

Medeia, Lady Macbeth, Delia e Tramell: aproximações interartes sob a figura da bruxa

MÁRCIO HENRIQUE MURACA

■ 70

Mestrando no Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Teoria Literária, na Universidade Federal de Uberlândia (MG), turma 2010-1. Seu projeto de pesquisa concentra-se na linha Poéticas do texto literário: cultura e representação, cujo objeto de estudo é o livro de crônicas *Hora da Guerra* (1942-1944), do escritor baiano Jorge Amado. Atua na Educação desde 1999, principalmente em colégios de ensino fundamental, incluindo três anos em escolas públicas na Inglaterra. Atualmente, suas áreas de maior interesse são Teoria da Crônica, Holocausto e Literatura e Produção Literária.

■ RESUMO

Este artigo pretende aproximar a figura popular da *bruxa* ao mito da mulher funesta, símbolo da ameaça da ordem política pela perturbação da consciência moral de uma época. Além da crença da bruxaria e dos mitos em torno da mulher, é possível chegar ao embate entre público e privado, político e psicológico. Quatro personagens femininas consagradas ilustram a tese que aqui se pretende: Medeia (Eurípedes – teatro grego), Lady Macbeth (Shakespeare – teatro moderno), Delia (Cortázar – literatura latino-americana, século XX) e Catherine Tramell (Osborne – obra fílmica *blockbuster* e livro baseado no *script*). O princípio teórico norteador deste estudo é o das relações de poder, de Michel Foucault, sobretudo por meio da obra *Microfísica do Poder*. Quanto à questão da bruxa/bruxaria, o artigo vale-se de *Pensando em Demônios*, de Stuart Clark.

■ PALAVRAS-CHAVE

Bruxa, feminino, ordem, político, moral.

■ ABSTRACT

This paper aims to approach the popular figure of the witch to the evil woman myth, taking this as a symbol of an existing political order's threaten by disturbing a certain period's moral conscious. Beyond both the witchcraft belief and the feminine myths it is possible to depict private and public, political and psychological. Four important female characters will illustrate the thesis we intend to study: Medea (Euripedes – Greek drama), Lady Macbeth (Shakespeare – Modern drama), Delia (Cortázar – Latin-American Literature, XX century), and Catherine Tramell (Osborne – blockbuster movie and book based on its script). The theoretical basis that will guide us is the *Power Relations* of Foucault (*Microphysics of Power*, in particular). Also, concerning witch/witchcraft, Stuart Clark's *Thinking with Demons* (Oxford Press).

71 ■

■ KEYWORDS

Witch, feminine, order, political, moral.

Preliminares

A figura da *bruxa*, quando vista além de seu referente básico e imediato – o ser feminino que acessa o mágico –, articula-se com outro mito, disseminado nas culturas em geral, sobretudo nas ocidentais, sob variadas máscaras: o da mulher funesta, perturbadora da ordem, ao envergonhar a moral engendrada na ordem.

Tal articulação sugere que a “linguagem” da bruxa, a rede de referentes, nascidos no real ou no imaginário, a *bruxaria* em si, as negociações demoníacas, a magia negra, os rituais e poções, tudo se refletiria na mesma dimensão social: o feminino, privado, dissonando nas estruturas do poder político, público.

Uma primeira tentativa de aproximação e, talvez, dissolução, entre bruxa e mulher funesta passa justamente por dois referenciais simbólicos que envolvem a figura da bruxa. Um dos elementos a ser considerado é o ambivalente “*pharmakon*” (NANCY, 2002, p.11), remédio ou veneno, parte indissolúvel do mito da bruxa/feiticeira. Ele parece representar um poder exclusivo, peculiar do feminino, manipulado com domínio especial por *ela*, verdade construída no tecido das relações de poder, nos limites de espaços e papel de cada sexo. As ervas no caldeirão são imagens desse poder.

Representante do mistério, a bruxa é indivíduo suspeito na ordem – bárbara, estrangeira, em terra civilizada, uma Medeia. Daí o segundo elemento característico da figura: comumente, ela se encontra à meia luz, esconde-se à sombra das florestas ou sob os tetos escuros dos castelos dos nobres. Ela não é completamente acessível, é ser noturno, envolto pela nebulosidade das charnecas.

