

BRUXARIA, MISOGINIA E CINEMA: O FILME THE WITCH E A (DES)CONSTRUÇÃO DE UM ESTEREÓTIPO MIDIÁTICO DE GÊNERO

WITCHCRAFT, MISOGYNY AND CINEMA: THE MOVIE THE *WITCH* AND THE (DE)CONSTRUCTION OF THE GENDER STEREOTYPE IN THE MEDIA

Isabella Chianca Bessa Ribeiro do VALLE¹

Micaelle Lages LUCENA²

RESUMO

Este artigo visa a analisar, a partir de um estudo do filme *The Witch* (2015), como a cultura pop e midiática tem repensado o estereótipo da bruxa. O intuito é explorar o contexto histórico e as construções sociais e imagéticas que permeiam essa figura, e pensá-la através da narrativa do filme em questão. Buscamos compreender como o roteiro e a *mise-en-scène* de *The Witch* levantam pontos-chave acerca da figura da bruxa que habita o discurso coletivo popular e algumas implicações político-sociais, problematizando questões de gênero, sobretudo a respeito de misoginia, patriarcado e controle religioso, pensados à luz de reflexões de Rose Marie Muraro (2005) e Silvia Federici (2017).

PALAVRAS-CHAVE

Cinema e Audiovisual. Gênero e Sexualidade. Misoginia. Bruxas. *The Witch*.

ABSTRACT

¹ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2017). Professora Adjunta da Universidade Federal da Paraíba. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2859317457070176>. E-mail: isabella.valle@academico.ufpb.br.

² Graduanda em Cinema e Audiovisual e Bolsista de Iniciação Científica (Pibic/CNPq) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5611724951133376>. E-mail: lagesmica@gmail.com.



This article aims to analyze, from a study of the film *The Witch* (2015), how pop and media culture have rethought the witch's stereotype. The aim is to explore the historical context and the social and imaginary constructions that permeate this figure, and to think about them through the narrative of the film in question. We seek to understand how *The Witch's* script and *mise-en-scène* raise key points about the figure of the witch who inhabits the popular collective discourse and certain social and political issues, problematizing gender issues, especially regarding misogyny, patriarchy and religious control, thought in the light of reflections by Rose Marie Muraro (2005) and Silvia Federici (2017).

KEYWORDS

Films and Audiovisual. Gender and Sexuality. Misogyny. Witches. *The Witch*.

INTRODUÇÃO

Como explica Paola Zordan (2005), não há uma definição única sobre a bruxa e sua aparência. Essa imagem é uma construção histórica que compreende vários traços comuns a mulheres em diversas faixas etárias. “O que a figura da bruxa ensina é um certo modo de enxergar a mulher, principalmente quando esta expressa poder” (ZORDAN, 2005, p. 332). O medo do desconhecido e talvez incontrolável poder que as mulheres poderiam vir a exercer sobre a vida fez o patriarcado³ buscar mecanismos de frear sua liberdade e colocar seus conhecimentos na clandestinidade.

Foi construída a imagem da bruxa como aquelas que assassinam bebês, são lascivas compulsivas, destroem famílias, promovem seitas e rituais de sacrifício e, principalmente “cooperam com o demônio tendo a ele se entregado,

³ Entendemos patriarcado como “um sistema de dominação dos homens sobre as mulheres [...] que a dominação não está presente somente na esfera familiar, tampouco apenas no âmbito trabalhista, ou na mídia ou na política” (MORGANTE; NADER, 2014, p. 3), mas que compõe toda dinâmica social, estando presente no inconsciente individual e coletivo e articulado à outras instituições como a religião e o sistema educacional.



a princípio, por sua livre e espontânea vontade” (KRAMER; SPRENGER, 2005, p. 70). A bruxa é uma mulher que, ao ser mulher, não conseguiria por si mesma pensar ou realizar algo que extrapola o conhecimento instituído, como ter certa capacidade de cura, entre outros domínios, sendo sua sabedoria tida como sobrenatural e sua prática classificada como bruxaria ou feitiço. Seu poder, seu conhecimento e sua magia proviriam, então, do pacto com o Diabo ou das forças malignas que agiam por intermédio de seu corpo (ZORDAN, 2005, p. 333).

A criação da figura da bruxa, e sua conseqüente caça e extermínio, foram instrumentos institucionalizados de perseguição e controle. Como nos explica Federici (2017, p. 21), não sobram dúvidas de que essa perseguição violenta serviu para redefinir as relações e construir os novos papéis de gênero e sexualidade na sociedade capitalista que se formava na passagem da Idade Média para a Idade Moderna: extremamente patriarcal e misógina⁴.

A caça às bruxas (século XV ao século XVIII) não foi só um movimento religioso, mas, primordialmente, uma ação política liderada por cortes seculares, estatais e intelectuais, pois “[...] a Inquisição⁵ sempre dependeu da cooperação do Estado para levar adiante as execuções, já que o clero queria evitar a vergonha do derramamento de sangue” (FEDERICI, 2017, p. 307). Ali, reforçou-se um imaginário negativo das mulheres a partir da

⁴ Característica daquilo que expressa aversão, desprezo, repulsa e/ou ódio contra o feminino.

⁵ Também conhecida como Tribunal de Santo Ofício, foi uma instituição formada pelo tribunal eclesiástico da Igreja Católica em aliança com o Estado com o fito de investigar e julgar sumariamente pretensos hereges e feiticeiros, acusados de crimes contra a fé. A lista de perseguidos era longa e incluía até homossexuais. As punições iam desde confisco de bens e prisão perpétua até condenação à morte na fogueira. Durante o período das duas inquisições, a crença na existência de bruxas dominou a Europa e suas antigas colônias, e provocou o assassinato de muitas mulheres. Em Portugal a inquisição foi oficialmente abolida em 1821 e na Espanha foi extinta em 1834. (COELHO, 2018).



formatação da ideia de bruxa, em estereótipos que foram sendo alimentados e reforçados por diversos dispositivos ao longo da história ocidental.

Como dispositivo, entendemos que se trata de um “[...] conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares)” (AGAMBEN, 2009, p. 35), que carregam estratégias de fazeres e de pensamentos, um “conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições” (*ibid.*) que remete a processos de subjetivação, ou seja, de produção de sujeitos. Para Agamben (2009), fundamentado no estudo de várias palestras e escritos de Michel Foucault, a linguagem é o mais antigo dos dispositivos.

Nesse sentido, a cultura pop e midiática atua como dispositivo, ao “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 13). Federici (2017, p. 294) nos chama a atenção ao fato de a caça às bruxas continuar sendo um dos períodos menos estudados da história europeia. Os acadêmicos e historiadores se mantêm em uma espécie de cumplicidade com esse acontecimento, pois, segundo a autora, quando é estudado, muitas vezes é abordado com indiferença ou de um ponto de vista condescendente.

Foram necessários os movimentos feministas, sobretudo no último século, para tirar esses três séculos de violência do esquecimento e silenciamento, criando contradispositivos, que profanam os dispositivos, subvertendo a ordem esperada das coisas (AGAMBEN, 2009, p. 14), produzindo reorganizações em seu funcionamento.

De todo modo, a imagem negativa associada às mulheres ditas bruxas ainda se perpetua. Se não mais tanto por textos religiosos, muito por textos



mediáticos. A dinâmica da cultura transforma as instituições, mas muitos estereótipos que constroem o discurso coletivo se reestruturam em novos dispositivos na contemporaneidade. Dispositivos que, no caso das bruxas, seguem atuando de forma misógina, porém possuem seus contrapontos também na cultura pop, como veremos mais adiante.

Nos dicionários populares *online*, por exemplo, podemos ainda encontrar definições de caráter pejorativo e depreciativo do verbete bruxa⁶, apontando o que também permeia o discurso popular: mulher feia, velha, má, demoníaca. Provavelmente as pessoas também a imaginam com roupas pretas, um chapéu pontudo e voando em vassouras à noite. Essa figura de aparência desagradável à hegemonia (em relação a seus padrões normativos de beleza e juventude feminina) e comportamento condenável foi cunhada para concretizar a repulsa que o patriarcado tentava construir contra a figura da mulher que foge às regras sociais.

