

BRUXAS, FEITICEIRAS E OS OBJETOS MÁGICOS EM *A ESCOLHIDA*

Witches, Sorceresses and Magic Objects in A escolhida

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-04

Marisa Martins Gama-Khalil*

Léa Evangelista Persicano**

Francisco de Assis Ferreira Melo***

RESUMO: Este artigo pensa a atuação das bruxas e das feiticeiras, assim como de seus objetos mágicos, no livro *A escolhida* (2014), de Lois Lowry. O artigo contempla representações sobre as mulheres bruxas e perseguições sofridas por elas principalmente no período da Idade Média. Ao longo da história, foram acusadas, torturadas e exterminadas, em função da suposta bruxaria praticada por elas e dos seus inúmeros e vastos saberes. A análise do livro conjuga as figuras da feiticeira e da tecelã, entrelaçadas às experiências de sedução e de magia, situando importantes figuras mitológicas femininas no contexto de análise. A protagonista de *A escolhida*, seguindo a linhagem de suas irmãs ancestrais feiticeiras e tecelãs, abre um novo ciclo cosmogônico e histórico com sua arte mágica.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher. Bruxa. Tecelã. Poderes. Magia.

ABSTRACT: This article considers the role of witches and sorceresses, as well as their magical objects, in the book *A escolhida* (2014), by Lois Lowry. This article includes representations of female witches and the persecution suffered by them mainly in the Middle Ages. Throughout history, they have been accused, tortured and exterminated due to the supposed witchcraft practiced by them and their countless and vast knowledge. The book analysis combines the figures of the sorceress and the weaver, intertwined with experiences of seduction and magic, placing important female mythological figures in the context of analysis. The protagonist of *A escolhida*, following the lineage of her ancestral sisters, witches and weavers, opens a new cosmogonic and historical cycle with her magical art.

KEYWORDS: Woman. Witch. Weaver. Powers. Magic.

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora aposentada da Universidade Federal de Uberlândia e professora visitante da Universidade do Estado de Mato Grosso, *campus* Tangará da Serra. Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq. Coordenadora do GT Vertentes do Insólito Ficcional/ANPOLL. Coordenadora do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas. ORCID: 0000-0003-2236-4334. E-mail: mmgama(AT)gmail.com.

** Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Pesquisadora do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas. ORCID: 0000-0003-2325-5746. E-mail: leapersicano(AT)yahoo.com.br.

*** Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Pesquisador do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas. ORCID: 0009-0005-6664-4006. E-mail: fafassis(AT)yahoo.com.br.

1 Introdução

Durante um longo período na história da humanidade, a palavra “bruxa” simbolizou algo negativo, ao ser usada na intenção de provocar inquietação e medo, como podemos constatar, por exemplo, nos contos de fadas. As bruxas apareciam nas histórias e desencadeavam uma série de desventuras e, ao final, em alguns casos, acabavam sendo punidas por seus atos. A “típica representação das feiticeiras atravessa tanto nossos medos como também a literatura de terror, as lendas e os contos infantojuvenis. A bruxa caricaturesca, medonha e apavorante é também imaginada como adoradora de Satã e infanticida vampiresca” (Pereira, 2022, p. 202). Esse é um arquétipo que encontrou lugar de permanência, povoando o pensamento ocidental e produzindo projeções diversas sobre a bruxa e a feiticeira. Podemos afirmar que ainda hoje a designação de bruxa persiste envolvida por significados pejorativos, a despeito de a literatura infantil e juvenil ter procurado desconstruir o estereótipo negativo, com a publicação de obras que reinventaram a representação das bruxas e feiticeiras, como é o caso, por exemplo, do livro *Onde tem bruxa tem fada* (2002), do poeta e escritor brasileiro Bartolomeu Campos de Queirós, ou da *Bruxa Onilda*, de *Memórias da Bruxa Onilda* (1995) e outros livros da série, assinados pelos espanhóis Enric Larreaula e Rose Capdevila.

A imagem de velha, feia e malvada então não é de agora, foi algo construído social, cultural e discursivamente, e ganhou corpo no imaginário coletivo. As bruxas se tornaram objeto de perseguição, no sentido de serem encontradas e eliminadas. Tal perseguição tinha como justificativa o fato de supostamente serem aliadas do demônio, com quem estabeleciam pactos, na visão de uma sociedade predominantemente patriarcal, machista e misógina. Desde Lilith, ainda no Paraíso, que as bruxas estiveram na alça de mira dos caçadores, passando pelo Egito e alcançando a Europa, e outros tantos lugares.

Um período histórico de crueldade extrema contra as mulheres aconteceu quando da instalação do Tribunal do Santo Ofício pela Igreja Católica, na Idade Média, promovendo um grande número de processos, condenações e execuções. Entendia-se que a mulher classificada como bruxa era dotada de poderes malignos e tinha a ambição de tomar o lugar do homem como governante. A mulher era vista como um perigo para aquele mundo extremamente masculino e com seus supostos poderes poderia colocar em xeque as bases daquela sociedade machista. As bruxas foram caçadas intensamente na Europa e a perseguição a elas atingiu seu

ponto mais intenso nos últimos anos do século XVI e nos primeiros anos do século XVII. Posteriormente, esse projeto “santo” de extermínio perdeu força e tornou-se uma sombra do passado, não sem deixar uma mácula de milhares de mortes de mulheres, por uma simples desconfiança de alguém ou algum desafeto amoroso (Levack, 1988).

Em meio a esse período “anti-bruxa”, uma outra visão também estava se formando na virada do século XIX para o século XX e tinha um contato muito íntimo com os eventos relacionados à natureza: a mulher usava o fogo, o vento, as plantas, a água, os símbolos e a energia do próprio corpo para as boas ações e, por trabalhar com a energia da natureza, sua prática foi reconhecida como Bruxaria Natural, deixando de ser aquela bruxa perseguida por pseudos salvadores à época.

