

**Antes Bruxa, Depois Mulher**  
**A figura da bruxa no cinema como alegoria para o**  
**universo feminino**

**Ana Paula Junqueira Jorge**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutora Ana Catarina dos Santos Pereira

**junho de 2023**

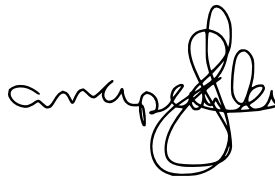


## **Declaração de Integridade**

Eu, Ana Paula Junqueira Jorge, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M10306 de Cinema da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 09 /06 /2023

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'ana paula junqueira jorge', written in a cursive style.



# **Dedicatória**

Para minha mãe, para meu pai e para Dona Diva, sempre.



# Agradecimentos

Inevitavelmente, agradeço primeiro meus pais.

Minha mãe, pelo apoio incontestado sempre, pelo carinho e pelas broncas, pelas muitas horas cedidas de uma rotina corrida para escutar meus desabafos, por todo o amor do mundo.

Meu pai, por me deixar ficar acordada até tarde para ver televisão, por me acompanhar nos filmes de horror que ele detestava, por ceder sempre um lugar para Romã, por todo o amor do mundo.

Agradeço Dona Diva, minha avó, por me ensinar a brincar de faz de conta, por me ligar sempre que penso nela, por reservar pra mim um pedaço de todo doce que faz, por me fazer acreditar em magia todos os dias, por todo o amor do mundo.

Aos amigos e amigas do Brasil. À Beatriz por ser sempre meu ponto de equilíbrio. Ao Arthur, por ser sempre meu porto seguro. À família escolhida que é o GDI. A todos que me provaram que 7919km não mudam nada.

Aos amigos e amigas de Portugal. À Helena, Lucas e Rodrigo, pela unidade familiar não convencional. Às amigas todas que comigo viajaram, sofreram, riram e madrugaram tantas vezes. A todos que me provaram que a vida do imigrante não precisa ser solitária.

Aos amigos que se espalharam. Por todos os encontros e reencontros, que sigamos nos esbarrando em linhas tortas e encontrando sempre chão comum.

À professora orientadora Ana Catarina, pela paciência, cuidado, apoio e amizade. Obrigada por trilhar esse caminho comigo com tanta compreensão e sensibilidade.

Aos restantes professores e professoras da UBI que me acompanharam desde a licenciatura, agradeço as orientações e ensinamentos.

Agradeço, por fim, a todas as mulheres que me fizeram. Obrigada às familiares – de sangue ou não. Às amigas, às professoras, às artistas, e àquelas que nunca pude conhecer pessoalmente mas cujos esforços, lutas e esperanças hoje ainda ecoam em mim.



## Resumo

A pesquisa aqui apresentada pretende realizar uma análise da personagem-mulher bruxa dentro do cinema das últimas quatro décadas. Focando-se em dois períodos distintos, separados por um intervalo de cerca de 20 anos, há a seleção de seis filmes; três para englobar o passado recente e três para abordar a contemporaneidade, dentro de um contexto essencialmente norte-americano, com a exceção mais recente de uma co-produção de três países europeus e um africano.

*Elvira Mistress of the Dark* (1988), de James Signorelli, *Hocus Pocus* (1993), de Kenny Ortega e *The Craft* (1996), de Andrew Flaming, *The Witch* (2015), de Robert Eggers, *The Love Witch* (2016), de Anna Biller, e *I Am Not a Witch* (2017), de Rungano Nyoni, são as obras selecionadas para a escrita dessa dissertação, que segue dissecando os longas e relacionando-os uns aos outros como também ao movimento feminista, ao estudo do feminino em sociedade e às preocupações historicamente relacionadas à mulher.

Propõe-se, através da investigação das escolhas narrativas, entender qual o papel da mulher detentora de poderes e como ele é percebido, temido ou admirado tanto em telas de cinema quanto no dia a dia do/a espectador/a.

## Palavras-chave

Bruxa; Feminismo; Personagem-Mulher; Cinema de Gênero; Cinema de Mulher



# Abstract

The research presented here intends to carry out an analysis of the witch as a woman-character within film over the last four decades. While focusing on two distinct periods, of about 20 years, there is a selection of six movies; three to encompass the recent past and three to address contemporaneity, within an essentially North American context, except for a most recent co-production of three European and one African country.

*Elvira Mistress of the Dark* (1988) by James Signorelli, *Hocus Pocus* (1993) by Kenny Ortega and *The Craft* (1996) by Andrew Flaming, *The Witch* (2015) by Robert Eggers, *The Love Witch* (2016), by Anna Biller, and *I Am Not a Witch* (2017), by Rungano Nyoni, are the works selected for the writing of this dissertation, which continues to dissect the feature films and relate them to each other as well as to the feminist movement, to the study of the feminine within society and to concerns historically related to women.

It is proposed, through the investigation of narrative choices, to understand the role of the woman who holds power and how it is perceived, feared or admired both on movie screens and in the daily life of the spectator.

## Keywords

Witch; Feminism; Woman-Character; Genre Cinema; Women's Film



# Índice

Introdução	17
Tema e Problema	20
Metodologia e Estruturação	22
1 As Bruxas de Antes	24
1.1 Breve história da bruxaria	24
1.2 Prática ou religião?	25
1.3 O que é uma bruxa?	26
1.4 A mulher enquanto bruxa	28
1.5 As bruxas do cinema	29
1.6 <i>Elvira, Mistress of the Dark</i>	32
1.7 <i>Hocus Pocus</i>	37
1.8 <i>The Craft</i>	42
1.9 Representações e problemáticas	47
2 As Bruxas de Agora	53
2.1 Mudança de percepção	55
2.2 <i>The Witch</i>	56
2.3 <i>The Love Witch</i>	65
2.4 <i>I am not a Witch</i>	76
3 Mulher	85
3.1 Ilusão de liberdade	86
3.2 Rivalidade feminina	91
3.3 Dentro e fora das margens	95
3.4 A voz da Mulher	99
Considerações finais	104
Referências	107



## Lista de Figuras

Figura 1 – Fotograma do filme <i>Elvira: Mistress of the Dark</i>	34
Figura 2 – Fotograma do filme <i>Elvira: Mistress of the Dark</i>	34
Figura 3 – Fotograma do filme <i>Elvira: Mistress of the Dark</i>	34
Figura 4 – Fotograma do filme <i>Elvira: Mistress of the Dark</i>	35
Figura 5 – Fotograma do filme <i>Hocus Pocus</i>	37
Figura 6 – Fotograma do filme <i>The Craft</i>	42
Figura 7 – Fotograma do filme <i>The Craft</i>	44
Figura 8 – Fotograma do filme <i>The Witch</i>	56
Figura 9 – Fotograma do filme <i>The Witch</i>	64
Figura 10 – Fotograma do filme <i>The Love Witch</i>	66
Figura 11 – Fotograma do filme <i>The Love Witch</i>	68
Figura 12 – Fotograma do filme <i>I Am Not a Witch</i>	79
Figura 13 – Fotograma do filme <i>I Am Not a Witch</i>	84



# Introdução

*É como um conto de fada*

*Tem sempre uma bruxa pra apavorar*

É assim que Elis Regina abre a canção *Jardins de Infância*, música composta por Aldir Blanc e João Bosco, que faz parte de seu álbum de 1976 *Falso Brillante*. A letra segue colocando diversos outros elementos que associamos à vivência da infância, onde aquilo que assusta, inspira, ensina ou diverte os mais novos ainda carrega muitos paralelismos que ligam múltiplas gerações.

Quando, ao invés do típico “era uma vez” que comumente inicia um conto de fadas, Elis escolhe usar a imagem da bruxa, que continua a apavorar, ela desenha a ideia de que algo ali está errado já que, no imaginário coletivo, a figura da bruxa é aquela que serve de antítese para a princesa, para “a bela adormecida sem acordar”. Assume-se que a escolha em colocar logo a figura da bruxa seja deliberada, uma vez que a canção é lançada durante o cenário da ditadura militar brasileira, onde muito era censurado. Para conseguir, portanto, através de metáforas e alegorias, passar um ponto, era necessário jogar elementos de fácil associação do público, para que a mensagem não se perdesse mesmo quando escondida.

Na dissertação que aqui se inicia, há a pretensão de reconhecer a construção da personagem mais assustadora dos contos infantis, na sua transposição para uma arte (ou para uma indústria) que tem pouco mais de um século de existência – consideravelmente pouco quando comparado com a antiguidade de histórias provindas de lendas, do saber popular ou da literatura especializada. Para além disso, é reconhecer que, ao pensar na personagem, pensa-se também em história, em gênero, em preconceitos e em resistências que tangenciam do lugar ocupado por ela. É analisar a ideia do “você vive o faz de conta, diz que é de mentira”, e procurar onde reside, então, a veracidade dentro dessas tantas histórias que, mesmo se iniciadas com o “era uma vez...” nem sempre permitem um final feliz.

Bruxa; uma mulher com poderes mágicos, que usa suas habilidades para o mal. Bruxa; uma mulher que estuda a natureza e usa seus conhecimentos para o bem. Bruxa; uma mulher velha e feia que rapta criancinhas. Bruxa; uma mulher bela que usa seus atrativos físicos para desvirtuar o herói. Bruxa; uma mulher que não se conforma com a sociedade em que se insere e é punida por isso. Bruxa; uma mulher. Não importa a definição escolhida, antes bruxa, depois mulher.

A figura da bruxa é usada há séculos como uma imagem para causar medo, a lição de moral para uma história ou o artifício para vilanizar tudo que é associado ao feminino. Bruxa é a palavra usada para distanciar a mulher do que é humano, justificar a punição, justificar o isolamento, justificar os apedrejamentos e queimas na fogueira.

Em diversas culturas, reproduz-se o folclore com as histórias de magia, bruxaria, fantasia. Contos sobre as mulheres com poderes – mulheres capazes de criar o inexplicável, curar o incurável e mudar o rumo de suas comunidades – foram passados oralmente desde o início dos tempos. Dentro do cinema, a bruxa está presente desde seus primórdios, seja na comédia, no documentário, no horror, no romance, nos musicais ou nos filmes infantis. Os filmes que exploram a bruxaria, as bruxas e a magia gerida pela mulher são abundantes e diversos. Por razão desta tremenda diversidade, questionamos: como se define a Bruxa?

Antes de respondermos, recordemos, de forma sintética, que Simone de Beauvoir estabelece no segundo volume de seu livro *O Segundo Sexo* que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p.9). Em referência a maneira como é a sociedade quem molda o que se define como mulher, a filósofa afirma que:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. (BEAUVOIR, 1980, p. 9)

Coincidentemente, Bruxa é também a mulher definida pelo seu meio. Para a conceituar, Kimberly Ann Wells, em sua dissertação *Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism's Witches in Contemporary Film, Television, and Novels*, afirma que:

Não há nada natural ou predeterminado sobre o que faz uma mulher ser uma bruxa; entretanto, existem marcadores culturais que definem a bruxa, que são intrinsecamente ligados aos marcadores que também fazem uma mulher, e esses marcadores (e os preconceitos que os acompanham), persistem às vezes mesmo quando temos conhecimento deles. (WELLS, 2007, p. 37)<sup>1</sup>

Procurando articular as duas visões, recordemos ainda que, em termos históricos, os últimos 20 anos representam a juventude de toda uma geração que cresceu com as ideias do feminismo sendo comumente discutidas na mídia e na academia. Paralelamente, o pensamento feminista se modernizou para abranger novos recortes; a igualdade dos gêneros tornou-se a luta pela equidade dos gêneros. O direito de escolha sobre o próprio corpo. O direito de escolha sobre a própria vida. A necessidade de englobar culturas, crenças, etnias e sexualidades, e perceber que o “ser mulher” não é uma experiência universal, e que o feminismo político precisa adaptar sua retórica para englobar tantos outros núcleos e minorias que sofrem pela mão do patriarcado.

---

<sup>1</sup> Tradução própria do original em inglês: “there is nothing natural or predetermined about what makes a woman into a witch; however, there are cultural markers that define the witch that are intricately tied to the markers that also make a woman, and these markers (and the prejudice that accompanies them) persist sometimes in spite of our knowledge of them.” (WELLS, 2007, p. 37)

Tal mudança reflete-se no cinema, bem como no nosso estudo. Ao comparar filmes lançados entre 20 e 30 anos atrás à filmes lançados na última década, notam-se já mudanças claras na abordagem do universo feminino enquanto realidade imaginária possível de produzir magia. Não obstante, ambos os conceitos (bruxa e feminista) continuam a ter conotações negativas. A este respeito, Wells também diz em sua dissertação:

Tanto feminista quanto bruxa são usadas como bodes expiatórios do mal, com o mal significando aqueles que colocam em perigo os valores familiares da sociedade, devendo, dessa maneira, ser punido por exercer em poderes que o patriarcado define como mais corretamente pertencentes aos homens: independência, crença franca em si mesmo, liberdade sexual, educação e escolha de ocupação. (WELLS, 2007, p. 7)<sup>2</sup>

Para além dos filmes de ficção, a bruxa é uma figura real. A bruxaria moderna, como a Wicca, é considerada uma religião legítima, com uma pluralidade de seguidores e praticantes. Entre 1990 e 2008, o Trinity College em Connecticut nos EUA realizou um senso com o objetivo de coletar dados sobre religião no país. Em suas pesquisas estimaram que haveria mais de 340 mil praticantes de Wicca em seu território natural, com o número a dobrar quando consideravam outras crenças pagãs. Da mesma forma, um censo governamental<sup>3</sup> de 2011 determinou que haveria cerca de 12 mil aderentes da Wicca no território da Inglaterra e do País de Gales. Historicamente, mulheres reais foram julgadas e punidas sobre a acusação de bruxaria, temidas por suas comunidades pelas magias que supostamente praticavam. A história da bruxaria é retratada desde a antiguidade, onde a evidência de povos matriarcais que cultuavam uma Deusa dão-se desde 4000a.C., pela mitologia do povo sumério (DIAS e CABREIRA, 2019, p. 177). Mais tarde, durante a Idade Média na Europa, tornaram-se comuns os julgamentos por bruxaria, que permaneceram, embora com variações, entre os séculos 14 e 18, mas cujo final, na maior parte dos casos, mantinha-se da mesma maneira; com a condenação da acusada, seguida por sua execução, banimento ou aprisionamento (LEVACK, 2006, p. 2). Estima-se que, no período mencionado, cerca de 45 mil pessoas foram executadas sob a acusação de bruxaria em território europeu (LEVACK, 2006, p.23). Neste sentido, pesquisar as bruxas da ficção é também pesquisar as bruxas da realidade. Pesquisar a mulher com poderes enquanto personagem de cinema é inevitavelmente pesquisar a mulher da vida real, que pode ou não ter poderes, mas é temida, amada, julgada, admirada e punida como todas as bruxas da fantasia.

Sendo apresentada essa base, e tratando-se de um trabalho defendido no âmbito do Mestrado em Cinema, coloca-se que o foco da pesquisa será menos as componentes estéticas e técnicas dos filmes em análise do que as suas narrativas, a forma como desenvolvem e apresentam

---

<sup>2</sup> Tradução própria do original em inglês: "Both feminist and witch are scapegoated as evil, with evil meaning those who endanger society's family values and therefore who must be punished for exercising powers that patriarchy defines as more rightly belonging to men: independence, outspoken belief in oneself, sexual freedom, education, and choice in occupation." (WELLS, 2007, p. 7)

<sup>3</sup> Como informado na página oficial do Office for National Statistics, disponível em: <https://www.ons.gov.uk/peoplepopulationandcommunity/culturalidentity/religion/articles/religioninenglandandwales2011/2012-12-11>

personagens assim reforçando (ou contestando) inúmeros estereótipos relacionados com a feminilidade destas criaturas.

Em conjunto à presente dissertação, tendo em consideração que o cinema, enquanto arte, carrega consigo a importância da mensagem visual, constrói-se também um ensaio audiovisual que ilustre, de maneira sucinta, os filmes analisados e suas temáticas. Ao quebrar os longos selecionados em excertos que evidenciem os pontos destacados ao longo dessa pesquisa, pretende-se mostrar diferentes formas que suas narrativas podem tomar. Tanto para o positivo quanto para o negativo, pensar e estudar arte é entender que, mesmo em objetivos pontuados, há sempre espaço para subjetividade e interpretação. (Re)montar essas obras de maneira mosaica torna-se uma ilustração de muito do que se identifica ao longo dessa tese. Observar a bruxa, e a mulher, enquadrada em tela é também ferramenta para compreendê-la fora dela.

Os pontos colocados até o momento nos levam a sinalizar que, ao encontrar o lugar da mulher no universo dos filmes de bruxa, torna-se possível buscar seu papel menos como mero objeto para o enredo ou como a lição de moral da história. Vê-la como mais do que apenas o agente causador da ação, evocar uma figura a ser celebrada e não temida. Reconhecer a bruxa como uma aliada, uma comum, uma mulher cuja existência traga algo para além do que há em uma história para assustar é, portanto, uma leitura e um caminho possíveis para iniciarmos o nosso percurso.

## Tema e Problema

O título de Bruxa na ficção vem sendo usado para distanciar a mulher do humano, e tornar passível qualquer tipo de horror ou punição causado à mesma, como defende Wells:

Ter sido chamada de bruxa em alguns momentos na história era ser colocada em grande risco mortal; em outros momentos, era meramente uma alcunha vergonhosa como “puta”, ou “destruidora de lares” - um título indesejado, mas que dificilmente seria mortal. Mas ainda assim a bruxa sempre foi símbolo de um poder que é inerentemente feminino. Agora, da mesma forma que a palavra “queer” foi resgatada de ser somente uma locução negativa e prejudicial para homossexuais, e várias outras minorias reclamam as gírias que no passado foram usadas contra elas de maneira a transformá-las em palavras de identidade e poder, a palavra bruxa pode ser reclamada como uma positiva para uma mulher feminista, forte e poderosa. (WELLS, 2007, p. 230)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Tradução própria do original em inglês: "to have been called a witch at some times in history was to have been placed at great mortal risk; at others, it was merely an embarrassing slur like “bitch” or “homewrecker” - a less than desirable label, but not one likely to get you killed. But still the witch has always been about power which is inherently feminine. Now, just as the word “queer” has been rescued from being only a negative, hurtful phrase for homosexuals, and various minority groups reclaim the slurs that have in the past been used against them as words of identity and power, the word witch can be reclaimed as a positive word for a strongly powerful, feminist woman."

Neste sentido, ao revisitar e ressignificar esse termo, de maneira a encontrar a Mulher por detrás da Bruxa, pode desconstruir-se a figura vilanizada criada pela história. Dessa forma, é possível colocar o objetivo principal dessa pesquisa como sendo o de definir e analisar como a figura da bruxa se alterou no cinema durante o intervalo entre o início dos anos 1990 e os anos 2010. Para tal, é necessário analisar e questionar os filmes de Bruxa, através de uma ótica temporal atualizada, contextualizando-os histórica e culturalmente no que diz respeito aos seus posicionamentos sociais, para que seja possível haver evolução nas discussões sobre os temas que estes longas-metragens abordam.

Pretende-se com essa pesquisa, portanto, explorar e detalhar de que maneira é feita a abordagem da figura da bruxa dentro do cinema, comparando filmes do final do século 20 a filmes atuais, dentro da década de 2010, buscando entender como é contemplada a personagem feminina com poderes.

Outro dos nossos objetivos será perceber de que maneira as conotações negativas ou positivas que se vinculam à imagem da bruxa na ficção se relacionam à imagem da mulher em meio a sociedade, observada pela lente do feminismo.

Para que isso seja possível levantam-se, então, as seguintes questões a serem pesquisadas e exploradas ao longo dessa dissertação;

a) A representação da personagem-mulher com poderes, no cinema, levanta questões sociais e igualitárias?

Pretende-se, a partir da análise das personagens dos filmes selecionados, pontuar como discussões sociais com base em gênero, sexualidade, raça e classe influenciaram as escolhas por trás da sua constituição e como essas escolhas foram e são percebidas pela mesma ótica. Ou seja, um estudo da recepção, ainda que breve, por parte dos grupos representados será também importante para este trabalho.

b) Qual a racionalização por detrás das escolhas narrativas, artísticas e técnicas dos filmes de bruxa?

Pretende-se analisar se houve intenção ativa por parte da equipe técnica e dos atores dos filmes em retratar as bruxas de um determinado modo, permitindo que haja a análise dos aspectos previamente mencionados, ou se as discussões de cunho social que surgiram a partir dessas escolhas foram acidentais.

c) Como essas escolhas narrativas, artísticas e técnicas evoluíram ou se alteraram nos últimos 20 anos, do ponto de vista dos estudos feministas?

Por se tratar de uma análise fílmica de períodos históricos diferentes, embora próximos, pretende-se entender se houve alguma evolução no tratamento das personagens e, caso sim, qual foi e de que maneira aconteceu. Além disso, pretende-se tentar perceber que significância tiveram os filmes de 20 anos atrás e como a maneira que os percebemos hoje pode ter se alterado, com base em estudos de recepção destes filmes.

d) Verifica-se um resgate de temáticas antigas, de reapropriação de termos e de ressignificação da moral nos filmes de bruxa feitos atualmente?

Por fim, analisar quão significativas possam ter sido essas mudanças e de que maneira elas podem ter progredido ou retrocedido, consoante à análise atual dos filmes e dos movimentos sociais que possam ser relacionados à eles.

## **Metodologia e Estruturação**

Por se tratar de uma temática muito abrangente, mesmo que objetiva, com possibilidade de se abordarem diversas vertentes de pesquisa, tanto a nível cinematográfico quanto a nível histórico, social e político, será utilizado o método indutivo-bibliográfico, com enfoque na pesquisa e leitura de materiais que abordem o assunto como um todo, ou partes dele, de maneira a desenvolver uma linha de pensamento que permita responder com clareza às questões levantadas.

A busca do material bibliográfico ocorre através da leitura de livros, pesquisas acadêmicas, publicações em revistas especializadas nos assuntos a serem trabalhados, material coletado na internet, com cuidado para selecionar fontes que permitam a confirmação dos fatos ou ideias citadas nesses. Também se procede uma busca por entrevistas, em vídeo ou escritas, de realizadores, realizadoras, argumentistas, atores, atrizes, pesquisadores e pesquisadoras do cinema sobre os filmes ou as temáticas abordadas.

Há, juntamente, a seleção dos filmes a serem estudados, escolhidos primeiramente pela sua temática, que tenham como personagem principal ou de grande relevância, mulheres que possam ser classificadas dentro de suas próprias narrativas canônicas como bruxas. Uma escolha mais afinada, então, seleciona os filmes de modo a fazerem parte de dois períodos temporais distintos entre si, para que se possa notar a evolução ou diferenciação dos estereótipos da personagem Bruxa.

Por fim, de modo a decidir em específico os filmes nos quais a pesquisa se aprofundaria, há a busca por aqueles que possam representar um grupo mais diverso de Bruxas - diversas etnias, idades, objetivos. E que se encaixem em diferentes “categorias” dentro do cinema - gêneros cinematográficos, estilos estéticos, métodos de realização. Entretanto, a escolha acontece de

modo que ainda possam ser traçados paralelos que aproximem ou distanciem as narrativas, de acordo ao objetivo explorado.

A análise dos filmes é baseada no material bibliográfico pesquisado antes, procurando-se encontrar na componente audiovisual, exemplos e explicitações de teorias encontradas no material escrito. Da mesma maneira, haverá a busca pelo material escrito que explique ou discorde sobre pormenores visionados nos filmes.

Divide-se então a pesquisa em três capítulos, com um capítulo inicial onde se explicita o que se entende por as “Bruxas de Antes”, sendo possível explicar o contexto histórico e cultural da palavra e da figura, assim como introduzir e analisar os três filmes que representam o passado dentro do material dessa pesquisa. Serão eles *Elvira Mistress of the Dark* (1988), de James Signorelli, *Hocus Pocus* (1993), de Kenny Ortega e *The Craft* (1996), de Andrew Flaming.

Em um segundo capítulo, há a caracterização das “Bruxas de Agora”, onde se coloca a mudança de percepção dos temas apresentados no capítulo inicial (e o modo como decorreram tais mudanças), assim como se introduzem os três filmes que representam o período atual, sendo eles *The Witch* (2015), de Robert Eggers, *The Love Witch* (2016), de Anna Biller, e *I Am Not a Witch* (2017), de Rungano Nyoni, continuando as análises do material do ponto de vista narrativo e técnico.

Por fim, no capítulo final é onde se aponta de que maneira é possível comparar e/ou distanciar os filmes do passado e do presente, quando enquadrados em diferentes óticas de preconceitos sociais, nomeadamente o preconceito de gênero, de sexualidade, de raça, de idade e de classe. Dessa forma, espera-se concluir a presente dissertação tendo sido respondidas as perguntas propostas com embasamento analítico e bibliográfico de todas as obras discutidas.

# Capítulo 1 - As Bruxas de Antes

## Breve História da Bruxaria

É difícil apontar uma só origem ao termo “bruxa”. A palavra portuguesa tem o mesmo significado do espanhol *bruja*, do inglês *witchcraft*, do italiano *strega*, do francês *sorcière* e do alemão *hexe*, e todas essas palavras traduzem o que nos documentos latinos, a partir do século 13, se entendia por *incantatrix* e *malefica*. No latim, essas palavras eram originalmente usadas para identificar homens e mulheres que usavam de magia. Ao pensar na cultura ocidental, esses termos aparecem historicamente associados à Bíblia, que em sua tradução latina proíbe a *maleficia* e condena os *encantatore*, assim como qualquer forma de investigação do futuro e de interrogação dos mortos. Aparecem ainda associados a histórias greco-romanas que narram sobre pessoas capazes de trazer a lua para mais perto, alterar a corrente dos rios, controlar a metamorfose dos seres ou dar ordens aos mortos. (CARDINI, 1996, p.11)

Conforme a Igreja Católica se fortalece, entretanto, a construção da teologia e da demonologia passa a relacionar cada vez mais a magia à algo demoníaco, e torna a figura da *encantatrix* em algo mais maléfico. O *magus*, seu equivalente masculino, é tido como um sábio, capaz de ler as estrelas, entender a relação entre os planetas e a alma humana, enquanto a *encantatrix* não se dá ao cuidado de entender aquilo no que está a atuar, e emprega seus poucos conhecimentos de forma maléfica. Com a crise cristã do século 14 e a reforma protestante, a Igreja passa a perseguir as velhas crenças e superstições populares - entre elas a prática de magia -, colocando-as como formas de heresia que devem ser combatidas.

As bruxas então eram acusadas de dois males: magia e diabolismo, uma vez que se acreditava que elas adquiriam seus poderes a partir de pactos com o Diabo para trazer o mal às suas comunidades.

A emersão dessa crença de que as bruxas não eram somente praticantes de magia, mas também adoradoras do Diabo, muda a natureza do crime de bruxaria. Fez com que as bruxas não fossem apenas criminosas, similares à assassinos e ladrões, mas ainda hereges e apóstatas, indivíduos intrinsecamente maus que rejeitaram suas fés Cristãs e decidiram, ao invés disso, servir ao inimigo de Deus, o Diabo. (LEVACK, 2006, p. 8)<sup>5</sup>

É possível colocar o surgimento do *Malleus Maleficarum*, também conhecido como "Martelo das Bruxas", como principal responsável pela disseminação das características associadas às bruxas que temos até os tempos atuais. O tratado, escrito por Heinrich Kramer e James

---

<sup>5</sup> Tradução própria do original em inglês: “The emergence of the belief that witches were not merely magicians but also devil-worshippers changed the nature of the crime of witchcraft. It made witches not simply felons, similar to murderers and thieves, but heretics and apostates, intrinsically evil individuals who had rejected their Christian faith and had decided instead to serve God’s enemy, the Devil.” (LEVACK, 2006, p. 8)

Sprenger em 1486, foi criado para enquadrar quais ações praticadas por mulheres poderiam ser indicativas de bruxaria, e apontar a suposta maldade inerente à mulher. A obra não ficcional é uma das principais referências históricas que permitem compreender por quais razões a bruxa seja entendida como uma figura a ser temida.