Também há outra figura de bruxa muito popularizada que é a de beleza estonteante, que tem por objetivo usar da sua perversão para perturbar a boa moral dos homens provocando-lhes a luxúria. Em muitas narrativas, essas duas ideias divergentes de bruxa ocupam o corpo de uma mesma feiticeira, que se modifica conforme seus interesses, e servem para justificar os traços que são muitas vezes atribuídos às acusadas de bruxaria: solitárias, pois não se conformam às normas familiares patriarcais, sobretudo matrimoniais; invejosas, por não serem aceitas aos padrões sociais de aparência e comportamento determinado às mulheres; ou lascivas, ao

⁶ Verbetes nos Dicionário Priberam disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/bruxa>> e no Dicionário Infopedia disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/bruxa>>. Acessados em 15 de junho de 2020.



corromper, através da manifestação de uma sexualidade não domesticada, a alma dos homens.

Esses estereótipos seguiram - e seguem - sendo utilizados em enunciações de bruxa na literatura e no audiovisual, entre outras tantas expressões da contemporaneidade, seja de forma a prosseguir repetindo esses discursos, que fundamentam uma sociedade ainda patriarcal e misógina, apesar de as violências às mulheres de hoje não serem mais materializadas em fogueiras⁷, por exemplo; seja no intuito de repensar e reformular essas construções, indo ao encontro do que Federici pontuou sobre as influências dos movimentos feministas, ou seja, atuando como contradispositivo.

Tem havido uma certa revisão histórica, promovida pelos movimentos sociais, em que sujeitos que foram congelados em estereótipos carregados de preconceitos e violências têm sido reconstruídos e ocupado novos lugares nas narrativas teóricas e pesquisas acadêmicas, assim como nos produtos midiáticos. Este artigo faz eco a este movimento e, para isso, mergulha na imagem da bruxa presente em algumas obras da cultura pop midiática, no sentido de apontar essas reiteraões e também os rompimentos que elas promovem na contemporaneidade, para, ao fim, promover uma análise mais aprofundada do filme *The Witch* (2015).

Antes disso, de todo modo, promovemos um breve percurso histórico com foco nas questões apontadas por Rose Marie Muraro (2005), ao pensarmos a misoginia presente na base da própria ideia de bruxa, para, em seguida,

⁷ “Um escritor estimou o número de execuções em seiscentas por ano para certas cidades, uma média de duas por dia [...] Muitos escritores estimaram que o número total de mulheres executadas subia à casa dos milhões, e as mulheres constituíam 85% de todos os bruxos e bruxas que foram executados.” (English e Ehrenreich *apud* MURARO, 2005, p. 13).



adentrarmos em outras considerações acerca da bruxa no cinema e, mais especificamente, no filme que já mencionamos.

MARTELO DAS FEITICEIRAS: COMO TUDO COMEÇOU

Malleus Maleficarum ou Martelo das Feiticeiras (2005) é um livro escrito em 1486 pelos monges dominicanos alemães Heinrich Kraemer e James Sprenger para servir como manual à Igreja Católica no combate a hereges. Amplamente utilizado nos tribunais da Inquisição, essa obra de leis teocráticas nos dá um panorama de como tal instituição influenciou na construção dos padrões de gênero e sexualidade e de quais bases corroboraram com uma política que exterminou milhares de mulheres e que, ainda hoje, reverbera.

Seus capítulos teorizam sobre como identificar e punir adequadamente o que eles classificam como feiticeiras e bruxas, validando e perpetuando diversas normativas direcionadas a mulheres, de forma geral, na intenção de dominá-las e silenciá-las. A partir desses escritos, podemos entender a partir de que bases foi construído o estereótipo da bruxa e como isso se cristalizou socialmente em forma de aversão à mulher, submissão feminina e julgamento até dos mais simples hábitos das mulheres.

Para iniciar essa compreensão, a editora Rosa dos Ventos lançou uma versão brasileira do livro religioso em 1991, contudo, antes de adentrarmos nas páginas escritas pelos monges supracitados, nela somos iniciados à leitura da obra com um capítulo de introdução histórica escrito pela pesquisadora e feminista brasileira Rose Marie Muraro (2005), em que a escritora faz um apanhado da trajetória humana em relação a como surgiu e se estabeleceu o patriarcado e a misoginia em nossa sociedade.



Muraro (2005) começa seu texto explicando que nos primórdios, época em que a nossa espécie sobrevivia da caça e da coleta, nossa vida em comunidade era matricêntrica. Não havia hierarquias, mas, sim, uma divisão igualitária de funções e todos viviam em harmonia entre si e com a natureza. As mulheres foram as primeiras a entender os ciclos da natureza, por encontrarem neles relação com seus próprios ciclos biológicos e o sentido da vida. Muitas mulheres, então, se apropriaram dessa conexão física e espiritual e desenvolveram o potencial de cura através do estudo de ervas, de rezas, atuavam como benzedoras, parteiras, curandeiras e desenvolviam grande relação da sua sabedoria e prática com suas intuições e seus corpos.

Às mulheres também cabia a possibilidade de gerar outras vidas, o que, dentro de uma comunidade, é visto como um grande poder. Para Muraro (2005, p. 11), isso despertou uma certa inveja dos homens, que começaram a se preocupar em como desconstruir esse poder e se apropriar dele para seus próprios usos. Muraro (2005, p. 7) segue explicando que, quando os homens começam a disputar pela quantidade escassa de mantimentos na caça e a compreender sua função reprodutiva, eles abandonam os hábitos nômades e começam a estabelecer os primeiros modelos de propriedade privada, domesticando a natureza e se apropriando dela. Para conseguir assegurar que suas heranças, dentro dessas disputas de território, fossem passadas a seus filhos biológicos, transformaram as mulheres também em propriedades. A mulher agora era restringida a viver apenas dentro do ambiente doméstico e tinha sua sexualidade e sua sabedoria rigidamente controladas.

A sociedade que tinha se privado de conviver em harmonia com a natureza, de suprir suas necessidades a partir dela como coletores e



caçadores, agora precisava de dispositivos reguladores nesse novo modo de vida para manter as pessoas trabalhando na agricultura e na criação de animais, além da manutenção do território enquanto propriedade. O método encontrado foi a coerção, imposta também através da repressão à sexualidade, aniquilando o modo de vida prazeroso que as pessoas levavam antes (MURARO, 2005, p. 9).

Não só o trabalho foi afastado do prazer, como a racionalidade foi alienada do sentimento. Agora o homem, associado ao trabalho, era visto como dignificado, poderoso e assumia uma superioridade em relação à mulher, agora vista apenas pela sua função reprodutiva domesticada. “A relação homem-mulher-natureza não é mais de integração e, sim, de dominação” (MURARO, 2005, p. 10).

A escritora (2005, p. 9) prossegue explicando que, nesse processo de transformação social, aos poucos, as narrativas mitológicas também foram se transformando: os mitos de um universo sendo criado por deusas foram substituídos por mitos de deuses. Vemos a crença de uma Mãe amorosa e compreensiva sendo substituída por um Pai centralizador e punitivo. Tudo o que integra essas crenças reforça o pensamento de cada era: enquanto no mito da Mãe criadora, as pessoas viviam em uma coletividade mais horizontal, sob uma integração com a natureza e seus ciclos; no mito do Pai criador, as histórias corroboram com uma sociedade mais hierárquica, dominadora, e com a diminuição da figura feminina.

Sobre a mitologia bíblica: Eva nos é apresentada como a primeira mulher, sendo expulsa do paraíso por ter acreditado na palavra de uma serpente e comido o fruto proibido, o que reforça a ideia de que mulheres são facilmente coagidas, são tentadas ao pecado e são o pivô da tragédia



primordial de toda a humanidade. Partindo desse ponto de vista, Muraro (2005, p. 10) constata e nos explica a ideia patriarcal de que há, na narrativa cristã, adotada e disseminada na cultura ocidental, inclusive nos territórios colonizados por ela, a necessidade de controlar as mulheres, pecadoras em potencial e que causavam conflito e tentação entre os homens. As mulheres passam a compor uma narrativa mitológica e ontológica, desde sua criação, ou seja, na sua suposta essência, como personagens desestabilizadoras da ordem desejada.