Na modernidade, a bruxa assume novas feições, encontra espaços diversos e, em novas narrativas literárias, atravessa o passado, o presente e chega ao futuro. Em outros tempos, não se consideraria a ideia de bruxas atuando no futuro e, se colocarmos em evidência as muitas narrativas de nosso tempo que vislumbram o futuro, ficamos ainda mais curiosos quando se trata de uma distopia pós-apocalíptica, cuja autora é Lois Lowry. Em *A escolhida* (2014), segundo livro da série literária *O doador de memórias*, encontramos três mulheres muito próximas, de gerações entrelaçadas, que trazem em suas práticas características de bruxas e feiticeiras.

As personagens Annabella, Katrina e Kira apresentam nuances e poderes que nos chamam a atenção, fazendo o uso de objetos e de elementos da natureza que nos induzem ao pensamento da presença de alguma magia no exercício dos ofícios femininos de fiandeira, tintureira e bordadeira, remetendo ao mito das Parcas romanas ou Moiras gregas. O presente estudo traz como centro Annabella, Katrina e Kira, cujas ações encontram-se emaranhadas em uma rede de experiências e acontecimentos mágicos, sobrenaturais. Para entender essa rede mágica advinda dessas três mulheres, procuraremos revisitar reflexivamente um pouco da história que construiu a representação das mulheres feiticeiras.

2 Tempos escuros para as bruxas e as feiticeiras

Quando começamos este artigo tratando de um assunto cheio de percalços, como as representações culturais, históricas e literárias criadas da mulher bruxa e as sombras que delas

surgiram, várias questões foram se colocando, pois abordar esse tema implica diversas visões que foram consideradas acerca das atividades praticadas cotidianamente pelas mulheres. No livro *A caça às bruxas: na Europa no limiar da Idade Moderna*, Brian P. Levack (1988, p. 26) comenta que: “No final do século XVI, a maior parte dos europeus instruídos acreditavam que as bruxas, além de praticarem magia malévola, empenhavam-se também em diversas atividades diabólicas”. O olhar masculino sobre as mulheres impôs um contexto no qual algumas digressões experimentadas por mulheres eram consideradas motivos de enquadrá-las sob o rótulo de bruxas. Para qualquer desvio, a acusação de bruxa. Nesse século XVI, em função do referido quadro histórico, houve vários célebres caçadores de bruxas, talvez o mais conhecido tenha sido Nicolas Rémy, que foi juiz e procurador geral de Lorena, cidade francesa. Escreveu o livro *Demonolatria* (1929), uma espécie de manual e caça às bruxas, em que ele relata casos nos quais evidencia um acontecimento anormal praticado por uma mulher e dá o seu veredicto: “Jeanne quebra uma concha de caramujo e a transforma em pó. Por quê? Todas as ovelhas de Barbe, sua vizinha, morrem depois. É evidente que era para as matar que Jeanne preparava esse pó. Queime-se a feiticeira” (Rémy *apud* Palou, 1985, p. 63). Como argumentaremos adiante, as mulheres sempre estiveram mais próximas da natureza e, em função dessa proximidade, aprenderam a extrair da natureza diversos pós, extratos, óleos e outros materiais para servirem como substâncias curativas, embelezadoras, culinárias e para diversos outros fins. Esses saberes conferiram potência às mulheres, causando medo e rejeição por parte dos homens. Onde não havia entendimento, os homens agiam com interdição, segregação, violência e castigos mortais. Nicolas Rémy ordenou a execução de mais de três mil supostas feiticeiras. Além de dominarem os saberes naturais, ainda no século XVI, conforme assinala Sílvia Federici (2019), as mulheres começaram a ocupar a função de professoras, fato esse que muitas vezes deixava evidente a falácia acerca de sua suposta inferioridade e acabava por se tornar argumento para a periculosidade que algumas mulheres representavam diante de um mundo machista.

As mulheres, no contexto dos seus lares, adquiriram várias atribuições, devido ao fato de sua constante presença familiar, no cuidado de si, assim como das pessoas que estavam à sua volta. Essa possibilidade de permanência da mulher junto aos seus fez com que desenvolvesse um tipo de paciência, que lhe permitiu observar os eventos em seu entorno e

perceber a importância de seu envolvimento com delicadeza e, por conseguinte, ela se aproximava mais das energias provenientes da natureza. Em consequência desse aprendizado ou dessas qualidades desenvolvidas, a mulher, como evidenciamos anteriormente, assimilou conhecimentos a respeito de plantas com características medicinais, que usava para tratar doenças das pessoas conhecidas (Cunningham, 2001). Da mesma forma, passou a identificar aquelas plantas que poderiam ser prejudiciais ao ser humano e aos animais. Ela também começou a compreender o comportamento humano e outro aprendizado foi entender o ciclo das estações do ano e as passagens de lua, reconhecendo as alterações provocadas na natureza e no estado de espírito/humor dos homens. A compreensão e o domínio de tais conhecimentos davam a ela uma certa diferença de poder das situações, além da imputação de serem sedutoras. Tais atributos faziam com que a sociedade as acusasse de planejar coisas malignas, que podiam ser consideradas de ligação com o Diabo e de serviços prestados a ele.

Não podemos deixar de mencionar *O martelo das feiticeiras* (Kramer; Sprenger, 2021), obra muitíssimo utilizada na Idade Média, que prescreveu instruções sobre as formas de identificação de uma bruxa, bem como as punições que lhe poderiam ser imputadas.