Annette Schimmelpfennig coloca como extraordinária a maneira com que, ao longo do texto do *Malleus Maleficarum*, os termos “mulher” e “bruxa” se tornam sinônimos. Os escritos, nesse sentido, se transformam mais em um panfleto sobre a natureza maléfica intrínseca da mulher do que sobre o mal apenas das bruxas. O texto faz isso ao colocar as mulheres como essas criaturas dissimuladas e voltadas somente para o sexo, que inevitavelmente cairão nas tentações do mal. Nas palavras de Schimmelpfennig (2013, p. 30)<sup>6</sup>, o *Malleus Maleficarum* defenderia “que existe uma bruxa em potencial em toda mulher”.

A caça às bruxas, entretanto, não é o primeiro exemplo onde a fúria da Igreja recai sobre uma figura feminina, e a ideia de que o mal é inerente às mulheres é algo comum em diversas culturas: Eva, Pandora, Lilith, Circe - todas são mulheres associadas ao início do “mal” da humanidade. Quando confrontados com doenças, guerras e o medo do fim do mundo, os cristãos tomaram consciência dos muitos perigos que ameaçavam a Igreja, afirmando que o Diabo seria responsável por cada um deles. Portanto, a misoginia com base teológica, presente em sermões e litanias, foi essencial para construir um “bode expiatório” para essas calamidades, aponta Gabrella Larocca, quando coloca que a ideia de que a mulher era predestinada ao mal imperava em tais discursos, e que nunca seriam suficientes as precauções tomadas contra ela. (LAROCCA, 2018, p. 95)

Embora a ideia de bruxaria mais disseminada atualmente seja a da cultura ocidental, a imagem da bruxa, e das mulheres que usam de magia, é comum em quase todas as culturas ao redor do mundo, embora de formas diferentes. Dessa maneira, levanta-se a questão: mas o que é, então, uma bruxa?

## **Prática ou Religião?**

Antes que se possa responder o que é uma bruxa, entretanto, é preciso estabelecer o que é então tido como sendo a bruxaria. Embora as bruxas tenham sido historicamente ligadas ao culto do Diabo, essa retórica foi estabelecida pela Igreja com o intuito de justificar sua perseguição. Afirmar que a magia ou bruxaria praticada por todas as mulheres que se dizem ou que são consideradas pelos seus contemporâneos como bruxas funciona da mesma forma, para os mesmos propósitos, é uma generalização errônea de um grupo muito mais abrangente e complexo. Como colocado por Dias e Cabreira,

---

<sup>6</sup> Tradução própria do original em inglês: “there is the potential of a witch in every woman” (SCHIMMELPFENNING, 2013, p. 30)

Historicamente relacionada com o feminino, a magia se transforma de acordo com a modificação dos contextos sociais, passando de uma forma de conexão com os poderes da natureza, desde o conhecimento a respeito de ervas, ciclos das estações, entendimento dos processos fisiológicos até rituais que buscassem um bem pessoal ou do grupo, como a cura de uma enfermidade ou uma colheita bem-sucedida, até chegar a ser completamente condenada e perseguida em meio a uma histeria religiosa que levou à morte milhares de pessoas, principalmente mulheres por associação com o Diabo dos tempos mais obscuros da Idade Média até os dias de hoje. (DIAS e CABREIRA, 2018, p.193)

Dentro do que é considerado bruxaria, hoje, existe uma pluralidade de nomes, crenças e práticas. Dentre as mais populares estão a Bruxaria Moderna, tendo a Wicca como mais conhecida, e a Bruxaria Tradicional, que diz respeito aos cultos e tradições que antecedem a criação da Wicca. Ainda assim, dentro dessas, muito se diverge.

Embora o Neopaganismo seja considerado uma prática religiosa, derivada de antigas fés pagãs voltadas para o culto da natureza, nem toda forma de crença associada com bruxaria é tida também como uma religião. Dessa maneira, muito do que é assumido hoje como magia são nada mais do que práticas de bem estar e superstições como a leitura do tarot, o estudo da astrologia, queimas de incenso, uso de óleos essenciais, colecionar cristais, meditação ou repetição de mantras, ações que não necessariamente são ligadas ao culto de nenhuma ideia ou entidade espiritual superior.

Além disso, é importante mencionar que tanto a religião quanto as práticas culturais são mutáveis e evoluem em ritmos variados dependendo da sociedade em que estão inseridas, como aponta Levack, ao falar sobre a diferença entre religião e magia:

Embora seja possível delinear distinções claras entre mágica e religião em seus sentidos mais puros ou ideais, na prática essas distinções são muitas vezes confusas. Isso não deveria nos surpreender, já que muitas religiões lentamente se desenvolveram a partir da magia, enquanto outras muitas vezes se deterioraram em magia. (LEVACK, 2006, p.4)<sup>7</sup>

## O que é uma bruxa?

A bruxa é, antes de tudo, uma mulher má.

Como explicado anteriormente, o termo *encantatrix* se associou a toda a parte negativa do uso da magia. O mesmo pode ser dito sobre o atual uso da palavra bruxa. Ela é inerentemente má, uma vez que há a necessidade de clarificar quando uma bruxa é boa, caso contrário assume-se vilã. Da mesma forma, a bruxa é uma mulher, uma vez que, como Wells aponta, quando o

---

<sup>7</sup> Tradução própria do original em inglês: "Although it is possible to draw clear distinctions between magic and religion in their purest or most ideal senses, in practice these distinctions are often blurred. This should not surprise us, for many religions have slowly developed out of magic, while others have often deteriorated into magic. (LEVACK, 2006, p.4)

praticante de magia é do sexo masculino, o mesmo é chamado de algo diferente - feiticeiro, mago, mágico. A distinção “bruxo homem” é como “enfermeiro homem” ou “médica mulher” - a necessidade de qualificar adjetivos de gênero mostra que a norma é o oposto do adjetivo e, de maneira interessante, esses termos para usuário de magia não carregam invariavelmente a conotação de mal que bruxa carrega. (WELLS, 2007, p.39)

Entretanto, a ideia de bruxa mais comumente disseminada pela Europa e pela maior parte da sociedade Ocidental não é a única a existir, uma vez que praticamente todas as sociedades que já existiram na história tinham alguma figura equivalente — uma mulher que aplicava seus conhecimentos e misticismos de maneiras que a ciência nem sempre era capaz de explicar. Tanto benevolente quanto hostil, a magia estava a serviço da sociedade para os mais diversos propósitos. (DIAS e CABREIRA, 2018, p. 181)

Mesmo dentro da Europa, a imagem associada às bruxas é plural; elas podem ser encaradas como figuras divinas em crenças germânicas e nórdicas; como deusas da mitologia celta que eram relacionadas com as guerras e com a arte do combate; como entidades que se mesclavam à variedade de demônios, ninfas e elfos do folclore britânico. Ainda podem também ser associadas a crenças celtas sobre o poder da magia e sua eficácia, ao ponto de incorporarem tais poderes em suas práticas sociais (DIAS e CABREIRA, 2018, p.179). Com uma diversidade de nomes ainda maior, explicitando o que estavam a praticar, o serviço que prestavam para sua comunidade, "herberia" (aquela que coleta ervas), "pixidria" (guardiã de uma caixa de óleos), "femina saga" (mulher sábia) (CREED, 1993, p. 275).

Entretanto, falar da bruxa enquanto figura real não exclui sua existência enquanto personagem do imaginário popular, uma vez que a sua existência histórica se deve à poesia clássica, à literatura e à retórica, às fontes documentais que registram a bruxa como elemento lendário ao mesmo tempo que vívido para muitas sociedades (ZORDAN, 2005, p. 338).

A palavra bruxa hoje evoca uma imagem infantilizada: a bruxa que assusta criancinhas e é fantasia de carnaval. Por essa razão, seria considerado insano aquele que a considera uma pessoa real capaz de realizar magia, uma vez que magia é algo que não existe. Seu tipo psicossocial está na fila das anormalidades, enquadrando-se na categoria dos monstros, próxima do animal, mas cheia de humanidade (ZORDAN, 2005, p. 338). Afirmar que magia não existe e que toda bruxa é, na verdade, somente um monstro da ficção, é afirmar que todas as mulheres perseguidas, torturadas e assassinadas eram inocentes do crime do qual foram acusadas. Seria essa uma razão em potencial para não chamá-las "bruxas" de todo?

Mas então, o que seria das mulheres que hoje ainda clamam o nome bruxa como título que as define? Como mulheres que se identificam com crenças pagãs, que se associam a alguma religião que tem a bruxaria como prática, ou que apenas se relacionam com os misticismos simples e superstições sociais, se associam com uma ideia geral de bruxa moderna? É difícil ter uma definição exata de bruxa da mesma maneira que ter uma definição de feminista - mas

existem muitas qualidades que se sobrepõem e que são facilmente acordadas. (WELLS, 2007, p. 38). Pensar na bruxa - seja ela real ou ficcional - da mesma forma que pensamos em uma mulher que toma as rédeas de sua própria narrativa, que entende seu próprio poder, enquanto ainda questiona seu papel e o modo como é tratada perante a sociedade, é o que se propõe aqui, uma vez que sua figura é plural e engloba tanto do que é ser mulher e do que é ser feminista.

Com sua gargalhada estridente, pode-se dizer que a bruxa é personagem conceitual da psicanálise e das psicologias; a bruxa-histórica e suas disfunções da libido são os extremos da mascarada: choro e riso, mutismo e rumor, crueldade e compaixão – oscilações que configuram os humores femininos presos à matéria instável, sujeitos ao tempo e às mutações que o homem pouco controla. É uma figura que transita no pantanoso terreno do irracional, da carne e da animalidade. Andrógina, a bruxa é monstruosa porque traz consigo a mistura das espécies e a mistura de sexos diferentes. Mulher-árvore encarquilhada pelo tempo, mulher-loba correndo pela floresta nas noites de lua cheia, mulher e besta, a bela e a fera. A bruxa, como todos os monstros, é híbrida. (ZORDAN, 2005, p. 338)

## **A Mulher enquanto bruxa**

A maneira como a mulher é percebida tradicionalmente pelo patriarcado a coloca em uma posição singular onde, ao mesmo tempo que é tida como possível detentora de todo mal, também é colocada como incapaz e inocente, dependente da ajuda externa masculina. Dessa forma, a mulher com qualquer tipo de conhecimento acadêmico é vista como simplesmente inatural, associando-se a mulher ao corpo e o homem à mente. (WELLS, 2007, p. 52)

Em seu livro *The Monstrous Feminine*, Barbara Creed procura estabelecer o que há de monstruoso na mulher enquanto tenta perceber por que as vilãs mulheres são tão raras nos filmes de horror. Uma de suas suposições é de que a ideia de que o pecado seja algo que vem de dentro, torna possível colocar a mulher como uma figura traiçoeira, "ela pode aparentar ser pura e bela por fora mas o mal pode, mesmo assim, residir no interior. É esse estereótipo de mal feminino - belo por fora/corrupto por dentro - que é tão popular nos discursos sobre a natureza maléfica da mulher" (CREED, 1993, p. 167)<sup>8</sup>. Ainda assim, sendo a mulher vista como facilmente corruptível, a ideia de que ela seja inferior ao homem em um ponto de vista intelectual, faz com que haja a necessidade de um agente masculino externo.

Entra então a figura do Diabo que, de acordo à suposição da caça às bruxas europeia, é quem presenteia a mulher com um livro, já que a ideia de que seu conhecimento possa ser resultante de sua própria exploração e saber não é plausível quando a mulher é rebaixada à essa posição intelectualmente infantilizada, onde ela não é capaz de discernir o que é o bem e o que é o mal (DIAS e CABREIRA, 2018, p.182), acabando suscetível à influência negativa dos demônios.

---

<sup>8</sup> Tradução própria do original em inglês: "She may appear pure and beautiful on the outside but evil may, nevertheless, reside within. It is this stereotype of feminine evil - beautiful on the outside/corrupt within - that is so popular within patriarchal discourses about woman's evil nature." (CREED, 1993, p. 167)

Portanto, a figura que está a ser construída é a dessa mulher corrupta que, embora tenha sido corrompida por uma figura masculina, ainda é culpada por todo o mal cometido, já que sempre teve capacidade para tal. Mesmo as mulheres desviadas estão submetidas ao controle masculino (WELLS, 2007, p. 51). Se for analisado o simbolismo popular associado à figura da bruxa, isso se torna ainda mais claro. Ela faz suas poções mágicas em um caldeirão. Voa em uma vassoura. A imagem que temos é de utensílios domésticos empregados para o mal. No fundo, elas utilizam os mesmos objetos que uma mulher considerada boa e virtuosa – objetos para manutenção e limpeza da casa, alimentos e utensílios de cozinha. Mas, seja por ostracismo social, por hábitos incomuns, pela aparência ou por rumores, é uma mulher tida como má.

A mulher, enquanto bruxa, assusta porque poderia ser uma mulher comum, mas não é.

## **As bruxas do cinema**

Embora de acordo com a história, a bruxa sempre tenha sido uma figura maléfica, o mesmo não se reflete na ficção. No cinema, ao analisarmos os primeiros filmes mudos, a personagem da bruxa se tornava interessante para que, por exemplo, Georges Méliès pudesse explorar os truques do cinema (CREED, 1993, p. 272). No título *La Fée Carabosse* (1906), embora seja a personagem que dá o nome ao filme, a bruxa não é uma figura necessariamente boa ou má, e apenas está ali para desencadear os acontecimentos principais, e realizar truques com os efeitos especiais que estavam a ser descobertos e aprimorados pelos primórdios da ficção cinematográfica.

Em grande parte dos “filmes de bruxa”, a personagem nada mais é que um papel secundário ou uma figura de mistério. Em *The Wizard of Oz* (1939), de Victor Fleming, só é possível ver os pés da Bruxa Má do Leste, e ela ainda assim é tida como grande vilã e propulsora da narrativa, uma vez que Dorothy começa sua aventura por Oz ao ser presenteada com os sapatos de rubi que a bruxa usava. Já em *The Blair Witch Project* (1999), de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, a bruxa causa medo justamente por nunca se fazer visível, fazendo com que os protagonistas, perdidos na floresta, encontrem evidências de sua existência e seus males, mas não necessariamente a sua fonte. Sobre a invisibilidade da personagem, Schimmelpfenning acrescenta:

Se torna claro que seu único propósito nas histórias é causar destruição e desencadear um incidente que os protagonistas tem que aguentar de forma a viverem “felizes para sempre”. Ao dar à bruxa um nome e contar sua própria história ela por vezes se torna, paradoxalmente, mais humana, como pode ser visto em muitos filmes de terror, onde a

mulher sem poderes bruxos se torna, ou é transformada, em uma bruxa ou uma criatura que se assemelha à uma bruxa. (SCHIMMELPFENNING, 2013, p.34)<sup>9</sup>

A bruxa enquanto personagem de destaque se encontra mais presente principalmente em filmes de terror, um gênero cinematográfico maioritariamente dominado por homens, e em filmes direcionados ao público infantil - onde muitas histórias são contadas de maneira a terminarem em uma lição de moral.

A razão pela qual o monstro-feminino horroriza seu público é bastante diferente das razões porque o monstro masculino horroriza seu público. É necessário um novo termo para especificar essas diferenças. Assim como todos os outros estereótipos do feminino, da virgem à prostituta, ela é definida nos termos de sua sexualidade. A frase “monstro feminino” enfatiza a importância do gênero na construção de sua monstruosidade. (CREED, 1993, p. 33)<sup>10</sup>

Por outro lado, quando foge das características más associadas ao horror ou ao público infantil, a bruxa aparece também presente em comédias românticas, usando sua magia de maneira superficial e para benefício próprio ou de seu par romântico. Aí são mais vistas como “mulheres com poderes” do que como bruxas de fato, já que a palavra é usada de maneira caricata, despida de sua significância histórica. A bruxa, quando associada ao romance, muitas vezes perde a natureza negativa da sua sedução, torna-se mais tragável e menos controversa. Ainda assim, mantém-se “outra”. Isso é porque, mesmo quando não empregando seus poderes para o mal, a ideia de que uma mulher tenha capacidades extraordinárias e alguma agência sobre suas próprias ações, é o suficiente para agrupá-la junto com o monstro-feminino e a lição de moral.

Ao colocar criatividade, poder e feminismo nas mesmas categorias que bruxaria, nós definimos o poder feminino, olhar para as bruxas das novelas e dos filmes que são vistos como textos populares para mulheres, um então chamado “gênero de mulher”, e examinar como esses textos fazem a mudança acontecer. Nós examinamos o poder “transformativo” do feminismo em um formato de entretenimento. Magia, nas mãos de bruxas poderosas, pode mudar o mundo, da mesma maneira que as feministas almejam fazer. (WELLS, 2007, p. 9)<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Tradução própria do original em inglês: "it becomes clear that her sole purpose in the stories is to cause havoc and trigger an incident the protagonists have to endure in order to "live happily ever after". By giving the witch a name and telling her own story she sometimes becomes, paradoxically, more human, as can be seen in many horror movies, where a woman without witch powers changes, or is changed, into a witch or witch-like creature." (SCHIMMELPFENNING, 2013, p.34)

<sup>10</sup> Tradução própria do original em inglês: "The reason why the monstrous-feminine horrifies her audience are quite different from the reasons why the male monster horrifies his audience. A new term is needed to specify these differences. As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality. The phrase 'monstrous feminine' emphasizes the importance of gender in the construction of her monstrosity" (CREED, 1993, p. 33)

<sup>11</sup> Tradução própria do original em inglês: "By placing creativity, power, and feminism in the same categories as witchcraft, we define female power, looking at witches within novels and films that are seen as popular women's texts, a so-called "women's genre," and examine how those texts may make change happen. We examine the "transformative" power of feminism in an entertaining format. Magic, in the hands of powerful witches, can change the world, just as feminism strives to do." (WELLS, 2007, p. 9)

## A Bruxa no cinema de horror

Colocando a bruxa como um monstro, sendo a palavra “monstro” aqui definida como “qualquer ser ou coisa contrária à natureza”, é de se esperar que sua figura remonte mais ao gênero do horror dentro do cinema, uma vez que é nele que, tradicionalmente, se encontram os monstros. Mas o que torna uma figura inatural digna de despertar horror?

O que torna o horror ‘crucial o suficiente para ser repassado’ é, para os críticos desde Freud, o que fez com que histórias de fantasmas e contos de fadas fossem cruciais suficientes para serem repassados: seu envolvimento com medos e desejos reprimidos, e sua reconstituição do conflito residual em torno desses sentimentos (CLOVER, 1987, p.191)<sup>12</sup>

Paralelamente ao sugerido por Clover, Bárbara Creed coloca o monstro feminino nos filmes de terror como uma figura que diz mais sobre os medos dos homens do que sobre o desejo ou a subjetividade feminina (CREED, 1993, p. 46), de tal modo que as personagens mulheres em tais obras, embora assumindo uma posição ativa ao invés de passiva, não sejam necessariamente feministas ou libertas. Essa colocação é uma descrição válida para as bruxas do cinema, uma vez que a mulher com poderes, dentro do horror, é constantemente associada ao demoníaco, ao corpo e à sexualidade feminina (LAROCCA, 2018, p. 89).

Um dos primeiros filmes a apresentar uma imagem assustadora da bruxa foi um filme infantil, *The Wizard of Oz* (1939). Na década de 1940 o assunto de ‘mulher como bruxa’ foi feito um tópico de humor em algumas comédias de Hollywood, como *I Married a Witch*. Não foi até 1943, com a aparição de *The Seventh Victim*, que a bruxa claramente se tornou uma figura do terror. (CREED, 1993, p. 272)<sup>13</sup>

Nesses filmes citados por Creed, vemos três exemplos clássicos da forma que a bruxa assume ao ser introduzida em narrativas cinematográficas; a velha caricaturalmente assustadora da qual as crianças têm medo; a bela mulher que usa sua magia para atingir seus objetivos - comumente relacionados ao romance; e um grupo de mulheres más que são adoradoras do Diabo. Segundo Larocca, “apesar da enorme distância temporal entre a repressão da bruxaria e a popularização do gênero de horror, percebe-se simultaneamente a permanência e transformação dessa tradição misógina e antifeminina que propaga o Mal como algo inerente da feminilidade.” (LAROCCA, 2018, p. 90).

---

<sup>12</sup> Tradução própria do original em inglês: “What makes horror ‘crucial enough to pass along’ is, for critics since Freud, what has made ghost stories and fairy tales crucial enough to pass along: its engagement of repressed fears and desires and its reenactment of the residual conflict surrounding those feelings.” (CLOVER, 1987, p.191)

<sup>13</sup> Tradução própria do original em inglês: “One of the first films to present a terrifying picture of the witch was a children’s film, *The Wizard of Oz* (1939). In the 1940s the subject of ‘woman as witch’ was made the topic of humor in some Hollywood comedies, such as *I Married a Witch*. Not until 1943, with the appearance of *The Seventh Victim*, did the witch clearly become a figure of terror.” (CREED, 1993, p. 272)

É necessário também introduzir o conceito de “Final Girls”, cunhado em 1987 por Carol J. Clover em sua obra *Her Body, Himself*. Tal termo é usado para descrever as personagens sobreviventes no fim de um filme de um subgênero do horror, o slasher. Essa personagem que sobrevive é, geralmente, uma heroína jovem e bonita, que incorpora certas características morais que não são encontradas em seus amigos, os quais são brutalmente assassinados ao longo da narrativa. Em seus escritos, Clover teoriza sobre a imagem ideal das mulheres nesses filmes de terror, sempre sendo colocadas como epítome do que se esperaria de uma mulher em uma sociedade machista: alguém forte e inteligente, ao mesmo tempo que recatada e virginal, em contraposto às outras personagens femininas, muitas vezes retratadas como desinteressadas nos estudos, sexualmente ativas e vulgares nas suas vestimentas.

Essas *Final Girls*, que se tornam significativas nos anos 70, e que ressurgem em destaque nos anos 90, também podem ser encontradas nas narrativas sobre bruxaria até os dias de hoje, com características muito próximas das inicialmente descritas por Clover. Paszkiewicz e Rusnak (2021, p.12) colocam como as Final Girls dos filmes dos anos 90 surgem na altura da terceira onda do movimento feminista, da cultura alternativa dessa década e da retórica mais popular do ‘*Girl Power*’. Isso fez com que se abrissem caminhos para uma mudança de foco em relação às personagens femininas e sua sobrevivência. É colocado, por outro lado, como apesar do terror adolescente dos anos 90 ter sido muito relevante para jovens mulheres, ele também falha em incluir aquelas que não se encaixavam nos parâmetros da garota branca, cisgênera de classe média.

Ao visualizar dessa forma, nota-se que muito ainda era necessário ser trabalhado no que diz respeito ao papel dessas jovens dentro do terror: não basta ter agência em suas narrativas se muitos tópicos de importância ainda são evitados.

Em síntese, temos, portanto, aqui colocados dois papéis populares das mulheres nos filmes de horror: o monstro feminino apresentado por Creed e a *final girl* apresentada por Clover. A vilã e a heroína. Mas nem toda mulher monstro acaba por ser a vilã, e nem toda Final Girl mantém a mesma moral puritana no fim do filme. Onde se encaixa nisso a bruxa? É possível encontrar para ela um espaço dentro de um ou de outro? Mantendo em mente essas indagações, é possível iniciar a análise dos filmes selecionados.

## ***Elvira: Mistress of the Dark (1988)***

### **Ficha Técnica**

Realização: James Signorelli

Argumento: Sam Egan, John Paragon e Cassandra Peterson

Imagem: Hanania Baer

Produção: NBC Productions, New World Pictures e Panacea Entertainment

País de Origem: Estados Unidos da América

Duração: 96 minutos

**Sinopse:** Elvira (Cassandra Peterson) trabalha como apresentadora de um programa televisivo de baixo orçamento sobre filmes de terror, mas tudo pode mudar quando ela herda uma antiga mansão de sua tia Morgana em uma pequena cidade com apenas 1313 habitantes. Seu desejo é vender a casa para poder financiar sua sonhada ida para Las Vegas mas, ao chegar na propriedade, se depara com a hostilidade dos moradores da cidade, liderados por Chastity Pariah (Edie McClurg), e com seu tio Vincent Talbot (William Morgan Sheppard), que não herdou nada de Morgana. Ainda assim, Vincent procura um “livro de receitas”, um dos itens herdados por Elvira, que daria a ele imensos poderes, fazendo com que se tornasse um grande bruxo.

Em seu lançamento, no ano de 1988, *Elvira Mistress of the Dark* não foi um filme tão bem recebido pela crítica ou pelos espectadores. Os comentários negativos variavam entre expor a vulgaridade da personagem principal e as críticas ao teor chulo das piadas (em grande parte sexuais), e aos efeitos especiais, claramente de baixo orçamento.

É verídico que, em um primeiro visionamento, o filme choca pela quantidade de piadas auto-depreciativas, sexuais e misóginas. Mas fica claro também, desde o início, que Elvira é muito mais do que só uma mulher bonita com um talento cômico para o macabro. Cassandra Peterson já era conhecida na cena dos filmes de horror por ser, assim como a personagem que representa, anfitriã em um programa de televisão que mostrava filmes deste gênero, do tipo B. Sendo uma bela mulher no universo do horror, um gênero que já estabelecemos ser maioritariamente dirigido a um público masculino, Cassandra, e conseqüentemente Elvira, acabam por se tornar imagens icônicas e facilmente reconhecidas.

A beleza singular de Cassandra é assim exacerbada na sexualidade de Elvira. Além das roupas e acessórios que evocam símbolos relacionados às trevas, como o vestido preto tradicional de bruxa, aranhas, espinhos, caveiras, uma linguagem pouco convencional e o fato de ser apresentadora de filmes de terror, Elvira carrega, principalmente, a luxúria e a sexualidade sempre tidas como pecaminosas e responsáveis pela taxaço do feminino como impuro e menor em comparação aos homens. (DIAS e CABREIRA, 2018, p.188). Ao longo de seus 96 minutos, o filme nos oferece vários exemplos no que diz respeito à essa hiper sexualização de Elvira. Logo nos seus primeiros cinco minutos, Elvira recebe os avanços caricatos do novo dono da emissora de televisão que produz seu programa. “Caricato”, aqui, torna-se palavra chave para definir vários personagens que o filme nos apresentaria em seguida.

Por se tratar também de uma comédia, a narrativa coloca várias situações sérias e desconfortáveis de assédio de uma maneira que beira o ridículo. Elvira, entretanto, sempre reage de acordo. Não importa o quão patética ou nojenta a situação em que ela se encontra, Elvira revida. No caso do dono da emissora, por exemplo, ao ser tocada de maneira imprópria

sem permissão, Elvira cospe verdades frente ao homem, empurrando-o para cima de uma mesa, que prontamente quebra e vai ao chão, aonde se apoiavam dois telejornalistas em uma transmissão ao vivo. Em seguida, pede demissão.