Na Europa, quando o sistema feudal, de poder disperso, perdeu força, por volta do século XV, houve a necessidade da centralização de poder e a religião cristã foi parte importante nesse processo. Para neutralizar a ameaça que as mulheres representavam e silenciar qualquer cidadão que se posicionava contra qualquer tipo de dominação, surgiram os tribunais da Inquisição, no intuito de condenar aqueles que os religiosos julgavam como hereges ou bruxos.

Essa perseguição partia das classes dominantes em prol de obter cada vez mais centralização de poder e riquezas em suas mãos. Foi um instrumento de controle aplicado pelo clero, a realeza e a nobreza sobre as camadas mais populares na tentativa de os disciplinar e os explorar ainda mais dentro do sistema capitalista de Estado que estava se construindo. Era necessário anular a autonomia e calar aqueles que trabalhavam muito e eram expostos à fome, doenças e guerras, pois qualquer revolta deles seria uma perturbação da hegemonia. Era necessário extinguir qualquer ameaça ao poder dos dominantes.

“É preciso usar a coerção e a violência para que os homens sejam obrigados a trabalhar, essa coerção é localizada no corpo” (MURARO, 2005,



p. 9). A Inquisição se aproveitou para associar a transgressão sexual com a transgressão da fé, fazendo cada vez mais as pessoas se sentirem culpadas, criarem um espírito regulador e repressor, e abrindo caminhos para as mulheres serem julgadas pois diriam que “toda bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres” (KRAMER; SPRENGER, 2005, p. 121).

O Martelo das Feiticeiras (KRAMER; SPRENGER, 2005) defende em uma de suas teses centrais que foi pela sexualidade (atiçada por uma mulher) que o primeiro homem pecou, logo, ela é a vulnerabilidade dos homens. O medo instalado por entre as pessoas que viviam em uma realidade de guerras e mazelas as fazia acreditar na fé como a única salvação e esperança, e levar seus preceitos como regra. Se encontrar prazer era considerado uma transgressão da fé, e a mulher era dita como amante dos demônios e pecadora compulsiva, tudo isso seria rechaçado, destruído e classificado como bruxaria.

Até mesmo quando a Inquisição termina, suas consequências se perpetuaram: “A sexualidade se normatiza e as mulheres se tornam frígidas, pois orgasmo era coisa do diabo e, portanto, passível de punição” (MURARO, 2005, p. 16). As mulheres continuam associadas ao âmbito doméstico, tiveram seus conhecimentos invalidados pelos homens poderosos e prosseguiram transmitindo, para as próximas gerações, esses valores de opressão aos quais elas estavam submetidas.

AS BRUXAS NA CULTURA POP AUDIOVISUAL

A figura da bruxa foi incorporada na cultura folclórica em lendas de terror, afastada de todo o contexto histórico e político que envolve seu surgimento. Seu estereótipo característico, já comentado anteriormente, foi construído também através de contações de histórias oralmente passadas de



geração em geração. Tal enunciação imagética ganhou várias adaptações na cultura popular ocidental, que depois replicou-se na cultura pop midiática.

Inicialmente as produções midiáticas em que figuravam bruxas eram as adaptações de contos de fadas infantis, baseados justamente em lendas folclóricas populares, nas quais se tornaram personagens maléficas e vilãs antagonistas. Na atualidade, essa posição vem sendo repensada, sobretudo porque os movimentos feministas resgataram a imagem da bruxa como um ícone de resistência política, abrindo espaço para o surgimento de uma onda revisionista na indústria do entretenimento.

Douglas Kellner inicia seu livro *Cultura da Mídia* (2001) defendendo a ideia de que há uma cultura veiculada pela mídia, através do cinema, rádio e televisão, que não só proporciona momentos de diversão, mas também influencia nossas opiniões políticas e estabelece modelos com que forjamos nossa subjetividade: desde criar padrões sobre o que é ser mulher ou homem, o que é ser poderoso ou fracassado e até moldando nosso senso sobre sexualidade. Essa cultura é comercial e visa a obter lucro e atingir grandes audiências, portanto, se adapta e se apropria das agendas relevantes e atuais.

A indústria cultural precisa constantemente repensar suas narrativas e discursos para se posicionar frente aos paradigmas e pautas sociais. Quando surgiram, os contos de fadas infantis trabalhavam em suas personagens o modelo almejado para a figura da mulher à época. Assim como os mitos, serviam para pautar e refletir os ideais normativos hegemônicos da sociedade. São dispositivos. O ideal de beleza, passividade, doçura e submissão era colocado na personalidade das princesas (PONTES, 2018, p. 81), que sempre alcançavam um final feliz. Já traços como ambição e autonomia pertenciam às vilãs, que encontravam finais lastimosos em que nenhuma criança espectadora



queria se inspirar. Transformações nas estruturas sociais e o surgimento de contradispositivos ao discurso de gênero e sexualidade dominante fizeram essas narrativas se redirecionarem e se adaptarem (FOSSATTI, 2009).

A figura da bruxa, que antes ficava sempre na posição da vilã antagonista e era apresentada como maléfica, agora começa a assumir novas interpretações: mulheres insubmissas, inteligentes e independentes. A indústria pop lança versões atualizadas das histórias nos apresentando contranarrativas dessas personagens e o público se permite desenvolver afeto, empatia e humanizá-las, compreendendo as motivações de seus comportamentos (DUARTE, 2015, p. 25).

Ao longo desse processo de reconfiguração discursiva, ao nos deter em suas enunciações em filmes, podemos destacar algumas obras importantes como *O Mágico de Oz* (*O MÁGICO...*, 1939), que em sua narrativa separa as bruxas em boas ou más e deixa essa divisão bem clara a partir da aparência das personagens. A partir da caracterização, o filme se aproveita do fato de que a avaliação estética por parte das crianças facilmente se dilui com o julgamento de “bom” ou “mau” (ABREU, 2010, p. 114). Ou seja, associa-se diretamente a beleza exterior com características interiores, assimilando rapidamente, por exemplo, que a bruxa má do filme tenha pele verde e nariz gigante enquanto a bruxa boa tenha vestido cor de rosa, varinha de condão e exale doçura. “Para a bruxa ser considerada uma vilã, ela precisava incorporar certas características típicas do que é ser ‘mau’ - a feiura, a decrepitude, o mau-humor - como forma de ressaltar uma moralização” (ABREU, 2010, p. 117). De todo modo, a obra apresenta uma outra opção narrativa: a bruxa boa.

Contudo, mesmo em filmes mais recentes, ainda encontramos a definição secular de bruxa maligna e percebemos que esse mito amedrontador de crianças se perpetua. Em *Peixe Grande e Suas Histórias Maravilhosas*



(PEIXE..., 2003), em um momento de suas memórias de infância, o protagonista afirma: “Todos sabem que a maioria das cidades tem uma bruxa que come crianças levadas e cães que invadem o seu quintal. Ela usa seus ossos em feitiços e torna a terra infértil” (09min 40s).

Voltamos aos contos de fada para convocar um dos principais universos da cultura pop audiovisual que trabalha a figura da bruxa na releitura dessas fábulas populares: o das princesas Disney⁸, que movimenta uma indústria assentada e um capital de impacto em diversos níveis, funcionando como dispositivo das pedagogias de gênero, sobretudo na construção de ideais de comportamentos para meninas e mulheres. De Branca de Neve e os Sete Anões (BRANCA..., 1937) à Malévola (MALÉVOLA, 2014) é possível perceber um percurso de relativização da negatividade associada à figura da mulher chamada de feiticeira e da adição de camadas de complexidade a tais personagens (DUARTE, 2015).