De modo geral, duas características, então, configuram-se na bruxa: a manipulação e o dissimulado. O que seriam manipulação e dissimulação senão conhecimento e consciência dos efeitos *perturbadores* de tal conhecimento? Poder e saber que, em ação, solavancam a consciência moral estabelecida pela ordem.

Assim, bruxa-feiticeira e mulher funesta se tocam, fundem-se. Essa interligação, muito provavelmente, tem alguma origem em dois mitos mais profundos. O primeiro é o de que existiria uma raça impura de fêmea, um tipo de mulher que nasce embebida de sombrio poder: são bruxas desde o ventre, filhas de Pandora, “de quem, afirmaria Hesíodo, descender toda a funesta geração de mulheres” (CANDIDO, 2001, p. 4).

O outro mito, e mais contundente, já bastante evidenciado nas culturas por estudos diversos: a de que a marca da corrupção se encontraria em toda mulher. Eva, ouvindo a serpente, oferece o fruto proibido ao seu homem. Eurípedes confirma o mito, ao afirmar serem as mulheres habilíssimas artesãs de todos os males (CANDIDO, 2001, p. 4).

Marca ou tendência, a mulher estaria mais próxima das garras do demônio. Algo peculiar, idiossincrático, o desejo secreto pelo mal seria um traço de sua alma.

Garotas, moças ou senhoras que, por destino ou opção, frequentam sabás, acabam por possuir algo mais que as outras fêmeas, as que permanecem alheias ao *maleficium* (CLARK, 2006, p. 27). Esse poder se ligar, inevitavelmente, à *morte* e ao que quer que esta signifique: destruição ou deslocamento. A ameaça à ordem está lançada. A bruxa está à solta nas sociedades, persiste nas metrópoles, dissimula intenções e, com frieza e paciência, tece fios ocultos. Ela está fadada a corromper e, assim, tribunais especialíssimos ergueram-se à sua caça e ao seu julgamento por séculos. Contudo, existem elas de fato?

A crença serve apenas, neste estudo, como meio simbólico de um tema que varia historicamente e figurativamente na maquinaria das relações de poder centradas no masculino – não necessariamente no homem, mas na força *fálica*, *imperialista*.

A bruxa-mulher funesta não é, numa redução, efeito de desvio de uma estrutura cultural que se mantém, na aparência, por binarismos do tipo macho ativo *versus* fêmea passiva ou homem razão *versus* mulher emoção. Binarismos que não se sustentam mais por maniqueísmos (homem opressor x mulher oprimida) ou “biologismos” (macho caçador que busca o alimento x fêmea guardadora do ninho). A manutenção dessa ordem binária faz, quase que naturalmente, aparecer conceitos cristalizados, como a noção de que a violência na mulher atua sempre com a poção ardilosa da manipulação, dissimulada que é; no outro extremo, o homem violento atua pela força física, é *ele* quem declara guerras e lança granadas.

Ora, a figura da *bruxa*, mulher das ervas e da noite, é das mais populares nas culturas, um referente cujo feixe de significados acerta o mesmo sujeito: a mulher amoral e imoral. O contrário desse ser é a mulher santa, compadecida e iluminada, em órbita pacífica. Ela pode até vir a se confrontar, mas não publicamente.

Desse binarismo, pode se justificar, igualmente, o destino, para sempre maculado, lançado à mulher funesta. O seu *status* será o da ameaça constante à ordem e à tradição, uma rebelde contestadora de seu papel - por exemplo, de procriadora.

Tanto assim que bruxas, feiticeiras, ardilosas não combinam com *filhos*. Estes, quando elas resolvem parir, serão condenados, na maior parte das vezes, como frutos da conspiração da mãe com o diabo. Ou pior, filhos que serão mortos por ela, uma infanticida (Medeia). Ela, portanto, desdenharia, impiedosamente, seu ventre sagrado, o parir, o cuidado dos rebentos, a manutenção da linhagem.

