de ser grande, encurvado e de ponta caída? Ela se transformava. Seus olhos diminuíram também e eram agora de um azul claro e delicado. Foram-se as rugas, e os fiapos de cabelos, descoloridos, tornaram-se abundantes, loiros, sedosos e macios, compridos e ondulados. (p. 31)

Mas também pressagia o fim próximo, pois *mirar-se é já, de algum modo, ofelizar-se e participar da vida das sombras* (DURAND, 1997, p. 100). Daí em diante, o dedo vai modificar tudo que toca, e ela decide abandonar o torreão malcheiroso, quando duas lágrimas, novamente, têm o poder de lhe abrir as portas para a descida. Lá fora irá descobrir outro mundo: a cidade, com prédios, pessoas, carros, lixo nas ruas e o bulício de um grande centro urbano, onde não há lugar para ela. Como observa Durand, *o "campo das lágrimas" é contíguo ao rio da morte* (1997, p. 98).

Antes de morrer, sua última tarefa, é ditada, ainda, pelo espelho: encontrar uma menina a quem deve transformar em bruxa rapidamente, enquanto tem poderes. Concluída a tarefa, num parque da cidade, sua aparência antiga retorna e seu corpo se transforma em pó, levado pela ventania, *exatamente como acontecia quando as bruxas chegavam na idade de morrer.*

A história poderia terminar com essa frase, dispensando o acréscimo explicativo final que, coincidentemente, só se descobre ao virar a última página ímpar – esta inteiramente ilustrada pela "ausência" da bruxa, reduzida à vestimenta e ao chapéu vazios de corpo. Nessa página final, par, o leitor é informado: *Antes de sumir levada pelo vendaval, ela ficou sabendo que tinha sido a última bruxa da face da terra.*

Vovozinha, na verdade, pode ser vista como uma metáfora da velha fantasia, presa ao imaginário ancestral que não encontra lugar, na contemporaneidade, fora dos contos folclóricos que a popularizaram. Tanto que não se reconhece como uma bruxa verdadeira, *precisa tornar-se uma* a partir do que rezam os "livros de família", receita pronta de bruxa autêntica. Fica evidente a impossibilidade de sua existência, tal qual rezavam esses manuais, o que a verruga negra na ponta do nariz, tão cobiçada, denuncia através da metáfora e da paródia: a verruga dessa nova bruxa é cor-de-rosa porque a imagem da bruxa, hibridizada, agora é outra e várias. Pode ser um bruxo-menino-humanizado a serviço do bem, astro do quadribol e com vassoura de grife, como Harry Potter. Pode ser uma bruxinha moderna como Onilda, perfeitamente integrada no mundo globalizado, frequentadora de feiras de ciências e convenções, turista em grandes centros urbanos como Londres e Nova Iorque, sendo, inclusive, alvo de pichações no Harlem. O antigo canibalismo foi trocado pelo *fastfood*, pratica *windsurf*, anda de táxi, embora ainda mantenha o hábito de voar em sua vassoura e a indumentária bruxa.

Em contraponto aos referentes dos contos orais, a bruxa na literatura infantil contemporânea caracteriza-se como figura híbrida, uma vez que mantém, em maior ou menor grau, elementos do modelo primordial, ao mesmo tempo em que incorpora aspectos e vivências da modernidade. Como esclarece Renato Ortiz,[4] *a globalização das sociedades modifica também o conceito de modernidade. Ser moderno é pertencer à cultura atual* (p. 214), o que se mostra impossível para a bruxa de Josué Guimarães.

Para finalizar, cabe reconhecer, que essa homogeneização da figura da bruxa pós-moderna, de certa forma, não deixa também de ser mais um produto da sociedade globalizada em que vivemos. De um lado, como enfatiza Renato Ortiz, *modernidade não é apenas um modo de ser, expressão cultural que traduz e se enraíza numa organização social específica. Ela é também ideologia. Conjunto de valores que hierarquizam os indivíduos, ocultando as diferenças-desigualdades de uma modernidade que se quer global* (p. 215). De outro, há também que se reconhecer que os seres monstruosos e ameaçadores, engendrados pela fantasia e temores humanos num tempo distante, foram substituídos, na modernidade, por uma concretude muito real e próxima: a ameaça nuclear, a desestabilização do planeta, o terrorismo internacional, a miséria dos despossuídos, a violência dos grandes centros, que desfila no acúmulo de cadáveres dos noticiários da televisão. Esses são os terrores reais do nosso tempo, e na era da comunicação são vividos, indistintamente, por adultos e crianças.

Apenas como registro, não se pode esquecer também uma leitura possível que considere o contexto em que a narrativa foi produzida: a sociedade brasileira recém-saída de um longo período de autoritarismo. Daí a ausência da magia e o aprisionamento daquela que deveria ser a sua agente. Encerrada na torre de um forte, Vovozinha perdeu a identidade e seus poderes. O pouco que restou – o sonho/fantasia indissociável do humano –, deve ser transmitido a uma criança, antes que o vendaval transforme em pó a última bruxa.

---

[3] Em uma das variações nictomórficas do simbolismo do espelho, segundo Durand, a água é o primeiro espelho dormente e sombrio; está ligado à água negra, à água hostil. DURAND, p. 95.

[4] ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Referências

AFANAS'EV, Aleksander. *Contos de fadas russos*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Landy, 2003. v. 3.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Duula a mulher canibal*. São Paulo: DCL, 1999.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GUIMARÃES, Josué. *A última bruxa*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

GRIMM, Jacob; Wilhelm. *Joãozinho e Mariazinha*. Trad. Verônica Sônia Kühle. Porto Alegre: Quarup, 1985.

GRIMM, Jacob; Wilhelm. *Branca de Neve*. Trad. Maria Heloisa Penteado. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Aspectos do pós-modernismo*. História, Teoria, Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACOBY, Sissa; RETTENMAIER, Miguel (Org.). *Além da plataforma nove e meia:* pensando o fenômeno Harry Potter. Passo Fundo: UPF, 2005.

RAMOS, Ortiz. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REMÉDIOS, Maria Luiza. *Josué Guimarães*: o autor e sua ficção. Porto Alegre: Ed. Univ. UFRGS, 1997.

Recebido: 17.10.2009
Aprovado: 24.11.2009
Contato: <sjacoby@pucrs.br>