Aqui, oportunamente, vamos nos aprofundar um pouco mais, mesmo que brevemente, na narrativa de um desses filmes, Branca de Neve e os Sete Anões (BRANCA..., 1937), primeiro longa-metragem de animação da Disney e um dos mais antigos a explorar a imagem da bruxa, para estabelecer um paradigma e em seguida adentrarmos na análise fílmica proposta pelo artigo.

Branca de Neve é um conto que teve diversas versões na tradição oral, foi compilado por escrito pelos irmãos Grimm⁹ no início do século XIX e, a partir daí, deu origem a várias adaptações para o cinema no século XX,

⁸ Empresa norte-americana de mídia e entretenimento, mais conhecida por seus estúdios de filmes que adaptaram vários contos para obras audiovisuais destinadas ao público infantil.

⁹ Irmãos pesquisadores e escritores nascidos no final do século XVIII que se dedicaram ao registro escrito de fábulas e contos populares, assim ganharam notoriedade global ao publicarem seus livros.



sendo a da Disney a mais conhecida. O filme conta a história da princesa Branca de Neve e sua madrasta, a Rainha Má. A jovem mora solitária no castelo e é obrigada a cumprir com todos os serviços domésticos para a sua madrasta maligna, egoísta e invejosa. Essa madrasta conversa todos os dias com um espelho, perguntando quem é a mulher mais bela, no intuito de confirmar sua soberania, até o dia em que o espelho diz que Branca de Neve é a mais bela. Tamanha foi a raiva que a Rainha sentiu, que ordenou que um caçador matasse a enteada e trouxesse seu coração em uma caixa. O caçador desobedece e manda Branca de Neve fugir. Ela se perde na floresta e é amparada por animais, que a ajudam a encontrar a cabana onde moravam sete anões. Lá, a princesa limpa, cozinha e organiza toda a casa e, quando os anões chegam, eles aceitam que ela continue morando na casa, já que se mostrou tão disposta a cuidar deles e servi-los.

Assim que a Rainha descobre, informada pelo espelho, que Branca de Neve ainda está viva, ela prepara uma maçã envenenada com um feitiço do sono da morte, através do qual quem a mordesse cairia em um sono profundo e só poderia despertar com um beijo de amor verdadeiro. A Rainha também ingere uma poção mágica que a transforma em uma idosa corcunda, de nariz grande, verrugas, olhos esbugalhados, sem dentes e com vestes escuras. Nesse disfarce, ela segue para a morada dos anões e consegue convencer Branca de Neve a ingerir a maçã, que logo a coloca em um sono profundo. Os anões decidem preservá-la em um caixão de vidro, até que um dia um príncipe chega e consegue despertá-la, quebrando o feitiço com o beijo do amor verdadeiro e a leva para uma vida de felicidade eterna.

A narrativa patriarcal de Branca de Neve e os Sete Anões gira em torno de uma rivalidade feminina e condiciona a salvação da mocinha a



figuras masculinas, e, além disso, podemos constatar vários indícios acerca do estereótipo da bruxa enunciado pelo filme. Apesar do roteiro não nos apresentar diretamente a Rainha Má como bruxa, esse discurso se associa à personagem, reforçando sua carga de vilania. Quando Branca de Neve conta que a Rainha Má é sua madrasta, por exemplo, os anões gritam que ela é maligna e um deles, Zangado, afirma que ela é uma bruxa velha e diz: “Ela é cheia de magia negra. Ela pode até se tornar invisível” (38min 20s).

Invocadora de forças sobrenaturais, capaz de conversar com um espelho, lançar feitiços, fazer preparos amaldiçoados, usar poções e de transformar sua aparência, a Rainha Má claramente possui atributos associados às definições que levaram muitas mulheres para a fogueira acusadas de bruxaria, sendo uma das primeiras imagens de bruxa presentes no dispositivo de uma produção audiovisual dos embriões da cultura pop. A Rainha Má é mostrada como solitária e rechaçada pela sociedade. Enquanto apresentada como uma mulher poderosa e vaidosa, sua aparência é jovial e bonita, mas quando precisa executar seu plano maligno, se transforma em uma idosa feia e horripilante.

Clark (2006, p. 164) discorre sobre como as mulheres eram vistas como rancorosas e vingativas, que se usam da ajuda diabólica para amparar e executar seus planos malignos. O bispo Alexander Roberts, conforme citado por Clark (2006, p. 164), em seu livro *Treatise of Witchcraft*, de 1616, fala sobre as mulheres: “este sexo, quando concebe ira ou o ódio contra alguém, é implacável, tomado de um desejo insaciável de vingança e levado com voracidade a corrigir (como elas pensam) os erros que lhe são apresentados”. É assim que a Rainha Má decide agir contra Branca de Neve: tomada de inveja pela beleza, age com artifícios da bruxaria para dar um fim à sua



suposta rival. Já esta, como em muitas outras narrativas hegemônicas, é a mocinha indefesa, que segue obediente à cartilha da normatividade: cuida do lar e se apaixona por um príncipe que a salva.

A bruxa é posta como aquela que se revolta com pessoas bondosas sem qualquer justificativa plausível, apenas para exercer sua maldade sem precedentes. Segundo Callado,

A bruxa é o personagem através do qual as virtudes dos outros participantes se tornam mais evidentes. Além das características físicas pejorativas já descritas, ela é desprovida de todas as qualidades morais valorizadas e encontradas nos heróis; a bondade é a primeira delas, mas muitas outras se seguem: o valor dado ao trabalho, por exemplo. Enquanto Branca de Neve lavava, cozinhava, limpava, costurava e tricotava, a madrasta, muito ociosa, só tinha tempo para arquitetar planos para saciar a inveja, afinal, “cabeça vazia, oficina do diabo”. (*apud* ABREU, 2010, p. 123).

Outras simbologias atreladas à personagem da Rainha Má possuem características atribuídas ao ofício da bruxaria. Sua capacidade de invocar as forças da natureza como ventanias e trovões durante o uso da magia se relaciona com as afirmações de que as bruxas detinham um grande poder, direcionado para o uso maléfico e proveniente do próprio mau. Enquanto prepara o feitiço do sono da morte, a madrasta solta gargalhadas, mais uma grande característica atrelada ao estereótipo das bruxas. Esse riso escancarado que amedronta é como a grande comemoração com os resultados da magia sendo feita, uma comemoração, o êxtase oriundo dos planos formulados dando certo (COELHO, 1998, p. 72).



Seria coincidência que o fruto levado para causar desgraça à Branca de Neve fosse uma maçã, o mesmo que há muito representa, na mitologia bíblica, o fruto proibido do paraíso consumido por Eva?

THE WITCH E A COMPLEXIFICAÇÃO DA QUESTÃO DAS BRUXAS NO CINEMA

The Witch (THE WITCH, 2015) é um filme canado-estadunidense do ano de 2015. Dirigido por Robert Eggers, o filme estreou no Festival Sundance de Cinema de 2015 e rendeu duas premiações no Spirit Awards, considerado o Oscar dos filmes independentes. Com sua temática e trailers misteriosos, o filme chegou a ser considerado por cinéfilos a estreia de terror mais esperada do ano de 2016, alimentando expectativas e atraindo muito público às salas de cinema, revertendo o orçamento inicial de 4 milhões de dólares em um faturamento mundial de 40 milhões dólares¹⁰. Apesar das opiniões do público geral serem divididas acerca da qualidade da obra, no site Rotten Tomatoes¹¹ o filme tem aprovação de 90% da crítica, com base em 321 avaliações, e a crítica do The Washington Post (HORNADAY, 2016) até o comparou com filmes clássicos do terror como O Exorcista (O EXORCISTA, 1973) e O Bebê de Rosemary (O BEBÊ..., 1968).

A história de The Witch gira em torno de uma família, na qual uma histeria religiosa toma conta e a leva a acusar a filha mais velha de ser bruxa. O filme se passa em uma comunidade da Nova Inglaterra nos anos 1630 e, diferentemente dos filmes baseados em contos de fadas, seu enredo é uma

¹⁰ Informações disponíveis no site: <<https://www.boxofficemojo.com/release/rl947684865/>> Acessado em 18 de junho de 2020.