Como se nota, configurações ordenadas em antíteses geram um encadeamento de (pré)conceitos. Um efeito cabal dessa visão é tomar o homem como a metade negativa nessa estrutura. Em contrapartida, a mulher vai ser a outra metade coadjuvante no poder. *Elipsada*, seu retrato como oprimida na história logo se formará. No seu desejo de romper, ela será sempre calada pelos homens. Em termos *foucaultianos*¹, porém, essa visão tem chances de ser míope, frágil e superficial. Ela se ligaria, de modo equivocado, ao par resistência (mulher)/poder (homem).

O poder nas sociedades, centrado no masculino, não seria completamente negativo, como frequentemente é visto, quando oposto à libertação feminina. A mulher, seja ela bruxa ou mártir, não parece, como se quer, nutrir intenções de resistir no sentido de romper uma bolha, transgredir e inverter supostos papéis. Sua resistência não é ao poder, representado, na maior parte, pelo homem. Seu grito não pode ser reduzido a um nihilismo ingênuo. Seria impossível destruir um mecanismo da qual ela é peça essencial e cuja complexidade vai além daqueles binarismos descritos. Tão complexo esse poder que não faltam exemplos, na própria história, de mulheres coroadas pelo poder. Nem por isso, esse poder entrou em colapso. Pelo contrário, foi mantido.

Tampouco, a mulher parece se sentir a vítima que foi destituída pela força masculina que se instaurou nos primórdios do *humano* e a oprimiu inteiramente. Nenhuma resistência “é anterior ao poder que ela enfrenta” (FOUCAULT, 1999, p. 241). Assim, o impulso de resistência da mulher está mais na tentativa de liberação dos *efeitos* dessa estrutura de poder, o qual, aproveitando-se de seu centramento masculino, resultou, muitas vezes, em dominação.

Assim, o par resistência/poder dá lugar, com mais precisão, ao par liberdade/dominação, na articulação dos sexos engendrada na ordem: “Não é, portanto, fundamentalmente contra o poder que nascem as lutas, mas contra certos efeitos de poder, contra certos estados de dominação, num espaço que foi, paradoxalmente, aberto pelas relações de poder” (REVEL, 2005, p. 76).

É no final deste percurso que talvez se vislumbre o rosto da *bruxa* despossuído dos símbolos que sua crença concebeu. Seus filtros nem são tão mágicos assim. Uma possível ascendência entre deuses e astros não é a força motriz de sua subversão. Seu poder é outro. Nada mais é, sob o viés foucaultiano, uma mulher consciente das relações de poder e do seu próprio poder, disponível em seu universo feminino, negociado no embate das forças, capaz de desestabilizar tais relações. Seu desejo não é o de arruinar as estruturas do poder. Sobretudo, é uma mulher que, destemida ou desdenhosa, age. Sua ação é consciente: há de se abalar a moral. Sua intenção pode variar: liberar-se dos efeitos da ordem (Medeia), chegar ao poder a todo custo (Lady Macbeth), brincar, arriscar-se, pôr tudo em polvorosa (Delia e Catherine Trammell). Suas estratégias se armam para atingir o homem, mas tumultua toda a ordem, ao minar o cimento que sustenta essa ordem: as moralidades.

1 Ver a obra de Michel Foucault, sobretudo *Microfísica do Poder*, 1999.

Bruxas e mulheres funestas compartilham algo: a consciência do papel feminino na sociedade, o papel imposto a elas, exclusivo *delas*, construído no espaço *delas*, parte indissolúvel do poder, ainda que centrado no masculino. Mais figurativamente: a bruxa sabe as ervas que matam e não hesita ao mexer seu caldeirão, sua intenção ferve no fogo lento do presente, acertando o futuro. Seu olho estremece a árvore do poder quando decide se mostrar. É o conhecimento consciente, é o poder marginal em ação nas entranhas da ordem, cujas consequências desafiam os limites do juízo, rompe-os, agitando o privado e o público, o psicológico e o político.

