

PERSPECTIVAS FEMINISTAS SOBRE A PERSEGUIÇÃO À BRUXARIA EM *O CRIME DE ALDEIA VELHA*, DE BERNARDO SANTARENO

**FEMINIST PERSPECTIVES ON THE PERSECUTION OF WITCHCRAFT
IN BERNARDO SANTARENO'S *O CRIME DE ALDEIA VELHA***

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p63-79>

Robin Driver¹

RESUMO

Inspirada no caso verídico da queimada-viva de Soalhães, a peça *O crime de Aldeia Velha* (1959), de Bernardo Santareno, encena a perseguição a uma jovem pelas mulheres da comunidade rural em que vive. Acusada de ser uma bruxa possesa do diabo, Joana acabará por morrer numa fogueira supostamente acendida na esperança de a livrar do mal. No presente estudo, objetiva-se analisar essa obra à luz de teorias feministas acerca da perseguição às bruxas, formuladas sobretudo a partir dos anos 60 do século passado, a fim de identificar tanto pontos de contato entre essas teorias e a peça de Santareno, quanto particularidades na visão do dramaturgo português no que se refere às questões de gênero que subjazem a supostos casos de bruxaria. Especial atenção será concedida às implicações específicas do cenário da peça de Santareno – uma aldeia portuguesa nos meados do século XX – no sentido em que diverge sensivelmente do foco das teorias mencionadas acima, que, na sua maior parte, foram desenvolvidas no norte da Europa e nos Estados Unidos, e que prioritariamente incidem sobre a proliferação de processos de bruxas nessas regiões nos primeiros séculos da Idade Moderna.

PALAVRAS-CHAVE

Bernardo Santareno; Bruxa; Feminismo.

ABSTRACT

*Inspired by the real-life case of a girl who was burnt alive in Soalhães, in northern Portugal, in the 1930s, Bernardo Santareno's *O crime de Aldeia Velha* (1959) stages the persecution of a young woman by the female members of the rural community in which she lives. Accused of being a witch who is possessed by the devil, Joana will ultimately be burnt to death on a pyre supposedly lit in the hopes of delivering her from evil. The objective of this study is to analyse this play in the light of feminist theories developed from the 1960s onwards regarding the persecution of witches. In so doing, we aim to identify points of contact between these theories and Santareno's play, as well as the particularities of the Portuguese dramatist's vision of the underlying questions of gender in supposed cases of witchcraft. Special attention will be paid to the specific implications of the setting of Santareno's play – a mid-twentieth-century Portuguese village – inasmuch as it diverges notably from the focus of the aforementioned theories, which, for the most part, were developed in northern Europe and the United States, and concern themselves primarily with the proliferation of witch trials in these regions in the early modern period.*

KEYWORDS

Bernardo Santareno; Witch; Feminism.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Joana: [...] *Homens, homens... ai, homens! Na, aqui na Joana (bate com ambas as mãos no peito.) não moem eles farinha, essa lhes juro eu!!!*
(SANTARENO, 2017, p. 56)

No espaço de três atos, que percorrem um período de pouco mais de um mês, Joana, a mulher que exprime a sua rejeição dos homens nas palavras citadas acima, será queimada viva, acusada de bruxaria e possessão diabólica. Publicada em 1959, a peça *O crime de Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno, traça uma ligação nítida entre as atitudes anti-patriarcais de Joana e as acusações que conduzem à sua morte. Assim, a obra parece inserir-se em um processo de reavaliação da figura da bruxa cuja origem pode ser traçada até o Romantismo oitocentista, mas que ganharia novo ímpeto nos meados do século XX, resultando finalmente na transformação dessa figura em um símbolo dos movimentos feministas, principalmente a partir dos anos 70. Mas onde se posiciona *O crime de Aldeia Velha* nesse processo de revisão? E até que ponto a peça de Santareno pode ser vista a dialogar com ou a antecipar posteriores visões feministas da bruxa?

É a partir desses questionamentos que, no presente estudo, propõe-se analisar *O crime de Aldeia Velha* à luz de perspectivas feministas sobre a bruxaria e a sua repressão. Desse modo, procura-se entender as particularidades da obra de Santareno dentro das correntes que reconsideraram a figura da bruxa nos meados do século XX, ao identificar tanto pontos de contato com outros textos que abordaram a temática, quanto as divergências da perspectiva santareniana em relação à perseguição à bruxaria. Para assim fazer, será necessário estabelecer um enquadramento teórico que permita delinear brevemente o desenvolvimento do pensamento feminista acerca da bruxa, antes de prosseguir com uma análise mais pormenorizada do texto de Santareno.