¹¹ Site americano agregador de críticas publicadas de cinema e televisão. Página do filme disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/the_witch_2016>.



construção contemporânea, que se apropria das características associadas às bruxas e do contexto histórico ligado ao surgimento dessa figura, para estabelecer críticas, conflitos e a intenção de uma complexificação do discurso. O diretor, também roteirista, deixa uma nota ao leitor no início do roteiro explicando que a história escrita é baseada em lendas, contos e documentos como diários, com depoimentos verídicos da Nova Inglaterra e Europa Ocidental sobre bruxas e possessões de antes do acontecimento das bruxas de Salem em 1692¹². Muitos dos diálogos do filme foram retirados diretamente dessas fontes. No filme, a nota aparece na tela antes dos créditos finais e a pesquisa fica também sugerida no subtítulo original da obra, “a New England Folktale” (em português, um conto popular/folclórico da Nova Inglaterra).

A partir daqui começamos a esmiuçar alguns detalhes do roteiro¹³, seguindo a ordem da narrativa, para entender como a figura da bruxa é construída em torno da personagem principal. O plano inicial e final são focados nela, um antes e depois da transformação que ela alcança durante sua jornada dentro do filme, deixando claro que ela é a protagonista da história. Ela se chama Thomasin, e o seu nome já contém “pecado” na estrutura (*sin* traduzido do inglês), fazendo uma referência ao seu destino.

No começo, a família de Thomasin é expulsa de um vilarejo porque William, o pai da família, arruma problemas provocados por sua religiosidade

¹² O julgamento mais conhecido da caça às bruxas, que aconteceu por vários meses em Salem, Massachusetts, nos Estados Unidos. Iniciou-se em janeiro de 1692 e centenas de pessoas, principalmente mulheres, foram acusadas de bruxaria e eram torturadas se negassem confessar. Segundo Roach, “o Tribunal responsável pelo julgamento das bruxas de Salem foi encerrado em maio de 1693, tendo investigado 162 pessoas, das quais 52 foram processadas, 30 condenadas à morte e 20 executadas. Cinco delas morreram na cadeia” (*apud* RIBEIRO; GUIMARÃES, 2020, p.861).

¹³ Disponível em: <<https://www.scriptslug.com/script/the-witch-2016>>. Acessado em 01 de setembro 2019.



exacerbada. As cenas que se seguem são do ponto de vista de Thomasin ao ver as portas da cidade sendo fechadas para eles e de seu rosto apático enquanto uma carroça os leva embora para dentro de uma floresta desconhecida. A família, que agora mora em uma pequena fazenda isolada no meio da floresta, começa a ter que lidar com diversos eventos estranhos e até sobrenaturais acontecendo em série.

Se levarmos em consideração a definição de Saraiva e Cannito (2004), estamos de frente com um filme que narrativamente tem aspectos de melodrama, onde a protagonista tem que suportar o peso do mundo se contrapondo a ele de forma cruel e incompreensível. “Os acontecimentos ‘se abatem’ sobre o sofredor, que se debate numa conspiração universal e sem fim contra ele” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 85). O filme se desenrola em uma série de situações que transparecem um sofrimento infindável. Em *The Witch*, isso acontece em duas dimensões: a família enfrentando o peso do mundo desconhecido se abatendo sobre eles e Thomasin enfrentando o peso de sua própria família se virando contra ela.

Na fazenda, onde estabeleceram sua nova morada, podemos ver a clara distinção de papéis de gêneros sob a qual as mulheres são presas ao ambiente da casa e às tarefas domésticas, enquanto os homens tomam conta de atividades externas que envolvam força. Sobre isso, Portela (2017) nos fala:

As relações de gênero configuradas no decorrer de toda a Idade Média europeia ocidental obedecem à separação das esferas de atuação público/privada de forma enfática, em que os homens ocupam lugar de poder, autoridade e destaque social enquanto a mulher permanece relegada ao âmbito do lar. Tal identidade é construída no indivíduo desde o momento do nascimento: a criação de meninos e meninas obedece a princípios rígidos de separação, em que meninas aprendem desde cedo a limpar, cozinhar, costurar e os meninos preparam-



se ainda novos para as atividades que exigem vigor físico ou, no caso das cidades, são incentivados às letras e à convivência social (PORTELA, 2017, p. 259).

Sobre Thomasin são colocadas todas as responsabilidades do trato das atividades domésticas. Ela é ordenada pela mãe, Katherine, a desde lavar as roupas do pai, que ela tem que tirar direto do corpo dele, até regular o comportamento dos irmãos, que brincam, e tomar conta deles. Apesar de acatar com obediência essas ordens, sempre recebe reclamações e acumula um descontentamento, que vai aumentando ao longo do filme.

Federici (2017) nos explica que relegar as mulheres a uma classe subalterna dentro do regime patriarcal fez parte da construção das bases para a implantação do capitalismo. Empurradas para a servidão e obrigadas a realizar tarefas domésticas sem remuneração sob o pretexto de sua suposta inferioridade, as mulheres se tornaram engrenagens de um sistema que cada vez mais amputava suas autonomias e poderes e as diferenciava dos homens. “Assim como a divisão internacional do trabalho, a divisão sexual foi, sobretudo, uma relação de poder, uma divisão dentro da força de trabalho, ao mesmo tempo que um imenso impulso à acumulação capitalista.” (FEDERICI, 2017, p. 213).

As acusações de bruxaria para cima da filha mais velha não surgiram em vão. Traçando um paralelo com a Idade Média, segundo nos fala Portela (2017, p. 262) as acusações de bruxaria contra mulheres naquela época emergiram da necessidade de responsabilizá-las por todas as mazelas que afligiam a sociedade como um todo. O contexto de guerra, peste, fome e desesperança se assemelha com o momento que a família do filme estava passando: expulsos de onde moravam, suas plantações estavam apodrecendo,



suas caçadas não vingavam, estavam sem dinheiro e afastados de qualquer outro contato social, em pleno desespero pela sobrevivência.

Os dispositivos religiosos vêm como forma de justificar supostos castigos divinos, que mascaram descasos das instituições de poder, fazendo com que essa culpa pudesse ser atribuída a alguém e, ela, muitas vezes, recaiu sobre as bruxas e suas feitiçarias, ou seja, sobre as mulheres que não se adequavam completamente às normativas sociais. “A bruxaria tornou-se assim uma justificativa plausível para as mazelas sociais de um período de crise social e econômica” (PORTELA, 2017, p. 277).

Várias cenas são um plano geral bem aberto que exhibe as pessoas de frente para a floresta. Essa *mise-en-scène*¹⁴ nos imprime a ideia de que eles são pequenos demais perante a imensidão dessa natureza desconhecida e seus fenômenos avassaladores (Figura 1). A direção de arte do filme - todos os cenários, figurinos e objetos de cena - foi guiada para que as cores fossem apáticas, pastéis, pálidas. Tudo é monótono, sem vida, sem grandes contrastes. A cor que mais se destaca entre tantos tons dessaturados é o vermelho. O vermelho do lençol que enrola Samuel (Figura 2), o bebê da família, e também o vermelho da capa da bruxa (Figura 3), além do sangue (Figura 4) presente em várias cenas. Tudo o que cerca a família parece sem graça, menos essa cor, que pode ser associada ao pecado, à luxúria, à morte, ainda mais se usada por uma bruxa. Esse detalhe foi um artifício usado para que até a atenção do espectador fosse atraída por essa cor e por essa tentação que perturba aquele lar religioso.

¹⁴ Expressão francesa relacionada com os posicionamentos dentro do quadro. A forma como a direção do filme constrói a relação personagens, cenários, iluminação e figurinos a partir do enquadramento, ou seja, como essa história está sendo contada de forma visual.



Figura 1- Quadro (07min 08s) do filme *The Witch* (2015): Thomasin de frente para a floresta.