Com base nessa breve contextualização histórica, temos condições de constatar que foi o reconhecimento de tais habilidades que conduziu a mulher até o julgamento dos homens e a uma definição da condição de bruxa, cujo objetivo nada mais era que dominar o mundo, aliando-se ao mal e afastando-se cada vez mais da “salvação” a ser concedida por Deus. Segundo Levack (1988, p. 26): “o Diabo apareceria sob várias formas, junto com os demônios secundários. As bruxas frequentemente lhe sacrificariam crianças, fariam banquetes com os seus corpos e outros pratos intragáveis, dançariam despidas e teriam relações sexuais com o Diabo e as outras bruxas”. Também fazia parte desse ideário que houvesse pactos entre a bruxa e o Diabo/Satã: “Nesses pactos, a parte humana fazia um acordo semelhante a um contrato legal, segundo o qual o Diabo forneceria riqueza ou alguma outra forma de poder terreno em troca da submissão e, é claro, da custódia da alma da parte humana após a morte” (Levack, 1988, p. 33). E a mulher detinha a plena responsabilidade por seus atos, levando-a a ser identificada como bruxa.

Stuart Clark (2006), no livro *Pensando com os demônios*: a ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna, nos convida a reconsiderar esse pensamento de Levack. Essa visão sofre

alterações e existe uma propensão muito grande de mudança de opinião, se alterarmos a lógica anterior e caminhararmos na direção contrária:

se começarmos, não por nos perguntar por que as mulheres eram associadas à bruxaria, mas por que os contemporâneos associavam a bruxaria a mulheres. Isto pressupõe que a identificação e a acusação das bruxas era crucial para o que as próprias comunidades modernas primitivas esperavam dela. A bruxaria, afinal, era um artifício cultural – um crime que significava certas coisas e implicava certos tipos de comportamento nos suspeitos e acusados de praticá-la. Como um deles era que as bruxas provavelmente seriam mulheres, e outro que eram anômalas e marginais na comunidade, parece pouco surpreendente que esses, de fato, viessem a ser o caso (Clark, 2006, p. 160).

O ponto de vista adotado por Clark está de acordo com Levack apenas no aspecto de a mulher estar no foco da responsabilização de práticas de bruxaria, mas a questão tende a ser mais complexa quando notamos que havia duas linhas de bruxaria praticadas: uma que tinha intenções claras de ser para o bem; e outra visando todo tipo de maldade. Entretanto, o que realmente pesava nesses momentos era de fundamentação cultural, pois se relacionava à realidade do *maleficium* e ao modo como era identificado por supostos especialistas. “O *maleficium* pode ser o resultado do poder global de uma bruxa de infligir o mal, e não da prática de algum ato específico” (Levack, 1988, p. 7). E recusar essa evidência é não aceitar que tal realidade pode tomar formas outras radicalmente diferentes, em cenários culturais diversos.

A mulher, muitas vezes, era acusada de praticar bruxaria, porque seu intento não dera certo ou o pretendido aconteceu ao contrário. Outro ponto deveria ser levado em consideração, para que o ato e a prática tivessem fundamento: era preciso que a comunidade tivesse compatibilidade com o conceito que estava servindo de identificador da bruxa (Clark, 2006). Dizia-se que o ataque do Demônio estava em conluio com o fato de a mulher estar sujeita ao pecado e, portanto, incidindo sobre ela a identidade de agente do Demônio no ceio da comunidade suspeita.

Uma bruxa não se constitui apenas do próprio corpo, mas de um espaço somente seu onde diversos objetos são reunidos no intuito de lhe dar condições para construir seu mundo de magia. Não se tratam necessariamente de grandes e poderosos utensílios, na verdade são objetos comuns que podem ser encontrados nas casas de muitas pessoas que não apresentam propensão para a bruxaria. Scott Cunningham (2001, p. 46) aponta que “[a]lguns instrumentos

da Bruxa (a vassoura, o caldeirão e o bastão mágico) assumiram papéis importantes no folclore e na mitologia contemporâneos”. Eles ajudam a reforçar a ideia que se tem de seus poderes, ainda que tais instrumentos não possuam poder algum. Esse posicionamento nos faz lembrar de uma discussão de Marisa Martins Gama-Khalil (2015, p. 175; 177), que defende que “os objetos nos completam e nos definem” e “os usos que damos aos objetos conjugam-se ao afeto que a eles atribuímos e, por outro lado, que eles nos impõem. Em sua aparente imobilidade, os objetos movem-se espacial e temporalmente em torno de nós e para dentro de nós”, sendo indissociáveis, por exemplo, da representação de profetizas como as bruxas e as feiticeiras, e investidos “de uma atmosfera mágica pelos sujeitos que os detêm” (Gama-Khalil, 2015, p. 178).

Esses objetos/utensílios possuíam um poder significativo, influenciando a atuação das bruxas no contexto social. Em muitos momentos, ao serem vigiadas por suspeita de bruxaria, eram os supostos objetos que as denunciavam, partindo até mesmo do lugar em que moravam, e uma cabana escondida na floresta e afastada do movimento seriam alguns desses exemplos.

3 Magias e tecelagens em *A escolhida*

Na história contada no livro *A escolhida*, de Lois Lowry, temos uma garota cujo destino foi drasticamente prejudicado por interesses escusos de outras personagens que desejavam, de alguma forma, ter poder no vilarejo e o domínio sobre todos os demais habitantes. Kira não tinha muitos amigos e morava com sua mãe, antes de essa morrer, em uma casa dotada de um “jardim de cores” (Lowry, 2014, p. 80), com flores diversas e coloridas, espaço que ia até à beira da floresta e estava relacionado a uma das funções exercidas por Katrina naquela sociedade: “a mãe de Kira era versada na arte das tinturas. Eram suas mãos manchadas de tinta que produziam os fios coloridos usados para os raros ornamentos” (Lowry, 2014, p. 39), como a túnica cerimonial utilizada uma vez ao ano pelo Cantor, na Cerimônia da Ruína, o evento mais importante do vilarejo onde moravam, um lugar caracterizado pela hostilidade social.