Cabe frisar, num primeiro momento, que mesmo no auge da chamada Febre das Bruxas que contagiou Europa central e setentrional entre os séculos XV e XVIII, havia quem defendesse as acusadas de bruxaria ao levantar hipóteses não sobrenaturais acerca das denúncias a

Contudo, na sua representação condenatória de paranoia em massa e aqueles que souberam aproveitar dela para prosseguir com um acerto de contas pessoal, a alegoria de Miller não parece preocupar-se excessivamente com as questões de gênero que subjazem à caça às bruxas. Para entender um possível diálogo entre a peça de Santareno e a teoria feminista, é preciso traçar o desenvolvimento da representação da bruxa mais especificamente dentro do pensamento feminista. Nesse percurso, percebemos que a figura da bruxa possui uma longa história nos imaginários feministas que, desde cedo, apropriaram-se dela como um símbolo da luta pelos direitos da mulher. Já em 1799, a atriz e autora inglesa Mary Robinson escreveu no seu tratado proto-feminista *Uma carta para as mulheres da Inglaterra*³ que “muitas mulheres fracas e sem defesa têm sido torturadas e até assassinadas por um povo a professar o cristianismo”⁴ (RANDALL, 1799, p. 58) por causa de uma acusação de bruxaria. Em 1862, o historiador francês Jules Michelet publica *La sorcière [A feiticeira]*, obra que postula que as feiticeiras teriam sido mulheres sábias, conhecedoras de ervas medicinais e guardiãs dos resquícios dos antigos cultos pagãos, esforçando-se para (sobre)viver no contexto de uma Idade Média representada – na grande tradição romântica – como uma verdadeira era de trevas. Essa hipótese servirá como base para uma série de reavaliações da figura da bruxa e, talvez mais notavelmente, para a teoria do culto-bruxo desenvolvida por Margaret Murray. Apresentada no estudo *The witch-cult in western Europe [O culto-bruxo na Europa ocidental]* (1921), essa teoria desenvolve a ideia, já explorada por Michelet, de que as bruxas eram as representantes de uma antiga religião pagã, perseguidas pela Igreja enquanto a instituição buscava consolidar o seu poder no continente europeu. Embora amplamente desacreditada como estudo acadêmico, a obra de Murray gozou de grande influência e constitui uma das referências-chave para as interpretações feministas da história da bruxaria no ocidente que seguiram.

Em *Fantasies of gender and the witch in feminist theory and literature [Fantasias de gênero e a bruxa na teoria e literatura feministas]*, Sempruch (2008, p. 5) identifica três vertentes distintas, representando três etapas cronológicas, na reapropriação explicitamente feminista da figura da bruxa. A primeira, evidente nas obras das feministas estadunidenses

³ *A Letter to the Women of England*, publicado sob o pseudônimo Anne Frances Randall.

⁴ Tradução do autor. No original: “many a weak and defenceless woman has been tortured, and even murdered by a people professing Christianity”

Andrea Dworkin e Mary Daly, vê esta figura como a representação da mulher culturalmente subjugada e vitimizada, uma posição que, nas perspectivas das francesas Hélène Cixous e Monique Wittig, será reconfigurada como a de uma “superwoman” mítica e poderosa. Subsequentemente, Julia Kristeva e Barbara Creed interpretam a bruxa como uma figura dialógica problemática, que remete a formas arcaicas da mãe pré-simbólica e o monstruoso-feminino fálico. A terceira vertente, representada por Luce Irigaray, Judith Butler e Rosi Braidotti, constrói uma visão da bruxa que a identifica como um fenômeno *borderline* capaz de suspender o discurso logocêntrico. Para os objetivos deste estudo, as teorias agrupadas na primeira dessas vertentes, particularmente as apresentadas por Dworkin e Daly, constituirão as referências teóricas prioritárias, já que parecem revelar pontos de contato mais evidentes com a obra de Santareno.