Medeia, Lady Macbeth, Circe e Trameil

O caminho que Foucault nos oferece em *A Verdade e as Formas Jurídicas* (2005) aponta para como surgem, no tecido espesso das práticas sociais, não só objetos (conceitos, técnicas, etc.), mas também diferentes e novos sujeitos de conhecimento, oriundos de um saber que se forjou nas pressões do controle e da vigilância. Outro eixo de sua proposta está na linguagem, ao ver o discurso como jogo estratégico e polêmico, cuja movimentação está na ação e reação, na dominação e esquiva, assim como na luta. Um terceiro e último eixo reside no sujeito. Porém, um sujeito que não é fixo, mas cambiante, a cada momento reinventado na história.

■ 74

É partindo de tais eixos foucaultianos que aqui se vislumbra o sujeito da mulher destruidora do lar, da infanticida, da *femme fatale*, como variações de um mesmo tema, podendo este ser reduzido na figura da *bruxa*. A violência dessas mulheres as aproxima do monstruoso, do desvio, do grotesco, do sombrio. A consciência dos arranjos de poder e a consciência do poder que seu espaço feminino lhes confere as tornam um tipo específico de sujeito marginal, que é ligado ao seu sexo, ao seu universo – *uma* bruxa, a marginal-mulher, sujeito da subversão e amoral.

A possível ausência ou ruptura da feminilidade cândida, passiva e maternal (que se espera da *fêmea*) é o terror não exclusivo dos homens, mas da ordem, historicamente revelada em narrativas e mitos populares. A bruxa transmuta, *desloca-se*, ao longo da história, em variantes de mulher ardilosa. Cada uma delas, como produto diferenciado nesse câmbio, talvez não se encaixe tão perfeitamente na proposta de Foucault, que seja a das formas de sujeitos totalmente novas nas relações de poder.

Aproximam-se mais da ideia de um sujeito que a história refunda a todo instante. Deste modo, não obstante a proposta de Foucault seja exatamente a de sujeitos-variantes de um mesmo tema, e sim a história da verdade, seus objetos e dos *novos* sujeitos de conhecimento que aparecem nas práticas sociais, busca-se nos seus eixos, em seu caráter mais individual que articulado, a essência e função de um determinado sujeito nos jogos da ordem. Neste caso, a “bruxa”: ameaça política pela subversão da moral.

Essa mulher-marginal, essa bruxa má, age nas sombras. Sua trama não pode mesmo estar explícita ou descuidada. Ela tem de agir em segredo, nos bastidores, sussurrando em ouvidos, muitas vezes. À margem, porque seu espaço estaria *na* margem, ela manipula o conhecimento que possui e sabe que possui, porque o papel que forçam a ela é o da resignação na ordem centrada no masculino. Os bombons de Delia são preparados na cozinha e oferecidos ao homem na sala, no centro. Ela se incomoda diante da ameaça do rompimento de seu espaço-segredo: “Mario quiso un vaso de agua fresca y fue a la cocina aunque Delia quería servírselo y se molestó un poco” (CORTÁZAR, 1951, p. 38).

Lady Macbeth, na escuridão de seu castelo, arma o crime contra o rei. A Macbeth, em conflito, cabe o papel de matar. Sua agitação nasce do choque entre o seu desejo de poder e o da consciência moral da época. O meio capaz de levá-lo à coroa passa pela usurpação, o que vai lhe custar um trono sangrento, que o marcará como *tirano*, o violador de algo sagrado, o “bom” rei. Politicamente, Macbeth simboliza, nesta configuração, a constante ameaça na era Tudor - as *insurreições contra os reis* (LUDWIG, 2008, p. 21). Sua esposa diz: “...I laid their daggers ready/He could not miss ‘em” (SHAKEASPEARE, 1990, p.126). Portanto, Lady Macbeth é quem prepara os punhais para que o marido mate. Ela é a catalisadora do mal na ordem. Seu papel simbólico está na capacidade funesta de, ao desdenhar a consciência moral, rompê-la.