Por um tempo, sua vida se resumiu em acompanhar a mãe, uma mulher de meia idade e viúva, nas tarefas diárias e nos trabalhos que as pessoas lhe encomendavam, sobretudo os Guardiões do Conselho, que levavam sazonalmente à casa delas a antiquíssima túnica cerimonial, para os reparos no bordado que retratava a história do mundo dos seus ancestrais, marcada por guerras, destruições e recomeços. Nesses momentos, a genitora mostrava,

orgulhosa, pequenos bordados provenientes das mãos habilidosas da filha e se expressava: “– Um dia, minha filha poderá fazer isto [...] Veja o que ela fez! [...] Ela é muito mais habilidosa do que eu.” (Lowry, 2014, p. 39). Em certa ocasião, um guardião deixou transparecer “um brilho de interesse em seus olhos. Depois disso, todos os anos ele pedia para ver seu trabalho” (Lowry, 2014, p. 40), examinando-o detidamente e projetando algo para aquela artista em formação.

Kira ia todos os dias com a mãe para o galpão de tecelagem e, enquanto Katrina trabalhava no tear, a menina apanhava sobras de tecido e limpava a bagunça gerada pelas mulheres tecelãs, além de contar histórias para os pequenos e entretê-los à sombra das árvores. “Ainda não tinha permissão para operar os teares, embora sempre tivesse observado tudo com atenção e acreditasse ser capaz de fazer o serviço se fosse preciso” (Lowry, 2014, p. 49). Muitas pessoas do povoado acreditavam que, por causa do “defeito físico” que a acompanhava desde o nascimento, deveria ter sido sacrificada antes de seu batizado, pois achavam que ela jamais seria útil para a vida comunitária, não se casaria, e tornar-se-ia um fardo com a morte de seus pais. Pensavam que ela não conseguiria chegar à fase adulta, mas, desconsiderando todos os prognósticos, continuou crescendo e aprendeu a andar sempre com a ajuda de um cajado.

Depois que seu pai desapareceu, estando ela ainda no ventre materno, ficou sozinha com sua mãe, que continuou lutando e superando os obstáculos que apareciam para manter a filha viva. Kira aprendeu todos os ofícios possíveis com a mãe, antes do adoecimento repentino dela, e precisaria completar seu aprendizado com a anciã Annabella, que “mora[va] nos confins da floresta” (Lowry, 2014, p. 68), e “ensinara à Katrina, ainda menina, as técnicas de extrair o corante de plantas e flores e de tingir os fios de linha brancos de espessuras e texturas variadas” (Persicano, 2023, p. 247), concluindo o treinamento da sua filha, numa transmissão de conhecimentos que passam de geração para geração.

O lugar afastado onde mora e trabalha, associado às características físicas de Annabella – como corpo encurvado, cabelos brancos, poucos dentes, pele enrugada, olhos lúcidos –, e seus instrumentos de trabalho – que incluem o caldeirão, “as mãos tortas cheias de arco-íris” (Lowry, 2014, p. 72) e a bengala de madeira – levam-nos a pensar nessa personagem como a representação de uma bruxa (Pereira, 2022). Não a que pratica maldades, mas a que possui intenções claras de praticar o bem (Clark, 2006), atitude que é vista com certa reserva pelos Guardiões e pode custar a vida da anciã, sendo considerada uma herege, em certo momento

da narrativa, por sustentar ideias e opiniões contrárias às admitidas pelo Conselho, que se servia da crença propagada no imaginário social de que havia feras na floresta, para que a população não se arriscasse nos limites além do vilarejo e mantivesse tudo e todos sob controle.

Desde pequena, as pessoas identificavam a chegada de Kira todas as vezes em que ouviam o arrastar de seu cajado na terra. Ele é o instrumento que mais reverbera na vida dela, que a apoia desde criança:

Bem antes dos instrumentos de trabalho tornarem-se uma extensão de seu corpo e de seus gestos, ela vivenciara muito cedo a experiência de o cajado transformar-se na extensão do próprio corpo, quando começava a dar os primeiros passinhos e esse objeto se tornou essencial na obtenção de seu eixo de vida e do seu senso de direção, porque não foi aceita “comunitariamente” como era e nem lhe foi permitida outra forma de locomoção, sofrendo tanto a violência física quanto a simbólica (Persicano, 2023, p. 248, grifo da autora).

O cajado aparece, já na primeira página do livro, sustentando-a no Campo da Partida, o espaço dedicado aos ritos fúnebres no vilarejo. É logo nesse início da narrativa que descobrimos o espírito de sua mãe sendo velado: ela ficou doente, seu quadro piorou rapidamente e morreu. Após um longo velório de quatro dias, sozinha com o corpo da mãe deitado na terra, precisava voltar a se erguer: “Kira enxugou rapidamente os olhos [...]. Fincou o cajado no solo macio, apoiou-se nele e se levantou” (Lowry, 2014, p. 5). Ele se torna a força que a ajuda a se mover, é o complemento de sua perna direita bem torta e o suporte para as dores que a incomodam.

Nesse contexto, retomamos Cunningham (2001) para explicar um pouco a significação do cajado e o próprio especialista em bruxaria e prática de magia usa outro termo para o objeto, bastão: “é um dos instrumentos mais importantes. Tem sido utilizado há milhares de anos em ritos mágicos e religiosos. É um instrumento de invocação. Na verdade, independente do nome, a função é a mesma” (Cunningham, 2001, p. 49). Para Kira, o cajado/bastão tornara-se mais que uma simples peça de madeira: simboliza o eixo do seu mundo, o veículo de suas viagens (Chevalier; Gheerbrant, 2018, p. 123-124), e foi nele que se apoiou quando o medo a dominou, ao constatar que não tinha mais a sua mãe, quando seguiu pela trilha em direção ao vilarejo e andou pelas ruas apinhadas de gente. “Ela passou por eles, fincando o cajado com força no chão a cada passo” (Lowry, 2014, p. 15). Estava em seu desejo recuperar a casa em que havia

morado com a mãe e isso a impulsionava para frente em direção às cinzas onde um dia foi seu lar.