A transgressão de Elvira, ao invés de punida, é cosmicamente recompensada quando, logo após tal atraco, ela recebe a carta que a torna herdeira de tia Morgana. Esse tema é comum ao longo do filme: Elvira faz algo socialmente mal visto mas sempre torcemos por ela e por seu final feliz. Toda vez que Elvira é assediada, simpatizamos com ela perante a situação. Quando ela tenta flertar com alguém, torcemos para que ela consiga o par romântico. E quando ela é posta à parte pela cidade, sabemos que aqueles que a excluem são os verdadeiros vilões.

Embora seja classificado como um filme de horror, esse só vem a se tornar presente no último terço do longa, sendo que a maior parte do seu tempo decorre cobrindo as desventuras de Elvira, colocada em constantes situações que seriam consideradas perigosas e traumáticas por qualquer mulher. Para a personagem, entretanto, são apenas mais um revirar de olhos, devido ao fato de ela saber se defender melhor que qualquer príncipe encantado que possa tentar salvá-la. Isso é demonstrado, mais uma vez de maneira caricata, quando somos introduzidos a Bob (Daniel Greene), seu par romântico. Ele é apenas um acessório, a objetificação, geralmente reservada para a protagonista com o vestido decotado, passa para o homem musculoso sempre a precisar de ajuda para pequenas tarefas. O fato de ser ele o mais ingênuo, bem formado mas pouco inteligente, parece, inclusive, reverter o estereótipo da menina cândida e bonita, criada em ambiente pacato ou campestre.

Elvira, por sua vez, clama a própria sexualidade: não se importa em usar o próprio corpo, não permite que ninguém ultrapasse os limites que ela própria delimita.

É uma mulher livre, tanto no contexto social quanto com relação ao seu corpo; é bruxa não, a princípio, por ter poderes mágicos, que só são descobertos com o decorrer do filme, mas sim por não se adequar aos padrões esperados para uma mulher; é, como já descrito, linguaruda, maliciosa, e, como descrita por Chastity, “a person of easy virtue, a purveyor of pulchritude, one woman Sodom and Gomorrah, if you will, a slimy slithering succubus, a concubine, a streetwalker, a tramp, a slut, a cheap whore<sup>14</sup>”. (DIAS e CABREIRA, 2018, p.189)

Muito disso se dá pela maneira como Cassandra Peterson encarava Elvira, o Halloween e sua confiança no próprio corpo. Em entrevista para revista *Time*, em 2014, ao revisitar sua jornada como Elvira e ser questionada sobre o que o feriado significa para ela, disse:

Quando eu comecei, era um feriado de crianças. Conforme minha carreira progrediu - e eu gosto de pensar que, possivelmente, eu tive um pouco de influência nisso - ele se

---

<sup>14</sup> Em tradução própria para o português, “uma pessoa de virtude fácil, uma provedora de pulcritude, uma mulher Sodoma e Gomorra, se preferir, uma súcubo escorregadia e viscosa, uma concubina, uma prostituta, uma vagabunda, uma vadia, uma puta barata”.

tornou mais e mais em um feriado de adultos. É um feriado fantástico - o melhor, o melhor feriado de todos os feriados. Não envolve religião, você não tem que comprar presentes para ninguém, não tem que jantar com seus familiares. É hedonístico. É sobre sair, se divertir, e fazer coisas que você não faria normalmente - se vestir como uma prostituta ou algo assim. (*Time*)<sup>15</sup>

Elvira tem consciência de como se apresenta, e não tem remorso sobre tal. E sempre foi assim. Ela não tem uma história de origem traumática que a deixou mais forte, nem um arco de crescimento pessoal: Elvira nos é apresentada do começo ao fim da mesma maneira, sendo inclusive mostrada no filme, em forma de *flashback*, enquanto um bebê de peruca e maquiagem, martelando o ponto de que essa é sua verdadeira essência e sempre foi.

Mais do que apenas mostrar uma personagem-mulher forte e confiante em si, a narrativa várias vezes brinca com a ideia do que isso representa. Em um episódio, logo após se mudar para a mansão da tia, Elvira é espiada por um grupo de adolescentes que tentam vê-la a se despir pela janela do segundo andar para tentar tirar uma fotografia, mas são pegos de surpresa quando ela surge em uma máscara facial e acaba por assustá-los. Elvira, em seguida, toma controle da situação e questiona os jovens se eles não têm nada melhor para fazer; acaba por receber deles a oferta de ajuda para reformar a casa e, após aceitar, fecha a janela nas mãos dos adolescentes, que despencam para o chão enlameado.



Figuras 1, 2 e 3: Fotogramas da cena em que Elvira é observada pelos adolescentes.

---

<sup>15</sup> Tradução própria do original em inglês: "When I started out, it was a children's holiday. As my career progressed — and I like to think that, possibly, I was a little bit of an influence — it became a more and more adult holiday. It's a fantastic holiday — the best, best holiday of all holidays. There's no religion involved, you don't have to buy anyone any presents, you don't have to have dinner with your relatives. It's hedonistic. It's about going out, having fun, and doing things that you wouldn't ordinarily do — dressing up as a hooker or something.", disponível em <https://time.com/3537103/elvira-mistress-of-the-dark-is-halloweens-true-queen/>

Da mesma maneira, o filme brinca em diversos momentos ao apontar que o espectador não é diferente dos adolescentes - ou dos muitos outros personagens em situações parecidas na narrativa. Se quisesse, Elvira poderia mudar sua aparência para se encaixar na cidade e não chamar tanta atenção, mas ela não quer e nem acha que deveria. Ela mantém seu posicionamento de agir como bem entende e se vestir da maneira que deseja sem ser escrutinada, assediada ou isolada por isso.

Tendo explorado Elvira enquanto mulher, é agora possível nos virarmos para Elvira enquanto bruxa, e notar que pouco se altera no que se vem afirmando. A magia não é algo que ela busca, mas sim algo que lhe acontece acidentalmente. Um prato de jantar que ganha vida em forma de monstro; o cão e a própria mansão a servir como guias para que Elvira descubra o que há de escondido no prédio; uma caçarola enfeitiçada que tira toda a estimada moralidade do “clube da moralidade”. E mesmo sem entenderem exatamente como aquilo se passou, Elvira é logo a culpada de toda a situação. Não porque existem provas concretas, mas simplesmente porque seu tio Vincent (que é, por sua vez, um feiticeiro, insatisfeito por Elvira não ter lhe oferecido o “livro de receitas” de Morgana) sugere, em uma reunião do concelho da cidade, que a culpa seria obviamente da nova residente. Em cinco minutos o filme se transforma de peripécias atrapalhadas em uma caça às bruxas com direito à construção de uma enorme fogueira no centro da cidade para que executem a mulher.



Figura 4: Fotograma de Elvira amarrada na fogueira em praça central, cercada dos moradores da cidade que carregam tochas em chamas.

E embora alguns a tentem salvar, como Bob e os adolescentes que a vinham ajudando a reformar a mansão, é Elvira quem se salva no fim. Em meio à uma chuva de efeitos especiais de baixo orçamento, enquanto foge do vilão com suas roupas a se desfazerem sem qualquer motivo plausível, mas se mantendo sempre bonita durante a hipersexualização de suas dificuldades, Elvira consegue controlar seus novos poderes e devolver a ordem à cidade. A cena em que foge,

pode ser tida como uma sátira ao final clássico de tantos filmes de terror contemporâneos à época, com a *final girl* a fugir de alguém que a tenta matar, permanecendo tão bonita - embora talvez um pouco ensanguentada - quanto no início do filme.

Após o confronto final, com Elvira saindo campeã e banindo tio Vincent para o submundo, a casa e todos seus artefatos mágicos acabam destruídos. No dia seguinte, a protagonista se prepara para deixar a cidade e acaba recebendo um pedido de desculpas coletivo de seus residentes. Ainda assim, a mulher insiste que tem que ir embora. Por mais que tenha perdido tudo que recebera da tia Morgana, acaba por herdar tudo que tio Vincent tinha, e isso permite que ela tenha fundos suficientes para abrir seu tão estimado *show* em Las Vegas.

O filme encerra com um número musical do tal *show*, com Elvira a se apresentar no palco em sua maneira tão característica. Embora a cena pareça destoar do restante da longa, é também um bom resumo dela. Elvira diz em um momento, ao longo do filme, “Digam-lhes, se perguntarem sobre mim, que eu fui mais do que um ótimo par de peitos”<sup>16</sup>. Mas, já que ela sempre tem que ter a última risada, ela continua: “digam-lhes que eu também fui um incrível par de pernas”<sup>17</sup>. Elvira sabe que é bonita e usa isso ao seu favor, sim: ela está seminua ao fazer uma apresentação em cima de um palco, mas está feliz em fazê-lo. É seu sonho, e ela o concretizou sozinha.

## ***Hocus Pocus* (1993)**

### **Ficha Técnica**

Realização: Kenny Ortega

Argumento: David Kirschner, Mick Garris e Neil Cuthbert

Imagem: Hiro Narita

Produção: Walt Disney Pictures e Touchwood Pacific Partners 1

País de Origem: Estados Unidos da América

Duração: 96 minutos

**Sinopse:** Após se mudar para Salem, o adolescente Max Dennison (Omri Katz) explora, durante uma noite de Halloween, uma casa antiga transformada em museu, junto com sua irmã Dani (Thora Birch) e sua nova amiga Allison (Vinessa Shaw). Após ignorar a história que Allison conta, pensando ser só uma superstição, Max acende uma vela e acidentalmente liberta três bruxas más (Bette Midler, Sarah Jessica Parker, Kathy Najimy) que costumavam viver na casa. Agora, com a ajuda de um gato mágico falante, as crianças têm que roubar o livro de feitiço das bruxas para impedir que elas se tornem imortais.

---

<sup>16</sup> Tradução própria do original em inglês, “but if they ever ask about me, tell them I was more than just a great set of boobs”

<sup>17</sup> Tradução própria do original em inglês, “I was also an incredible pair of legs.”

*Hocus Pocus* teve seu início enquanto uma história de ninar que o argumentista David Kirschner contava aos filhos. Eventualmente, quando a trama foi apresentada à Disney, o projeto começou a crescer e, o que haviam pensado ser um filme com lançamento direto para televisão, acabou ganhando um elenco de estrelas e uma produção maior do que a inicialmente planejada. O filme chegou a ser exibido em mais de mil salas de cinema. Sua estréia, em Julho de 1993, não foi um grande sucesso de bilheteria, arrecadando 39 milhões de dólares<sup>18</sup>, um número baixo para uma produção da Disney que custou por si só 28 milhões para ser produzida. Ainda assim, o filme veio a se tornar um clássico de culto para uma geração que lembra de vê-lo enquanto criança a passar na televisão durante a época do Halloween e, em relançamentos quase três décadas após sua passagem inicial pelas telas de cinema, consegue atrair um público ainda maior que o seu original<sup>19</sup>.

O filme se trata de uma comédia infantil com elementos clássicos do horror. As irmãs Sanderson, três bruxas ressuscitadas por um adolescente cético, originalmente seriam as personagens principais da trama mas, após as filmagens terem sido concluídas, o filme foi cortado de maneira a se tornar mais amigável para famílias, tendo as crianças como elemento de maior destaque. Ainda assim, é a imagem das bruxas que habita com mais clareza as lembranças de seus espectadores.

Embora a abertura do filme acompanhe a sombra de uma bruxa a sobrevoar em uma vassoura a Salem de 1693, o primeiro personagem apresentado é um jovem rapaz, despertando assustado e chamando por sua irmã, Emily. Ao procurar por ela, vê ao longe uma fumaça e, correndo rumo a floresta, vê a irmã correndo pelo campo atrás de uma mulher mais velha que traja uma longa capa. A menina havia sido atraída pelas bruxas para que as mesmas pudessem roubar-lhe a juventude em um ritual auxiliado pelo livro de feitiços que elas possuíam. O rapaz que vínhamos acompanhando até então, Thackary Binx, falha em salvar sua irmã, que tem a vida sugada pelas três mulheres.

“Eu sou linda, garotos vão me amar!”<sup>20</sup>, exclama imediatamente Sarah Sanderson, interpretada por Sarah Jessica Parker. “Nós estamos novas!”<sup>21</sup>, diz Mary Sanderson, personagem de Kathy Najimy. “Bom, mais novas”, acrescenta Bette Midler/Winifred Sanderson, finalizando com “mas é um começo!”<sup>22</sup>. É então que entendemos que o plano das bruxas é drenar a vida de todas as crianças de Salem para que possam ser jovens e belas para sempre. Essa temática não é

---

<sup>18</sup> Como constatado pela plataforma *IMDB*, disponível em <https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr105075205/>

<sup>19</sup> Como constatado pela *Variety* na reportagem ‘*Hocus Pocus*’ Leads Box Office Nearly Three Decades After Original Release, de 2020, disponível em: <https://variety.com/2020/film/news/hocus-pocus-box-office-rerelease-1234791512/>

<sup>20</sup> Tradução própria do original em inglês, “I am beautiful, boys will love me.”

<sup>21</sup> Tradução própria do original em inglês, “We’re young!”

<sup>22</sup> Tradução própria do original em inglês, “Well, younger. But it’s a start!”

incomum para as bruxas dos contos de fadas infantis, que em grande parte foram construídas diretamente a partir do imaginário popular das primeiras bruxas. Esse imaginário constata que o maior mal que uma mulher poderia cometer seria o de recusar a maternidade como um todo. Essa característica se manifesta nas irmãs quando elas têm como grandes opositoras todas as crianças e jovens presentes na narrativa. O ato de negar o senso de maternidade, negar a noção de querer proteger uma vida ainda jovem, é tido como inatural e seria suficiente para transformar qualquer mulher em bruxa.



Figura 5: Irmãs Sanderson ao sugar a vida de Emily em busca de juventude.

Qualquer mulher que não tem ou não quer filhos é suspeita de ter um desejo de destruir toda a forma de vida natural. Bruxas odeiam novas vidas, e já que as crianças são representações dessa vida, a representação popular da bruxa tem que ser como a de alguém que odeia crianças. Como parte desse desejo de destruir a vida, bruxas não somente odeiam crianças, elas odeiam homens e querem vê-los castrados e/ou mortos. (WELLS, 2007, p. 47)<sup>23</sup>

Thackery, como punição por tentar impedi-las, acaba transformado pelas bruxas em um gato preto imortal, faltando pouco para os cidadãos da vila chegarem à cabana onde a magia ocorreu. As irmãs maléficas são colocadas na forca e, logo antes de serem executadas, Winifred clama que no dia das bruxas, quando a lua estiver cheia, alguém virgem vai convocá-las e elas retornarão para buscar a vida de todas as crianças.

---

<sup>23</sup> Tradução própria do original em inglês: "Thus, any woman who does not have or want children is suspect of having a desire to destroy all natural life. Witches hate new life, and since children are a representative of that life, the popular depiction of her has to be as child-hater. As part of this desire to destroy life, witches not only hate children, they hate men and want to see them castrated and/or killed." (WELLS, 2007, p. 47)

É a partir daí que o filme se torna contemporâneo ao seu lançamento e vemos que a história das irmãs Sanderson se tornou uma lenda urbana para os moradores de Salem, que recontam, durante o Halloween, o que teria se passado com as bruxas 300 anos antes. É então que o filme introduz Max Dennison, um adolescente recém transferido para a escola (original da Califórnia), cético com relação à história das bruxas e à obsessão da cidade com o feriado do Halloween.

O filme segue nos apresentando à Allison (Vinessa Shaw), outra adolescente que estuda com Max que sabe muito sobre Halloween e sobre a história das irmãs Sanderson, uma vez que sua mãe costumava gerir a antiga casa das bruxas, que se tornou um museu. Max tenta paquerar dando seu número a Allison mas, ao reafirmar seu ceticismo com relação ao Halloween, acaba recebendo o próprio número de volta. Por fim, conhecemos Dani (Thora Birch), irmã mais nova de Max que, para desprezo do rapaz, também adora o feriado onde pode se fantasiar e sair para pedir doces na rua - obrigando seu irmão a acompanhá-la.

São as duas meninas que avisam Max do erro que ele estava cometendo quando, mais tarde naquela noite, os três se encontram na antiga cabana das bruxas, então já transformada em museu, e agora abandonada. O rapaz se depara com a “vela de chama negra”, supostamente capaz de invocar as bruxas, e a acende. Quebra-se também aqui o estereótipo ao colocar o menino como o virgem que completa a maldição, em vez da esperada jovem garota inocente. O que foi centenas de anos antes clamado por Winifred vem a se tornar realidade e, em meio a luzes piscando e uma ventania assustadora, entram porta adentro as três irmãs.

A partir daí começa a saga das três crianças, em conjunto ao gato falante Binx, de tentar impedir as bruxas de completarem o ritual que as permitiria viver para sempre. As Sanderson são sempre tidas como as vilãs, sem contexto para suas motivações. O puro mal caótico e caricato de uma bruxa para assustar crianças. Ainda assim, gostamos delas. Entre glamour, gargalhadas e momentos musicais, deveríamos temê-las mas cada minuto com elas traz divertimento.

Nas décadas anteriores, a bruxa habitualmente ocupava dois papéis, como definido anteriormente: o de monstro aterrorizante, servindo como mau catalisador da narrativa ou lição de moral; ou o de heroína romântica, sendo seus poderes inofensivos e normalmente designados para momentos cômicos. Ao longo da década de 90 surge uma nova geração de bruxas que até então pouco haviam sido representadas na mídia; Sabrina da série *Sabrina, the Teenage Witch* (1996 - 2003); Willow em *Buffy the Vampire Slayer* (1997 - 2003); Aggie de *Halloweentown* (1998); as irmãs Owens de *Practical Magic* (1998) ou ainda as irmãs Halliwell de *Charmed* (1998 - 2006). O que havia de comum entre todas elas era que, contrário ao que era de se esperar de bruxas, elas eram moralmente corretas, e seus poderes algo a ser admirado e não temido, usados como meio de agência em suas histórias e não apenas para alívio cômico.

É em meio à ambas que as irmãs Sanderson definem seu espaço. Elas são más e não seguem qualquer boa norma social, mas elas também são engraçadas, é fácil se relacionar com elas, é

natural gostar delas. Para seu público alvo, crianças, podem até evocar medo mas, para uma audiência mais velha ou que tenha crescido com elas, podemos vê-las apenas como personagens cômicas em suas falhas tentativas de agir em prol do mal.

As irmãs funcionam como estereótipos, e embora todas sejam insanas e tenham um objetivo em comum - manterem-se jovens -, elas têm personalidades e habilidades distintas. Winifred serve como líder das três, é a quem o livro de feitiços sempre responde, é a primeira a dar ordens e apontar quando foram enganadas, e está constantemente demonstrando seus poderes ao soltar raios pelos dedos. Mary consegue sentir o cheiro de crianças, está sempre a dar apoio e cuidar das irmãs, reconhecendo suas mudanças de humor e propondo maneiras de se acalmarem em momentos de estresse. Por fim, Sarah é quem atrai as crianças com seu canto, para que sigam a melodia rumo à cabana das bruxas, é charmosa e gosta de flertar, mas sem qualquer intenção de amor.

Da mesma forma, em uma interpretação mais solta, podemos colocar Dani e Allison como bruxas também. Além do motivo óbvio de Dani passar toda a duração do filme trajada com uma fantasia laranja de bruxa, são também sempre as meninas que pensam nas artimanhas para enganar as bruxas mais velhas: usar os faróis do carro para fazer parecer que estava amanhecendo; roubar o livro para tentar usá-lo contra as irmãs; apelar a vaidade das Sanderson para mantê-las falando, distraídas, enquanto colocavam algum plano em prática. A própria Winifred exclama “*what a clever little white witch*” (que bruxa branca pequena e esperta), quando Allison faz o círculo de sal para prendê-las. A menção de *white witch* propõe que diferentes tipos de bruxaria seriam praticados no universo do filme, e que, embora as irmãs escolham agir de forma maquiavélica, as jovens poderiam também realizar magias com intuito de precaver o mal ou de fazer o bem.

Essa distinção coloca um ponto final em qualquer ideia de que as irmãs Sanderson podiam ter algo de bom nelas. Gostarmos das personagens não as isenta de serem seres ruins. Elas são – e escolhem ser – más. De um ponto de vista feminista, as bruxas são figuras em empoderamento, enquanto de um ponto de vista patriarcal, elas são uma ameaça. As irmãs Sanderson são poderosas e compartilham um forte senso de fraternidade, mas ainda assim o ponto principal do filme é que seu poder seja extinguido para a segurança de Salem. Quando as irmãs retornam depois de 300 anos, as estruturas destrutivas do patriarcado não mudaram. Elas novamente entram na sociedade como uma ameaça, e portanto devem morrer.

Desenrola-se uma grande batalha final que toma lugar em um cemitério, envolvendo os três jovens, o gato e o zumbi bonzinho – que originalmente é trazido de volta à vida para ajudar as irmãs mas se vira contra elas. É um exemplo da necromancia, outra habilidade associada ao que há de mau e errado praticado por bruxas mas, tal qual todas as tentativas anteriores, acaba não resultando para as personagens.

O dia amanhece e as bruxas se desfazem em pó. Os irmãos, que até então seguem constantemente a brigar, clarificam que se amam. O zumbi volta para sua cova. Binx falece na batalha, contrariando seu título de imortal, mas, contrário ao que se assume, esse é o final feliz para o personagem que surge por um instante enquanto fantasma, comemora a libertação de sua alma e reencontra sua irmãzinha Emily. Com os adultos a saírem da festa onde estavam presos, os *bullies* ainda enjaulados e o livro de feitiços a revirar os olhos, sobem os créditos finais. As Sanderson foram derrotadas, a ameaça removida.

Para bruxas tão caricatas, mas na verdade tão fiéis ao que se tinham como as bruxas originais na história, o único final possível é a destruição.

## ***The Craft* (1996)**

### **Ficha Técnica**

Realização: Andrew Flaming

Argumento: Peter Filardi e Andrew Flaming

Imagem: Alexander Gruszynski

Produção: Columbia Pictures e Red Wagon Entertainment

País de Origem: Estados Unidos da América

Duração: 101 minutos

**Sinopse:** Após ser transferida para uma escola em Los Angeles, Sarah (Robin Tunney) e o seu dom para o espiritualismo chamam a atenção de três jovens que querem ser bruxas e que, por acaso, estão à procura de um quarto elemento para realizar seus rituais. Bonnie (Neve Campbell), Rochelle (Rachel True) e Nancy (Fairuza Balk), assim como a própria Sarah, têm passados problemáticos que, quando combinados com suas novas habilidades, levam a consequências perigosas conforme elas exploram os limites de seus poderes.

Velas e incensos, cristais em uma toalha bordô e um pentagrama. O som da chuva misturado a sussurros de palavras que não são possíveis desvendar. Três jovens sentadas em volta da mesa decorada, trajando roupas escuras alternativas e maquiagem pesada. Olhos fechados que se abrem ao declarar “nossa é a magia, nosso é o poder”<sup>24</sup>. Se a temática do filme ainda não estava clara até então, o/a espectador/a é em seguida bombardeado em rápida sucessão por imagens que remetem ao místico e ao satânico. Estamos lidando aqui com bruxas.

Após tal introdução, e nos sendo então apresentado o título do filme, *The Craft* introduz sua primeira protagonista, Sarah Bailey, uma garota se mudando com a família para um casarão em Los Angeles e começando a estudar em uma nova escola. Enquanto conceito, a jovem é apresentada como a clássica personagem de comédia romântica adolescente, subgênero que havia sido imensamente explorado na década anterior, com destaque às obras do realizador

---

<sup>24</sup> Tradução própria do original em inglês: “Ours is the magic, ours is the power.”

John Hughes como *Sixteen Candles* (1984), *The Breakfast Club* (1985) ou *Ferris Bueller's Day Off* (1986). Mas, contrário às personagens socialmente populares interpretadas por Molly Ringwald, Robin Tunney dá vida a uma garota que, apesar de igualmente bonita e inteligente, não se encaixa de maneira alguma no novo ambiente escolar.

Deparamo-nos então novamente com as três jovens que sussurravam no início do filme, quando andam pelos corredores da escola enquanto são escrachadas pelos outros alunos. Nancy vai ao meio com uma constante expressão de mau humor, maquiagem escura e uma corrente no pescoço, e mantém contato visual com os rapazes que as provocam até que os mesmos fiquem incomodados. Bonnie, ao seu lado esquerdo, com um casaco grande demais para sua estatura, lê um livro enquanto anda e tem uma expressão corporal que demonstra desconforto, com a postura curvada de alguém que tenta de toda maneira se esconder. Por fim, ao lado direito, Rochelle, como uniforme em sua forma mais tradicional, uma presilha rosa no cabelo e uma expressão de tédio e desinteresse. Em segundos, sem qualquer fala ou grande ação, assume-se a personalidade de cada uma dessas personagens.



Figura 6: Bonnie, Nancy e Rochelle ao caminharem no corredor da escola.

Em entrevista para o *The Guardian*, em 2016, Andrew Flaming, ao lembrar o início do processo de criação do longa, comenta:

[...] então eu percebi que *The Craft* era essencialmente uma obra de personagem: a história de quatro meninas adolescentes não se encaixando na escola tanto quanto uma sobre feitiços e bruxaria. Eu não quero que essas bruxas tenham chapéus de bruxa ou

voem por aí em vassouras. Eu quero que elas se vistam como se fossem parte dos the Cure. (The Guardian)<sup>25</sup>

*The Craft* vem a se tornar um clássico de culto, embora não tenha tido grande sucesso no seu lançamento inicial. Trata-se de um filme com adolescentes que se foca não em romance, mas sim em complexas amizades femininas. É uma narrativa de transformação, um filme ao estilo “coming of age”<sup>26</sup> sobre pertencimento e definição dos seus próprios limites. Em entrevista para a revista *Den of Geek*, em 2021, ao ser questionado sobre o tom feminista do filme, Peter Filardi, o argumentista, diz “Eu não o escrevi como uma obra feminista, por assim dizer. Eu acho que só escrevi como um ser humano empático.”<sup>27</sup>

Conforme o/a espectador/a aprende mais sobre as protagonistas, “empatia” se torna uma possibilidade recorrente. Sarah, que acaba de chegar, perdeu a mãe quando bebê e sofre de depressão, tendo passado por tentativas de suicídio antes de chegar à Los Angeles. Nancy, apesar de seu exterior quase cruel, vem de um lar quebrado, vive em um *trailer* com a mãe e o padrasto abusivo e é constantemente “slut shamed” (gíria usada para estabelecer que uma mulher é tachada como sexualmente vulgar por causa da maneira como se veste/age) pelos rapazes da escola. Bonnie, com a fala gentil e o comportamento contido, é vítima da pressão estética e se martiriza e esconde por causa de graves cicatrizes que tem espalhadas pelo corpo. Por fim, Rochelle, apesar de uma excelente atleta, fazendo parte do time de natação, sofre racismo em forma de *bullying* agressivo de suas colegas de equipe.