Como o culto à autoridade era disseminado e as homilias do período proibiam a reação e revolta contra a figura do rei, sendo tais atos encarados como antinatural e demoníaco (LUDWIG, 2008, p. 28), cabe à mulher funesta, Lady Macbeth, vertida em “bruxa”, clamar espíritos para que a ordem seja maculada. Ordem essa construída no natural, reflexo do cosmo hierarquizado, esferas maiores agindo sobre menores, geocêntrica, Deus acima do rei, que está acima da Igreja, que está acima dos súditos e do restante. A ordem política deveria espelhar tal ordem natural, o microcosmo no macrocosmo². A moral da época se enreda daí, os papéis são entregues nesta malha. Em tradução de Sales e Neves³, Lady Macbeth, como uma bruxa, evoca: “Espíritos que estais ao serviço de ideias/De morte, dessexuai-me aqui.” Nas palavras do original, este *unsex-me* não seria um pedido de rompimento com a doce fêmea passiva, com valor bem arranjado na ordem? O mito da mulher ardil cumpre aqui sua função.

Bruxas, como Lady Macbeth, não vivem, assim, nas charnecas ou na floresta, como as *Weird Sisters*, na própria tragédia de *Macbeth*. Irmãs essas consideradas não apenas bruxas/feiticeiras, mas a “mescla ambígua” de bruxas, Parcas e Erínias (LUDWIG, 2008, p.19). Velada no escuro de seu castelo, Lady Macbeth tem consciência das malhas do poder político e é consciente de suas estratégias e de seu papel na subversão dessa ordem. Sob a máscara da nobreza, ela é agradável aos olhos do “bom” rei, preste a ser morto. Assim, ela é tão mulher-marginal quanto as *Weird Sisters* dos pântanos. Medeia, no que se fixou superficialmente do mito, torna-se violenta pela degradação de Jasón, que fez dela estorvo ao seu projeto calculista, predador e medíocre – apático e ambicioso, segundo os olhos dela própria (NANCY, 2002, p.12). Medeia, neste olhar superficial, seria vítima do puro uso que Jasón faz do poder que ela possui. Há de se considerar, porém, que esse poder, *violento*, é fruto da mulher bárbara que ela é, sua essência, “fugi ao seu olhar... Deveis guardar-vos bem de seu gênio selvagem... mau por natureza” (EURÍPEDES, 1999, p. 23)⁴. É o mesmo poder que traiu o pai e matou o irmão, sob a paixão por Jasón. Se se quer Medeia como vítima, a justificativa está mais no seu caráter, seu *ethos*, no qual ela não escapa, “és hábil e entendida em mais de um malefício” (EURÍPEDES, p. 30), diz-lhe o rei Creonte. Jasón também lhe explica: “... poderias viver continuar vivendo aqui por toda a vida... se aceitasses submissa as decisões dos mais fortes que tu” (EURÍPEDES, p. 36). Ela é a mulher que resiste à dominação e, por ser o que é, age na estrutura da ordem, nos valores, provoca o estremecimento com consciência, envenena reis e princesas.

² Ver LUDWIG, 2008, p.18-39.

³ Ver a edição de 1952, p. 22.

⁴ Tradução de Mário da Gama Kury.

Todavia, seu golpe final vai ferir, sem precedentes na tragédia grega, o sagrado: a morte dos filhos. É o grito mais dilacerante que uma mulher é capaz de lançar contra a ordem, de se “desprender violentamente da alienação”, ao transformar o *pathos* - condição passiva das mulheres - em *ethos* - autoras de seu destino (NANCY, 2002, p.24).

Eurípedes a “absolve”. Medeia sob aos céus no carro do Sol, pois descende do astro maior. Na ordem terrena, essa estrangeira em Atenas, precisa também usar a máscara da bruxa que envenena e da mulher amoral, única capaz de agir, porém, sobre a queixa do coro – feminino e ateniense: “Não vejo a hora em que se louvará/ o nosso sexo e não mais pesará/ sobre as mulheres tão maldosa fama.../ um hino contra a raça masculina” (EURÍPEDES, p. 35). Moral versus libertação é a marca dessa bruxa.