Esse desejo a colocou diante do Conselho dos Guardiões e de um julgamento que serviu para mostrar de fato qual era a sua importância para o povoado, bem como para que ela identificasse algo curioso que aconteceu ao pequeno pedaço de tecido, no bolso do seu vestido:

seu pequeno bordado – seu oráculo, seu amigo, sua musa inspiradora – nomeações que sugerem a influência desse objeto na subjetividade da garota, movendo-se espacial e temporalmente em torno e para dentro dela, e a presença enigmática desse ser ora animado ora inanimado propicia mais um dos efeitos do fantástico atuando na narrativa (Persicano, 2023, p. 252).

Era o mesmo retalho de tecido bordado de modo mágico, na interação dos fios de linhas coloridas com seus dedos, enquanto sua mãe estivera doente e moribunda. Os fios que estavam em suas mãos pareciam vibrar e emitiam um brilho que a garota não entendia, e o trabalho de entrelaçá-los não parecia vir de suas mãos, mas deles mesmos: “Os fios reluzentes se entrecruzavam em um padrão complexo de pontos e nós que Kira nunca tinha visto na vida, que ela jamais poderia ter criado, que não conhecia ou do qual sequer ouvira falar” (Lowry, 2014, p. 42). Movimentavam-se como se tivessem vida própria, interagindo-se harmônica e magicamente com suas mãos, a agulha de osso e o retalho de tecido, cantando para ela um tipo diferente de canção, não “uma música feita de palavras ou notas, mas uma espécie de latejar, de vibração” (Lowry, 2014, p. 42), de uma energia desconhecida, que veio para revelar à menina e à mãe que aquelas jovens mãos foram escolhidas para tecer o futuro do vilarejo. Essa revelação estava na mira dos Guardiões, pseudos salvadores, que encontraram um modo de se livrar de Katrina e trazer para perto deles, no Edifício do Conselho, a menina-moça feiticeira, cujo corpo-espaco (Gama-Khalil; Milanez, 2020) serve de mediador entre um poder divino e o poder humano dessa elite governamental.

O saber lidar com o tecido por parte de Kira é resultado de um longo aprendizado e observação do trabalho de Katrina, como no manto usado pelo cantor. Ela também tinha grandes esperanças que a filha conseguisse desenvolver seus talentos, ao ponto de tornar o trabalho com os fios um ato mágico. Os fios dos tecidos, principalmente o pedaço que a menina carregava no bolso, traziam em seus pontos e trançados uma forma de acalmar e de conversar

com ela. A exemplo da mãe, só que com uma potência muito maior, Kira recebera o dom de tornar os fios de linha fios condutores de uma certa magia. Depois da morte de Katrina, o cajado e o bordado se tornaram os apoios principais de Kira. Esses objetos, mágicos por excelência, transformaram Kira em um ser especial, dotada de poderes que a faziam divergir da “normalidade” daqueles ao seu redor, inclusive dos que detinham o poder no vilarejo. Seus poderes não eram obtidos pela falácia, como o do Conselho, mas por forças que pareciam vir de dentro de si e ir além de si, imanentes e transcendententes.

Annabella, por sua vez, tem como seu principal objeto um caldeirão. Segundo Cunningham (2001, p. 51), “[é] um antigo recipiente culinário, imbuído em mistério e tradição mágica. O caldeirão é o recipiente no qual ocorrem as transformações mágicas; o cálice sagrado, a fonte santa, o mar da Criação Básica”. Ele é, geralmente, o ponto (o lugar central) onde os rituais acontecem, como, na primavera, que se faz um rito enchendo-o de água fresca e colocando flores nele; e, durante o inverno, acende-se o fogo dentro do caldeirão representando o desejo do retorno do sol.

Um caldeirão adequado “deve ser feito de ferro, apoiando-se em três pés e com a boca menor do que sua parte mais bojuda” (Cunningham, 2001, p. 52), condição que Kira pode comprovar quando:

Annabella levantou-se e conduziu Kira até uma vasilha coberta. Ao lado, um caldeirão d’água – grande demais para ser um simples de preparar comida – estava suspenso sobre as brasas de uma fogueira.

Kira se inclinou à frente para ver, mas, quando Annabella levantou a tampa, teve uma surpresa desagradável e recuou a cabeça. O líquido fedia horrores. Annabella escangalhou-se de rir.

– Algum palpite?

Kira balançou a cabeça. Não conseguia sequer imaginar o que havia na vasilha malcheirosa ou qual poderia ser sua origem. Annabella tampou o recipiente, ainda às gargalhadas.

– É só guardar e deixar envelhecer à vontade. Ele realça e ajuda a firmar os tons. – Com uma última risadinha satisfeita, ela explicou: – É xixi velho! (Lowry, 2014, p. 75-76).

Annabella mostra para Kira o quanto o caldeirão pode ser importante, além de trazer um certo mistério sobre o que está cozinhando, mas é preciso ter em mente que é necessária muita paciência para fazer um líquido ferver em caldeirões grandes. Para tanto, um fogo forte e contínuo deve ser mantido aceso:

Ela devia ter se levantado antes do amanhecer para o fogo estar tão quente àquela hora. Ele crepitava e cuspiam faíscas debaixo do enorme caldeirão de ferro. [...] Annabella mexeu a água dentro do caldeirão, cuja superfície começava a exibir bolhas pequenas aqui e ali. – Vamos ferver equináceas pra conseguir um verde-amarronzado. Só as cabeças das flores. As folhas e talos dão o dourado. – Ela indicou com a cabeça um saco no chão, cheio de cabeças de flores.