Quando as garotas eventualmente se unem e o poder de Sarah, apresentada como bruxa natural, as fortalece, a chance de mudar suas realidades se vê apresentada em uma bandeja de ouro. Filardi coloca que:

Magia historicamente sempre foi uma arma para as classes baixas, para as pessoas pobres... Pense na Inglaterra. Pessoas do brejo, que viviam na zona rural... Os bárbaros, eles não tinham um rei ou um exército ou sequer a igreja os protegendo. Eles se viravam para a magia. E isso é meio o que eu vi para nossas meninas. Para magia de verdade funcionar, você tem que ter os três pontos de necessidade, e emoção, e conhecimento. E eu odeio filmes de magia onde alguém tem um poder e eles só fazem isso e a magia

---

<sup>25</sup> Tradução própria do original em inglês: “[...] then I realised *The Craft* was essentially a character piece: the story of four teenage girls not fitting in at school as much as one about spells and witchcraft. I didn’t want the witches to have pointed hats or fly around on broomsticks. I wanted them to look like they were in *the Cure*.”, disponível em <https://www.theguardian.com/film/2016/mar/01/how-we-made-the-craft-horror-movie-interview>

<sup>26</sup> Termo que se traduz para o português como “amadurecimento” ou “entrada na fase adulta”, e é usado em filmes onde um personagem jovem passa pela transição entre a infância e o início da fase adulta, enfrentando os desafios dessa mudança.

<sup>27</sup> Tradução própria do original em inglês: “I did not write it as a feminist piece per se,” says Filardi. “I really just wrote it as an empathetic human being, I think.”, disponível em <https://www.denofgeek.com/movies/the-craft-nancy-peter-filardi-interview/>

acontece. Eu acho que é muito mais interessante se a magia vier de uma necessidade emocional, uma situação que realmente instiga o poder que há dentro. (*Den of Geek*)<sup>28</sup>

Ao encontrarem essa magia, pouco a pouco as quatro bruxas se transformam e mudam o que as rodeia. Embora na iniciação de Sarah ao círculo, os desejos da própria, de Rochelle e de Bonnie sejam de amor próprio e de contentamento, Nancy pede para si todo o poder de Manon, a entidade a quem elas são devotas. A confirmação de que algo naqueles pedidos havia sido diferente das últimas vezes que as bruxas se encontraram enquanto trio vem como um bando de borboletas que circula as meninas.



Figura 7: As jovens bruxas quando são surpreendidas pelas borboletas durante a introdução de Sarah ao grupo.

Os desejos feitos começam a tomar forma de maneira inesperadas. Chris (Skeet Ulrich), que antes rejeitava Sarah, busca agora pelo afeto da menina e se dobra às suas vontades. Elas se tornam mais confiantes em suas capacidades e passam a explorar seus poderes de maneiras mais diretas. Rochelle decide usar um feitiço onde trança em seus próprios cabelos uma mecha de fios de Laura (Christine Taylor), garota que tomava frente no *bullying* que sofria. Pouco depois, Laura começa a perder o cabelo ao remover sua touca de natação. Bonnie, por sua vez, repete em frente à fogueira o pedido para que levem suas cicatrizes; em sua próxima visita ao hospital, sua médica remove curativos após ter iniciado um tratamento experimental e é revelada uma pele a descamar. Para surpresa de todas, a remoção da pele velha desvenda uma nova, perfeitamente curada, lisa e livre de cicatrizes. Nancy, frustrada quando seus desejos

---

<sup>28</sup> Tradução própria do original em inglês: “Magic has always historically been a weapon of the underclass, for poor people... Think of England. People of the heath, who lived out in the country... The heathens, they didn’t have a king or an army or the church even behind them. They would turn to magic. And that’s kind of what I saw for our girls. For real magic to work, you have the three cornerstones of need and emotion and knowledge. And I hate magic movies where somebody has a power and they just do this and the magic happens. I think it’s much more interesting if the magic comes from an emotional need, a situation that really riles up the power within.”, disponível em <https://www.denofgeek.com/movies/the-craft-nancy-peter-filardi-interview/>

demoram a se realizar e cansada dos maus tratos de seu padrasto, ao chegar da escola uma noite e vendo o homem tentar bater em sua mãe, grita para que ele pare. O homem, por sua vez, sofre um ataque cardíaco que leva a sua morte. Nancy e sua mãe são então surpreendidas ao saber que foi-lhes deixada uma pequena fortuna, devido a uma pensão de vida paga pela empresa em que o falecido trabalhava.

Conforme seus poderes crescem, crescem também suas ambições e Sarah se torna relutante ao ver como as amigas estão se comportando, tentando alertá-las de que talvez seria hora de pararem. Bonnie, antes gentil, agora se comporta de maneira narcisista. Rochelle, ao ver o que causou em Laura, demonstra remorço pelo sofrimento da loira, mas não faz nada para reverter o feitiço. Sarah se cansa da constante insistência de Chris, agora obcecado com a garota e, em uma noite em que saem juntos, o rapaz tenta estuprá-la. Sarah foge pela floresta até a casa de Rochelle, onde as outras bruxas se reúnem. Nancy toma as rédeas da situação e resolve se vingar em prol da amiga, que discorda da abordagem escolhida. Ao tentar impedir Nancy, Sarah acaba enraivecendo-a e, entre gritos e movimentos erráticos, Nancy faz com que Chris caia pela janela do segundo andar, acabando por falecer.

Sarah se culpa pela situação e tenta impedir que Nancy cometa outros atos do tipo, realizando um feitiço com a intenção de controlar os poderes da amiga e se afastando do grupo como um todo. Em um confronto, fica claro que as três bruxas não vêem mal no que vem sendo feito e Sarah busca ajuda de Lirio (Assumpta Serna), dona da loja de produtos esotéricos que as garotas costumavam frequentar. Lirio clarifica que a mãe de Sarah também era uma bruxa e que a jovem tem mais poder de luz dentro de si do que imagina, guiando a menina no que ela deveria fazer para impedir as outras três bruxas de seguirem fazendo mal.

O confronto final vem como um grande espetáculo de poderes. Bonnie, Rochelle e Nancy invadem a casa de Sarah com a intenção de matar a garota e fazer parecer que ela havia cometido suicídio. As meninas evocam cobras e lagartos para a assustarem, flutuam enquanto Nancy verbaliza todas as inseguranças de Sarah e corta os pulsos da garota, deixando um bilhete de confissão pela morte de Chris.

Sarah, entretanto, contra-ataca, usando as dicas de Lirio; lança um *glamour* sobre as meninas e faz com que elas também se deparem com suas piores inseguranças. Bonnie se vê com cicatrizes pelo rosto e Rochelle se vê perdendo os cabelos, fazendo com que ambas se assustem e abandonem Nancy, que tenta mais uma vez atacar Sarah mas é vencida pelos poderes mais fortes da bruxa natural.

O filme se encerra com Bonnie e Rochelle se desculpando com Sarah, que está novamente de mudança com a família, e nos é revelado que, enquanto as outras bruxas perderam os poderes, Sarah ainda retém os seus. Nancy, por sua vez, acaba presa a uma cama de hospital, em um estado delirante, gritando para uma enfermeira sobre seus supostos poderes.

Enquanto moralmente questionáveis, a progressão de eventos acontece de maneira natural. Elas estão erradas? Elas foram longe demais? Como essa chance de finalmente criar uma realidade justa chega no ponto de tentativa de assassinato de uma de suas próprias amigas? Não seria a ira que elas sentem justificada pelos horrores que lhes foram implicados? Na trama a “bruxa má” é punida, e a “bruxa boa” é recompensada. Creed coloca que, ao falar da mulher monstro, aquela que é castrada é sempre punida pela sua transgressão, mas aquela que castra é geralmente uma figura com quem é possível simpatizar, e que raramente é punida. Os filmes que apresentam tal personagem, de acordo com ela, são os filmes de vingança, “Assim como a maioria dos outros filmes neste subgênero, as mulheres não são punidas; ao invés disso, são mostradas como justificadas em suas ações.” (CREED, 1993, p. 449)<sup>29</sup>

Apesar do tom feminista, a abordagem em *The Craft* é antiquada. A mulher que tenta alterar sua própria situação, que tenta mudar ativamente, é punida. Aquela que busca encontrar o meio termo, que discorda dos padrões impostos mas não tenta recorrer aos extremos para mudá-los, é quem é recompensada. Tanto Nancy quanto Sarah, a suas maneiras, agiam em nome de vingança, mas apenas Nancy é punida. A cena final, com o *close up* da garota restringida, é um testemunho à sua natureza rebelde. Ela deveria ter a possibilidade de se revoltar. Mas em vez disso, o filme assume que o poder nas mãos de meninas que foram maltratadas vai inevitavelmente transformá-las em pessoas tóxicas e invejosas.

## Representações e Problemáticas

Levando em consideração a época em que os filmes anteriormente mencionados chegaram à público, entre 1988 e 1996, é possível fazer paralelos que liguem-nos uns aos outros e também ao momento pelo qual o movimento feminista passava. Datar as ondas do feminismo é, ainda hoje, tema de debate, principalmente quando se leva em consideração que as características gerais de cada onda podem variar dependendo do país de que se fala.

Enquanto alguns conquistaram o sufrágio feminino (traço da primeira onda) no início do século XX (por exemplo a Finlândia em 1906), outros só permitiram a votação feminina no final do século (1993, na África do Sul). No mesmo sentido, deve-se ressaltar que a luta pela igualdade entre homens e mulheres não se inicia na primeira onda, mas acompanha toda a trajetória da história das mulheres. O uso da ideia de ondas serve para organizar a realidade, apontando tendências do movimento feminista, mas não deve ser limitadora da sua análise, desconsiderando a trajetória, contradições e diversidade do campo social. (PEREZ e RICOLDI, 2019, p. 4)

Com este fator em mente, pretende-se prosseguir a análise assumindo as características das ondas do feminismo nos Estados Unidos da América, uma vez que os filmes até aqui são

---

<sup>29</sup> Tradução própria do original em inglês: “As with most other films in this sub-genre, the women are not punished; rather, they are shown to be justified in their actions.” (CREED, 1993, p. 449)

originários deste país. Considera-se então que, contemporâneo ao lançamento desses filmes, o movimento feminista passava pela transição entre o final da sua segunda onda e início da terceira.

*Elvira*, por se tratar do mais antigo dos três filmes analisados até o momento, é aquele em que conseguimos definir mais ideias ligadas à segunda onda, marcada pela teorização sobre a exploração do corpo feminino e suas funções reprodutivas. O período também sublinhou o aspecto de coletividade, de que apesar de diferentes contextos culturais, a opressão ao seu sexo unia todas as mulheres, sendo possível analisar como isso se manifestava tanto em um ambiente familiar quanto em um ambiente profissional.

A ideia da autonomia sexual de Elvira e a auto objetificação que ela pratica é também uma maneira de assegurar seu poder e sua agência na própria narrativa. Portanto, a ideia estaria mais ligada a essa busca por liberdade sobre o próprio corpo advinda da segunda onda. Elvira é uma personagem cativante, é fácil de se gostar e torcer por ela. Ela toma o controle, mas faz isso de uma maneira que ainda agrada o grande público masculino. Ao mesmo tempo que ela está batendo em homens que a assediam, ela também está sendo filmada de maneira sexualizada, com planos que dão atenção não só para a ação mas também para a maneira que seu busto aparenta durante a cena. Por um lado, por se tratar de um filme que mistura o gênero do horror ao da comédia, podemos ver isso como uma sátira ao machismo da época. Por outro, não deixa de perpetuar escolhas estéticas e narrativas que vão de acordo à própria crítica que tenta fazer.

Além da assertividade sobre seu próprio corpo, outra ligação à segunda onda que pode-se demarcar é a da rivalidade feminina, ao mesmo tempo que a de união. Elvira passa quase a totalidade do filme a ser antagonizada por Patty (Susan Kellermann) que, até a chegada da protagonista, era tida como a mulher mais bonita da cidade, e cujo interesse romântico também recaía sobre Bob. Embora ambas fossem vítimas dos mesmos males do patriarcado, sendo constantemente resumidas às suas características físicas, Patty não vê em Elvira uma comum mas sim uma concorrente. É apenas no fim do filme que a antagonista pede desculpas pelas maldades infundadas que cometeu - e é perdoada. A relação entre as duas não representa algo raro do ponto de vista social, mas sim a norma.

É a segunda onda do movimento feminista que começa a dissipar essa ideia, e também vemos isso retratado na longa. Elvira conhece, logo que chega à cidade, a jovem Robin. A menina é constantemente reprimida e é a chegada da controversa bruxa que permite que a jovem se rebelde, comece a agir como quer e entre em contato com outras maneiras de reagir à constante opressão. Robin encontra em Elvira uma aliada quase imediata. Os dois lados da moeda são apresentados, mas colocar a mais nova como exemplo dessa coletividade feminina pode ser interpretado como o avanço do pensamento: são os jovens que trazem a mudança.

*Hocus Pocus* também usa do contraste entre o antigo e o moderno. As bruxas clássicas são literalmente trazidas do passado, com suas ideias e objetivos congruentes ao que conheciam em

sua primeira vida. Deparam-se logo com esse grupo de crianças, estando entre elas as duas garotas, Dani e Robin, que tentam revidar na mesma moeda para derrotar as mais velhas, sendo até reconhecidas como “bruxinhas” pelas Sanderson. A ideia caricata das bruxas de *Hocus Pocus* toma segundo plano quando concluímos que, embora sejam elas quem fiquem na mente do imaginário popular, ao analisar o filme desconsiderando seu legado cultural, elas nada mais são do que os agentes do caos, enquanto o protagonismo recai sobre o trio de crianças e o gato falante.

É suposto que pensemos nas ideias das bruxas como algo ultrapassado e obsoleto mas, ao fazermos isso, as colocamos no mesmo lugar que seus contemporâneos, 300 anos atrás, as colocaram. Por se tratar de um filme voltado ao público infantil, as decisões devem manter-se em preto e branco, com certos e errados bem definidos, com uma clara lição de moral. A história coloca as bruxas contra os jovens, com os outros adultos do filme fazendo papel de bobos quando não acreditam nos mais novos e são facilmente enfeitados pelas três irmãs. Se a lição do filme é então que “bruxas são más e crianças são boas”, o que isso significa para as duas garotas mais novas que, enquanto crianças, são as heroínas mas, ao serem tidas desde já como bruxas, chegarão no mesmo lugar que as senhoras que tentam derrotar? Embora seja um modo eficaz de mostrar contraste, colocar o que há de novo contra o que há de antigo para demonstrar mudança é uma linha tênue de discussão, já que o que hoje é novo, um dia há-de ser velho também e, sem uma mudança de percepção, o preconceito contra as bruxas se repete.

Uma perspectiva mais abrangente dentro da coletividade do feminismo passa a se tornar presente então no que vem a ser a terceira onda, que toma forma nos anos 90, e é marcada por sua interseccionalidade, corrigindo alguns estereótipos da segunda onda. Há a preocupação transversal não só com os aspectos do sexo biológico, mas também com a ideia de gênero, sexualidade, raça e classe. Em contrapartida à união advinda da opressão comum abordada na onda anterior, surge a necessidade de entender as variáveis dessa opressão.

*The Craft*, por se tratar do filme mais recente entre os três, e por ter um grupo mais diverso de protagonistas, torna-se o mais aproximado dos pensamentos análogos à terceira onda. Temos uma ideia mais madura dos desafios encarados por jovens nos anos 90. Ao tocar em temas de violência de maneira mais direta, apesar de seguir sendo um filme direcionado ao público adolescente, o longa foca em dores do dia a dia dessas jovens e dá-lhes agência. Mas, apesar da obra tocar no ponto do que é aceito ou não no “se comportar mal”, e também entrar nas temáticas do racismo e da cultura do estupro, por exemplo, ela faz isso de maneira superficial. Com relação à linha narrativa do estupro, seguindo o pensamento de Barbara Creed:

Normalmente a heroína se vinga porque ela - ou uma amiga - foi estuprada e/ou assassinada por um único homem ou um grupo de homens. Em alguns filmes, a mulher

se vinga por causas que não sejam estupro: a razão, entretanto, é quase sempre ligada a alguma forma de exploração por parte de um homem. (CREED, 1993, p. 446)<sup>30</sup>

E é exatamente o que temos quando Nancy tenta defender Sarah, tomando suas dores com relação a Chris, não somente de um ponto de vista empático, mas também por ter passado pelo mesmo abuso antes. Ainda assim, sua vingança parece fora de linha. Sua transgressão não é perdoada. Nancy, no fim do filme, segue sendo retratada como a vilã, da mesma forma que foi a vida toda, apesar de ser apenas vítima de um sistema que lhe falhou. Em entrevista ao *The A.V. Club*, a atriz Rachel True, que interpreta Rochelle, aponta:

Você notou que conforme nossos poderes se tornam mais fortes, nossas saias se tornam mais curtas? Eu atribuo isso à cultura de bruxaria dos anos 90. Eu acho que foi usado como uma analogia para sexualidade feminina aflorando. Você atinge essa idade e você meio que percebe o poder que você exerce sobre outras pessoas só pelo fato de ter esses novos pedaços de carne no peito. Você tem muitos sentimentos acontecendo em sua mente e também seus quadris estão balançando e tudo isso. Então de certa forma, sim, é sobre bruxaria. É também uma analogia para exatamente o que as mulheres passam e sobre quando se sentem pequenas e desprovidas de direitos. Aí você meio que atinge essa idade e você diz, “Foi me dito que eu não teria poderes sendo mulher. Mas espera, eu noto que eu acabei de torcer aquele cara em nós”. E tem algum poder nisso contanto que aprendamos a manipular as pessoas. (*A.V. Club*)<sup>31</sup>

Na mesma entrevista, a atriz aponta o papel que desempenhou ao ser a única personagem negra. “Às vezes eu penso que nem os outros atores entenderam o que aquele papel representava naquele tempo para mulheres e meninas negras. Não é sobre mim tanto quanto é sobre o que representava para outras meninas naquele momento” (*A.V. Club*)<sup>32</sup>. Ela segue contando que originalmente sua personagem era também bulímica mas, ao ser contratada, teve sua história alterada para girar em torno do racismo. A mudança alinha com essa preocupação do feminismo, em sua terceira, onda de retratar os diferentes tipos de agressão que certos grupos sofriam, mas, para True, a mudança não foi percebida exatamente dessa maneira:

---

<sup>30</sup> Tradução própria do original em inglês: “Usually the heroine takes revenge because either she - or a friend - has been raped and/or murdered by a single male or a group of men. In some films, woman takes revenge for causes other than rape: the reason, however, is almost always linked to some form of male exploitation.”(CREED, 1993, p. 446)

<sup>31</sup> Tradução própria do original em inglês: “Also, did you notice that as our powers get stronger, our skirts got shorter? I attribute that to pop culture witchcraft in the '90s. I think it was used as an analogy for burgeoning female sexuality. You hit that age when you sort of realize the power you can hold over other people just by the fact that you have these new lumps on your chest. You have a lot of feelings going on in your mind and your hips are swinging and all of that. So in a way, yes, it's about witchcraft. It's also an analogy for just what women go through and when they feel small and disenfranchised. Then you kind of hit that age when you say, “I was told I have no power as a woman. But wait, I see that I just twisted that guy up in knots.” And there is some power to that as long as we learn not to manipulate people.”, disponível em <https://www.avclub.com/the-craft-s-rachel-true-on-rochelle-s-evolution-and-the-1845459663>

<sup>32</sup> Tradução própria do original em inglês: “Sometimes I think that even my costars don't understand what that role at that time represented for Black women and girls,” True shared with *The A.V. Club* over the phone. “It wasn't about me so much as what it represented to other girls at that moment.”, disponível em <https://www.avclub.com/the-craft-s-rachel-true-on-rochelle-s-evolution-and-the-1845459663>

Eu achei isso interessante sendo uma mulher negra porque quando eu recebi o novo roteiro eu me lembro de pensar “É, ok, as pessoas são racistas com ela. Qual minha verdadeira narrativa aqui? Qual meu verdadeiro problema nessa cidade?” Tipo, Bonnie é queimada, Nancy é suicida. A Rachel dos anos 90 era tão treinada para saber que ela seria tratada como merda e que as pessoas iam ser racistas com ela. A maior parte das pessoas negras são assim e só colocam isso ali em uma caixa. Então eu estava tipo, “Sim, é um problema, mas é o que é. Então qual é meu problema de verdade,” sabe? Então é meio interessante para mim assistir de novo alguns anos depois e ficar tipo, “Não, isso na verdade é bom. É interessante que as outras três meninas nunca falam com você sobre isso e que você não tem pais e que ninguém fala sobre o que você está passando.” Mas eles me tiveram ali, e isso é válido porque enquanto nós não queremos necessariamente ver filmes de tortura pornográfica de escravos recauchutados, eu acho que tem muito espaço sobrando para a experiência humana de ser uma pessoa negra na América. (A.V. *Club*)<sup>33</sup>

Os comentários da atriz deixam claros essa dualidade na escolha que o filme teve em abordar o racismo. É bom que tenham inserido essa narrativa, é bom ter uma personagem mulher negra com poderes e com agência, é bom que tenha sido criado um espaço onde jovens negras possam se sentir representadas em Rochelle. É bom que em um filme de horror, a personagem negra não só sobreviva até o final mas também tenha um arco próprio desenvolvido. Mas, ao mesmo tempo, “ ‘existe alguma outra coisa?’ Porque na minha vida eu vou lidar com racismo e com mais qualquer outra coisa que estiver acontecendo. Nunca é a única coisa.” (A.V. *Club*)<sup>34</sup>. Rochelle é a única personagem do quarteto cujos pais nunca aparecem - apesar de terem sido filmadas cenas onde eles existiam, que foram cortadas na pós-produção. É a primeira a demonstrar remorso pelo que estavam fazendo, mas não é escutada pelas amigas. É a representação direta da necessidade desse feminismo interseccional que começava a surgir; além de todos os problemas advindos do fato de ela ser uma mulher, ela também tem todos os problemas advindos de ser uma pessoa negra inserida em uma sociedade racista.

Ao situarmos os filmes nessa transição entre ondas, é possível tentar compreendê-los em suas incongruências. Pensar nesses filmes não apenas como obras cinematográficas mas também como testemunho da visão do poder feminino na época em que foram lançados. Ter a noção de que, mesmo em suas falas, ações e escolhas na intenção de destacar a personagem feminina

---

<sup>33</sup> Tradução própria do original em inglês: I found this interesting as a Black woman because when I got the new script I remember thinking, “Yeah, okay, people are racist to [her.] What’s my actual storyline here? What’s my actual problem in this town?” Like, [Bonnie] is burned, [Nancy] is suicidal. ‘90s Rachel was so trained to know that she will be treated like shit and people will be racist to her. Most Black people are like this and just put it over there in a box. So I was like, “Yeah, it’s a problem, but it is what it is. So what’s my *actual* problem,” you know? So it’s kind of interesting for me to watch it again a few years later and be like, “No, this is actually good. It’s interesting that the other three girls never talk to you about it and you don’t have parents and no one talks about what you’re going through.” [Laughs.] But they had me in there, and that’s valid because while we don’t necessarily want to see slave torture porn retreads, I think there’s a lot of room left for the human experience of being a Black person in America.”, disponível em <https://www.avclub.com/the-craft-s-rachel-true-on-rochelle-s-evolution-and-the-1845459663>

<sup>34</sup> “Is there another thing?” Because in my life I’m going to deal with racism and whatever else is going on. It’s never the *only* thing.”, disponível em <https://www.avclub.com/the-craft-s-rachel-true-on-rochelle-s-evolution-and-the-1845459663>

bruxa, ainda há muito dos estereótipos históricos da figura que se mantém. O mal intrínseco feminino é presente mesmo nos momentos onde é suposto torcermos pelas personagens. Ou, ainda, o mal intrínseco do feminino é tido como irreparável e injustificável quando é suposto desgostarmos da bruxa.

## Capítulo 2 - As Bruxas de Agora

Quando na década de 70 surgem o que Clover identifica como as *Final Girls*, nomeando todo o grupo de últimas sobreviventes mulheres dos filmes de horror, a pensadora se referia à jovem e bela protagonista, virginal, inteligente e inocente, cujo compasso moral aponta para as ações que lhe permitem continuar viva ao fim da narrativa. Durante os anos 90, essas mesmas *Final Girls* ganharam mais agência. O sentimento predominante é a raiva, que move a necessidade de mudança. Nos filmes previamente mencionados vêem-se vários exemplos disso; Elvira se salvando sozinha; Nancy e Sarah como dois lados de uma mesma moeda e os desfechos diferentes que saem desse novo desejo de poder; as irmãs Sanderson retornando dos mortos para cumprir sua vingança e, mesmo destruídas, jurando mais uma vez retornar - o que realmente acontece na sequência que o filme ganhou em 2022.

A década de 2010 segue mantendo a *Final Girl* como alguém com agência mas, dessa vez, ela não grita sozinha. Ao aceitar seu posto como sobrevivente final, ao saber que o que vem a seguir não corre bem para si, a mulher com poderes – por que não seria ‘agência’ um poder por si só quando sabemos que é justo dele que normalmente são privadas e que poderia mudar de maneira significativa suas vidas? – começa a encontrar artifícios não só para contornar seus empecilhos mas também para que outras mulheres ao seu redor consigam fazer o mesmo. A *Final Girl* não quer mais ser a única sobrevivente final: ela quer que todas sobrevivam juntas.

Ao resgatar estéticas e narrativas, aplicando-as de maneira irônica, ao usar a figura da bruxa não somente como um artifício para a crítica ao patriarcado, mas sim a outros problemas de cunho interseccional ao feminismo (como racismo, colonialismo, homofobia, capitalismo), as novas bruxas aparentam ser muito mais poderosas do que suas antecessoras.

Em uma perspectiva fora das telas do cinema, ainda, as bruxarias modernas, como a Wicca, tornam-se mais populares, assim como o resgate de outros recursos associadas ao paganismo, com cada vez mais praticantes e aderentes casuais. Coletar cristais, ler tarô, pesquisar sobre astrologia, queimar incensos e meditar tornam-se rituais casuais do dia a dia de muitas pessoas que buscam terapias alternativas ou um entendimento diferente do certo e errado daquele propagado pela igreja Católica.

Na publicação *‘I am That Very Witch’: On The Witch, Feminism, and Not Surviving Patriarchy*, Laurel Zwissler traça as diferentes maneiras pela qual a figura da bruxa histórica foi vista pelo movimento feminista com o passar do tempo. Para as sufragistas, as mulheres acusadas de bruxaria nada mais eram do que vítimas de uma superstição misógina, e unir as condições políticas das feministas da primeira onda à violência da caça às bruxas era a forma de

provar a dificuldade de emancipação do poder masculino. “Mulheres não eram bruxas; homens apenas pensavam que elas eram e estavam horrivelmente errados.” (ZWISSLER, 2018, p.12)<sup>35</sup>

Já para as feministas da segunda onda, as bruxas poderiam realmente ser mulheres que estariam fazendo algo diferente do resto da sociedade, e não somente uma invenção baseada nos medos dos homens cristãos da época:

Reenquadrar as acusadas de bruxaria não exclusivamente como objetos de uma violência ritualística, mas como elas próprias sendo os objetos ritualísticos, abriu espaço para a fantasia feminista e a identificação com bruxas históricas de novas maneiras. Se homens em situação de poder tivessem odiado tanto bruxas quanto feministas, talvez as feministas tivessem sido bruxas desde sempre e vice-versa. Deste modo: bruxa feminista. (ZWISSLER, 2018, p.12)<sup>36</sup>

A ideia de que as bruxas históricas guardavam um conhecimento feminino intrínseco e secular, que tinham uma conexão especial com a natureza, a espiritualidade e os poderes inconscientes, e que toda mulher naturalmente tem esses poderes se tornou popular. Mais do que isso, para essas feministas, talvez as bruxas nem estivessem focadas em uma religião diferente ou em uma magia real, por assim dizer, mas ainda assim estariam fazendo algo que ameaçava a ordem dos homens.