Delia, de Cortázar, assim como Catherine Tramell, da popularíssima obra fílmica *Instinto Selvagem*, não se delinham tanto quando se pretendem buscar razões, motivações específicas para sua violência. As duas atingem, em um nível mais simbólico, o poder centrado no masculino, quase como um deboche ao homem, estremecendo, ainda assim e sem ingenuidade, a ordem. A arma artilosa dessas bruxas irônicas encontra-se disponível no espaço de manipulação e dissimulação em torno de um dos maiores mitos construído sobre a figura da mulher: a sedução irresistível do feminino, da aranha que tece vagarosamente fios dos quais o homem jamais escapará se neles se arriscar. Isto pode resultar, sob o feitiço afrodisíaco dessa bruxa dominadora, a ruína financeira do homem, seu abandono do lar, sua miséria moral, ética e psicológica (LINS; BRAGA, 2009, p. 31).

A *femme fatale* é a imagem-mito que certamente melhor define Delia e Tramell, aplicando-se mais precisamente à última do que à primeira. As duas levantam suspeitas por seu caminho onde repousam cadáveres. Delia: dois novos falecidos. Tramell: pais mortos num acidente e amantes trucidados. Se Delia usa a cozinha, seus bombons como espaço e meio de destruição, Tramell usa seu cheiro de fêmea, sua cruzada de pernas na sala de interrogatórios onde detetives a encaram. Ela não está de *underwear*: “Os homens na sala gostavam de pensar que, como representantes da lei, já tinham ouvido tudo, visto tudo, que eram imunes a qualquer choque... Ouvir uma mulher linda, rica, bem-criada e instruída falar de sua vida sexual com tanta indiferença era desconcertante” (OSBORNE, 1992, p. 57).

Essa indiferença, esse deboche à ordem se liga especialmente à beleza. Tramell é deslumbrante, Delia é graciosa e isso justificaria muito de ser vista com maus olhos: “Mario creyó un tiempo que la gracia de Delia y sus vestidos apoyaban el odio de la gente.” (CORTÁZAR, 1951, p. 31).

Como a Circe de Homero, Delia, além da manipulação das essências, carrega forte atração dos animais: “...todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía se era cariño o dominación...” (CORTÁZAR, p. 32).

Assim como Medeia carrega a natureza violenta, há algo idiossincrático em todas. Delia, apesar da delicadeza, traz uma fisionomia estranha. O próprio pai adverte Mario, o terceiro noivo, porém *ainda* vivo: “Vos no la conoces a Delia... Es más dura de lo que te pensás...”. Mario, seguindo a conversa com o sogro, tenta justificar que qualquer estranheza no comportamento de Delia é natural diante do trauma da morte de dois noivos. O pai dela, porém, insiste no aviso: “Antes fue igual, yo la conozco bien” (CORTÁZAR, p. 37). Nick Curran, o detetive vítima da sedução de Tramell, “sentia-se atraído por algo mais que a beleza dela” (OSBORNE, 1992, p. 49).

A teia de Tramell se transforma em romance, ela é escritora cujo enredo dos livros descreve seus crimes. A teia de Delia Maraña – anagrama de aranha, no castelhano – espelha o tecido fantástico do conto, o jogo de ocultar e revelar, a teia de Cortázar (PELEGRINO, sd, p. 3). Assim, o *instinto* é o elemento que as liga e as aproxima da figura da bruxa. Animais estão à sua volta, assim como o sexo, os crimes, as poções, a beleza, o universo da mulher, sua cozinha, seu batom, onde não só o homem (o Mario, de Delia e Nick, de Tramell), mas leitores/espectadores são seduzidos “pela imagem feminina que re-integra o sujeito ao seu mundo mais instintivo” (PELEGRINO, p. 5). Entregar-se a instintos é tiro certo contra a moral.

Um último elemento a ser considerado neste estudo passa pelos instrumentos e o alvo de violência da bruxa, postos no seu universo feminino, e por isso mesmo, símbolos que, perturbados, chocam os valores da cultura.