O primeiro acontecimento estranho é o sumiço do bebê Samuel, que desaparece em, literalmente, um piscar de olhos enquanto estava sendo cuidado por sua irmã Thomasin. As próximas cenas mostram uma pessoa correndo pela floresta vestida em uma capa vermelha e carregando o bebê (Figura 3).

Figura 2- Quadro (06min 37s) do filme *The Witch* (2015): Samuel deitado sobre o lençol vermelho.



Figura 3- Quadro (07min21s) do filme *The Witch* (2015): a bruxa carregando Samuel pela floresta.



Figura 4- Quadro (74min 38s) do filme *The Witch* (2015): sangue nos seios de Katherine.



Logo o filme mostra que é uma velha bruxa, que com suas mãos enrugadas de unhas longas aproxima uma faca do órgão genital da criança, e o espectador subentende que ela realizou o corte. Essa cena carrega muitas simbologias e interpretações, entre elas o que Muraro (2005, p. 5) nos fala sobre a suposta “inveja do pênis” que as mulheres são postas a sentir nas culturas fálicas do patriarcado (em que o pênis é símbolo do poder).

Religiosos defendiam que a mulher veio a partir do homem, que é feito à semelhança de Deus, só que lhe falta o pênis, portanto, esse gênero foi por muito tempo considerado degenerado e lhe cabem apenas funções auxiliares e uma posição subalterna (PORTELA, 2017, p. 265).

Escritos históricos falavam sobre a revolta das bruxas contra o homem e o masculino, como um sinal de sua relutância em aceitar a superioridade intelectual, física e espiritual deles sobre as mulheres. Inclusive os escritos de Kraemer e Sprenger (2005, p. 142) discutem sobre o poder da bruxa, com ajuda dos demônios, de remover ou causar a ilusão de falta do órgão genital masculino, por vários motivos entre eles a intenção de remover do homem a sua virilidade.

Seguindo na narrativa, a mesma bruxa aparece moendo algo em uma espécie de pilão, depois esfregando o que seria uma mistura de sangue e vísceras por todo seu corpo. Entende-se que ela praticou o que muitas lendas associam às bruxas: o sacrifício de uma criança e fez uso de seu corpo em um ritual próprio. Na próxima cena ela aparece espalhando uma substância no cabo de sua vassoura (Figura 5) e, abraçada a esse instrumento, se movimentando de forma semelhante à uma masturbação. Logo após, começa a levitar, alçando voo em direção à lua cheia montada em cima de sua vassoura.



Figura 5- Quadro (08min 48s) do filme *The Witch* (2015): a bruxa e a vassoura.



Registros do século XIV explicam que as mulheres rotuladas como feiticeiras por vezes faziam uso de plantas como meimendo, beladona e mandrágora para recreação, já que hoje sabe-se que essas ervas contêm propriedades psicoativas. Mas, como as mulheres conheciam seu alto potencial de intoxicação, buscaram meios de utilizá-las de forma eficiente. Elas preparavam um unguento com quantidades seguras dessas substâncias e passavam em partes do corpo para ser absorvido, como por exemplo nas mucosas. As teorias que surgiram a partir desses relatos é de que as bruxas passavam esse preparo nos cabos de vassoura e ao se estimularem sexualmente também tinham alucinações, principalmente da sensação de levitação (SCHULTES E HOFMANN, 1982, p. 90).

De um lado, até então, na figura da feiticeira da floresta, temos um reforço direto do estereótipo da bruxa contado pelas lendas, com todas as características físicas, rituais e aterrorizantes. Contudo, o contradispositivo,



a complexidade da verdadeira construção social da figura da bruxa, vai ser abordado em outra personagem: a protagonista do filme.

Thomasin vivencia a misoginia por trás do estereótipo e como ele se perpetua nas culturas patriarcais e religiosas. Trata-se de uma jovem mulher que, por supostas transgressões, é condenada, assim como várias mulheres na Idade Média. Segundo Clark (2006, p. 159), as mulheres começaram a ser acusadas de bruxaria porque a comunidade as rotulavam assim, muitas vezes apenas pelo fato delas não se comportarem de forma condizente com a expectativa dessa mesma comunidade e por carregarem a culpa por todas as coisas inexplicáveis que aconteciam.

Temos no filme uma cena em que Caleb, seu irmão adolescente, fixa o olhar no decote de Thomasin enquanto ela está dormindo. Esse olhar de desejo se repete outras vezes, mas ao final do filme quem é confrontada pela mãe e leva a culpa é a jovem, como aquela que estava provocando tanto o irmão quanto o pai. Entre as falas da mãe durante essa discussão temos: “O diabo está em ti, e possuiu-te. Estás manchada pelo pecado. Cheiras ao mal!” (77min 40s) e “Enfeitiçaste teu irmão, puta orgulhosa. Pensas que não vi os olhares que lhes lançava, enfeitiçando-lhe os olhos como uma prostituta?”.

Sobre isso, Portela (2017, p. 260) comenta como mulheres solteiras tinham de observar estritas regras sociais e se comportar de acordo, se preservando dos olhares dos homens. Às mulheres era imposta a responsabilidade sobre a malícia dos homens, pois, como eram essencialmente ligadas à lascívia e portadoras de uma cobiça carnal insaciável (KRAMER; SPRENGER, 2005, p. 121), eram as culpadas por corromper homens direitos. Além disso, essa luxúria era dita como a origem da bruxaria, e por onde o demônio praticava suas ações nos humanos.



É necessário que a mulher seja sempre discreta, pois, com seu corpo, seus gestos, suas intenções. O discurso da Igreja ao longo de todo o medievo vem reforçar a ideia da mulher enquanto fonte do pecado, na medida em que salienta serem elas as causadoras da perdição dos homens, seduzidos por sua malícia natural (PORTELA, 2017, p. 260).

Mercy, a irmã mais nova, acusa Thomasin de ser a responsável por deixar uma bruxa levar Samuel embora. Essa culpa atribuída a ela é uma crença de toda a família, nunca verbalizada tão diretamente até o momento. Thomasin, cansada do comportamento inquieto e desobediente da menina, provoca Mercy admitindo ser realmente uma bruxa, no intuito de conseguir seu respeito através do medo, e diz: “Sou mesmo essa bruxa. Quando durmo, o meu espírito abandona o corpo e dança nu com o Diabo” (25min 23s). Essa é uma clara referência à crença na conexão íntima entre a bruxa e os demônios, como nos explica Zordan:

O *Malleus Maleficarum* explica que a “natureza” dessas relações não era necessariamente carnal, visto que os demônios eram espíritos e que mesmo os corpos daquelas que estivessem aparentemente dormindo em sua cama, ao lado dos maridos, participavam dos sabás. Rituais de sexo e luxúria, os sabás eram tidos como odes a Satã, festas macabras nas quais se comia carne de recém-nascidos, entrava-se em transe e após danças frenéticas as bruxas copulavam com o diabo (ZORDAN, 2005, p. 334).

Mercy em outra cena afirma ela mesma ser uma bruxa, nos deixando em dúvida sobre ser apenas uma brincadeira da fantasia infantil. Ela comenta sobre voar montada em uma vassoura e logo diz que Black Phillip lhe deu permissão para que ela fizesse o que quisesse (24min 18s).

Black Phillip é o bode da família. Em outra cena (18min51s), vemos os dois irmãos menores, Jonas e Mercy, correndo atrás dele enquanto cantam uma



canção, da qual seguem-se alguns trechos: “Black Phillip, Black Phillip,/ Uma coroa cresce-lhe na cabeça./ Black Phillip, Black Phillip,/ Rei do céu e da terra./ Somos os seus servos,/ Somos os seus homens”. As crianças afirmam conseguir conversar com o animal, que lhes confessa segredos ou lhes pede favores.

Posteriormente, Thomasin, ao tentar se esquivar das acusações de bruxaria, coloca a culpa dos acontecimentos sobrenaturais no bode, falando ao seu pai: “O adversário às vezes vem na forma de uma cabra macho e sussurra. Ele é Lúcifer” (63min 36s). Logo, percebe-se que esse animal é algum tipo de entidade, que assumirá mais importância no filme.