Para essas ativistas, acusações de bruxaria eram apenas códigos misóginos paranóicos para as habilidades qualificadas das mulheres, tal como curar, auxiliar em partos, conhecimento agrícola, financeiro, social e independência sexual. Nesse enquadramento, é irrelevante se as “bruxas” estavam engajando em magia ou práticas ritualísticas. Em vez disso, “bruxa” significava uma mulher não propriamente subordinada ao patriarcado: uma rebelde política. (ZWISSLER, 2018, p.14)<sup>37</sup>

Quando chega então a terceira onda, até o momento presente da história, o feminismo é fortemente influenciado por essas ideias propostas pela segunda onda, e passa a se construir em cima dessa imagem de bruxa, abraçando as conotações da “mulher raivosa”, mas também da intuitividade e sexualidade feminina.

---

<sup>35</sup> Tradução própria do original em inglês: "Women were not witches; men just thought they were and were horrifically wrong." (ZWISSLER, 2018, p.12)

<sup>36</sup> Tradução própria do original em inglês: "Reframing accused witches not exclusively as objects of ritualized violence, but as ritualizing subjects themselves, opened up room for feminist fantasy and identification with historical 'witches' in new ways. If powerful men have hated both witches and now feminists, maybe feminists have been witches all along, and vice versa. Hence: feminist Witch." (ZWISSLER, 2018, p.12)

<sup>37</sup> Tradução própria do original em inglês: "For these activists, witchcraft accusations were just paranoid misogynist code for women's skilled abilities, such as healing, midwifery, agricultural knowledge, financial, social, and sexual independence. In this frame, it is irrelevant whether 'witches' were engaged in magic or ritual practice. Instead, "witch" stands for a woman not properly subservient to patriarchy: a political rebel." (ZWISSLER, 2018, p.14)

## Mudança de percepção

Com o feminismo se tornando um movimento mais amplamente aceito pela sociedade, e cada vez mais mulheres aderindo a ele (não como um movimento radical e político de contracultura, mas sim como a necessidade básica na busca por equidade), mais narrativas encontram espaço dentro do termo guarda-chuva que passa a ser o movimento. Ademais, para além dos lugares de intercessão há também um resgate e inclusão da figura da mulher antes esquecida pelo feminismo: a mulher que escolhe estar em casa, a mulher feminina.

Participantes da terceira onda, vindos em uma geração por detrás das mudanças radicais da segunda onda têm diferentes perspectivas de gênero e poder em relacionamentos. Uma ideia retórica da terceira onda que esses romances e suas bruxas abordam inclui uma consciência de aparência (particularmente ideias “femininas” como maquiagem e produtos de beleza como lugares de contenção para mulheres) não necessária e unilateralmente opressora, mas como negociação em declarações flexíveis do que seria escolha das mulheres e, portanto, possivelmente empoderadora. As teorias da terceira onda também incluem uma constante reavaliação e uma ressurgência em termos de popularidade de supostas habilidades “femininas”, como costura, jardinagem e culinária, como parte de tarefas que podem ser satisfatórias e potenciais fontes de poder, renda e auto-realização. (WELLS, 2007, p. 93)<sup>38</sup>

Ao começar a se pensar nos diferentes espaços político-sociais que as mulheres ocupam, e tendo tais mulheres mais liberdades e direitos dentro desses espaços, há a preocupação de começarem elas mesmas a espalhar suas próprias histórias, mostrando o quão diferentes são dentro de seus aspectos comuns. Começa a haver maior espaço na mídia para que as próprias mulheres possam criar o que melhor as representa.

Na Academia, em 1973, Laura Mulvey publica o artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, onde cunha o termo “male gaze”, ou olhar masculino. Mulvey usa os conceitos de voyeurismo, escopofilia, fetichismo e complexo de castração da psicanálise para explicar de que maneira as narrativas cinematográficas são construídas para criar uma ilusão de prazer e identificação em seu público, que se vê refletido em tela no lugar dos personagens representados (MULVEY, 1975, p.441). Dessa forma, Mulvey aponta também que em um mundo onde não há equilíbrio entre os gêneros, esse olhar que se reflete na tela é determinado pelo masculino, dividindo-se o prazer entre um ativo (masculino) e um passivo (feminino). As mulheres são colocadas como uma fantasia, são postas em uma narrativa para serem olhadas e exibidas enquanto forma de espetáculo (MULVEY, 1975, p.444).

---

<sup>38</sup> Tradução própria do original em inglês: “(...) third wavers, coming in a generation behind the second wave’s radical change have different perspectives on gender and power relationships. A third wave rhetorical idea that these novels, and their witches, address includes an awareness of appearance, (particularly “feminine” ideas like make-up and beauty products as sites of contention for women) not necessarily unilaterally as oppressive but under negotiation as flexible statements of women’s choice, and therefore possibly empowering. Third wave theory also includes an ongoing reassessment and resurgence in popularity of such “feminine” skills as sewing, gardening, and cooking, as part of tasks that can be satisfying and potential sources of power, income, and self-realization. (WELLS, 2007, p. 93)

A partir das teorias de Mulvey, a ideia de *female gaze*, ou olhar feminino, passou a ser uma matéria de estudo e pesquisa. Em uma entrevista concedida ao *Another Gaze*<sup>39</sup>, em 2018, Mulvey revisita a sua ideia original de 1973 e, naturalmente, reflete sobre o que teria feito diferente e no efeito tido pelo que, então, diz ser mais próximo de um manifesto ou um ensaio polêmico do que de um artigo que retrata a verdade com exatidão. Entretanto, a autora clarifica a importância e poder da publicação e dos termos cunhados que, com o passar dos anos, foram ressignificados e reciclados. Há o argumento de que, por ainda vivermos em uma sociedade patriarcal, não seria possível conseguir realmente transpor o olhar feminino para tela, pois o poder social ainda recai na mão dos homens. Posteriormente, o termo é adotado para definir um cinema feito por mulheres, para definir e analisar de que maneira se é vista e colocada em tela, e como o público reage a esse olhar.

Com essas ideias em mente, é possível iniciar a análise dos filmes selecionados para representar a década de 2010, buscando se e de que maneira houve mudança na representação da mulher com poderes e também se essas possíveis mudanças foram ou não propositais.

## ***The Witch* (2015)**

### **Ficha Técnica**

Realização: Robert Eggers

Argumento: Robert Eggers

Imagem: Jarin Blaschke

Produção: Parts and Labor, RT Features, Rooks Nest Entertainment, A24

País de Origem: Canadá, Estados Unidos da América, Reino Unido

Duração: 92 minutos

**Sinopse:** Durante 1630, em New England, pânico e desespero recaem sobre um fazendeiro (Ralph Ineson), sua esposa (Kate Dickie) e seus filhos, quando seu bebê mais novo de repente desaparece. A família culpa Thomasin (Anya Taylor-Joy), a filha mais velha que estava a tomar conta do menino no momento em que ele some. Conforme suas suspeitas aumentam e a paranóia se torna presente, os gêmeos Mercy (Ellie Grainger) e Jonas (Lucas Dawson) acusam Thomasin de bruxaria, colocando em prova a fé, lealdade e amor uns pelos outros dentro da família.

O rosto espantado de uma jovem e uma discussão sobre a fé católica. Assim se inicia *The Witch*, em um julgamento onde, embora as vozes ouvidas sejam de homens adultos, os primeiros rostos

---

<sup>39</sup> Disponível em <https://www.anothergaze.com/suddenly-woman-spectator-conversation-interview-feminism-laura-mulvey/>

em foco são os das crianças que, em silêncio, observam o que se passa. A família é expulsa da plantação onde vive, e se desloca para uma parte isolada da floresta. Katherine, a mãe, reza enquanto a carroça onde vai sentada se afasta da civilização. Após um tempo viajando, pai, mãe grávida e quatro filhos chegam em um pedaço de terra que, com um beijo do pai ao solo e uma oração de joelhos em agradecimento, se torna o novo lar da família.

Passado algum tempo, como podemos ver pelas construções que agora existem no espaço, e o novo bebê a ser amamentado pela mãe, Thomasin é introduzida ao público em uma confissão. A menina, de joelhos, ora pedindo perdão por seus pecados (como não trabalhar o suficiente, desobedecer aos pais, não rezar tanto e ter quebrado os comandos de sua religião em pensamento). A menina fala sobre merecer mais miséria e o fogo eterno do inferno, mas implora por misericórdia e para que lhe seja mostrada a luz.



Figura 8: Thomasin reza, pedindo perdão por seus pecados.

Essa ideia central de medo de uma fúria divina é justamente o que o realizador Robert Eggers pretendia explorar ao colocar seu filme no início da idade moderna. Em uma entrevista para o *The Verge*, Eggers fala sobre como o interessante na história é que apesar de um sistema de fé, de religiões, mitos e contos folclóricos diferentes, os humanos continuam os mesmos. E acrescenta:

Eu queria que isso fosse apresentado sem julgamento, só contar essa história em particular. Mas é tão gritante o modo como o feminismo chega ao topo. Ele só chega. De uma perspectiva contemporânea, olhando para trás, é claro que nesse início do período moderno, a bruxa má representa o medo e a ambivalência e a fantasia do homem sobre o poder das mulheres. E nessa sociedade super dominada por homens, a bruxa má é também o medo e a ambivalência e a fantasia e o desejo das mulheres sobre seus

próprios poderes. É uma tragédia ler sobre uma jovem menina perturbando alguém, e já que ela não pensa que pode ter o tipo de poder para criar aquela reação, isso tem que ser o diabo. E assim, ela pensa que é uma bruxa má. É arrepiante. Então o feminismo chega ao topo da história. E mesmo que não estejamos vivendo em uma sociedade Puritana – ou estamos? – as sombras do passado continuam a viver hoje. (*The Verge*)<sup>40</sup>

É importante apontar aqui que, apesar de citar o movimento feminista em entrevistas dadas após o lançamento do filme, Eggers deixa claro que essa não foi uma temática colocada de propósito como ponto central na história. Seu objetivo com o filme era tentar resgatar o que ele chama de pesadelo herdado, ou pesadelo puritano. Tendo crescido em New England, e estando familiarizado com a história e cultura do lugar, Eggers fala sobre como sempre teve medo de bruxas, mas não sabia explicar bem o que eram essas bruxas ou o que elas significavam. O filme foi, para ele, um projeto pessoal.

Mas a razão pela qual fizemos a pesquisa para o filme foi que [a ideia contemporânea de uma] “bruxa” é uma decoração de plástico boba de Halloween. Não significa muito. Não é assustador hoje. Mas no início do período moderno, bruxas eram figuras tão aterrorizantes que mulheres estavam sendo assassinadas, sob a acusação de serem bruxas, em enorme escala na Europa, e em grande escala aqui. Então eu pensei, “O que diabos está acontecendo? O que foi aquilo?” Quando eu descobri o que a ideia da bruxa má era – que o mundo dos contos de fadas e o mundo real eram a mesma coisa no início do período moderno; pessoas realmente achavam que essas mulheres eram ogros de contos de fadas, e precisavam ser exterminadas – eu pensei, “Bom, nós temos que voltar àqueles tempos se vamos acreditar em uma bruxa. Temos que estar na mente deles, e esse tem que ser o pesadelo de um Puritano. É um pesadelo herdado.” E se eu vou articular isso para uma platéia, tem que ser muito pessoal para mim. Isso tem que ser a minha memória de infância de quando eu era um Puritano, o jeito como meu pai cheirava a plantação de milho naquele dia. E assim começou a minha obsessão em recriar essa era. (*The Verge*)<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Tradução própria do original em inglês: "I wanted this to be presented without judgment, to just tell this particular story. But it's so blatant how feminism rises to the top. It just does. From a contemporary perspective, looking back, it's clear that in the early modern period, the evil witch [represents] men's fears and ambivalence and fantasies about female power. And in this super male-dominated society, the evil witch is also *women's* fears and ambivalence and fantasies and desire about their *own* power. It's a tragedy to read about a young girl upsetting someone, and since she didn't think she could have the kind of power to create that reaction, it *has* to be the devil. And thus, she thinks she's an evil witch. It's chilling. So feminism rises to the top in the story. And while we're not living in a Puritan society — or are we? — the shadows of the past live on today.", disponível em <https://www.theverge.com/2016/2/19/11059130/the-witch-director-robert-eggers-interview>

<sup>41</sup> Tradução própria do original em inglês: "But the reason we did the research for the film was that [the contemporary idea of a] "witch" is a silly plastic Halloween decoration. It doesn't mean much. It isn't scary today. But in the early modern period, witches were such terrifying figures that women were being murdered over accusations of being witches, on a grand scale in Europe, and a pretty [large] one here. So I thought, "What the hell was going on? What was that?" When I discovered what the idea of the evil witch was — that the fairy tale world and the real world were the same thing in the early modern period; people really thought these women were fairy tale ogresses, and they needed to be exterminated — I thought, "Well, hell, we've got to get back to this time if we're going to believe in a witch. We have to be in their minds, and this has to be a Puritan's nightmare. It's an inherited nightmare." And if I'm going to articulate this to an audience, this has to be so personal to me. This has to be *my* memory of childhood when I was a Puritan, the way *my* dad smelled in the cornfield that day. And thus begins the obsession to recreate the era.", disponível em <https://www.theverge.com/2016/2/19/11059130/the-witch-director-robert-eggers-interview>

Ainda no início do filme, Thomasin leva seu irmão bebê para brincar na beira da floresta. Ela tapa e mostra o rosto repetidas vezes, fazendo Sam rir, até que, em uma das repetições, sem que a menina saísse de onde estava, o bebê desaparece. Thomasin ainda corre até a beira das árvores, mas reluta em entrar na floresta. Em seguida, uma pessoa vestindo uma capa vermelha corre por entre a vegetação carregando o bebê. O menino foi levado por uma mulher idosa, nua e com cabelos longos e grisalhos, que o mata e se banha em seu sangue durante a noite de lua cheia. Uma bruxa.

A partir daí o verdadeiro tormento da família se inicia. A mãe fica desolada com a perda do bebê, e o pai, que por um tempo tentou achar a criança na floresta, eventualmente tem que dizer ao filho mais velho, Caleb, que a família tem que desistir da busca. A plantação de milho não está bem e a alternativa para o inverno é que acumulem o que conseguirem caçar na floresta para terem como se alimentar durante a estação, e essa se torna a prioridade. “Vamos conquistar essa selva, ela não vai nos consumir<sup>42</sup>”, diz William para o filho, sem saber o que estava por vir. Caleb questiona o pai sobre sua própria natureza, ao ser ensinado que nasceu do pecado e segue pecador, assim como seu desaparecido irmão bebê, exaltando-se ao perguntar se iria para o inferno quando morresse. William, tentando acalmá-lo, explica que apenas Deus sabe quem é bom e quem é mau.

Em seguida, somos apresentados a Black Phillip, um bode preto que é perseguido e atormentado com uma canção pelo casal de crianças mais novas da família, que são deixadas sem supervisão quando Thomasin, frustrada por estar a fazer todo o trabalho doméstico sozinha, vai se sentar à beira da floresta onde perdeu o irmão. William e Caleb retornam em tempo de colocar o bode novamente em seu cercado, e Thomasin é repreendida pela mãe repetidas vezes por sua incompetência.

Black Phillip é apenas uma das figuras que representam o mal na narrativa. Tanto em bulas papais como tratados satânicos, o bode aparece como personagem constantemente presente nos sabás. Na bula papal *Super Illius Specula*, redigida no século 14 pelo Papa João XXII, aparece pela primeira vez a referência ao sabá, assimilando-se a feitiçaria a uma heresia perigosa: a demonolatria. A partir disso, são recorrentes nos relatos a aparição do Diabo revestido como um bode, e são frequentes as descrições de supostas relações sexuais abjetas entre mulheres e o Diabo-bode, além da adoração ao animal (LAROCCA, 2018, p. 101). No filme, a primeira menção direta à bruxaria vem por parte da pequena Mercy que, ao tentar assustar os irmãos mais velhos, finge ser uma velha bruxa da floresta a voar pela noite, com um graveto colocada entre as pernas. Ao ser repreendida por Thomasin por ter saído da fazenda sozinha, a pequena se defende dizendo que Black Phillip havia dito que ela poderia fazer o que quisesse.

Mercy acusa Thomasin de ter deixado o bebê Sam ser levado por uma bruxa, e afirma que já teria visto a tal bruxa a andar com sua capa pela floresta. Thomasin, para assustar a irmã,

---

<sup>42</sup> Tradução própria do original em inglês: “We must conquer this wood. It will not consume us.”

concorda que havia sido uma bruxa quem levou o menino, mas que a bruxa teria sido a própria Thomasin. “Eu sou aquela exata bruxa, quando eu durmo, meu espírito escapa do meu corpo e dança nu com o Diabo, é como eu assinei seu livro”<sup>43</sup>, afirma a jovem. Embora seja aparente que a irmã mais velha está apenas tentando assustar a mais nova, é aqui instalada uma dúvida, por sua vez alimentada conforme a família recai cada vez mais em miséria.

Wells aponta que no filme *The Holy Grail* (1975), dos Monty Python, é recriada, em tom de humor, uma “queima de bruxas”:

Em uma longa cena onde aldeões acusam uma jovem mulher de ser uma bruxa, histericamente gritando “queime ela; queime bruxas”. Um aldeão até clama que ela “o transformou em uma salamandra”. Quando questionados, acontece que os aldeões, maioritariamente homens, foram quem “a vestiram daquela maneira”. Com um nariz pontiagudo, chapéu e vassoura, ela parece uma bruxa, mesmo que só superficialmente. Neste filme, fazer com que ela seja acusada de ofensas punidas por morte é tão fácil quanto forçar uma mulher a vestir uma fantasia. A cena é suposta ser engraçada mas, assim como a maior parte da história satírica dos Monty Python, representa uma verdade assustadora sobre a realidade das caças às bruxas históricas – sem a proteção de um homem, e na ausência de um representante da lei/autoridade, uma jovem e independente mulher corre o risco de aldeões entediados se virarem contra ela, só pela piada, e literalmente ameaçarem sua vida com pouca ou nenhuma razão real de suspeitar de uma atividade ilícita da sua parte. Eles podem “a fantasiar” como uma ameaça e muito pouco do que ela faça pode defendê-la do clamor verbal da maioria. (WELLS, 2007, p. 54)<sup>44</sup>

Ao longo do filme, é possível argumentar que isso foi o que se passou com Thomasin. Após a acusação inicial da irmã, cada nova tragédia fazia com que a fúria da família recaísse sobre ela. Motivada pelo seu descontentamento com a própria filha e com a miséria pela qual a família passa, Katherine informa seu marido que, como Thomasin já menstruou, ela deveria sair de casa para servir outra família.

A capacidade feminina de gerar vida e sua fisiologia contribuíram imensamente para a elaboração discursiva desse ser misterioso e perigoso que seria a Mulher. Por muito tempo, o fluxo menstrual foi visto como impuro, acarretando em múltiplas interdições. Tendo em vista a quantidade de mulheres que morriam ao dar à luz ou de natimortos

---

<sup>43</sup> Tradução própria do original em inglês: “I am that very witch. When I sleep my spirit slips away from my body and dances naked with The Devil. That’s how I signed his book.”

<sup>44</sup> Tradução própria do original em inglês: “in a long scene where villagers accuse a young woman of being a witch, hysterically shrieking “burn her; burn witches.” One villager even claims that she “turned [him] into a newt.” When questioned, it turns out that the mostly male villagers are the ones who “dressed her up like that.” With a pointy nose, hat, and broom, she looks like a witch, if only superficially. In this movie, it is as easy as forcing a woman to wear a costume to get her accused of punishable-by-death offenses. The scene is meant to be funny, but like most of Monty Python’s satirical history, it does represent a scary truth about the reality of historical witch hunts– without some male’s protection, and in the absence of a representative law/authority, a young, unattached woman runs the risk of bored villagers turning on her, just for kicks, and literally threatening her life with little or no real reasons to suspect her of any illicit activity. They can “dress her up” as a threat and very little she does can defend against the verbal outcry of the majority”(WELLS, 2007, p. 54)

não é de se espantar que se tenha criado uma ambiguidade, sentida ao longo dos séculos, em torno da maternidade: a mulher que fornece a vida pode, também, anunciar a morte. (LAROCCA, 2018, p. 91)

Mais cedo no longa, ao buscar ovos no galinheiro, Thomasin acidentalmente deixa um cair e revela um filhote morto ainda em seu interior. O passarinho aqui pode ocupar tanto um papel de revelação - sim, o bebê está morto -, quanto de presságio - sim, os bebês morrerão. Katherine está constantemente a apontar as falhas da filha que, ao tornar-se mulher, não é vista mais com o mesmo olhar de inocência que seus irmãos mais novos, e por isso se torna alvo de tudo que acontece de errado. Ainda assim, Thomasin é a única dos seus filhos que sobrevive.

A família não é um grupo naturalmente raivoso, masoquista ou com intenção de se arruinarem a si próprios. E eles também não são pessoas ignorantes com medo infundado do sobrenatural. Eles apenas estão longe de casa, em um país novo, onde não crescem árvores de maçã e onde a terra não dá boas colheitas. Um azar leva a outro até que o desespero se instala. Tudo que acontece com eles acontece hoje em dia. A crença na bruxaria não é mais universalmente aceita, mas pensamentos e atos irracionais quando pessoas são confrontadas com o que não lhes é familiar são tão fortes hoje como sempre foram.

A história fala sobre isolamento. A família se separa de sua comunidade Puritana e, sozinhos na fazenda, eles encontram pecados que os fazem indefesos aos poderes do Diabo. O pai não fala com sua mulher, ele rouba dela para comprar ferramentas para alimentar a família, objetos que ele provavelmente não precisaria se não tivesse abandonado sua comunidade original. A família está constantemente a mentir para Katherine como maneira de proteger uns aos outros da ira da matriarca mas, apesar de seu papel de controle, a mãe segue submissa ao marido que, em um momento no filme, a agride em frente às crianças.

A natureza dos pecados é extremamente patriarcal, retornando-se aqui à fala de William sobre como apenas Deus poderia diferenciar o bem do mal. Mas conforme suas desgraças progridem, o pai se fecha completamente em relação à filha. Ele assume uma verdade e se recusa a tentar entender qualquer coisa que ela diz. Ele se vira contra todos, não acredita em mais ninguém, nem nos filhos nem na esposa, que o controlou até agora. Quem dita o certo e o errado, o bom e o mal, afinal é ele. Isso se torna mais pungente ao notarmos que, em quase todas as cenas em que ele aparece sozinho confrontando outro personagem, ele é filmado em plano contrapicado. O “bom homem”, no fim, pede por proteção para os seus filhos, já que eles “não podem domar seus males naturais”<sup>45</sup>, e diz que ele é quem deve pagar por seus pecados. Sua súplica de nada adianta pois, na mesma noite, ambas crianças mais novas ainda vivas desaparecem e, na manhã seguinte, é William quem perece, atingido repetidamente pelos chifres de Black Phillip.

A fúria de Katherine recai sobre Thomasin. Ela acusa a menina de ter enfeitiçado o irmão Caleb que, antes de aparecer adoecido após sair de casa com a irmã sem avisar aos pais, olhava com

---

<sup>45</sup> Tradução própria do original em inglês: “They cannot tame their natural evils”.

luxúria para Thomasin. Quem vê o filme sabe que, na floresta, Caleb encontra a porta da casa da bruxa e se depara com uma bela mulher. Quando retorna a casa, o rapaz está nu e desnorteado e, antes de falecer, cospe uma maçã inteira ensanguentada. O imagético da maçã se repete durante o filme. Para *Slate*, Eggars explica,

Eu li um livro repleto de panfletos Elizabetanos sobre bruxas, e havia essa bruxa Elizabetana que foi acusada de dar maçãs envenenadas para crianças. Isso foi antes de qualquer relato escrito da Branca de Neve do qual eu tenho conhecimento, e é interessante para mim como, nos contos folclóricos e nos contos de fadas e nos relatos reais de bruxaria real, os mesmos temas e motivos aparecem. Em todas essas histórias, não existe diferença entre a “bruxa real” e a “bruxa dos contos de fadas”. (*Slate*)<sup>46</sup>

Com a morte de Caleb, os gêmeos acusam Thomasin de ser a culpada para o pai e, em seguida, a mais velha retruca a acusação. A solução, portanto, é prender os três filhos restantes no celeiro. Lá, em vez de haver mais um confronto entre os irmãos, Thomasin pergunta aos mais novos se eles são bruxas, e recebendo uma resposta negativa, afirma de volta que também não é uma. Durante a noite, apesar da cabana selada com pregos, os mais novos acordam na presença de uma velha mulher a comer uma das cabras. Ao mesmo tempo, Katherine, dentro de casa, tem seu seio bicado por um corvo o que, inicialmente, parece um delírio da mulher mas, quando acordada, notamos a marca de sangue onde o animal estaria a devorar. Portanto, Caleb é enfeitado por uma bela bruxa. Uma velha bruxa mata o bebê para se banhar em seu sangue e assumimos que leva consigo os gêmeos também. Um corvo entra na casa da família para devorar a mãe. Um bode mata o pai. Thomasin sobrevive.

Os documentos analisados por Hutton dos primeiros julgamentos de bruxas que ocorreram entre 1426 e 1448, revelam elementos que perduraram no estereótipo da bruxa de hoje: o roubo e assassinato de crianças; o uso de poções e venenos para matar adultos; a habilidade de entrar em uma casa através de portas e janelas fechadas; ganhar acesso às casas em forma de animais; sugar o sangue ou comer a carne de crianças; untar a si próprias ou suas vassouras com o sangue ou pele de crianças para poder voar; cavalgar em demônios com formato de animais. Esses elementos do estereótipo foram fortalecidos através de confissões extraídas por meio de tortura, e eram então exportados, através de testemunhos escritos e folclore, a outras regiões onde ideias

---

<sup>46</sup> Tradução própria do original em inglês: "I read a book full of Elizabethan witch pamphlets, and there was an Elizabethan witch who was accused of giving children poison apples. This was earlier than any written accounts of Snow White that I'm aware of, and it's really interesting to me how, in the folk tales and the fairy tales and the historical accounts of real witchcraft, the same themes and motifs come up. In all these stories, there's no difference between the "real witch" and the "fairy tale witch.", disponível em <https://slate.com/culture/2016/02/the-witch-director-robert-eggars-on-the-real-history-behind-the-movies-most-wtf-scenes.html>

similares e uma disposição para usar a figura da bruxa como bode expiatório já existia. (HUTTON, 2017 em BUCKLEY, 2019, p. 25)<sup>47</sup>

No último conflito, com Katherine a atacar Thomasin, a única maneira de a última se libertar é matando a mãe, assim eliminando os velhos costumes e a cárcere criada pela superstição religiosa da própria família. Thomasin não tem mais nada a perder, tudo a sua volta desmoronou. Sua primeira reação após matar a própria mãe é então se desfazer das amarras literais – remover o vestido que é amarrado em seu corpo, desprender o cabelo. O conflito constante entre mãe e filha é, deste modo, outro retrato reproduzido no filme que condiz com a realidade histórica. A visão de mulheres como vulneráveis e espiritualmente suspeitas não foi mantida apenas pelos homens. As mulheres eram socializadas para verem umas às outras e, mais importante, elas mesmas como suscetíveis ao mal. No mesmo sentido, Zwissler apresenta como Louise Jackson trabalhou o processo de julgamento das bruxas históricas como um projeto de renovação psicológica através do qual mulheres acusadas vieram a entender seus próprios pensamentos privados e falhas secretas como evidência de que elas já haviam feito um pacto com Satanás, mesmo se elas não soubessem disso ou não se lembrassem de o ter feito. Sentimentos negativos (como pensamentos de infanticídio ou suicídio, odiar maridos abusivos, odiarem a si próprias por serem estupradas, inveja, ressentimento de crianças, maridos, vizinhos, a experiência de atração sexual, ou apenas desejar por uma vida menos difícil) eram a voz de Satanás. Satanás, acreditava-se, não poderia estar falando com ela assim se ela não tivesse já sucumbido à ele (ZWISSLER, 2018, P.9)<sup>48</sup>. A narrativa seria então uma demonstração de como a demonização da mulher é uma profecia que se cumpre sozinha? Thomasin nunca age de maneira objetivamente ruim e ver a trama dessa forma seria tirar toda a agência da protagonista. Entretanto, por se tratar de um filme de horror, essa percepção pode ser tida não somente como um posicionamento, mas como parte do que assusta. A demonização da mulher não é necessariamente uma profecia que se cumpre sozinha, mas não seria aterrorizante se fosse?