Kira apanhou o saco. Depois que testou a água com uma vareta e meneou a cabeça, Annabella o esvaziou dentro do caldeirão. As duas observaram juntas a mistura começar a ferver. Então, a tintureira largou a vareta no chão (Lowry, 2014, p. 95-96).

Para quem tem em seu domínio um caldeirão desempenhando suas funções corretamente, a manutenção do fogo é essencial, pois ele simboliza a iluminação, a inspiração e a purificação. “No passado, pulava-se sobre fogueiras para estimular a fertilidade, a purificação, a saúde e o amor. O fogo novamente representa o Sol, celebrado neste período de dias mais longos” (Cunningham, 2001, p. 91). Como um dos elementos primordiais da natureza, o fogo está presente em todas as atividades de uma bruxa/feiticeira e, na preparação das tinturas e na coloração dos fios de linha, tanto o fogo quanto o caldeirão revelam-se fundamentais para o trabalho de Kira. Ela então percebe que precisa de um espaço seu, junto ao Edifício do Conselho, contendo desde um jardim até uma cabana, com todos os utensílios e os elementos naturais necessários à sua disposição.

Jamison, o seu supervisor, lhe traz esperança quando responde ao seu pedido: “Um dia teremos a fogueira e os caldeirões aqui para o seu uso. Estou pensando em preparar um espaço logo aqui embaixo. – Ele gesticulou para a janela, indicando uma área entre o edifício e a beira da floresta mais à frente” (Lowry, 2014, p. 112). O espaço é o que ela necessita para trabalhar as tinturas e Jamison criara condições para que se tornasse real: “Ao lado da construção, os pedões cavavam um poço raso. Um suporte para pendurar caldeiras estava sendo fincado no chão ao seu redor” (Lowry, 2014, p. 123). E, com todos os arranjos feitos, o lugar de manter o fogo aceso e sempre bem alto faria o mistério da coloração dos tecidos acontecerem, para posteriormente serem combinados nos padrões dos bordados que antecipariam mudanças naquele vilarejo até então arruinado pelo efeito de batalhas e guerras.

São três mulheres que, em *A escolhida*, destoam das outras personagens do vilarejo em função de seus dons diferentes. Elas são representadas sugestivamente como feiticeiras ou pelo menos dotadas de particularidades mágicas e misteriosas. A comunidade do vilarejo as

entende como seres que vivem em um universo à parte do mundo das normalidades e naturalidades. E são três naquela pequena comunidade, um número bastante significativo.

Jules Michelet (1974), em *Sobre as feitiçeras*, afirmou que para apenas um feitiçeiro existem dez mil feitiçeras. E, com Michelet, outros muitos estudiosos creem no número superior de feitiçeras ao longo da história. Ao interpretar o contexto social e cultural responsável pela quantidade maior de feitiçeras no mundo, Jean Palou (1985), numa visão bastante carregada de preconceitos, atribui duas razões. A primeira, de acordo com esse autor, é o fato de a mulher ser muito mais sensível; ela tem seus sentidos mais aguçados e por isso torna-se suscetível a diferentes e variadas influências, inclusive considerando as impurezas que seu corpo abarca e/ou expõe, como a menstruação, por exemplo. Esse corpo abjeto, nessa ótica de leitura, seria um corpo mais propenso a potencialidades incomuns e possivelmente, por essa razão, estaria mais apto a conectar-se com o Demônio. A segunda razão elencada por Palou seria o fato de a mulher ser mais infeliz do que o homem. Ela suportaria a dor do parto, tarefas árduas no cotidiano e frequentemente acontecia (e acontece ainda) de ser brutalizada e violentada de todas as formas pelos homens. Assim, no argumento de Palou, seja por ser mais sensível ou por ser mais infeliz, a mulher tornar-se-ia com mais facilidade uma serva do Demônio. Em função dessa linha de raciocínio, argumenta Paulou (1985, p. 12): “As perturbações biológicas fazem dela uma delirante pronta a todas as extravagâncias da imaginação; e a tortura submete mais rapidamente o seu corpo que o do seu marido. O fogo virá enfim libertá-la de todas as penas por ela sofridas”. Acontece que essa leitura de Palou parte de um preconceito histórico imenso, responsável por jogar em fogueiras um número incontável de mulheres, as quais divergiam em algum aspecto do mundo patriarcal ao seu redor.

Silvia Federici (2019) entende que as mulheres, e não os homens, foram, ao longo dos tempos, mais acusadas, torturadas e mortas em consequência da suposta bruxaria que praticavam, não por representarem o maior número da população, mas por elas possuírem muitos e vastos saberes. Elas seriam, para Federici, as tecelãs de memórias de seu povo, de suas tradições, que, nas histórias orais, de boca em boca, eram propagadas do passado para o futuro, desvelando uma rede de verdades e injustiças. Interessante notar a relação estabelecida por Federici entre feitiçaria e tecelagem, a qual será explorada adiante. Por difundirem histórias, saberes, receitas curativas ou culinárias, acabavam sendo acusadas de

fofoca e de falácia, eram punidas e, muitas vezes, para que a punição fosse rápida e fatal, eram acusadas de bruxarias. Assim, de acordo com Federici, perpetuou-se por muito tempo um conjunto dilatado e injustificado de misoginia construído por inquisidores, demonólogos, magistrados, maridos etc. O assassinato das mulheres era, nesse contexto injustificado e preconceituoso, compreendido como um acontecimento natural.