Varanda (*apud* SILVA JR 2013, p. 14), fala sobre a associação da figura do bode à do diabo e ao pecado capital da luxúria, a partir dos bestiários medievais. Esse animal é uma representação dos desejos carnavais, elemento facilmente associado com o demônio a partir das crenças religiosas. Na mitologia grega, o bode era o principal animal de sacrifício ao deus Dionísio, relacionado à libido e ao pecado.

Diante do comportamento da filha, os pais de Thomasin planejam, em segredo, arrumar um casamento para ela, argumentando que ela “já tem idade para sair e servir outra família” (33min 20s). Tirá-la de casa seria menos uma boca para essa família pobre ter que alimentar, além de que havia a crença de que uma mulher não poderia ser solteira, mas que deveria obrigatoriamente ceder seu potencial reprodutivo e sua mão de obra de tarefas domésticas através do matrimônio, muitas vezes arranjado a partir de interesses patrimoniais.

Lembremos que, na narrativa de Branca de Neve e os Sete Anões, A Rainha Má seguia sua vida na bruxaria sendo uma pessoa maligna e solitária. Já a princesa, símbolo do bem, logo arrumou um companheiro para se casar



e viver feliz para sempre. “O casamento era visto como a verdadeira carreira para uma mulher, e a incapacidade das mulheres de sobreviverem sozinhas era algo dado como tão certo que, quando uma mulher solteira tentava se assentar em um vilarejo, era expulsa” (FEDERICI, 2017, p. 184). Ser bruxa era não se adequar à instituição da vida familiar e claramente Thomasin não queria ser enviada para as mãos de uma família desconhecida.

Mais adiante, em *The Witch*, Caleb e Thomasin saem para caçar na floresta, a fim de prover alimentos para a família em uma tentativa de evitar o matrimônio forçado de Thomasin e se perdem um do outro. Thomasin retorna para casa sem seu irmão. Todos estranham sua relação com mais um sumiço e a culpa recai sobre ela novamente. Enquanto isso, nos é mostrado Caleb na floresta sendo seduzido por uma bruxa, mas dessa vez ela tem uma aparência jovem, bonita e sensual (Figura 6). Ele caminha em direção a ela com medo, mas com vontade.

Figura 6- Quadro (41min 05s) do filme *The Witch* (2015): bruxa que seduz Caleb.



Tanto aqui como em Branca de Neve, a bruxa terá diferentes aparências conforme o plano. Em *The Witch*, vemos uma primeira bruxa que nos é mostrada como uma velha, mas em seguida ela é uma mulher atraente que seduz Caleb para executar nele seus feitiços.

Quando retorna para casa, Caleb deitado no chão se contorce gritando a palavra “pecado” (54min 35s) e depois vomita uma maçã suja de sangue. Aqui temos a mesma fruta alegórica que levou Branca de Neve para o sono da morte e que foi consumida por Eva no paraíso. É o símbolo da entrega à luxúria e transgressão da fé. Enquanto fala coisas aparentemente desconexas, Caleb cita “um gato” e “um corvo”. Sobre a simbologia do gato, citando Beaver e Hall, Machado diz que “Neste período, gatos eram vistos como demônios malévolos, agentes do Diabo e companhias traiçoeiras de bruxas e videntes, principalmente os gatos pretos, já que esta cor simbolizava a morte e o mal.” (2014, p. 237)

Em uma *mise-en-scène* que mostra o pai de pé, as crianças caídas ao chão e as duas mulheres do lar ajoelhadas, fazendo referência à ideia pregada de superioridade masculina (Figura 7), a mãe pergunta se o que está acontecendo a Caleb não parece bruxaria. Mercy mais uma vez acusa a irmã de ser responsável.

Kramer e Sprenger (2005, p. 226) defendiam ser possível que os homens fossem possuídos por demônios a pedido das bruxas. Em uma alusão ao gozo, Caleb passa do êxtase para um completo relaxamento e expressão de contentamento, e falece. Sua morte é associada à entrega ao pecado do sexo e a algum feitiço praticado pela bruxa por intermédio de sua relação com o diabo.



Figura 7- Quadro (59min 54s) do filme *The Witch* (2015): família reunida em torno de Caleb.



As acusações de bruxaria contra Thomasin aumentam quando ela decide romper com seu silêncio e contestar o pai. “A bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura” (FEDERICI, 2017, p. 336), a expressão de rebeldia vem como uma resistência à autoridade e opressão masculina.

Ao reclamar da impotência de William na resolução de problemas, apontar seus erros e tentar se esquivar das acusações infundadas de que ela é uma bruxa, ele demonstra que agora acredita concretamente na ideia de sua filha estar ligada à bruxaria (62min 36s). Depois ele agarra com uma mão suas vestes e a arrasta pelo chão até dentro de casa, e aqui cabe citar Clark quando ele diz que “O fato de uma acusação ser especificamente de bruxaria torna-se, uma vez mais, acidental; ela está sendo ‘usada’ como simples ‘meio’ de alcançar outra coisa, a saber, o ‘controle social das mulheres’ ou, simplesmente, sua opressão.” (CLARK, 2006, p. 158).



Quando o filme vai chegando ao fim, recai sobre Thomasin o peso de todas as mortes. Além das de Samuel e Caleb, também de Jonas e Mercy, pois ela estava presa com eles no celeiro quando a bruxa aparece, e não os protegeu, mas foi a única sobrevivente. Também sente a culpa quando assiste a seu pai ser morto por Black Phillip, e, por fim, quando sua mãe a acusa de ser a culpada pela morte de todos e parte com violência para agredi-la e, então, Thomasin a mata em legítima defesa.

Para além da rivalidade normativa entre mulheres, nessa cena, assim como no fenômeno do parto, o sangue da mãe toca a filha. É como o símbolo do renascimento de Thomasin. Sem família, ela agora tem a possibilidade de se libertar das amarras que lhes eram impostas pelas obrigações do lar e pelas regras religiosas. O primeiro indício dessa libertação é ela retirar suas antigas roupas. E, quando a noite chega, ela busca por Black Phillip para fazê-lo falar com ela. O bode pergunta o que ela quer. Thomasin prontamente pergunta o que ele pode dar. Então ele pergunta: “Queres saborear manteiga, um vestido bonito, queres viver deliciosamente?” (84min). Ela responde afirmativamente. “Queres ver o mundo?”, ele pergunta. Então a jovem pergunta o que Black Phillip quer dela. “Vês um livro diante de ti? Remove as roupas”, ele ordena. Ela diz que não sabe escrever, mas o animal afirma que guiará sua mão.

Esse diálogo nos mostra o pacto com o demônio como uma metáfora social à autonomia feminina, sobretudo através do conhecimento. O demônio, que se transforma em Black Phillip, oferece a Thomasin valores que ela nunca antes imaginaria que pudessem ser legítimos, inclusive o valor de saber escrever o próprio nome, o que pode ser encarado como uma metonímia ao conhecimento como ferramenta libertadora. E ainda oferece a liberdade sexual, quando ele pergunta “queres viver de luxúria?”



O capitalismo precisava erradicar a existência de crenças em magia para se estabelecer. Precisava tirar da cabeça dos trabalhadores o imaginário de que haveria feitiços, poções ou sorte, que o sobrenatural agiria a seu favor para lhe conceder desejos, e substituir pelo convencimento de que há um único meio de se obter o que é desejado: pelo trabalho. “Uma concepção do cosmos que atribuía poderes especiais ao indivíduo [...] era igualmente incompatível com a disciplina do trabalho capitalista.” (FEDERICI, 2017, p. 257).