Contudo, inspirado em fatos reais que se sucederam na freguesia de Soalhães, no norte de Portugal, nos anos 30 do século passado, *O crime de Aldeia Velha* apresenta vários aspectos que parecem dificultar a aplicação dessas teorias ao seu enredo. Por exemplo, o cenário da peça, que se desenrola numa aldeia portuguesa nos meados do século XX, diverge sensivelmente dos contextos que informam as autoras acima mencionadas, oriundas, na sua maior parte, do norte da Europa ou dos Estados Unidos. No entanto, ao debruçarmo-nos sobre a obra de Santareno, podemos perceber interseções elucidativas entre a peça e certos posicionamentos adotados pelas feministas listadas por Sempruch. Antes de prosseguir com uma análise mais detalhada da obra, cabe resumir brevemente a sua trama, a fim de auxiliar o leitor no entendimento do presente estudo.

No dia em que o jovem padre Júlio retorna à sua freguesia natal, Aldeia Velha, para exercer o ofício de abade, a sua mãe Florinda e as outras mulheres da povoação preparam uma festa para recebê-lo em uma sala da residência paroquial, que servirá de cenário para toda a ação da peça. Joana, uma bela jovem desamparada pelas mortes da mãe e da irmã e pelo abandono do pai e do cunhado, também participa dos preparativos. Enquanto a procissão que traz Júlio para Aldeia Velha aproxima-se do local, Joana rejeita as investidas dos aldeões Rui e António. As ações da jovem acabam por provocar uma rixa entre os rapazes, que resulta na morte dos dois. Zefa, uma velha respeitada de Aldeia Velha, logo culpa Joana pelo desastre e acusa-a de ser uma bruxa possessa do diabo. Abalada pelo

deles, até o cheiro envenena!” (SANTARENO, 2017, p. 37), é porque já sofreu uma série de infortúnios provocados por membros do sexo masculino. Como ela própria explica, o pai partiu para a América, deixando a mãe sozinha e sem dinheiro para cuidar dela e da irmã, até morrer “arrebentada de tanto trabalhar” (SANTARENO, 2017, p. 37). Mais tarde, o cunhado de Joana também acabará por abandonar a sua irmã durante um parto difícil, deixando-a morrer nos braços da jovem, que terá de cuidar da sobrinha, Glòrinhas⁵.

O fato de que esses comportamentos masculinos são, de certo modo, vistos como justificáveis dentro do contexto social de Aldeia Velha, destaca-se quando Custódia tenta explicar o abandono cometido pelo cunhado de Joana com a seguinte fala: “Era novo, não sabia o que fazia... era homem, rapariga!” (SANTARENO, 2017, p. 38). Aqui, descartando a possibilidade de defender as ações do cunhado ao apontar para a sua inexperiência e juventude, Custódia recorre exasperadamente a um argumento que não permite resposta: o sexo. O cunhado “era homem”, então podia permitir-se comportamentos que não só seriam censuráveis se cometidos por uma mulher, mas que prejudicaram ativamente a vida das mulheres no seu entorno. Sendo formulada por uma mulher, essa defesa de um sistema de “dois pesos, duas medidas” ainda indica o grau de assimilação do pensamento patriarcal pela maior parte das mulheres da comunidade, uma problemática que será explorada mais adiante.

Mas Joana responde, ironicamente e com “sorriso mau”: “Era homem... era homem, diz vossemecê muito bem!” (SANTARENO, 2017, p. 38). Assim, anuncia-se logo como uma figura revoltada contra os males do patriarcado, uma jovem inconformada que, tendo sofrido por ser mulher, não apenas rejeita os homens, mas aponta para as injustiças e hipocrisias da comunidade em que está inserida. Esse enfrentamento está mesmo patente nas didascálias que descrevem as interações físicas entre Joana e os seus dois pretendentes, indicações que indicam movimentos de repulsa. Quando António agarra em um dos punhos dela, Joana “se desprende logo, de roldão” (SANTARENO, 2017, p. 36) e quando, mais tarde, o camponês põe as mãos em seus ombros, a reação da jovem é descrita da seguinte forma: “outra vez irada, ao contacto com as mãos de António; repelindo-o” (SANTARENO, 2017, p. 52). A única vez que Joana dá o braço

⁵ No primeiro volume das *Obras Completas* de Santareno (1984), o nome dessa personagem é escrito “Glorinhas”. Sendo que nos referimos prioritariamente à edição da E-primatur (2017) no presente estudo, optamos por conservar a ortografia apresentada nessa versão: “Glòrinhas”.

ao António, é só para andar “arrastando[-o] para o meio da sala” (SANTARENO, 2017, p. 45) a fim de provocar Rui, que logo responde “com violência” e “puxa Joana pelo braço” (SANTARENO, 2017, p. 45). O próprio corpo de Joana parece rejeitar os homens, que buscam contê-la ou possuí-la com as suas mãos.