Numa visão jocosa, a vassoura da bruxa, instrumento popular agregado à figura, está no canto da casa, espaço histórico da mulher nas sociedades tradicionais. Seu sentido fálico pode bem confrontar a espada do homem. Os filhos de Medeia são descendentes do homem que a usou – inclusive para que ela os gerasse. Eles estão sob os cuidados dela. Delia tem as baratas e o veneno da cozinha que se confundem com os ingredientes para os bombons e licores. Catherine Tramell, milionária entre garrafas de uísque, faz uso de um furador de gelo (ironia ao masculino?), com a mesma destreza de um homem que abate um animal num matadouro. Ela usa também o cinto desse homem para enforcá-lo enquanto faz sexo com ele. Sua amiga Hazel, uma senhora de expressão doce, um dia “se levanta e mete na cabeça a ideia de liquidar todo mundo. Todos eles [três filhos pequenos e o marido]... Usou um facão de cozinha. Que ganhou como presente de casamento” (OSBORNE, 1992, p. 87). Medeia, ainda, usa suas mãos, o *galvo*, como homens gregos nas guerras. Lady Macbeth *prepara* os punhais das visitas.

Portanto, como se vê, nem sempre essa mulher destruidora, essa bruxa temida, essa feiticeira das sombras age com poderes mágicos. Simplesmente, ela pensa a destruição com aquilo que está bem próximo, mas sensivelmente carregado de sentido na “ordem”. Ela mescla o que está aos cuidados dela (alimento, filhos, leite, convidados) com o instrumento que cabe ao homem (a “espada”).

Considerações finais

O fascínio pela bruxa e suas variantes, o uso de sua imagem em narrativas que se consagram, parece, assim, justificar na tensão entre o privado e o público. Este pertence à dimensão da ordem e suas estruturas, as quais, para que se sustentem, fazem aparecer a moral, seus valores e papéis, mitos, discursos, as verdades construídas que os eixos de Foucault querem buscar. O público é político, o *macro* que nasce do *micro* e também o subjuga para se manter. Por outro lado, o privado, esse *micro*, está sempre a um passo da subversão, porque tem desejos. O sujeito, no privado, se quiser, pode aventurar-se pela sombra das florestas, tramar nos cantos escuros dos castelos, porque se liga, na individualidade, ao psicológico. Neste jogo, nestas relações, há tensão constante entre o político e o psicológico, entre a ordem e a moral, a agitação que marca o humano.

A bruxa e suas variantes são bodes expiatórios, ensejos para que se possam viver os conflitos que a ordem, por meio da moralidade, faz com seus participantes finjam não ver. Bruxas assustam, a maioria é feia, algumas se disfarçam em belas mulheres, senhoras do mal e das sombras, manipuladoras e dissimuladas, não só sabem, como de fato preparam a poção que desloca, rompe, enlouquece, extermina: fervem-se os homens, tritura-se a moral, agita-se a ordem, acima do que é bom ou mau.

Referências

CANDIDO, Maria Regina. O Saber Mágico de Medeia. **Revista Mirabilia**, p.1-7, 2001. Disponível em: <www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/medeia.html>. Acesso em: 17 mar. 2010.

CLARK, Stuart. **Pensando com demônios**. São Paulo: Edusp, 2006.

CORTÁZAR, Julio. Cirse. In: _____. **Bestiário**. [s.l.]: [s.i.], 1951, p.31-39. Disponível em: <www.filestube.com/8a5dc2fec199d6e603e9/details.html>. Acesso em: 30 abr. 2010

EURÍPEDES. **Medeia, Hipólito, As Troianas**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2005.

LINS, Regina Navarro; BRAGA, Flávio. **O livro de ouro do sexo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

LUDWIG, Carlos Roberto. **Tensões Políticas e Psicológicas em Macbeth e no Drama de Shakespeare**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal do rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15321/000678169.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 30 abr. 2010.

NANCY, Claire. A invenção de Medeia. Tradução: Fátima Saad. **Folhetim**, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 12, p. 9-25. 2002.

OSBORNE, Richard. **Instinto selvagem**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

PELEGRINO, Ana Lúcia Trevisan. Uma Imagem de Circe em Julio Cortázar. **Universidade Presbiteriana Mackenzie**. Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Publicacoes/Artigo_AnaLuciaTrevisamPelegrino_JulioCortazar.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2010.

SHAKEASPEARE, William. **The Oxford Shakespeare Macbeth**. New York: Oxford, 1990.

_____. **Macbeth - Rei Lear**. Tradução: Artur de Sales e J. Costa Neves. Rio de Janeiro: Clássicos Jackson, 1952, v. X.

REVEL, Judith. **Foucault, conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.