---

<sup>47</sup> Tradução própria do original em inglês: "Hutton's analysis of documents from the earliest witch trials, which occurred between 1426 and 1448, reveal elements that endure in the stereotype of the witch to this day: the theft and murder of infants; the use of poisons and potions to kill adults; the ability to enter a home through closed doors and windows; gaining access to homes in the form of animals; sucking the blood or eating the flesh of infants; anointing themselves or their brooms with the blood or flesh of infants to achieve flight; and riding demons in the form of animals (Hutton 2017: 170-1). These elements of the stereotype were strengthened by confessions extracted under torture, and were then exported, through written accounts and folklore, to other regions where similar ideas and a disposition to use the figure of the witch as a scapegoat already existed." (BUCKLEY, 2019, p. 25)

<sup>48</sup> Tradução própria do original em inglês: "accused woman came to understand her own private thoughts and secret flaws as evidence that she had *already* made pact with Satan, even if she was unaware of it or couldn't remember having done so. Negative feelings, such as thoughts of infanticide or suicide, hating abusive husbands, hating themselves for having being raped, envy of others, self-loathing, resentment of children, husbands, neighbors, the experience of sexual attraction, or even wishing for a less difficult life, were Satan's voice. Satan couldn't be speaking to her like this if she had not already succumbed to him." (ZWISSLER, 2018, P.9)

“Você gostaria de viver deliciosamente? Você gostaria de ver o mundo?”<sup>49</sup> É o que Black Phillip pergunta para Thomasin após destituí-la de toda a família que a menina tinha. A manipulação ocorre quando o bode toma o formato de um homem, provavelmente o Diabo e, em um final sem esperança, a única conclusão é se virar para a própria coisa que a destruiu e abraçá-la. O fim pode se tratar de uma alegoria sobre a ilusão da libertação feminina: o pacto que Thomasin faz não é uma fantasia de empoderamento feminino, mas antes uma exposição do poder devorador masculino (ZWISSLER, 2018, P.7)<sup>50</sup>. Quando a menina diz que não é capaz de assinar o livro do Diabo, por não saber escrever o próprio nome, Black Phillip responde “Eu vou guiar a sua mão”<sup>51</sup>.

A imagem do filme que, até o momento, puxa para tons sóbrios, com as cores escuras e apagadas e uma paisagem cinzenta com o objetivo de transmitir a desesperança dos personagens, avermelha-se no desfecho. Thomasin, que carrega o pecado no próprio nome - sendo “sin” a palavra inglesa para “pecado”, une-se às outras bruxas e, nua perante uma grande fogueira, dança e flutua com suas novas irmãs.



Figura 9: Thomasin iluminada pela fogueira, após assinar o livro do Diabo.

Thomasin é a última sobrevivente virtuosa, uma *Final Girl*. Mas, ao fazer um pacto com o Diabo, sela seu destino de mal em potencial, e se torna um monstro feminino. Thomasin também é apenas uma jovem passando pela puberdade e pelos desafios que naturalmente vêm

---

<sup>49</sup> Tradução própria do original em inglês: "Wouldst thou like to live deliciously?" e "Wouldst thou like to see the world?".

<sup>50</sup> Tradução própria do original em inglês: "Thomasin's final pact is not a fantasy of women's empowerment, but instead an exposé of devouring male power." (ZWISSLER, 2018, P.7)

<sup>51</sup> Tradução própria do original em inglês: "I will guide thy hand."

com o fato de tornar-se mulher. E todas essas percepções atreladas à personagem não são necessariamente o que Eggars se dispôs criar quando pretendeu retratar o pesadelo puritano mas, como o próprio relata, ao retratar uma bruxa é muito difícil não atrelar a ela ideias congruentes ao feminismo e à percepção que temos da mulher com poderes em sociedade.

## ***The Love Witch (2016)***

### **Ficha Técnica**

Realização: Anna Biller

Argumento: Anna Biller

Imagem: M. David Mullen

Produção: Anna Biller Productions

País de Origem: Estados Unidos da América

Duração: 120 minutos

**Sinopse:** Elaine (Samantha Robinson), uma jovem e bela bruxa, está determinada a encontrar um parceiro que possa amá-la. Em seu apartamento, ela cria feitiços e poções para depois seduzir os homens que encontra. Entretanto, sua magia funciona demasiado bem, e ela acaba com uma lista de vítimas de sua sedução. Quando ela finalmente encontra o homem de seus sonhos, seu desespero para ser amada faz com que ela se encontre à beira da insanidade.

“Estou começando uma nova vida”<sup>52</sup>, diz uma bela mulher a fumar, enquanto dirige um conversível vermelho. Elaine, ao buscar outro cigarro na bolsa, puxa para fora um baralho de tarô, cuja primeira carta é um três de espadas. Acredita-se que essa carta significa profunda infelicidade, principalmente no que diz respeito a vida romântica. A figura prevê mágoa, o fim de um relacionamento ou a dor proveniente de uma traição. Para alguém familiar às teorias de divinação do jogo de cartas, inventado na Itália durante o século 15, a temática central do filme se torna óbvia. Não há mal algum, entretanto, em não notar esse primeiro símbolo colocado, pois logo em seguida vemos, em formato de *flashback*, um homem a morrer após beber algo de uma taça. “Pobre Jerry, eu tive um colapso nervoso depois que ele me deixou”.<sup>53</sup>

Em menos de cinco minutos, sabemos que Elaine foi abusada de alguma forma, tem acompanhamento psicológico e tem como maior desejo encontrar um homem que a ame, enquanto consciente de seu lugar frente a eles. Durante o filme, quase nunca deixamos de acompanhar a personagem principal. Seus pensamentos, opiniões e racionalizações são expostos em forma de *voice over*, de maneira que o/a espectador/a seja colocado/a não só

---

<sup>52</sup> Tradução própria do original em inglês: “I'm starting a new life.”

<sup>53</sup> Tradução própria do original em inglês: "Poor Jerry. I had a nervous breakdown after he left me."

dentro de sua mente, mas também como um participante, como um olhar voyeurístico do que acontece com Elaine.



Figura 10: Elaine e Trish conversam sobre amor no salão de chá.

Ao chegar na casa onde ficaria hospedada, Elaine logo conhece Trish (Laura Waddell), uma decoradora de interiores que vem a se tornar amiga próxima da protagonista. É Trish quem leva Elaine para a casa de chás, um dos cenários recorrentes de maior importância na narrativa. É lá o único espaço em que Elaine está cercada apenas de mulheres, ao menos fisicamente, uma vez que seus pensamentos e falas ainda giram sempre em torno de presenças masculinas. Anne Biller explica a relevância em colocar o espaço, em entrevista para a *Diabolique Magazine*:

O salão de chá é um prenúncio da cena da feira renascentista; tudo é o mundo de fantasia de Elaine, toda embonecada, em um salão de chá. Ela troca de roupa para beber chá e eu acho que isso mostra que ela é um pouco louca. Trish a leva lá e ela se encaixa imediatamente no ambiente, todas princesas de contos de fadas, como uma menina em seu momento de brincar. Nossas fantasias podem mudar, mas existem fantasias criadas por mulheres que os homens não podem ditar. Isso é o que as mulheres têm que fazer, criar suas próprias fantasias; homens não estão envolvidos de nenhuma forma. Uma amiga me levou a um desses lugares e era exatamente assim, chapéus com flores, vestidos longos, todo mundo sendo tratado como uma garotinha em uma festa do chá, exceto que elas eram mulheres usando renda. [...] Eu estou tentando criar uma voz que

fala sobre prazer feminino, isso não é apenas um filme de terror, isso é sobre fantasia feminina. (*Diabolique Magazine*)<sup>54</sup>

É nessa primeira conversa entre Elaine e Trish na casa de chá, que entendemos melhor como a mente de Elaine funciona. Como Trish aponta, “você soa como se tivesse sofrido lavagem cerebral do patriarcado”<sup>55</sup>. Durante a conversa, compreendemos que a obsessão de Elaine com amor justifica para si que ela aja de qualquer maneira para conseguir o que deseja.

Ao ser questionada pela *Filmmaker Magazine* sobre como descreveria o filme para outras pessoas, sobre qual a motivação real de Elaine e se a personagem tem uma teoria que quer provar ou se apenas está testando seus limites, Anne Biller clarifica:

É sobre amor; uma mulher que fica desapontada quando homens não têm a mesma capacidade de amar que ela tem. Ela está procurando por um parceiro para a vida que pode realmente fazer essa dança com ela, e ela não foi capaz de encontrá-lo, então ela se vira para a manipulação para conseguir. Ela pensa “talvez isso vá funcionar.” E é claro que não funciona, porque os gêneros não vêem olho no olho. E é realmente meio clássico: a tragédia da diferença de gênero, amores cruzados, amor que não pode acontecer. Não por causa da bruxaria, mas por causa dos gêneros, das personalidades, e coisas desse tipo. As pessoas não conseguem acreditar nas cenas do salão de chá e da feira renascentista – as pessoas acham que essas são coisas com tendência para o feminino que eu joguei no filme só para ser insano. Porque essas são a fundação temática do filme, porque o fator sobre a Elaine é que ela foi uma menininha um dia. Menininhas geralmente não crescem brincando com figuras de ação ou tentando explodir coisas no porão de suas mães. Elas crescem com contos de fadas, com a fantasia do príncipe encantado no cavalo branco, a mansão, o castelo, e tudo isso, e então elas se tornam adolescentes e a realidade é que os homens estão constantemente tentando estuprá-las. Então o filme é sobre essa transição, essa realidade, e como o espírito de Elaine é quebrado através de um relacionamento abusivo. Então essas cenas são expressões da fantasia interna de vida surgindo na tela, e vendo como essa vida de fantasia é muito

---

<sup>54</sup> Tradução própria do original em inglês: "The tea room is a foreshadowing of the Renaissance faire scene; it's all Elaine's fantasy world, all dolled up, in a tea room. She gets changed to have tea and I think it shows she is a bit mad. Trish takes her there and she falls right into the environment, all the fairy princesses, like a little girl's play time. Our fantasies may change, but there are female-created fantasies that are not what men dictate. This is what women have to do, create our own fantasies; men are not involved in that in any way. A friend took me to one of these places and it was just like that, hats with flowers, long dresses, everyone treated like a little girl at a tea party, except they're women wearing lace (...) I am trying to create a voice that speaks about female pleasure; this is not just a horror movie, this is about female fantasy", disponível em <https://diaboliquemagazine.com/the-love-witch-2016-an-interview-with-writer-and-director-anna-biller/>

<sup>55</sup> Tradução própria do original em inglês: "You sound as if you'd been brainwashed by the patriarchy."

diferente daquela dos homens, que só querem assistir ela tirar as roupas e ficar pelada. (*Filmmaker Magazine*)<sup>56</sup>

Aponta-se aqui a importância da cor dentro da narrativa. Por se tratar de uma estética que pretende prestar homenagem aos filmes de horror gravados em Technicolor nos anos 60, o estilo é cativante e logo se destaca. Mas, mais do que isso, é implementado de maneira interessante. Não se usam os tons super saturados apenas por seu teor estilístico, mas também para tonalizar emocionalmente o que se passa com Elaine. Quando o filme se inicia, a personagem principal está completamente trajada de vermelho – ela está só, é independente, e tem muitas emoções a borbulharem quando pensa no seu passado e no que a levou até ali. Pelo decorrer da narrativa, as cenas pintadas em vermelho são maioritariamente aquelas em que ela se encontra sozinha, seja trabalhando em uma nova poção ou apenas revisitando memórias deitada na cama. Quando Elaine fala de suas fantasias românticas, está cercada por cor-de-rosa. Senta em uma sala rosada cercada de mulheres que estão trajadas de maneira parecida. A cor remete à inocência, e permite que a bruxa discorra sobre seus desejos quase como se narrasse um sonho de menina. Em outros momentos, as cores que Elaine usa estão atrelados ao seu par romântico da vez, como se a mulher tentasse sempre se fazer encaixar com o homem que tem ao seu lado. A cor, no longa, é colocada com a mesma importância que certos objetos específicos têm para a figura da bruxa; serve um propósito para além de apenas fazer o filme “parecer bonito”, tal qual a junção de ervas cheirosas possa apenas parecer perfume para alguns mas, nas mãos de uma mulher desviada, podem tornar-se veneno.

Elaine usa um caldeirão, ervas, líquidos coloridos e um livro de poções. Trajando um longo vestido preto em um tapete com a imagem de um pentagrama, bebe de um cálice frente a uma vela vermelha que queima. Enfim, faz pedidos de amor a uma Deusa, pontuação definitiva para colocarmos o tipo de bruxaria que Elaine pratica dentro da Bruxaria Moderna, ou neopaganismo.

---

<sup>56</sup> Tradução própria do original em inglês: "It's about love; a woman who's disappointed when men don't have the same capacity for love that she does. She's looking for a real life partner who can really do this dance with her, and she hasn't been able to find him, so she turns to manipulation to get it. She thinks, "Maybe this will work." And of course it doesn't, because the genders don't see eye to eye. And it's really quite classical: the tragedy of gender difference, star-crossed love, love that can't happen. Not because of the witchcraft, but because of the genders, the personalities, and stuff like that. People can't believe the tearoom and the renaissance fair scenes – people think these are weird feminine-leaning things I threw in the movie just to be insane. But those are the thematic backbone of the film, because the thing about Elaine is that she was a little girl at one time. Little girls don't usually grow up playing with action figures or trying to blow things up in their mom's basements. They grow up with fairy tales, the fantasy of the prince on the white horse, the manor, the castle, and all that, and then they become teenagers and the reality is that men are constantly trying to rape them. So the film is about that transition, that reality, and how Elaine's spirit is broken through an abusive relationship. So those scenes are expressions of an inner fantasy life coming on the screen, and seeing how the fantasy life is very different from that of the men, who just want to watch her strip and get naked.", disponível em <https://filmmakermagazine.com/98928-im-actually-trying-to-create-a-film-for-women-anna-biller-on-the-love-witch/#.YOWIJC3OpQI>



Figura 11: Elaine cercada de simbologia associada à bruxaria, quando faz outra de suas poções.

No seu artigo publicado na revista *Sacrilegens*, Susan Sanae Tsugami coloca a importância de se diferenciar a bruxaria histórica da bruxaria moderna. A primeira seria atrelada ao conceito de heresia, na ideia cristã de que a bruxa está relacionada a pactos com o demônio e de que ela afasta as pessoas da fé correta. Por outro lado, a bruxaria moderna encapsularia um movimento espiritual que ganhou força na década de 50, e que busca o resgate de hábitos e crenças pré-cristãos, se voltando para cultos antigos. É importante ressaltar essa diferenciação ao falar sobre Elaine, uma vez que é explícito no filme o tipo de bruxaria ao qual a personagem é atrelada.

Elaine pode ainda ser vítima de estereótipos e pré julgamentos derivados da crença cristã, como nos é mostrado algumas vezes ao longo do filme, mas ela também é capaz de encontrar uma loja na cidade em plena luz do dia onde pode conseguir os ingredientes de suas poções, e também pode vender suas próprias criações, como velas e sabonetes. A bruxaria de Elaine é capitalizável, tem espaço no mundo moderno e, embora ligada a conceitos utópicos de comunidade e culto à natureza, tem também objetivos sociopolíticos.

Silvia Federici, em seu livro *Calibã e a Bruxa*, aponta como, “com o fim da caça às bruxas, muitas mulheres continuaram se sustentando justamente por meio de práticas de vidência, venda de encantamentos e poções mágicas do amor, dentre outras formas de magia” (FEDERICI, 2017, p. 372). Mas, apesar de práticas de bruxaria passarem a ser vistas como um produto da ignorância ou como uma desordem na imaginação, a ideia da bruxa seguiu assombrando o imaginário popular e as suas características passaram a ser aplicadas a outras mulheres que pudessem ser vistas como perturbadoras da ordem social, mesmo que recebendo outros nomes para identificá-las.

Assim como a contradição da aceitação e não aceitação da bruxaria, a personagem tem também em si uma dualidade notável. Elaine é uma mulher moderna, uma mulher de negócios, uma

artista, independente no que diz respeito ao saber cuidar de si própria. Mas seus ideais românticos são ultrapassados, ela vê amor como uma troca onde um lado sai sempre perdendo, onde ela dá ao homem tudo que ele quiser, e em troca ele a ama. Ela é a mistura de uma consciência feminista, baseada em suas observações de como homens tratam mulheres e querem ser tratados por elas, com uma “lavagem cerebral do patriarcado”. Como coloca Biller,

Esse filme realmente vem do meu interesse em criar cinema para mulheres, mas também de fazer filmes que sejam adições dignas de nota no gênero do horror. Eu quero ter protagonistas mulheres, consciência feminina e ponto de vista feminino. Eu também quero criar um personagem Femme Fatale que incorpa os estereótipos, contradições e problemas da consciência feminina e da projeção masculina. A bruxa é realmente uma figura interessante para mim. Ela incorpa o poder e a dignidade de uma mulher real, mas também representa todas essas projeções insanas do homem ao longo da história: ela é má, sua sexualidade é má, ela é só uma fantasia masculina do que é mau na mulher. Ela se tornou um bode expiatório e um contentor de veneno para o que o homem quer negar, seus próprios sentimentos de medo, medo do poder feminino e do poder da deusa. (*Diabolique Magazine*)<sup>57</sup>

A ideia da realizadora de ter um ponto de vista feminino pode ser exemplificada com a cena do primeiro encontro romântico de Elaine no longa. Voltando à ideia do olhar feminino, Biller faz uso dele quase como uma arma. Especialmente nos momentos onde Elaine tem um encontro sexual, a progressão da cena acontece de maneira a deixar o público que assiste desconfortável. O elemento sexual não está ali para o prazer de quem assiste, mas como um ponto narrativo necessário que, ao estar presente, coloca o público dentro de um momento íntimo onde esse olhar voyeurístico, usado antes de maneira fetichista, agora parece transgressor.

Elaine oferece ao seu primeiro par romântico, Wayne (Jaffrey Vincent Parise), um *drink* contendo ervas alucinógenas, e a reação dele ao ser informado disso é de agradável surpresa. Ser drogado sem consentimento, o que colocaria qualquer mulher em desespero, é para ele uma experiência divertida, ainda mais quando Elaine começa a se despir em sua frente. Após terem relações sexuais, Wayne desabafa com a mulher, comparando-a a todas as outras relações que teve antes, e ela o consola em tom maternal. Ele declara seu amor enlouquecido e Elaine, ao notar o desespero do homem, conclui: “Eu achei que havia encontrado um homem real, mas ele é apenas como uma garotinha”<sup>58</sup>. Na manhã seguinte, a bruxa mais uma vez consola Wayne, insano de amor, quando leva café na cama para ele. No entanto, quando logo em seguida, ao

---

<sup>57</sup> Tradução própria do original em inglês: "This film really comes from my interest in creating a cinema for women, but to also make films that are noteworthy additions to the horror genre. I want to have female protagonists, feminine consciousness and a female point of view. I also wanted to create a femme fatale character who embodies the stereotypes, contradictions, and problems of female consciousness and male projection. The witch is a really interesting figure for me. She embodies a real woman's power and dignity, but also represents all these crazy male projections throughout history: she's evil, her sexuality is evil, she's just a male fantasy of what is evil in women. She has become a scapegoat and a poison container of what men want to disavow, their own feelings of fear, fear of female power and goddess power.", disponível em <https://diaboliquemagazine.com/the-love-witch-2016-an-interview-with-writer-and-director-anna-biller/>

<sup>58</sup> Tradução própria do original em inglês: "I thought I'd found a real man, but he's just like a little girl."

tirar tarô para si acaba encontrando de novo a carta do três de espadas, retorna ao quarto para encontrar o amante morto.

A maior questão é o que aconteceria se homens amassem mulheres com a mesma força que as mulheres querem que eles amem; da mesma forma que as mulheres desejam ser amadas pelos homens. Homens são conhecidos por serem menos emotivos que mulheres mas, na minha experiência, eles são muito mais emotivos. E essa é a razão pela qual eles não querem, não podem, abrir esse portão – isso os destruiria. E é isso que mata todos os homens no meu filme – ter que experienciar seus próprios sentimentos. (Anne Biller para *The Guardian*)<sup>59</sup>

Esse desejo de Biller, que quando lido parece quase contraditório, uma vez que existe a vontade de criar ao mesmo tempo uma personagem mulher que ultrapasse esse ponto de vista feminino mas que também possa ser tida como uma vilã clássica dos filmes de horror, parece conseguido com sucesso na construção de Elaine. Ao mesmo tempo que não nos é deixada dúvida de que os atos que a personagem pratica são errados, que ela é a vilã da narrativa e que o que a move são seus próprios delírios, ainda assim existe compaixão pela bruxa. É colocado que ela sofreu abusos no passado que a levaram a ser e agir dessa maneira deturpada. Quando a realizadora consegue criar esse monstro feminino, essa *femme fatal*, mas a posiciona na narrativa com compaixão e como uma crítica maior ao que cerca essa mulher, ela transforma uma ideia inicialmente contraditória em uma complementar.

Nas cenas seguintes, Elaine enterra Wayne enquanto pensa sobre como a morte não a assusta, uma vez que ela já tinha enterrado pessoas antes, pessoas com quem ela se importava. Aqui consagra-se que Elaine, enquanto protagonista, é também a vilã do filme. Anne Biller defende que, embora retrate Elaine como uma psicopata, isso não tira a mensagem feminista do filme, uma vez que a culpa dessa sociopatia não estaria sendo colocada na personagem em si, e sim no abuso que ela teria recebido dos homens à sua volta. Elaine funciona assim como uma espécie de anti-heroína.

Temos um vislumbre disso quando o filme nos apresenta Graham (Jared Sanford), o sumo sacerdote do grupo pagão que Elaine costumava frequentar. Elaine mostra clara hostilidade ao homem, apesar de manter a compostura frente a outras mulheres. Ela vira o rosto para que ele não possa beijá-la nos lábios e questiona-o sobre o fato de ainda ensinar sobre magia sexual em meio a outras aulas. Graham afirma que o grupo pagão que integra acredita que o maior poder de uma mulher reside em sua sexualidade e que esse poder não seria satânico ou anti-feminista, mas antes uma celebração do poder natural da mulher enquanto um corpo terreno, uma essência espiritual e um útero. Em uma mesa cercado de mulheres que apenas escutam, Graham

---

<sup>59</sup> Tradução própria do original em inglês: “The big question is what would happen if men loved women as strongly as women want them to; the way women crave to be loved by men. Men are known for being much less emotional than women, but, in my experience, they’re much more emotional. And that’s why they won’t, or can’t, open that gate – it would destroy them. And that’s what kills all the men in my movie – having to experience their own feelings.”, disponível em <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/02/love-witch-director-anna-biller-conversation-pornography>

defende que a verdadeira equidade entre homens e mulheres está na diferença clara de ambos, e que para uma mulher se tornar igual a um homem, ela deve usar de seus dons naturais, ser uma mãe e uma amante.

Ao construir o sumo sacerdote dessa forma, Anne Biller retrata um de seus pensamentos sobre a luta pela liberdade sexual. Em entrevista ao *The Guardian* ela diz:

Talvez tenha um pouco disso em *The Love Witch*: a noção de que você pega a mulher, o símbolo sexual objetificado, e você pergunta o que existe dentro da mente dela. O que é nauseante sobre isso é como a esquerda se apropriou desse tipo de política da liberdade sexual de uma forma que não é realmente boa para as mulheres. Então se você reclama sobre alguns dos problemas para mulheres na revolução sexual, você é vista como uma puritana de direita. A revolução sexual prometeu todos os tipos de liberdade para mulheres, e nada foi alcançado – pelo menos, não para as mulheres. (*The Guardian*)<sup>60</sup>

O personagem de Graham no longa é um homem em posição de poder que prega essa liberdade sexual para mulheres e, no papel, isso parece ótimo. Na prática, por outro lado, vemos como esse pensamento e os ensinamentos pregados pelo sumo sacerdote foram internalizados por Elaine, quando na cena seguinte a mulher aparece sentada em frente ao espelho, cercada de fotos de antigos amantes e do próprio pai. As falas dos homens então escutadas, assumidamente de memórias da bruxa, em *voice over*, ofendem, pressionam e diminuem Elaine. A mulher, por sua vez, é mostrada a sentir prazer sexual ao lembrar-se novamente de Graham a iniciá-la em seu grupo. Na cena da iniciação, o olhar apavorado de Elaine é logo substituído por um que pode ser interpretado como certo, quando retornamos a ela na cama. Por mais errados que possam ser os ensinamentos de Graham, algo nela se tornou mais confiante após eles.

O modo como religiões são usadas depende das preocupações da era; nos anos 60, eu acho que muito da bruxaria era sobre pessoas explorando nudez, sexualidade, o demoníaco, o além... para exploração de drogas e para saírem do Cristianismo. Eu acho que hoje, toda a bruxaria é muito alinhada com os conceitos da Nova Era de cura interna, meditação. As pessoas estão tendo interesse por razões completamente diferentes, como empoderamento feminino, mulheres achando seu poder como deusas. Elaine diz, “Bruxaria salvou minha vida,” então é assim que ela se sente. Uma coisa que notei nos rituais que frequentei é que algumas pessoas pareciam muito esclarecidas, mas outras

---

<sup>60</sup> Tradução própria do original em inglês: “Maybe there is a little of that in *The Love Witch*: the sense that you take the woman, the objectified sex symbol, and you ask what’s inside her mind. The queasy thing about it is how the left has appropriated that kind of free sexual politics in a way that’s not really that good for women. So that if you complain about some of the problems for women in the sexual revolution, you’re looked at as a rightwing prude. The sexual revolution promised all kinds of freedom to women, and none of it was accomplished – at least, not for women.”, disponível em <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/02/love-witch-director-anna-biller-conversation-pornography>

peessoas pareciam muito perdidas e degradadas. Elas estavam tentando se encontrar.  
(Anne Biller para *LennyLetter*)<sup>61</sup>

Ainda sobre a mutação em bruxa que Elaine sofre, Anne Biller fala para *Diabolique Magazine* sobre como seu objetivo era mostrar que bruxas são indivíduos e que, mesmo ao praticar magias que intrinsecamente não tenham nada de mau, como no caso de Elaine, os sentimentos pessoais vão sempre ter um papel. “Elaine poderia estar fazendo todos esses feitiços de bruxaria branca mas ela tem ódio demais por causa do abuso que sofreu. Essa era minha intenção, fazer com que Elaine nutrisse todo esse ódio, mesmo que tudo que ela esteja fazendo pareça benigno.” (*Diabolique Magazine*)<sup>62</sup>

Quando o detetive Griff Meadow (Gian Keys) começa a investigar a morte de Wayne e chega em Elaine, baseando-se na garrafa que ela havia deixado para trás na cena do crime, Elaine usa do estereótipo colocado em bruxas a seu favor. “Senhorita Parks, você é uma bruxa?”<sup>63</sup>, Ihe é questionado. A mulher confirma que sim, mas acrescenta: “Você acha que ser uma bruxa me faz má? Capaz de assassinato, até?”. Elaine defende sua crença e, ao fazê-lo, constrange o detetive fazendo com que ele peça desculpas por tê-la ofendido. No fim, entretanto, não passa de outra artimanha de sedução de Elaine que, com apenas um olhar, muda todo o comportamento de Griff. Quando nos damos conta, Elaine está com Griff a cavalgar em um encontro romântico rumo a uma feira medieval.