Nesse sentido, talvez possamos invocar o conceito da “mulher excêntrica” apresentada por Daly. Remetendo para a etimologia grega da palavra “excêntrica” – *ek* (fora), *kentron* (centro) – Daly (1978, p. 119, grifo original) afirma que as vítimas dos processos da bruxaria eram “mulheres vivendo fora do controle da família patriarcal, *mulheres que apresentavam uma opção* – uma opção de ‘excentricidade’, e de ‘indigestibilidade’”⁶. Segundo essa definição, Joana poderia ser considerada uma mulher excêntrica pela sua recusa dos homens, atitude que, dada a ausência do seu pai ou outra figura de autoridade masculina na sua vida, parece colocá-la fora da esfera da família patriarcal. A *excentricidade* dessa recusa no contexto social de Aldeia Velha é ainda destacada pela suposição insistentemente repetida por todos no primeiro ato de que, se Joana rejeita um dos seus pretendentes, essa escolha indica necessariamente uma preferência pelo outro. A ideia de que ela poderia rejeitar ambos, e optar por viver sozinha com Glòrinhas, nem pode ser cogitada dentro das estruturas sociais propostas pela comunidade. Na mesma linha, Daly (1978, p. 119) ainda destaca que “as bruxas⁷ se Auto-centram, constituem a Sociedade de *Outsiders*, definindo fronteiras ginocêntricas”⁸. Por sua vez, Joana entende as suas obrigações sociais principalmente a partir de relações com outros membros do seu sexo: acaricia e defende a memória da mãe e da irmã, e esforça-se para proteger e sustentar Glòrinhas. Desse modo, ao rejeitar os homens, escolhe construir uma vida ginocêntrica, estruturada por ligações com outras mulheres. Reveladoramente, uma dessas ligações – a sua relação com a mãe, também denunciada como bruxa – servirá como prova contra Joana.

No entanto, Joana não cabe completamente nos moldes de Daly, principalmente porque seria difícil pintá-la como uma heroína feminista

⁶ Tradução do autor. No original: “women living outside the control of the patriarchal family, *women who presented an option* – an option of ‘eccentricity’, and of ‘indigestibility’.”

⁷ Aqui Daly emprega o termo “hags”, palavra inglesa mais ou menos sinônima de “witches”, mas que a feminista americana imbuí de uma carga política específica, que implica a rejeição dos homens a fim de priorizar a construção de relações de apoio mútuo entre mulheres.

⁸ Tradução do autor. No original: “Hags are Self-centering, constituting the Society of Outsiders, defining gynocentric boundaries.”

importante da esfera das mulheres mais velhas nas sociedades rurais⁹ é consistentemente apresentado como um conjunto de superstições perigosas que levarão à morte de Joana. À luz desse conjunto de fatores, pode parecer difícil argumentar a favor da identificação de *O crime de Aldeia Velha* como uma obra com simpatias marcadamente feministas.

Influenciada por Murray, a teoria de Dworkin (1974, p. 124) sobre a perseguição às bruxas baseia-se na tese do culto-bruxo, postulando que as mulheres enviadas à fogueira teriam sido os últimos vestígios de uma antiga religião pagã, caçadas pela Igreja. Numa reviravolta curiosa, são os elementos supersticiosos, identificados como pagãos por Júlio quando afirma “Aldeia Velha, hoje, é pagã, uma rede horrível de superstições” (SANTARENO, 2017, p. 105), que apresentam uma ameaça para Joana. Do outro lado, são os representantes oficiais da Igreja, nomeadamente os padres Júlio e Cláudio, que se esforçam para protegê-la. Para entender essa aparente inversão de papéis, é preciso estudar a composição da aldeia portuguesa dos meados do século XX de mais perto. Dworkin (1974, p. 120) já intui as razões atrás da situação quando se refere à relativa benignidade com que a Igreja tratou as deidades pagãs no sul da Europa, mas é o sociólogo português Moisés Espírito Santo que oferece esclarecimentos mais completos. Referindo-se ao processo de implementação de dois modelos sociais distintos na Europa no início da Idade Moderna, o estudioso propõe explicar a razão pela qual, enquanto os países do norte da Europa acenderam fogueiras para queimar supostas bruxas, as inquisições ibéricas preocuparam-se prioritariamente com a perseguição aos judeus:

Os Judeus portugueses eram o embrião da Burguesia, da Democracia e do Capitalismo que não chegaram pois a desabrochar, prevalecendo a ruralidade sobre a cultura industrial e urbana. As bruxas martirizadas por aquela Europa que ensaiava o modelo de economia capitalista eram simbolicamente as últimas detentoras da ruralidade. (SANTO, 1990, p. 223).