No último capítulo de *A escolhida*, Kira, sozinha, pensa acerca da morte repentina de sua mãe:

A morte de sua mãe: uma doença repentina, violenta e isolada. Era raro acontecer algo assim. Em geral, doenças acometiam todo o vilarejo.
Será que sua mãe tinha sido envenenada?
Mas por quê?
Porque eles queriam Kira.
Por quê?
Para poderem se apossar do seu dom: a habilidade com as linhas (Lowry, 2014, p. 185-186).

O que vemos nesse trecho, de acordo com o raciocínio de Kira, é a possibilidade de Katrina, sua mãe, ter sido punida e assassinada em decorrência de quê? De seus poderes e da possibilidade de sobrepor-se a eles? A fogueira teria sido exposição demais para o Conselho e por isso o envenenamento, uma morte sorrateira e certa? Kira pensa ainda no fato de ela ter sido poupada e encontra justificativa no desejo de os Guardiões se apossarem de seus dons. Eles não possuíam nenhum poder de criação e por esse motivo procuravam controlar e/ou roubar os poderes especiais de seres como Kira.

Se comparamos Katrina, Annabella e Kira, compreenderemos que Kira, em especial, se resalta por sobreviver em um mundo no qual os fracos e os “com defeitos” são subjugados ou mesmo destruídos. Ela não só sobrevive, com sua perna torta – defeito que, por si só, seria motivo de sua aniquilação –, como acaba sendo a eleita pelos Guardiões para tecer e restaurar os bordados de uma túnica especial que contaria a história do mundo. A sua escolha deve-se, então, à habilidade mágica com as mãos na prática de tecer. Arin Murphy-Hiscock (2021), ao tratar da bruxa natural, esclarece acerca da intensa e frequente desenvoltura das bruxas com as mãos, uma vez que uma das formas mais usuais e ancestrais de bruxaria incide na habilidade e utilização das mãos como canal potente para a irrupção e manipulação de energias. São as

mãos que reconhecem nas ervas e plantas o poder curativo ou letal, são elas que manipulam o mundo e, no caso de Kira, tecem uma (nova) história.

A respeito da conjunção de duas figuras, a feiticeira e a tecelã, é necessário determinarmos um pouco, uma vez que essa relação pode ajudar-nos a entender algumas nuances da trajetória de Kira. A estudiosa Barbara Koltuv defende que a atividade de tecelagem está imbricada às experiências de sedução e de magia, e, dessa forma, ela justifica a relação íntima entre bruxas e tecelãs:

A feiticeira mexe o caldeirão, prepara a sua infusão e tece sua teia. O que as feiticeiras fazem é algo circular, cíclico como a lua. Elas fiam e tecem, fazem cerveja e cozinham; sonham e planejam, lançam maldições, encantamentos, leem a sorte, criam enigmas, designam tarefas, interpretam sonhos e fazem profecias (Koltuv, 1990, p. 102).

A mitologia, a literatura oral e a escrita englobam um conjunto diverso e complexo de fiandeiras mágicas, de feiticeiras que tecem e re-tecem os fios da vida e das palavras. Aqui citaremos alguns exemplos significativos. As três moiras – Cloto, Láquesis e Átropos –, que são filhas da deusa da noite, Nix, e descritas como mulheres misteriosas e lúgubres e poderosas, responsáveis por tecer os destinos tanto dos homens como dos deuses. Nelas a magia e a tecelagem se imbricam em um só fio. Uma criatura poderosa, feiticeira e tecelã, é Circe, que, em *Odisseia* (2013), transformava em animais os homens que invadiam seu espaço. Manipulava com destreza as artes da magia, da sedução e da tecelagem.

Entretanto, pouco se fala sobre a primeira esposa de Zeus, a deusa tecelã e mágica Métis, responsável por deixar como legado às mulheres a arte da tecelagem. Seus poderes com as mãos, com as metamorfoses e com os saberes amedrontavam o seu esposo, que, após ter o conhecimento da profecia de que ela geraria dois filhos e que eles o destronariam, resolve acabar de vez com ela. Zeus engole Métis e se usurpa, nesse gesto devorador, dos seus ricos, mágicos e vastos saberes. Segundo Marcel Détienne e Jean-Pierre Vernant (2008, p. 17), a palavra “métis”, originária da deusa, serve para designar múltiplas aptidões proveitosas à vida, domínio da artesanaria, destrezas com filtros e ervas, astúcias bélicas e habilidades com as artes do fingimento e da astúcia. Algumas famosas personagens femininas herdaram o dom de métis nas artes tecelãs, astuciosas e mágicas, como é o caso de Penélope, que, em *Odisseia* (2013), recusa-se a casar com os pretendentes que haviam invadido o seu lar, alegando que só poderia

entregar-se a outro homem após tecer a mortalha de seu sogro, pai de Odisseu/Ulisses. Para nunca concluir a mortalha, arquitetou um ardil: tecia-a durante o dia e destecia-a durante a noite. Se recolhemos da tradição antiga o exemplo de Penélope, trazemos da literatura contemporânea o exemplo de “A moça tecelã”, de Marina Colasanti (2015). Nesse conto, há uma moça que tudo o que sabia fazer era desejar e tecer. Desejava o sol e o tecia entre linhas, cores e formas, em seu tear, e o astro aparecia; se lhe acometia a fome, desejava um lindo peixe, tecia-o e ele se concretizava; até o dia em que se sentiu sozinha e teceu um homem, mas, com a vinda dele, os desejos não eram mais dela, eram deles, desejos de riqueza, ostentação e poder. Mas com suas habilidades mágicas e tecelãs a solução foi rápida: desteceu o homem, fazendo-o sumir da ponta das botas até o emplumado do seu chapéu.