Em meio a um número musical, em uma “terra encantada”, com todos vestidos com fantasias de época, Elaine e Griff são despidos, vestidos em branco e coroados, para serem amarrados juntos - literalmente - em casamento. É servido um banquete e é aparente que todas as fantasias de Elaine estão a se concretizar, até que ouvimos em forma de *voice over* os pensamentos de Griff, “Eu não estou apaixonado”<sup>64</sup>. O homem segue dizendo sobre como quer um herdeiro e isso acarreta também uma esposa, mas que nunca se deixaria amolecer com o amor, que o amor poderia destruir um homem. Em contraponto, Elaine está a pensar sobre como funciona o amor verdadeiro. A protagonista divaga sobre como ama tudo em Griff, e que os detalhes de seu

---

<sup>61</sup> Tradução própria do original em inglês: “The way religions are used is dependent on the concerns of the era; in the '60s, I think a lot of witchcraft was about people exploring nudity, sexuality, the demonic, the beyond ... for exploitation of drugs, and for getting outside of Christianity. I think today, all of witchcraft is very aligned with New Age concepts about inner healing, meditating. People are getting into it for completely different reasons, like female empowerment, women finding their power as goddesses. Elaine says, “Witchcraft saved my life,” so that’s how she feels. One thing I noticed in the rituals I went to is that some of the people seemed very enlightened, but other people seemed really lost and debased. They were trying to find themselves.”, disponível em <https://www.lennyletter.com/story/interview-the-love-witch-filmmaker-anna-biller>

<sup>62</sup> Tradução própria do original em inglês: “The witchcraft in the film is not about one type of practice, the idea is that witches are individuals.” (...) “You can’t always control that when doing a spell. Not everything is 100% white light. I thought of this when creating Elaine; she may be doing all these white witchcraft spells but she has so much hatred because of the abuse she’s suffered. That was my intention, to have Elaine harbor all this hatred, even though everything she is doing seems benign.”, disponível em <https://diaboliquemagazine.com/the-love-witch-2016-an-interview-with-writer-and-director-anna-biller/>

<sup>63</sup> Tradução própria do original em inglês: “Miss Parks, are you a witch?”

<sup>64</sup> Tradução própria do original em inglês: “I’m not in love”.

amado agora seriam a vida dela. Em um diálogo interno individual, enquanto alimentam uvas um ao outro, ambas personagens estão em constante discórdia, sem fazerem ideia do que o outro está a pensar. De certa forma, ironicamente, os pensamentos de Griff, apesar de hostis a Elaine, são o que ela vinha buscando desde o início do filme. Griff não enlouquece de amor quando ela o trata com carinho e compreensão, e não amolece “como uma garotinha” após passar algum tempo com Elaine.

O mau entendido vem da ideia de que *The Love With* é uma paródia de filmes que objetificam mulheres e de que está celebrando aqueles filmes, ao invés das pessoas entenderem que é um filme no qual uma mulher está fazendo um filme sobre uma mulher que foi objetificada e cuja vida foi arruinada por isso. (Anne Biller para *Elle*)<sup>65</sup>

A destruição de Elaine vem em dois golpes. Por um lado Trish, sua amiga cujo marido se mata após um caso com Elaine que depois não leva a nada, e Griff, sua suposta alma gêmea. Trish desabafa com Elaine no salão de chá, dizendo que gostaria de matar a amante do falecido marido, sem saber que a mulher estaria sentada em sua frente. Quanto a isso, Elaine não reage de modo algum, e segue falando que está apaixonada e mostrando à amiga, ainda em luto, o anel que ganhou de presente de Griff. Trish aponta a ironia de seus papéis terem se invertido, mencionando a primeira vez que vemos as duas no salão de chá. Ao ir sozinha tentar devolver o anel que Elaine havia esquecido para trás, vemos Trish a explorar a casa da amiga e pouco a pouco se transformar nela. Com curiosidade e delicadeza, Trish copia a maquiagem de Elaine, coloca uma peruca de fios pretos e veste uma *lingerie sexy*. Ao descobrir a foto de seu marido nas coisas de Elaine, e o feitiço de amor que a amiga teria feito para conquistar o homem, Trish ataca Elaine mas falha em completar a transformação na *persona* da amiga, pois não dá o golpe final, contentando-se apenas em xingá-la. Essa não é a única vez que vemos o papel que tem a rivalidade feminina no filme. Elaine constantemente usa “garotinhas” como forma de diminuir as ações dos homens que a cercam, associando ser uma jovem mulher a ser fraco e objeto de dó e repulsa. Ela ativamente busca o marido da amiga e o conquista, concordando com ele em todas as reclamações que ele faz sobre ela. Ainda, mesmo sentindo repulsa pro Graham, não faz nada para alertar as novas mulheres que o sumo sacerdote atrai para seu grupo. A única afeição importante para Elaine provém da atenção masculina, o seu se sentir empoderada pela identidade como bruxa não se estende ao empoderamento de outras mulheres à sua volta.

Eu penso que não importa qual tipo de mulher você é, se você é extremamente masculina, butch, etc., você vai experienciar misoginia internalizada. Então quando as mulheres vêem que tem uma mulher em um filme e ela está sendo atormentada por montes de vozes sinistras repetidas das suas memórias em sua mente - eles estão a atormentando todo o tempo e ela tem toda essa dúvida sobre si mesma e ela tem tanto medo, e sua resposta é criar sua própria imagem através de maquiagem, roupas, etc., elas

---

<sup>65</sup> Tradução própria do original em inglês: “The misunderstanding comes from the idea that [*The Love Witch*] is a parody of films that objectify women and that it's celebrating those films,” she explains. “Rather than people understanding it as a film in which a woman is making a film about a woman who *has been* objectified and whose life has been ruined by it.”, disponível em <https://www.elle.com/culture/movies-tv/interviews/a41122/the-love-witch-anna-biller-interview/>

entendem que essa resposta é real. Elas não pensam nisso como sendo camp ou kitsch ou que é algo retrô; elas sentem em suas vidas diárias. Eu acho que é uma diferença real entre a interpretação feminina e masculina do filme. (Anne Biller para *Vodzilla*)<sup>66</sup>

Na primeira vez que vemos Elaine realmente vulnerável, é Trish que está por cima dela. O ponto de vista da mulher “sã” a se fantasiar de Elaine, coloca por um momento a amiga nesse lugar ilusório ao que pertence a bruxa, onde tudo parece bonito e tudo parece correr ao seu favor, e quebra logo a fantasia.

Na reta final do longa, Griff confronta Elaine em um bar, após receber de volta a análise de DNA que fez na poção que Elaine havia deixado no túmulo de Wayne, e o relacionamento dos dois desmorona. Griff diz que terá que prender Elaine, ao que a mulher retruca perguntando por quê? “Casar com um homem de acordo com minha própria religião? Seduzir um homem casado? Eu sei que 400 anos atrás você poderia queimar por uma coisa dessas, mas não hoje em dia”<sup>67</sup>. Ela é provada errada em seguida quando os homens do bar tomam o uso de um inglês arcaico e passam a clamar “queime a bruxa!”<sup>68</sup>. Em vez de uma fogueira, entretanto, os homens cercam Elaine e passam a despi-la à força. Nos tempos de hoje, o queime a bruxa que Elaine diz ser coisa de 400 anos atrás, tomou outra forma: a de assédio sexual. Griff consegue salvá-la e eles fogem mas, quando já no quarto de Elaine, as juras de amor da bruxa de nada adiantam. O homem recusa beber o cálice que ela lhe estende, assumidamente com outra poção do amor, dessa maneira, recusando também o sentimento que ela estava a oferecer. Elaine fica aflita e começa a se afastar do homem, nota a carta do três de espadas e logo passa a vê-lo como uma caveira. Com uma adaga, Elaine apunhala três vezes Griff deitado em sua cama. A profecia da carta de tarô, cuja imagem é a de um coração com três espadas cravadas nele, se cumpre de forma literal. Elaine foge para seu mundo de faz de conta, e ainda com a adaga ensanguentada na mão, fantasia com seu final de felizes para sempre, ao sair da feira medieval em cima de um cavalo branco levado por seu amado.

Ao pensarmos que o filme foi feito por uma mulher com a intenção de retratar outra mulher de forma a tanto validar a existência da mulher feminina dentro do movimento feminista, quanto apontar os males que o pensamento misógino acarreta nessa mesma personagem e no que ele a transforma (como previamente adereçado em diversas entrevistas por Biller), supõe-se que há a intenção de que o público se sinta de uma certa maneira e perceba essas intenções.

---

<sup>66</sup> Tradução própria do original em inglês: “I think no matter what kind of woman you are, even if you’re extremely masculine, butch etc., you’re going to experience internalised misogyny. So when women see that there’s a woman in a movie and she’s being tormented by a lot of ominous male voices repeated from memory in her mind – they’re tormenting her all the time and she’s got all this self doubt and she has so much fear, and her response is to create her own image out of make-up, clothes, etc., they understand that that response is real. They don’t think of it as camp or kitsch or that it’s something retro; they feel it in their daily lives. I think that’s a real difference between male and female interpretations of the movie.”, disponível em <https://vodzilla.co/interviews/interview-anna-biller-on-the-love-witch-critics-feminism-and-female-pleasure/>

<sup>67</sup> Tradução própria do original em inglês: “Marrying a lover according to my own religion? Seducing a married man? I know 400 years ago you could be burned for a thing like that but not today.”

<sup>68</sup> Tradução própria do original em inglês: “Burn the witch.”

Joey Soloway discute no *Toronto International Film Festival* (TIFF)<sup>69</sup> de 2016 o que seria o *Female Gaze*. Para ela, o olhar feminino seria mais do que uma reversão de papéis onde as mulheres objetificam os homens, ou mais do que ter uma mulher como o personagem principal em um típico filme de ação. Tal qual Mulvey aponta três papéis importantes para o olhar masculino – o da pessoa por trás das câmeras, o dos personagens no filme e o do espectador –, Soloway coloca três pontos para o olhar feminino.

O olhar feminino convida o espectador a sentir como uma mulher se sente. Para ir além do apenas ver e ao invés disso se imergir em sentir o que o personagem principal está sentindo. O olhar feminino tem o objetivo de comunicar qual a sensação de ser olhada, como é ser objetificada pelo olhar masculino. Por fim, após ter havido essa comunicação, o olhar feminino se atreve a olhar de volta, ele exige ser um sujeito com ação e não apenas um objeto.

Quando Biller coloca o/a espectador/a nessa posição voyeurística sobre a vida de Elaine, fazendo-nos não apenas ver o que se passa mas também ouvir os pensamentos das personagens, tornamo-nos cúmplices em suas ações. O olhar feminino mencionado por Soloway é bem ilustrado dessa forma, quando, ao acompanharmos a jornada da personagem, há um esforço consciente para que simpatizemos com ela. Sim, ela é uma assassina, mas essa conclusão é seguida da pergunta “mas podemos culpá-la por isso?”.

## ***I Am Not A Witch (2017)***

### **Ficha Técnica**

Realização: Rungano Nyoni

Argumento: Rungano Nyoni

Imagem: David Gallego

Produção: Arte Prize, BFI Film Fund, CNC

País de Origem: Reino Unido, França, Alemanha, Zâmbia

Duração: 93 minutos

**Sinopse:** Na Zâmbia, Shula (Maggie Mulubwa), uma orfã de 9 anos, é acusada de bruxaria e exilada em um acampamento para bruxas pelo corrupto governo local. Por ser a única criança bruxa, Shula é explorada pelos adultos para ganho financeiro e forçada a decidir se prefere se manter exilada como bruxa ou arriscar sua segurança para poder ser livre.

Um ônibus anda em uma estrada de terra e, pela janela, vemos um grupo de mulheres sentadas dentro de um cercado com fitas brancas amarradas a elas. As pessoas que descem do ônibus são

---

<sup>69</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>

turistas, e as mulheres com fitas e tinta branca no rosto são a atração. Um guia local explica que as fitas são para impedir que as mulheres voem, porque geralmente, quando elas voam, é para sair e matar outras pessoas. Mas não naquele momento. Ali, elas seriam inofensivas, colocadas apenas para que os turistas pudessem vê-las. Ao som não diegético de Vivaldi, as mulheres, na grande maioria já senhoras idosas, gritam, balançam as mãos e fazem caretas, dando ao público o espetáculo que é esperado delas.

Em entrevista para o *Woman and Hollywood*, a realizadora Rungano Nyoni diz, quando é questionada de onde veio a inspiração da história, que ela começou a escrever sobre pessoas que realmente conhecia mas, quando lhe apontaram que os temas que ela cobria estavam sempre a girar em torno de mulheres, ela mudou um pouco os personagens e notou temas em comum:

Eu já sabia sobre os acampamentos de bruxas e eu pensei que seriam uma história interessante, mas para outro momento, então eu combinei essas histórias juntas e encaixou com o que eu queria falar sobre. Eu coloquei esses personagens neste acampamento de bruxas e eles explicaram ou articularam melhor o que eu queria dizer em algumas partes. (*Woman and Hollywood*)<sup>70</sup>

Em seguida, uma mulher que busca água em um poço tropeça e derruba o balde que levava na cabeça, deparando-se com uma criança que observava a cena. A criança, em seguida, é mostrada levando o balde para a casa da mulher que, agora em papéis inversos, é quem observa da janela mas não faz menção de recebê-la.

“Essa criança é uma bruxa”, argumenta a mulher do início para uma policial. Ela segue explicando que, desde que a mais nova chegou à vila, coisas estranhas começaram a acontecer, e que ninguém mais tira água do poço por terem medo que a menina tenha feito algo com ele. Uma testemunha aparece, adentrando a delegacia pela janela, e contando uma história sobre estar num campo e ver a menina a observá-lo; ela teria pego um machado e cortado o braço do homem. A policial não demonstra surpresa alguma, dado que a testemunha tinha o corpo intacto, e ele esclarece que na verdade se tratara de um sonho, sendo mandado embora pela policial. A autoridade ainda mostra alguma compaixão, esclarecendo para a menina o que se passa e perguntando seu nome, mas é interrompida por homens do lado de fora da janela, exclamando que a menina é efetivamente uma bruxa.

Creed fala, no seu livro *The Monstrous Feminine*, que “Historicamente e mitologicamente, a bruxa inspirou tanto admiração quanto pavor. Em sociedades antigas todos os poderes mágicos, tanto usados para propósitos bons quanto maus, inspiraram o mais profundo pavor entre os

---

<sup>70</sup> Tradução própria do original em inglês: “I already knew about witch camps and I thought it would make an interesting story, but for another time, and then I combined the stories together and it fit what I was trying to talk about. I put all these characters into this witch camp and they were better explaining or articulating what I wanted to say.”, disponível em <https://womenandhollywood.com/cannes-interview-i-am-not-a-witch-writer-director-rungano-nyoni-talks-misogyny-witches-and-2500317f6da6/>

membros da comunidade.” (CREED, 1993, p.275)<sup>71</sup>. Isso é ilustrado ao longo da narrativa quando percebemos que, embora a menina seja temida pelos moradores, ela se torna peça necessária para o funcionar da sociedade à sua volta, sendo usada como ferramenta para o governo local em diversas frentes.

Com relação ao governo, na cena seguinte somos introduzidos ao Mr. Banda (Henry B. J. Phiri) e sua esposa Charity (Nancy Mulilo). A mulher é mostrada ajudando o homem a se banhar quando ele recebe uma ligação da policial informando sobre a suposta criança bruxa. Nos é mostrado a reação de Charity, surpresa, quando recebem a notícia. No entanto, quando é dito que a menina se recusa confirmar ou negar ser uma bruxa, de Mr Banda apenas ouvimos “você quer dizer que ela não está negando que é uma bruxa?”. O homem prontamente assume de que a menina é uma bruxa e, com a esposa a concordar com cada palavra, ele diz que está a caminho para buscar a criança.

Mr Banda vai até a menina com um suposto médico de bruxas, que desenha um pequeno círculo no chão e corta o pescoço de uma galinha, afirmando que caso a galinha morresse dentro do círculo, a menina não seria uma bruxa; caso contrário, ficaria confirmada a suspeita de bruxaria. É interessante apontar que esse médico se porta da mesma maneira que a grande maioria das bruxas que vemos no filme, com vestimentas adornadas em penas e conchas e o rosto pintado de branco. Ele também canta e dança como as bruxas quando elas estão a fazer alguma performance em frente a turistas mas, contrário a elas, ele não precisa de fita alguma amarrada, e tem a liberdade de ir e vir que é privada àquelas.

Após uma prolongada cena do médico a dançar a espera de que a galinha morresse, corta-se para Mr Banda fazendo um discurso para as bruxas mais velhas do início do filme, dizendo o que ele teria feito de bom para a comunidade – comprado um caminhão laranja e trazendo fitas novas e mais longas para as bruxas – notícias que são recebidas com gosto, apesar de serem apenas artefatos usados para controle das tais bruxas. É introduzido ao grupo a criança, o que é recebido com escória pelas mais velhas. A menina ainda tenta fugir mas é capturada logo pelos homens que a cercavam e, em seguida, quando corre novamente para longe, vê-se atrelado a ela um laço branco, como o das senhoras mais velhas.

Na cena seguinte, a menina é recebida com uma canção onde as bruxas afirmam serem soldados do governo; Mr Banda explica para a menina que caso ela corte o laço que a mantém contida, ela se transformaria em um bode, e que a escolha era apenas dela. Ela é marcada com cortes na testa e aceita como parte do grupo; colocadas em um caminhão junto de seus carretéis de fita, as mulheres são levadas para trabalhar no campo. A imagem das várias mulheres sentadas juntas, com os carretéis por perto, é uma recorrente no longa. Em entrevista para o *Seventh Row*, a realizadora explica que a ideia das fitas foi de sua autoria, mas baseada em fatos reais:

---

<sup>71</sup> Tradução própria do original em inglês: “Historically and mythologically, the witch has inspired both awe and dread. In ancient societies all magical powers, whether used for good or evil purposes, inspired the deepest dread amongst the members of the community.” (CREED, 1993, p.275)

É tudo baseado em realidade, mas a maior parte dos detalhes sobre as bruxas são ilustrações do que acontece na vida real – uma fusão de todas essas ideias representadas de formas diferentes. Por exemplo, os laços que impedem as bruxas de fugirem ou voarem para longe não é uma coisa de verdade, mas eu queria uma maneira visual de mostrar algo que acontece na vida real. As mulheres são controladas através de poções mágicas ou, como nos acampamentos de bruxas em Ghana, através de um altar invisível que as impede de voar e cometer maldades – um altar que, convenientemente, só um médico bruxo pode ver. Então para representar isso no filme, eu pensei nos laços e nos carretéis. (*Seventh Row*)<sup>72</sup>



Figura 12: Shula, já usando uma fita, é marcada na testa pelas bruxas mais velhas do acampamento.

São as mulheres mais velhas que nomeiam a menina, uma vez que essa nunca disse seu nome. Shula: “significa ser desenraizado”, uma explica. Elas protegem a menina, ameaçam o guarda dizendo que não querem que a mais nova trabalhe no campo, oferecem-lhe algo para que ela possa escutar as escolas por perto de onde trabalham, e preocupam-se quando Mr Banda retorna para levá-la embora. Durante o filme todo, esses curtos momentos em que Shula é cercada apenas das bruxas mais velhas, são os únicos em que a menina é tratada com humanidade, sem amarras metafóricas. Pelo resto da narrativa, quem a trata com alguma dignidade espera algo em troca mas, as bruxas, essas mulheres presas pelo governo e sofrendo ostracismo de sua sociedade por supostamente serem más, são quem demonstra compaixão para com Shula.

Nyoni, ao fazer pesquisa para seu filme, visitou diversos desses acampamentos de bruxa que existem na vida real, funcionando como espécies de vilas rurais, habitados apenas por mulheres

---

<sup>72</sup> Tradução própria do original em inglês: “It is all based on reality, but most of the details about the witches are illustrations of what happens in real life – an amalgamation of all these ideas represented in different ways. For example, the ribbons that keep the witches from running or flying away are not a real thing, but I wanted a visual way to show something that happens in real life. The women are controlled through magic potions or, as in the witch camps in Ghana, through an invisible shrine that stops them from flying and from committing evil – a shrine that, conveniently, only a witch doctor can see. So to represent that in my film, I thought of the ribbons and the spoils.”, disponível em <https://seventh-row.com/2018/03/02/rungano-nyoni-talks-i-am-not-a-witch/>

mais velhas. A realizadora teve a chance de conversar com essas bruxas e, quando questionada sobre se os acampamentos não seriam uma razão para que pessoas se livrassem das mulheres mais velhas, ela comenta:

Sim, às vezes é, eu acho. Isso foi o que pensei inicialmente, antes de ir [a um acampamento]. Eu estou feliz porque quando lhes perguntei, “Por que você acha que está aqui? O que aconteceu?”, muitas delas, o que foi surpreendente para mim, eram donas de negócios, e disseram que alguém viu que o negócio delas ia bem e as acusou de bruxaria. Então elas pensavam que era sobre inveja, e às vezes oportunismo ou herança. A maioria delas são viúvas, na verdade, então quando elas não têm um marido de repente se tornam alvos fáceis. Por serem alvos fáceis você pode se livrar delas, especialmente se você tem restrições financeiras, coisas desse tipo. Isso acontecia muito em outros países mas com crianças, porque crianças também são um estorvo financeiro. É o mesmo, dois grupos vulneráveis. (*Woman and Hollywood*)<sup>73</sup>

Mr Banda começa a usar Shula como uma atração, assim como faz com as bruxas mais velhas, mas em vez de levar turistas até o acampamento, ele leva Shula até demonstrações públicas. Em um momento, Shula é usada para encontrar um ladrão e seus poderes de bruxa são postos à prova; a menina acaba ligando para as bruxas mais velhas para pedir ajuda e, sem muito sucesso, escolhe aleatoriamente um dos suspeitos. Sua escolha, entretanto, se prova certa, o que só coloca peso na certeza de que ela realmente tem poderes inexplicáveis por qualquer outro fator que não bruxaria. Mr Banda vê nisso uma oportunidade, e leva a menina para morar consigo e com sua esposa.

Charity mostra a casa para Shula e, ao fazê-lo, revela que ela também é uma bruxa. Ou melhor, era. Ela diz que não se tornou um bode ao perder sua fita porque se tornou respeitável através do casamento. Ela diz que costumava ser como Shula mas, por fazer tudo que lhe pediam sem questionar, ela ganhou respeito e isso levou a que ela tivesse a vida livre que tem. “Livre”, mas seu carretel de fita ainda estava na casa quando ela não precisava usá-lo, como uma ameaça silenciosa. Seu status social, advindo do respeito ganho pelo casamento, não a mantém segura do ostracismo da sociedade. Em um momento, quando Charity vai ao mercado, diversas pessoas param para abusá-la verbalmente. Quando Shula acaba assustada com a situação, e se recusa a falar em uma demonstração para a qual é levada perante um homem branco, é Charity que toma o lugar da mais nova. Com um vestido vermelho, penteado impecável e saltos altos, a mais velha ajoelha no chão e clama por chuva. Não bastasse a humilhação, ao dirigir de volta para casa é ameaçada pelo marido, que diz que vai devolvê-la para de onde a tirou.

---

<sup>73</sup> Tradução própria do original em inglês: "Yeah, sometimes it is, I think. This is what I thought initially before I went. I'm glad I went there because I asked them, "Why do you think you're here? What happened?" And a lot of them, which was surprising to me, they own businesses, and they said someone saw their business was doing well and accused them of witchcraft. So they thought it was about jealousy, and sometimes opportunism or inheritance. Most of them are widows, actually, so when they're missing their husband suddenly they're easy targets. Because they're easy targets you can get rid of them, especially if you've got financial constraints, stuff like that. That happens a lot in other countries more with children, because children are also a financial burden. It's the same, two vulnerable groups.", disponível em <https://womenandhollywood.com/cannes-interview-i-am-not-a-witch-writer-director-rungano-nyoni-talks-misogyny-witches-and-2500317f6da6/>

A menina, que começava a se abrir e tornar um pouco mais comunicativa, volta a se calar após repetidos encontros hostis com pessoas que a tomam como bruxa. Ao ser levada com Mr Banda para um programa de TV, no qual são permitidas chamadas telefônicas dos telespectadores, ele é acusado de estar usando Shula para seu próprio ganho. Em resposta, mente, dizendo que pretende levar a menina para a escola e que está só a ajudá-la, postulando a liberdade de expressão como um problema, quando confrontado. Com a tela a se preencher com o rosto melancólico de Shula adornada em roupas brancas e com tinta nas bochechas, Mr Banda insiste: “ela é uma criança bastante feliz”. Com o apresentador a afirmar que a criança está claramente desconfortável, e a plateia ao vivo a encarar a cena sem humor, Mr Banda lembra a todos que não se trata de uma criança comum, mas sim de uma bruxa. O apresentador aponta que o interesse popular em Shula está justamente no fato de que o governo está a clamar que ela é uma bruxa, mesmo sendo tão nova: “E se ela for realmente apenas uma criança?”. A pergunta arranca de Shula uma única lágrima silenciosa, e cala Mr Banda. O momento do início da entrevista que era capaz de arrancar risadas por beirar tanto o ridículo, dá lugar a uma sobriedade melancólica. Sobre essa alternância de humores, Nyoni comenta:

Quando eu escrevi esse filme, eu estava muito brava. Provavelmente não se nota. Eu estava realmente sentindo muitas emoções: “A vida é injusta. Existe tanta injustiça!” E aí eu escrevo isso, e as pessoas estão rindo. Eles veem a desconexão entre o humor e a raiva. Mas para mim, é muito conectado. As pessoas engajam melhor com o assunto através do humor do que lhes dizendo: “Isso é mau. O que vamos fazer sobre isso?” Existem outras coisas que fazem isso. Existem documentários que fazem isso. (*Seventh Row*)<sup>74</sup>

Ela mesma nota, entretanto, que a recepção do filme foi variada dependendo do público que o visionava,

Meu filme é como uma piada sobre minha cultura, que eu pensei que todos poderíamos rir sobre juntos, até que percebi que esse tipo de compreensão não é bem universal. Nas exibições, principalmente na Europa e na América do Norte, me ocorreu que o público não estava realmente a entender a piada. Alguns públicos pediam desculpas por terem rido em certas partes, talvez sentindo que eles estavam dando socos para baixo ao rirem

---

<sup>74</sup> Tradução própria do original em inglês: “When I wrote this film, I was very angry. It probably doesn’t come across. I was really having so many emotions: ‘Life is so unfair. There’s so much injustice!’ And then I write this, and people are laughing. They see a disconnect between the humour and the anger. But for me, it’s very connected. People engage with the subject better through humour than through telling them, ‘This is bad. What are you gonna do about it?’ There are other things that do that. There’s documentaries that do that.”, disponível em <https://seventh-row.com/2018/03/02/rungano-nyoni-talks-i-am-not-a-witch/>

de africanos em uma certa situação, é como se eu tivesse que lhes dar permissão para rir. (Indiewire)<sup>75</sup>

Esse apontamento pode nos direcionar para o fato de que, ao longo da narrativa, embora sejam as bruxas a se colocar em situação de ridículo, são os turistas e os oficiais do governo que mais comumente nos fazem sentir desgosto e tornam-se a piada da situação. Mr Banda, apesar de ser da Zâmbia, fala a maior parte do tempo em inglês e, quando tem que usar o idioma local Nyanja, gagueja e simplifica frases, mostrando-se mais fluente na língua colonizadora. Os turistas, ao se depararem com Shula triste, se escondendo, quando visitam o acampamento de bruxas, acham que uma boa ideia para animá-la será tirar fotos da menina em situação sensibilizada.