Segundo Espírito Santo, além de garantir a preponderância da ruralidade em Portugal, essa tendência teria resultado na permanência de

⁹ Segundo Federeci (2017, p. 348), é precisamente porque “encarnavam o saber e a memória da comunidade” em meios rurais, que as velhas eram tão frequentemente alvo das caças às bruxas, que, na visão da feminista italiana, constituíam um elemento-chave na transição para o capitalismo, um processo que buscava destruir antigas relações comunais a fim de formar o proletariado.

elementos pagãos e ginocráticos na religião das comunidades rurais do país, alguns dos quais sobreviveram até os nossos dias. A existência desse substrato religioso popular cria uma tensão que Espírito Santo (1990, p. 189) resume com a oposição “a nossa religião e a dos padres”, sendo que a primeira – um cristianismo popular que integra crenças e ritos heterodoxos, ora sancionadas pela Igreja, ora não – pode ser caracterizada pelo seu cunho marcadamente ginocrático. Esses traços de uma ginocracia arcaica significam que mulheres comandam uma certa autoridade nas comunidades rurais portuguesas, mas não implicam necessariamente que essa autoridade será utilizada para lutar em favor de qualquer noção de direitos da mulher ou de solidariedade feminina. Efetivamente, sempre vale interrogar até que ponto um sistema de crenças pode ser genuinamente ginocrático quando se baseia em uma religião abraâmica intrinsecamente patriarcal, uma linha de questionamento aparentemente corroborada pelo tratamento de Joana pelas mulheres de Aldeia Velha.

Em *O crime de Aldeia Velha*, a figura de Florinda, suspensa entre a convicção das outras mulheres de que Joana está possessa e a recusa dessa hipótese pelo seu filho, padre Júlio, pode ser vista a incorporar o embate entre as duas religiões teorizadas por Espírito Santo. Vacila entre os apelos do filho e os do grupo de mulheres, frequentemente tentando conciliar essas visões opostas, antes de se deixar convencer pelas suas comadres. Essa cedência final à pressão do grupo sublinha simultaneamente a mentalidade de rebanho que se disseminou na comunidade e a força das matrizes de religião popular na aldeia, mas também implica a resposta a uma pulsão de medo pessoal, já que a escolha de Florinda de se aliar às outras mulheres na sua campanha de perseguição motiva-se, em parte, pelo receio de que o próprio filho teria sido enfeitado pela suposta bruxa.

Com efeito, embora a desconfiança gerada pelo conflito entre a religião popular e a oficialmente sancionada facilite a perseguição a Joana, os motivos de cada uma das mulheres para participar nesse processo variam de forma expressiva, refletindo uma série de preocupações e vendetas particulares, algumas diretamente ligadas à jovem, outras relacionadas a ela de forma apenas incidental. Margarida, por exemplo, vê Joana como uma rival na disputa pelas atenções dos rapazes da aldeia – refletindo mais uma vez a força de exigências patriarcais entre as mulheres da comunidade – e, mais tarde, culpará a suposta bruxa pela morte de António. Teresa e Maria da Cruz também buscarão atribuir a culpa pelas

suas próprias desgraças a Joana, a primeira pela morte da criança; a segunda pela loucura do filho adulto que, segundo o grupo, Joana teria transformado em lobisomem.

Rita, a mãe de António, demonstra um ódio particularmente ressentido pela acusada, que culpa pela morte do filho, até o fim da peça. No último ato, por exemplo, as razões pelas quais concorda com o plano de Zefa de utilizar a “santa fogueira” para resolver a possessão de Joana diferem marcadamente dos motivos das outras mulheres. Não parece estar preocupada em livrar Joana do demônio, e sim em castigá-la: quando Custódia vocaliza o receio de que a vítima possa morrer, Rita responde, “E daí?! É preciso correr o risco. (*Rancor*;) E daí, se morrer?! Também ela matou. Não é assim, Teresa?” (SANTARENO, 2017, p. 173). Mesmo depois de Joana ter queimado, enquanto as demais mulheres envolvidas no rito entram em pânico, correndo para a saída ou se prostrando no chão, Rita permanece em pé e grita, “Joana! Joanazona!! aqui em Aldeia Velha, já tu não largas mais peçonha!” (SANTARENO, 2017, p. 187), declarando a realização da sua vingança. Dessa forma, os motivos da maior parte das mulheres que acoçam Joana durante a peça resumem-se em uma mistura mortífera de ciúmes, vingança, medo e pressão de grupo, o todo justificado por uma camada de religião heterodoxa. Aqui, a crítica de Santareno não parece estar particularmente focada em questões de gênero, mas sobrepõe-se com os objetivos de Miller em *As bruxas de Salém*, texto que inclui notas extensivas explicitando as intrigas que motivam as personagens enquanto buscam aproveitar dos processos das bruxas para vingar-se.