Como podemos perceber dessa breve exposição acerca de algumas feiticeiras tecelãs, a arte mágica e tecelã de Kira relaciona-se a uma linhagem significativa. Brunel defende que “[a] história humana começou com os mitos; e dentre todos, aquele que nos prende ainda à dinâmica imaginária mais fecunda é o mito das fiandeiras”. Não é por acaso, pois, que Lowry constrói a protagonista de *A escolhida*, a jovem Kira. O título do livro já indicia o *status* que a jovem terá no decorrer da trama; suas ações recitam e reinventam o mito, numa ambientação ficcional que não é de um passado mítico nem maravilhoso, mas uma distopia. Sim, uma distopia que será abalada pela jovem, manca e tecelã, aparentemente tão frágil. Mas é ela que dá àquele mundo distópico insinuações de esperança por um novo tempo, um novo ciclo. Como suas irmãs ancestrais tecelãs e feiticeiras, Kira sugere a abertura de um novo ciclo cosmogônico e histórico.

4 Considerações finais

Chegando ao final deste texto, pensamos nos fios e nas tramas que surgiram na preparação do seu tecido e que foram ardilosamente usados na construção da imagem/figura distorcida da mulher, como expoente de uma ideia que lhe referendou um lugar sob suspeita de práticas perniciosas, de um ponto de vista masculino. A trama desse tecido representacional foi definida com fios fortes, no intuito de tornar as experiências da mulher no labor familiar e social como práticas diabólicas, mas seu verdadeiro fazer diário pedia para que ela encontrasse

os meios naturais de proteger os seus e curar os males/as doenças que afligiam as pessoas a sua volta e quem mais precisasse.

Como tratamos dessa questão do olhar castrador masculino, que tornava a mulher um perigo, e, havendo demonstrações de qualquer evolução intelectual – como Circe, que, ao fazer seus pontos, transformava os homens em animais, ou Métis, que teceu, com a arte dos fios, o futuro dos homens e o do próprio marido –, levava-a à classificação de bruxa, não podemos deixar de retornar à questão da sensibilidade da mulher, ainda que proposta pela visão preconceituosa de Palou (1985). A sensibilidade e a sagacidade femininas tornam a percepção da mulher sobre o mundo mais ampla e, provavelmente, este tenha sido um dos pontos principais que a tornaram objeto de perseguição do Santo Ofício. Ainda bem que a perseguição é um nó da trama que ficou concentrado historicamente nos séculos XVI e VXII, e podemos ver todos esses atributos e poderes da mulher em uma nova perspectiva, a exemplo de uma jovem bruxa/feiticeira, Kira, e seus talentos mágicos, enquanto suas mãos tecelãs do futuro trançam os fios da sua e das outras vidas do vilarejo.

Vimos que Kira, no contexto ficcional distópico de *A escolhida*, torna-se representação concreta de suas irmãs ancestrais, igualmente tecelãs e com poderes mágicos. No contexto que envolve Kira, como no de suas precursoras, há o peso do preconceito, da misoginia, das interdições, mas a jovem, com a força mágica de sua tecelagem, mostra que apenas ela pode fazer dos têxteis os textos que irão revelar a história do mundo. E talvez por isso ela resolva não ir embora, porque em seus têxteis o texto machista que conta o mundo possa transformar-se em um texto que sugere novas possibilidades de leitura, como a de um mundo em que as mulheres possam ser mágicas, em seus poderes cotidianos, mas não sejam por isso perseguidas ou aniquiladas.

Referências

BRUNEL, P. (org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CLARK, S. **Pensando com os demônios**: a ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

COLASANTI, M. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.

CUNNINGHAM, S. **Guia essencial da bruxa solitária**. Tradução de Cláudio Quintino. São Paulo: Gaia, 2001

DÉTIENNE, M.; VERNANT, J.-P. **Métis**: As astúcias da inteligência. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

FEDERICI, S. **Mulheres e caça às bruxas**: da Idade Média aos dias atuais. São Paulo: Boitempo, 2019.

GAMA-KHALIL, M. M. J. J. Veiga e seus turbulentos objetos: Espaços de inquietação e de medo. *In*: GARCÍA, F.; PINTO, M. de O.; MICHELLI, R. (org.). **Vertentes do fantástico no Brasil**: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 171-188.

GAMA-KHALIL, M. M.; MILANEZ, N. Corpo-espaço organização e funcionamento de uma noção discursiva. **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras**, v. 1, n. 57, p. 143-162, dez. 2020. <https://doi.org/10.18542/moara.v1i57.9479>.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.

KOLTUV, B. **A tecelã**. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1990.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O Martelo das Feitiçeras** (Malleus Maleficarum). Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2021.

LARREULA, E.; CAPDEVILA, R. **As memórias da Bruxa Onilda**. São Paulo: Scipione, 1995.

LEVACK, B. P. **A caça às bruxas**: na Europa no limiar da Idade Moderna. Tradução de Ivo Korytowsk. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LOWRY, L. **A escolhida**. Tradução de Fabiano Morais. São Paulo: Arqueiro, 2014. (O doador de memórias, v. 2).

MICHELET, J. **Sobre as feitiçeras**. Tradução de Manuel João Gomes. Lisboa: Afrodite, 1974.

MURPHY-HISCOCK, A. **Bruxa natural**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Darkside, 2021.

PALOU, J. **A feitiçaria**. Tradução de Maria Julia Goldwasser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

PEREIRA, K. M. de A. Corpos monstruosos na Inquisição: metáforas das bruxas em *Obras do Diabinho da Mão Furada*, de Antônio José da Silva. In: GAMA-KHALIL, M. M.; BORGES, L. A.; PIMENTA, T. A. (org.). **O corpo em cena**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. p. 199-215.

PERSICANO, L. E. **As espacialidades do viver-morrer no ciclo utópico-distópico da série literária *O doador de memórias***. 2023. 355 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

QUEIRÓS, B. C. **Onde tem bruxa tem fada**. São Paulo: Moderna, 2002.

Recebido em: 02.11.2023

Aprovado em: 14.05.2024