O pacto supostamente demoníaco desta jovem acusada de bruxaria seria, ao final, deixar de obedecer silenciosamente às regras que lhe foram impostas religiosamente, resistir à disciplinarização dos corpos e viver com autonomia. Coelho (1998, p. 84) nos fala da necessidade da mulher de transgredir, pelo espírito sedento de conhecimento e pela insubordinação. Por fim, Thomasin se liberta, adentra na floresta sem roupas, sem amarras, se encontra com outras bruxas, gordas, magras, velhas, jovens, também desnudas, postas em círculo ao redor de uma fogueira e, em êxtase, flutua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

The Witch provoca paralelos nas compreensões do estereótipo da bruxa. Se, por um lado, apresenta uma atmosfera sinistra, que carrega na sua construção uma série de comportamentos e simbologias reiteradamente associados à figura negativa e estereotipada da bruxa, por outro, compõe uma outra protagonista que, não é nenhuma princesa, mas vem tratar de diversas violências que circundam essa própria construção de gênero dentro de uma sociedade patriarcal, misógina e religiosa. A bruxa, que dá título ao filme, não é aquela que povoa o mundo misterioso do suspense, mas, sim, aquela que atravessa o corpo político da própria Thomasin.



Se, no cinema e na cultura pop, o imaginário das bruxas vem sendo reformulado lentamente, nas releituras de clássicos e nas novas princesas Disney, por exemplo, ainda somos permeados pelas narrativas dos contos de fadas, que replicam antigas histórias orais. Estas, enquanto dispositivos, incorporaram narrativas populares passadas de geração em geração, repetindo personagens simplificadas e estereotipadas e seus discursos de manutenção das hierarquias sociais, sem críticas, contextualizações e problematizações mais elaboradas, que promovam uma real revisão histórica ou mesmo ultrapassem a lição de moral que se pretende promover. Elas acabam reforçando comportamentos normativos através de um discurso hegemônico midiático.

A narrativa da Rainha Má, como vimos, está desconectada de explicações sobre de onde e como surgiu a figura da bruxa, sem justificativas ou objetivos, promovendo uma história de fantasia simplificada, na qual, no final, o bem vence o mal. Em *The Witch* o que vemos é a intenção de complexificar. O filme ainda não desmistifica a figura da bruxa como já é conhecida, com todos os males que carrega, mas, junto a pesquisa com o contexto histórico, apresenta dados para a compreensão crítica de como opera essa ideia de bruxa como um todo, no tecido social, e dos mecanismos de misoginia sobre os quais ela se construiu. Os mecanismos de empatia não funcionam na simplificação do bem normativo contra o mal perigoso e indesejado.

No filme, a imagem da bruxa a qual todos conhecemos e que causa medo em crianças ainda não desapareceu, mas o tempo todo se relaciona com a figura de outra bruxa: uma jovem constantemente sendo rotulada, culpabilizada por seu corpo, sua sexualidade e quaisquer outros problemas que fugiam de sua responsabilidade.



A ideia pregada sobre feitiçaria no contexto histórico da Inquisição e caça às bruxas nos é enunciada. Essa outra imagem agrega ao imaginário popular, a partir do poder que a cultura midiática exerce enquanto dispositivo (e potencial contradispositivo) social, um olhar criticamente mais aguçado sobre quem pode ter sido, de fato, as bruxas, e que elas podem habitar, de certo modo, cada menina, jovem, mulher adulta e idosa, dentro das dinâmicas de uma sociedade ainda muito patriarcal, que nega o reconhecimento da autonomia e dos saberes de tais sujeitas.

Tal movimento encontra ancoragem nos movimentos feministas e na própria apropriação da indústria cultural de pautas políticas e sociais na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luciane. **Bruxas, bruxos, fadas, princesas, príncipes e outros bichos esquisitos...**: as apropriações infantis do belo e do feio nas mediações culturais. 2010. 163 p. Dissertação (Mestrado em Educação)- Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BRANCA de neve e os sete anões. Direção de David Hand. Produção de Walt Disney. Roteiro de Dorothy Ann Blank, et al. Interpretação de Adriana Caselotti, et al. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1937. 1 DVD (83 min).

CLARK, Stuart. **Pensando com demônios:** a ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna. São Paulo: Edusp, 2006.



COELHO, Antônio Borges. **Inquisição de Évora 1533-1668**. Lisboa: Editora Caminho, 2018.

COELHO, Vânia Cardoso. **Ritos encantatórios: os signos que serpenteiam as chamadas bruxas**. São Paulo: Annablume. 1998.

DUARTE, Nathalia Tourinho. **Ascensão das vilãs dos contos de fadas na contemporaneidade**. Disponível em: <<http://zonadigital.pacc.ufrj.br/wpcontent/uploads/2014/02/Ascens%C3%A3o-das-vil%C3%A3s-dos-contos-de-fadas-nacontemporaneidade.pdf>> Acessado em 02 de junho de 2020.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOSSATTI, Carolina. Cinema de animação e as princesas: uma análise das categorias de gênero. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 10., 2009, Blumenau. Anais... Blumenau, SC: Intercom, maio 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0120-1.pdf>>. Acessado em 03 de junho de 2020.

HOFMANN, Albert; SCHULTES, Richard Evans. **Plantas de los dioses: orígenes del uso de los alucinógenos**. 2. ed. Fondo de cultura. México. 2000.

HORNADAY, Ann. 17th-century horror film 'The Witch' creeps you out long after credits roll. **The Washington Post**. Estados Unidos, 18 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<https://wapo.st/37Hqeja>>. Acessado em 19 de junho de 2020.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia- Estudos Culturais: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-Moderno**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum: O Martelo das Feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 18 ed. 2005.



MACHADO, Juliana Clemente; PAIXÃO, Rita Leal. A representação do gato doméstico em diferentes contextos socioculturais e as conexões com a ética animal. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 231, jun. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2014v11n1p231/26894>>. Acessado em 04 de setembro 2019.

MALÉVOLA. Direção de Robert Stromberg. Produção de Joe Roth. Roteiro de Linda Woolverton. Interpretação de Angelina Jolie et al. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 2014. 1 DVD (97 min).

MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica. In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2005.

O BEBÊ de Rosemary. Direção de Roman Polanski. Produção de William Castle. Roteiro de Roman Polanski. Interpretação de Mia Farrow, et al. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1968. 1 DVD (136 min).

O EXORCISTA. Direção de William Friedkin. Produção e Roteiro de William Peter Blatty. Interpretação de Ellen Burstyn, et al. Estados Unidos: Warner Bros., 1973. 1 DVD (132 min).

O MÁGICO de oz. Direção de Victor Fleming. Produção de Loews. Roteiro de Noel Langley, Florence Ryerson e Edgar Allan Woolf. Interpretação de Judy Garland, et al. Estados Unidos: MGM e Warner Bros., 1939. 1 DVD (101 min).

PEIXE grande e suas histórias maravilhosas. Direção de Tim Burton. Produção de Bruce Cohen, Dan Jinks e Richard D. Zanuck. Roteiro de John August. Interpretação de Albert Finney et al. Estados Unidos: Columbia Pictures e Sony Pictures, 2003. 1 DVD (125 min).

PORTELA, Ludmila. Malleus Maleficarum: bruxaria e misoginia na Baixa Idade Média. **Religare**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB, v. 14, n.2, p. 252, 2017. Disponível em: <<http://www>.



periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/view/36472> Acessado em 29 de agosto de 2019.

RIBEIRO, Sarah; GUIMARÃES, Rodrigo Régner Chemim. O caso das Bruxas de Salem e a origem do plea bargaining norte-americano: contrapondo o entendimento dicotômico dos sistemas processuais penais. **Revista Brasileira de Direito Processual Penal**, v. 6, n. 2, p. 835-872, 2020.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Livros, 2004.

SILVA JR, Fernando Alves. O simbolismo do bode e sua aparição nas narrativas míticas bragantinas. **Revista Movendo Ideias**, Belém, v. 18, n. 2, p. 12, 2013. Disponível em: <<http://revistas.unama.br/index.php/Movendo-Ideias/article/view/777/354>> Acessado em 03 de setembro de 2019.

THE WITCH. Direção de Robert Eggers. Produção de Daniel Bekerman, et al. Roteiro de Robert Eggers. Interpretação de Anya Taylor-Joy, et al. Estados Unidos e Canadá: A24 e Universal Pictures, 2015. 1 DVD (93 min).

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 331, jan. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020007>>. Acessado em 27 de agosto de 2019.