Contudo, essa hipótese não responde pela participação de uma das personagens mais importantes de *O crime de Aldeia Velha* na perseguição a Joana. Zefa é a primeira personagem a denunciar a suposta possessão demoníaca de Joana ao culpar a jovem pelas mortes de António e Rui com a fala seguinte: “Foste tu, Joana!! (*Silêncio*.) Tu tens o diabo no corpo, mulher! O demónio tomou posse de ti” (SANTARENO, 2017, p. 67-68). Vindo de Zefa, que carece de um motivo evidentemente interessado para lançar essa acusação, essas palavras carregam um peso suplementar, já que a velha ocupa uma posição de particular autoridade na aldeia, pelo menos entre as mulheres que a habitam. Essa autoridade decorre em parte da sua idade avançada – com 70 anos¹⁰, é a personagem mais idosa que aparece

¹⁰ Ver lista de personagens (SANTARENO, 2017, p. 9).

na peça – mas sobretudo do conhecimento que ela possui de história e lendas locais, de ritos e crenças populares.

Nesse sentido, Zefa serve como o homólogo dramatizado de uma figura central no caso real da queimada-viva de Soalhães, nomeadamente a “doida Joaquina de Jesus, a quem os mesmos réus consideravam santa” (SANTARENO, 2017, p. 7), para citar a notícia empregada por Santareno como prefácio à sua peça. Essa versão dos acontecimentos apresentada pela imprensa dos anos 30 já aponta para a principal tensão que subjaz à caracterização de Zefa na peça de 1959: loucura e santidade. A posição ambígua de Zefa dentro da comunidade é resumida sucintamente num intercâmbio entre Florinda e Júlio na cena VII do terceiro ato, quando a primeira afirma que “A ti’Zefa foi, toda a vida, uma mulher de vergonha, de respeito: aqui, em Aldeia Velha, toda a gente a ouve!”, e recebe a resposta “É má! é... uma doida!” (SANTARENO, 2017, p. 155) do filho. Desse modo, Zefa insere-se numa longa linhagem de personagens femininas, pautadas nas curandeiras e “mulheres sábias” das comunidades rurais portuguesas, que andam numa linha tênue entre santidade respeitosa e práticas eventualmente censuráveis, que poderiam ser associadas à loucura ou à bruxaria.

No seu romance de 1867, *A bruxa do Monte Córdova*, Camilo Castelo Branco referencia essa personagem-tipo através de Angélica, que, buscando refúgio numa ermida remota, começa a servir de curandeira para os aldeões das póvoas vizinhas. Aqui o autor avisa, “Logo veremos como aquelle gentio das aldeias do Cordova confundirá a santidade com o bruxêdo” (BRANCO, 1904, p. 211), explicando que, ao contrário de outras mulheres que exercem o seu ofício e ganham “os nomes bem cabidos de benzedoras, e mulheres de virtude” (BRANCO, 1904, p. 213), Angélica passa a ser conhecida como a Bruxa do Monte Córdova. Um exemplo de uma mulher ocupando essa posição ambígua numa obra mais contemporânea a Santareno pode também ser encontrado na personagem de Quina no romance *A sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís. É através das suas palavras supostamente proféticas que Quina consegue a sua autoridade peculiar na comunidade rural onde a maior parte da trama do romance ocorre. No entanto, esse “dom” também possui conotações negativas, fato sublinhado pelo cunhado de Quina, Inácio Lucas, que, quando confrontado por uma das suas predições, pergunta violentamente,

“Foi aquela bruxa que veio agourar isso? Foi esse rato com asas? Foi ela?” (BESSA-LUÍS, 2017, p. 124).

Como apontado por Espírito Santo (1990, p. 160-161), essa posição ambígua é quase uma inevitabilidade do ofício dessas mulheres sábias, que constituem uma expressão viva das estruturas ginocráticas que, segundo o sociólogo, alicerçam as comunidades rurais portuguesas:

O bom papel e o mau são intercambiáveis ou podem coexistir na mesma mulher [...]. A curandeira que desliga o que uma mulher enlaçou é considerada como uma boa bruxa enquanto a segunda é má, ainda que ‘bom’ e ‘mau’ sejam sempre noções ambivalentes; o que é bom para alguém prejudica sempre outrem.

É natural, então, que mesmo sendo considerada uma santa pelas mulheres de Aldeia Velha, Zefa possa apresentar uma face singularmente inquietante para o espectador. E quanto às razões que motivam a sua decisão de mandar Joana para a fogueira, parece que a velha acredita plenamente na eficácia do rito que propõe, estando tão convencida que, mesmo depois do desastre, mantém que “se ela tivesse fé, não morria” (SANTARENO, 2017, p. 188). Esses dois fatores estão em dissonância com as teorias de Dworkin (1974, p. 139-140) e Daly (1978, p. 137), as quais contemplam a figura da bruxa-curandeira, mas que tendem a apresentá-la de forma positiva, como uma mulher genuinamente sábia disposta de uma proficiência impressionante nas artes médicas.

Segundo as acusações direcionadas a ela, Joana pertenceria a outra categoria de bruxa, que Espírito-Santo (1990, p. 164) classifica como “a feiticeira nocturna”. De acordo com as crenças populares, esta última seria “uma mulher normal durante o dia, mas que ao cair da noite unge o corpo com um unguento [...] e, recitando uma fórmula, se eleva nos ares.” (SANTO, 1990, p. 164). A identificação de Joana com esta figura está sublinhada pela associação dos seus supostos poderes com a possessão diabólica e, mais particularmente, pela narrativa fantasmagórica contada por Zefa na primeira cena do segundo ato. Aqui a velha recupera vários elementos das crenças populares sobre as feiticeiras – uma encruzilhada, uma árvore (neste caso uma figueira), uma figura feminina montada, a imagem de dois homens pendurados pela mesma força, remetendo para o poder das bruxas de “ligar” ou “enlaçar” os outros à sua vontade (SANTARENO, 2017, p. 83-87) – e tece uma história horripilante que alvoroça Rita e Florinda. Curiosamente, no seu estudo de crenças

populares, Espírito Santo (1990, p. 165) atesta que esses tipos de visões oníricas são “exclusivamente fantasmas masculinos” nas comunidades rurais portuguesas e ainda destaca que “As mulheres, pelo contrário, ‘não acreditam’” nessas aparições noturnas. Desse modo, o sociólogo teoriza que tais alucinações seriam “fruto das inibições ou da oposição dos homens às suas mães ou mulheres” (SANTO, 1990, p. 165). A articulação dessas assombrações da mente masculina por uma figura de autoridade feminina em *Aldeia Velha* é singularmente reveladora do caráter da sociedade apresentada pela peça.

Efetivamente, embora, para Espírito Santo, as comunidades rurais portuguesas sejam regidas, em parte, por uma ginocracia, na peça de Santareno essa dinâmica está claramente a serviço da manutenção de estruturas sociais patriarcais. Esse fato é apontado por situações já citadas no presente estudo, manifestando-se nas justificações apresentadas pelas mulheres em relação ao comportamento do pai e do cunhado de Joana, e no espírito de concorrência que anima as tensões entre essa última e Margarida. Além disso, embora grande parte da fúria violenta de Rita contra Joana possa ser atribuída à morte do filho, mesmo antes da rixa que põe fim à vida de António, a sua mãe já revela um compromisso com a moral patriarcal ao articular opiniões fortemente desfavoráveis acerca das mulheres da geração de Joana. “Credo, ti’Zefa! até corta o coração ver estas raparigas: desmazeladas, calonas, sem raça de vergonha... Ih, Santo Deus, onde é que a gente vamos parar?!” (SANTARENO, 2017, p. 20), diz Rita logo na terceira cena da peça, antes de defender os mesmos comportamentos, aparentemente censuráveis nas mulheres, quando demonstrados pelos homens: “Ora, ora! os homens são outra coisa: são machos... Toda a vida assim foi: acham a terra macia e pronto! botam logo a semente... Sempre assim foi. Mas elas! elas é que...” (SANTARENO, 2017, p. 20). Assim, uma das perseguidoras mais assanhadas de Joana apresenta-se como uma defensora inflexível do patriarcado. Nesse contexto, não nos deve surpreender que, enquanto a história da morte da mãe e irmã de Joana suscita desculpas por parte das mulheres de *Aldeia Velha*, o envolvimento indireto da jovem na rixa mortífera de António e Rui provoca uma reação visceral na comunidade.

É a própria Joana, no seu papel de mulher excêntrica, que explicita e critica essa hipocrisia, quando pergunta às suas perseguidoras, “Porque será que vossemecês, que são mulheres, punem sempre pelos homens?”

(SANTARENO, 2017, p. 38). Esta indagação, que permanece sem resposta, aponta para o cerne da crítica feminista formulada por Santareno. Para retornar à imagem empregada por Daly, as fronteiras estabelecidas pela ginocracia de Aldeia Velha não são “ginocêntricas”, mas se sobrepõem às do patriarcado, apropriando-se dos seus valores e castigando as mulheres que desviam deles. Nada poderia estar mais longe das comunidades ginocráticas teorizadas por Dworkin e Daly, que apresentam sistemas de valor alternativos que enaltecem e protegem as mulheres fora de padrões patriarcais. Contudo, é justamente ao expor a compenetração do pensamento patriarcal nas mulheres de Aldeia Velha, denúncia manifesta nas palavras de Joana acima citadas, que Santareno constrói uma crítica social que pode ser lida como feminista.

Ao debruçarmo-nos sobre a perseguição a Joana em *O crime de Aldeia Velha*, torna-se claro que, embora a peça de Santareno intersecte com teorias feministas como as de Dworkin e Daly, a obra apresenta várias problemáticas que se chocam com elas. A peça pertence a uma fase no desenvolvimento da representação literária da bruxa que enxerga esta figura essencialmente como uma vítima, uma mulher excêntrica castigada pela sua rejeição de padrões sociais estabelecidos, mas as particularidades do contexto rural português complicam essa visão, que pressupõe que a perseguição tenha a sua origem em estruturas de repressão patriarcais. Assim, o protagonismo da autoridade ginocrática na campanha contra Joana constitui um ponto de dissonância notável com as teorias feministas citadas neste estudo. Se é possível identificar uma crítica de caráter feminista articulada pela obra de Santareno, estase situa justamente nessa divergência, que assinala que, contaminadas pela moral patriarcal, essas potenciais redes de solidariedade feminina não funcionam para proteger os seus próprios membros.

REFERÊNCIAS

BESSA-LUÍS, Agustina. *A sibila*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2017.


BRANCO, Camilo Castelo. *A bruxa de Monte-Cordova*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1904.

DALY, Mary. *Gyn/ecology: the metaethics of radical feminism*. Boston: Beacon Press, 1978.

- DWORKIN, Andrea. *Woman hating*. New York: Plume, 1974.
- FEDERECI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2004.
- MICHELET, Jules. *La sorcière*. Paris: Gallimard, 2016.
- MILLER, Arthur. *The crucible*. Londres: Penguin, 2000.
- MURRAY, Margaret Alice. *The witch-cult in Western Europe: a study in anthropology*. Oxford: Oxford University Press, 1921.
- RANDALL, Anne Frances. *A letter to the women of England on the injustice of mental subordination – with anecdotes*. Londres: T.N. Longman and O. Rees, 1799.
- SANTARENO, Bernardo. *O crime de Aldeia Velha*. Silveira: E-Primatur, 2017.
- SANTARENO, Bernardo. *Obras completas, 1º vol.* Lisboa: Caminho, 1984.
- SANTARENO, Bernardo. *Obras completas, 2º vol.* Lisboa: Caminho, 1985.
- SANTO, Moisés Espírito. *A religião popular portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- SEMPRUCH, Justyna. *Fantasies of gender and the witch in feminist theory and literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2008.
- SZACHOWICZ-SEMPRUCH, Justyna. “The witch figure in nineteenth- and twentieth-century literature” In: DILLINGER, Johannes (ed.). *The Routledge history of witchcraft*. Abingdon: Routledge, 2020. (p. 370-381).

Recebido em 3 de novembro de 2020


Aprovado em 7 de dezembro de 2020

Licença: 

Robin Driver

Doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo, com bolsa CAPES. Graduado em Letras - Inglês e Francês pela Universidade de Oxford e Mestre em Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa.

Contato: rasdriver@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5186-0690>