Aquilo que faz Shula voltar a sorrir é permitirem que ela frequente a escola. Quando o professor pergunta qual o nome da menina, ela responde sem hesitar. Em seu livro *Mulheres, Raça e Classe*, Angela Davis comenta sobre como “Em muitos casos, a resistência envolvia ações mais sutis do que revoltas, fugas e sabotagens. Incluía, por exemplo, aprender a ler e a escrever de forma clandestina, bem como a transmissão desse conhecimento aos demais.” (DAVIS, 1981, p. 38). Esse argumento é bem exemplificado no filme, quando as poucas cenas de Shula na escola são intercaladas com uma visita de Mr Banda a uma líder local, referida como Alteza Real, que fica a saber da suposta habilidade de Shula de trazer chuva e, em simultâneo, de que a menina agora frequenta uma escola. É aí que nos é informado que quem trouxe as bruxas para aquela terra foi a mulher, e que era ela quem as alimentava e cuidava, até que o governo começou a interferir com caminhões e uniformes, tentando conseguir metade do lucro advindo dessas bruxas. Após a conversa, quando retornamos a Shula na escola, a menina está brincando com as outras crianças sem sofrer qualquer preconceito – provavelmente por estar rodeada de crianças com deficiência visual, que não notariam a fita ou as marcas de bruxa na testa da menina. Elas também não notam, então, quando a menina é arrastada pela fita para longe.

Shula não demonstra qualquer reação. Ela se permite ser arrastada de volta às danças pela chuva e ao trabalho no campo. De noite, a menina admite às bruxas mais velhas que ela devia ter escolhido ser um bode, porque o animal ao menos pode ir onde quiser e comer à vontade. Ser um animal prova-se melhor do que ser uma mulher com poderes. As bruxas mais velhas tentam convencer a menina de que aquilo não seria verdade, mas ela apenas as ignora. Em entrevistas, Nyoni conta que a inspiração para colocar os bodes como animais nos quais as bruxas se transformam vem de uma observação quando visitava os acampamentos de bruxa, e não necessariamente da ideia da imagem dos bodes associadas à bruxaria e ao Diabo:

---

<sup>75</sup> Tradução própria do original em inglês: “My film’s sort of a joke about my culture, that I thought we could all laugh along together to, until I realized that this understanding wasn’t quite universal, at screenings, mostly across Europe and North America, it occurred to me that audiences weren’t really in on the joke. Some audiences would apologize for laughing at certain parts, maybe feeling like they were punching down by laughing at Africans in a certain predicament, it’s like I had to give them permission to laugh.”, disponível em <https://www.indiewire.com/2018/09/i-am-not-a-witch-rungano-nyoni-interview-zambia-1201999906/>

Você pode achar estranho que ela prefira morrer do que estar amarrada dessa forma, mas as mulheres seguem suas próprias regras, em seu próprio jogo. Quando eu estava ficando no acampamento de bruxas, as bruxas eram essencialmente atadas àquele acampamento. Quando eu saí, percebi que haviam montes de bodes em Ghana por todo lado. Isso é muito único no Ghana. Eu não encontrei muito disso em Zâmbia. Esses bodes não estão amarrados a ninguém. Eles nem têm sinos em volta de seus pescoços. Não são nem numerados. Eu perguntei “Como todo mundo sabe de quem são esses bodes?” As pessoas me disseram, “Eles sabem para onde ir. No fim do dia, eles vão para casa.” Porque eles têm que ser alimentados, eles vão até seus donos. Eles disseram que mesmo que alguém atropela um bode, sempre sabem a quem ele pertence. Eu não sei como. Eu pensei “Meu deus, esses bodes são literalmente mais livres que essas mulheres.” Então é provavelmente melhor ser um bode, no fim, porque você é livre. Você pode ter uma família. Você pode descansar o dia todo. Eles parecem ter uma boa vida! (*Seventh Row*)<sup>76</sup>

No meio da noite, enquanto as mulheres mais velhas dormem ao seu redor, Shula levanta-se e sai da tenda, recolhendo sua fita até o limite possível. Na manhã seguinte, sem nos ser informado exatamente como, o corpo da menina é deixado sem vida e sem zelo algum no meio da plantação. Torna-se nítido o desacato pela vida daquele que é considerado um ser inferior, cuja morte só é lamentada por suas iguais. Ao descobrirem a criança, as bruxas mais velhas deitam-se ao redor dela e choram. Suas fitas estendidas por onde passaram são da mesma cor do pano que cobre Shula. No caminhar, trajadas de vermelho vivo e atreladas aos seus carretéis, a falta da fita da mais nova, coberta no centro delas, torna-se ainda mais gritante. Juntas, cantam uma última celebração por Shula, tocando o corpo da mais nova em acalento. Quando sentadas em uma roda, depois, vem a chuva. Se apenas uma coincidência infeliz ou uma consequência direta do sacrifício da menina, é indiferente para as mais velhas, que mantêm suas expressões entristecidas.

---

<sup>76</sup> Tradução própria do original em inglês: “You might find it strange that she’d rather die than be tied up like this, but women follow their own rules, in their own game. When I was staying at the witch camp, the witches were essentially harnessed to that camp. When I went out, I realised there are loads of goats in Ghana everywhere. This is really unique to Ghana. I didn’t come across this in Zambia so much. These goats are not tied to anyone. They don’t even have bells around their necks. They’re not even numbered. I asked, “How does everyone know whose goat this is?” The people told me, “They just know where to go. At the end of the day, they go home.” Because they have to get fed, they go to their owners. They said that even if someone runs over a goat, they always know who it belongs to. I don’t know how. I thought, “Oh my god, these goats are literally more free than these women.” So it’s probably better to be a goat, in the end, because you’re free. You can have a family. You can chill all day. They seem to have a nice life!”, disponível em <https://seventh-row.com/2018/03/02/rungano-nyoni-talks-i-am-not-a-witch/>



Figura 13: As bruxas mais velhas trajando vermelho cercam Shula, já falecida.

A imagem que fecha o filme é a de um caminhão vazio. Os carretéis, ainda pendurados em seus postes, têm as fitas livres a voar. Juntamente ao som do vento, também ouvimos o som de bodes. Shula está livre. Fica o questionamento: estariam as bruxas mais velhas também? Teria a passagem de Shula sido o suficiente para mudar sua complacência à situação em que foram colocadas?

## Capítulo 3 - Mulher

A importância em revisitar a história e se encontrar, enquanto mulher, em arquétipos de personagem, está em ressignificar seu lugar na narrativa não mais como mero objeto, mas como agente causador de ação. Não adotar os contos de bruxas para si como uma história com lição de moral, ou como uma narrativa alienígena à realidade onde a personagem é somente ferramenta para o que acontece à sua volta, mas sim reconhecer tais personagens como aliadas, como comuns, como pessoas sobre as quais as histórias mereçam ser compartilhadas.

Encontrar a mulher por detrás da bruxa é especialmente relevante quando, como aponta Larocca, nota-se que:

O fenômeno histórico da bruxaria foi por muito tempo interpretado por historiadores como um campo onde o gênero e as mulheres não eram centrais. Diversas interpretações para as perseguições foram levantadas, como perturbações religiosas; o desenvolvimento do Estado-nação e o isolamento das populações rurais e das montanhas. Por mais plurais que fossem essas abordagens, todas deixavam de lado as relações entre homens e mulheres, o que as mulheres estavam fazendo e como eram percebidas. (LARocca, 2021, p.131)

Centralizar o estudo da mulher, do feminino em sociedade e do movimento feminista de teor interseccional na análise fílmica de personagens bruxas e de seus respectivos filmes, é fazer as pazes com um passado onde nem sempre foi permitido – ou sequer cogitado – esse tipo de recorte. Com isso em mente, e com o objetivo de encontrar de que maneira a mulher afeta a bruxa ou a bruxa afeta a mulher, é possível criar paralelos e distinções entre os filmes até o momento analisados.

Por exemplo, pode-se apontar como a sexualidade feminina ilustrada em *Elvira Mistress of the Dark* (1988), é completamente diferente daquela retratada em *The Love Witch* (2016), embora ambos os filmes se centrem na figura de uma bela bruxa, e se insiram nos gêneros da comédia e do horror em simultâneo. No longa de 1988, Elvira tem todas as características citadas por Wells<sup>77</sup> para definir atributos que o patriarcado diz serem melhores atrelados aos homens: independência, aberta crença em si própria, liberdade sexual, educação e escolha nas suas ocupações. Não obstante, todos esses valores são colocados no filme como forma de piada, muitas vezes às custas da personagem principal. Em *The Love Witch*, pelo contrário, o mesmo tipo de humor é usado na forma de sátira, para ironizar os comportamentos comuns ao gênero cinematográfico, e como forma de criticar as normas impostas.

---

<sup>77</sup> Como mencionado em *Magical Feminism Witches*, “Both feminist and witch are scapegoated as evil, with evil meaning those who endanger society’s family values and therefore who must be punished for exercising powers that patriarchy defines as more rightly belonging to men: independence, outspoken belief in oneself, sexual freedom, education, and choice in occupation.”, página 7.

Da mesma forma, tem-se a imagem da bruxa má em *Hocus Pocus* (1993): três mulheres cujo propósito é tornarem-se eternamente jovens, para quem torcemos pela derrota desde o início. Essa foi a introdução que muitas crianças tiveram à figura da Bruxa. As irmãs Sanderson são personagens rasas, com um único objetivo definido e sem qualquer característica explícita que dê profundidade às suas motivações. Em *The Witch* (2015), as circunstâncias são vitais para o desfecho: o medo da bruxa má, sempre presente ao longo da duração da narrativa, prova-se verdadeiro. As crianças espectadoras que tinham medo das três bruxas que poderiam vir lhes roubar a vida em *Hocus Pocus*, seguem, agora crescidas, com medo da Bruxa, mas agora o medo se vê na possibilidade de se tornar uma.

Mesmo *The Craft* (1996), com seu *subplot* feminista, apontando incidentes de abuso, machismo, racismo e pressão estética, embora tenha sido a introdução de muitas jovens a esses problemas sociais, não se mantém da mesma forma. O filme acaba por contribuir para uma narrativa onde a rivalidade feminina prevalece e seu desfecho, em teoria um “final feliz”, pode ser interpretado como qualificando essa mulher Bruxa que se revolta, que se cansa das normas e tenta mudar seu meio, como insana e de justa punição. O que tinha de revolucionário em si, hoje já nos parece antiquado. Em contrapartida, filmes como *I Am Not A Witch* (2017), são criados para apontar os mesmos problemas, porém modernizados para o novo público que a década traz, abordando não só a opressão em forma de machismo, mas também de racismo e colonialismo, e tendo como seu desfecho uma mudança de tom drástica, passando da comédia satírica que se vê ao longo dos primeiros dois atos da narrativa para uma tragédia reflexiva em seu encerramento.

Os exemplos até agora citados formam o ponto de partida para mais comparações que definam as mudanças pelas quais passou a forma de representar a Bruxa no cinema. De maneira a organizar as correlações a serem apontadas, há a tentativa de dividir tematicamente partes da análise. “Tentativa”, uma vez que o propósito da análise, principalmente no que diz respeito ao movimento feminista, é de cunho interseccional, portanto as demarcações buscam unicamente organizar a leitura do texto, e não dividir seus temas.

## **Ilusão de liberdade**

Em *The Witch*, a cena final conta com a personagem Thomasin a flutuar nua em um círculo de mulheres. A imagem da roda de mulheres despidas também está presente em *The Love Witch*, mas com outras possibilidades de interpretação. Ambos os filmes são lançamentos recentes, mas apenas um é honesto em sua representação. Enquanto a nudez de Thomasin é interpretada por muitos com a ideia de “mulher liberta”, de uma jovem que conseguiu escapar das amarras estruturais da própria família e que foi capaz de encontrar poder e comunidade, a de Elaine pode ser vista como o exato oposto. Thomasin não buscava essa suposta libertação; de fato, ela buscava o pertencimento dentro do núcleo familiar do qual já fazia parte. Quando Black Phillip começa a perseguir sua família, ela vai sendo encurralada e, no fim, sua liberdade veio

decorrente da perda de tudo que ela conhecia. Elaine, por outro lado, busca essa liberdade. Ela procura uma maneira de se ver livre do abuso que conhecia até então e, julgando ter encontrado isso no grupo pagão a que se junta, entrega-se completamente. Entretanto, as cenas em que ela está rodeada por eles são sempre desconfortáveis, com um teor opressivo e de aprisionamento. A mesma configuração imagética nesses filmes, e o mesmo teor de abuso de poder, representa um final igual com interpretações populares diferentes. Ao ligar a ideia da libertação de Thomasin enquanto personagem fictícia à interpretação moderna das bruxas históricas, Zwissler aponta:

Sendo ficção, interpretar Thomasin como liberada por seu pacto não tem o mesmo peso moral quanto reescrever como Pagãs mulheres reais que sofreram acusações de bruxaria, mulheres que se identificavam, até suas dolorosas mortes, como Cristãs. Todavia, é uma continuação do silenciamento das verdadeiras vítimas, parte de um projeto cultural maior de colocar palavras na boca de mulheres que já morreram. Podem ser palavras diferentes daquelas forçadas em mulheres através do processo histórico do julgamento das bruxas, mas isso não as torna mais autênticas. Nós substituímos as suposições e fantasias dos inquisidores pelas nossas próprias. Se o projeto do feminismo é criar condições onde as mulheres podem finalmente falar suas próprias verdades e serem ouvidas, então essas projeções impedem que isso aconteça. (ZWISSLER, 2018, p.16)<sup>78</sup>

Pensando nisso é possível fazer uma ponte à construção de *I Am Not a Witch*: quando levamos em consideração a base próxima da realidade explorada no filme, essa busca por liberdade de Shula é o que dá um tom trágico ao longa. A menina prefere morrer, ou se transformar em um bode livre, a continuar vivendo atada a fitas. A sobriedade do desfecho faz com que ele seja também o mais honesto. Dos três filmes contemporâneos analisados, os dois que permitem o aspecto doloroso da busca por liberdade são aqueles realizados por mulheres. Eggars diz em múltiplas entrevistas que nunca teve a intenção de fazer um filme feminista mas, ainda assim, o assunto naturalmente surge. Diversos artigos foram escritos sobre *The Witch*, posicionando o longa como um bom exemplo de narrativa feminista mas, em uma análise comparativa, essa percepção parece mais atrelada a uma ilusão moderna.

Elvira, em seu “final feliz”, sai vitoriosa. Independente financeiramente, exercendo sua sexualidade da maneira que bem entender, conseguindo sucesso em sua carreira profissional. E embora a personagem não abdique de nada intrínseco a si, a atriz que a interpreta muito sacrificou. Para criar uma personagem que se tornou ícone na cena do horror de sua época, Cassandra Peterson se permitiu ser objetificada por décadas. Só compartilhou publicamente sua sexualidade, e seu relacionamento de 19 anos com outra mulher, aos 70 anos de idade. Antes

---

<sup>78</sup> Tradução própria do original em inglês: “Being fiction, interpreting Thomasin as liberated by her pact does not bear the same moral weight as reinscribing as Pagans actual women who suffered witch accusations, women who identified, to their painful deaths, as Christians. However, it is on a continuum with the silencing of actual victims, part of a broader cultural project of putting words in dead women’s mouths. They may be different words than those forced on women through the historical witch trial process, but that does not make them any more authentic. We have replaced the inquisitors’ assumptions and fantasies with our own. If the feminist project is creating conditions under which women can finally speak their own truths and be heard, then these projections impede it.” (ZWISSLER, 2018, p.16)

disso, escondeu um casamento anterior de 25 anos pelo bem de manter a imagem de Elvira como de uma mulher sexualmente ativa e sempre atrás de homens com que se relacionar. Embora confiante nas suas decisões e orgulhosa de seu trabalho, é inegável pensar que o olhar masculino muito tirou de Peterson. Elvira, apesar das atitudes feministas, ainda é enquadrada perante o *Male Gaze*. Elvira diz o que muitas mulheres gostariam de dizer, mas não consegue se fazer ouvida por uma audiência masculina, que se distrai com o quão bonita ela está, ao invés de escutá-la.

De fato, simplesmente desejar sexo marca a mulher como suspeita. O *Malleus Maleficarum* nos diz: toda bruxaria vem do desejo carnal, no qual a mulher é insaciável... De tal modo que para cumprirem seus desejos elas consorciavam com demônios... é suficientemente claro que não é questão de surpresa que existem mais mulheres do que homens encontrados infectados com a heresia da bruxaria. (WELLS, 2007, p. 43)<sup>79</sup>

Esse desejo sexual que acaba por servir de ferramenta para justificar a exclusão social da mulher também está presente em *The Craft*. Foi o rumor sobre Nancy ter dormido com Chris que isola a menina do resto de sua escola, em princípio. Mais tarde, quando Sarah se envolve com o garoto e é quase estuprada por ele, Nancy pode libertar sua sede de vingança atacando o rapaz de maneira justificada, para proteger a amiga. Esse acontecimento delimita o início do fim da narrativa, o descontrole das jovens e a quebra da integridade do grupo. O sexo, no filme, mesmo quando mostrado de maneira crua – já que não há nenhuma desculpa com relação a Chris, as ações do rapaz são sempre colocadas como erradas – ainda assim confere um teor negativo às meninas. A punição que Nancy recebe no final, embora não ligada ao seu desejo sexual próprio, decorre da exploração do desejo carnal daqueles à sua volta. Ainda há uma lição de moral com relação à sexualidade de uma jovem mulher. A tentativa de interpretar adolescentes cheias de poder, e que conquistam autonomia a partir do momento que dominam seus poderes, ainda recai nas restrições do poder masculino.

A ideia da bruxa livre, tal qual da mulher livre, mantém-se apenas uma ideia. Mesmo em *Hocus Pocus*, um filme direcionado ao público infantil, com bruxas caricatas que agem por si só, ainda é colocado o fato de servirem ao Diabo. Em uma cena onde as três irmãs visitam a casa de um casal, cujo marido está fantasiado com uma roupa vermelha e chifres, elas se referem a ele múltiplas vezes como “mestre”; a personagem de Sarah, a mais sedutora das três irmãs, inclusive tenta dançar com ele, referenciando a ideia de que Bruxas literalmente dançam com o Diabo.

A mulher não pode disputar o poder do universo nem mesmo quando se trata de ser adversária da divindade masculina central. Na lógica patriarcal, o poder da bruxa

---

<sup>79</sup> Tradução própria do original em inglês: “In fact, to simply desire sex marks a woman as suspect. The *Malleus Maleficarum* tells us: all witchcraft comes from carnal lust, which in women is insatiable . . . Wherefore for the sake of fulfilling their lusts they consort with devils. . . it is sufficiently clear that it is no matter for wonder that there are more women than men found infected with the heresy of witchcraft.” (WELLS, 2007, p. 43)

advinha de sua convivência com os demônios e do seu pacto com o diabo. Era inconcebível imaginar que a mulher, por si própria, tivesse a capacidade de curar e lançar malefícios sobre o corpo ou realizar certos fenômenos ditos “sobrenaturais”. No *Malleus Maleficarum* fica claro que, se alguma bruxa operou algum prodígio sem a ajuda do diabo, certamente foi porque serviu como instrumento para que Deus realizasse alguma das obras necessárias para o aperfeiçoamento do “plano divino”. Como subordinado de Deus, o diabo servia-se da bruxa para testar a fé dos homens e também de mulheres virtuosas. (ZORDAN, 2005, p.333)

*Hocus Pocus* abre sua narrativa com o assassinato das três irmãs, enforcadas perante os moradores da vila pelos crimes que cometeram. No contexto da narrativa, elas realmente estariam fazendo algo digno de punição ao raptarem e matarem crianças, mas, dentro do próprio filme, nota-se que essa visão sobre as bruxas se dissipou com o passar dos anos, já que no tempo presente do longa, as bruxas tornaram-se fantasias de Halloween e temáticas de museu. Já em *I am not a witch*, o presente momento é o que vale na maneira em que as bruxas são vistas. Não recebemos qualquer tipo de contexto histórico sobre como o aprisionamento dessas bruxas começou e, salvo raras exceções, não sabemos o que cada mulher fez para merecer estar nos cercados. As explicações que recebemos, entretanto, estão longe de ser algo parecido com o crime das irmãs Sanderson ao matarem crianças. No caso de Shula, por exemplo, a acusação inicial está na menina ter assustado uma das mulheres mais velhas da vila e a feito derrubar o balde de água que carregava. Sobre a necessidade de punição, Rungano Nyoni comenta:

Eu queria mostrar que esse é o agora, que o filme é contemporâneo. A parte da crença na bruxaria não é um problema para mim, você pode acreditar em qualquer coisa – paganismo, bruxaria, voodoo. Mas então tem as coisas más, como uma razão para oprimir as mulheres. Eles encontraram um jeito de repreender as mulheres através da crença espiritual, encontraram uma forma de as controlar. É apenas isso, é apenas controlar essas mulheres. É como a mutilação genital feminina, pessoas dizendo que é apenas o que fazem na cultura deles. Não é. É controlar mulheres e seus movimentos e é doloroso e horrível. (Rungano Nyoni para *lwlies*)<sup>80</sup>

A ideia moderna dessa necessidade de punição também está presente em *The Love Witch*. A queima ilustrada em *Elvira: Mistress of the Dark*, quando a cidade começa a fazer uma grande fogueira na praça central, para queimar aquela que julgam ser uma bruxa, ganha outro aspecto quando, em *The Love Witch*, Elaine é cercada por homens que tentam despi-la no meio de um bar. A punição física e pública moderniza-se, mas mantém-se. O que as sufragistas fizeram com relação à ideia das bruxas, ainda na primeira onda do feminismo, de acordo com Zwissler,

---

<sup>80</sup> Tradução própria do original em inglês: “I wanted to show that this was the now, that the film is contemporary. The belief part of witchcraft I don’t have a problem with, you can believe in whatever – paganism, witchcraft, voodoo. But then there’s the bad stuff, like a reason to oppress women. They found a way to repress women through spiritual belief, they found a way to control them. It’s just that, it’s just controlling these women. It’s like female genital mutilation, people saying it’s just what they do in their culture. It’s not, it’s controlling women and their movements and it’s painful and horrible.”, disponível em <https://lwlies.com/interviews/rungano-nyoni-i-am-not-a-witch/>

Ao relacionar a condição atual de repressão política da mulher à violência física da caça às bruxas do início do período moderno, ativistas da primeira onda se posicionaram claramente como parte de uma batalha que dura há séculos pela emancipação da opressão patriarcal, assim como colocando seus oponentes como cruéis e ignorantes. A linha que une as mulheres acusadas historicamente de bruxaria e as sufragistas da primeira onda é uma de compartilhamento da vitimização pelo patriarcado. (ZWISSLER, 2018, P.12)<sup>81</sup>

Esse pensamento que Zwissler inicia, culmina na autora apontando<sup>82</sup> que, atualmente, as feministas que tentam clamar o título de Bruxa e que promovem a bruxaria como algo empoderado sabem que isso vem com riscos. Ela coloca que a Bruxaria continua sendo algo visto como o inimigo do que é certo de acordo com a retórica conservadora, e que homens que retêm poder – e seus advogados – passaram a usar o termo da “caça às bruxas” como forma de descrever o que estaria a acontecer com eles quando são acusados de machismo, violência ou abuso de poder. Ela coloca que, mesmo quando os papéis são invertidos e os homens se tornam as vítimas de “caçadores de bruxas”, a Bruxa em si segue sendo uma figura herdada de um pesadelo misógino.

Portanto, quando Nyoni é questionada em uma entrevista sobre sua recepção à surpresa do público com relação ao reino em que Shula vive ser comandado por uma mulher, sobre essa ideia de que mulheres não protegem umas às outras, ela responde que:

É por isso que digo que é misoginia. Eu não digo que é um problema com homens, eu penso que é um problema com misoginia, que é algo do qual acho que todos já foram culpados em algum ponto. Nós estávamos falando sobre isso porque meu designer de som é uma mulher, e nós estávamos dizendo “Sim, é verdade. Eu também tenho que checar à mim própria.” Porque você está habituada aos homens, e aí vem uma mulher e você pensa tipo “ela quem vai fazer?” Então você tem que checar a si própria, porque você já sofreu lavagem cerebral da sociedade para te fazer pensar de um certo modo e com certas características, e se forem masculinas significam força, entende o que eu digo? Então nós também temos que checar nós mesmas. (Rungano Nyoni para *Woman and Hollywood*)<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Tradução própria do original em inglês: “In linking women’s current conditions of political repression to the physical violence of the early modern witch hunts, activists of the first wave positioned themselves clearly as part of a centuries-long struggle for emancipation from patriarchal oppression, as well as cast their opponents as cruel and ignorant. The thread that bound women accused of witchcraft historically and first wave suffragists was their shared victimization by patriarchy.” (ZWISSLER, 2018, P.12)

<sup>82</sup> Como apresentado nas páginas 20 e 21 de sua obra “I Am That Very Witch”, de 2018.

<sup>83</sup> Tradução própria do original em inglês: “That’s why I say it’s misogyny, I don’t say it’s a problem with men, I think it’s a problem with misogyny, which I think everyone has been guilty of at some point. We were talking about it because my sound designer is a woman, and we were saying “Yeah, it’s true. I also have to check myself.” Because you’re used to men, and then a woman comes, and you’re like “Is she going to do it?” Then you have to check yourself, because you’ve already been brainwashed by society into thinking a certain way and certain traits, and if they’re masculine it means strength, you know what I mean? So we also have to also check ourselves.”, disponível em <https://womenandhollywood.com/cannes-interview-i-am-not-a-witch-writer-director-rungano-nyoni-talks-misogyny-witches-and-2500317f6da6/>

## Rivalidade feminina

A ideia compartilhada por Nyoni, de uma misoginia intrínseca, um machismo estrutural que nos afeta mais profundamente do que sempre nos damos conta, é ilustrada nos filmes analisados de diversas formas. Investigar a rivalidade feminina nas narrativas é um processo desagradável, uma vez que a temática é recorrente tanto nos filmes mais antigos quanto nos atuais. Parece difícil escapar do tema mesmo considerando que alguns desses filmes não tinham qualquer intenção de destacá-lo.

Por outro lado, Wells (2007) afirma que as Bruxas querem exercer os seus poderes na ausência de homens; desejo esse que as expõe enormemente a serem taxadas de maléficas. Já nas narrativas em que a Bruxa aparece como uma figura jovial, ela costuma ser retratada como uma *femme fatale*. Seu objetivo é conseguir um homem para descartá-lo em seguida e, comumente, seu foco está em homens comprometidos. Isso reforçaria a ideia patriarcal de que uma mulher, mesmo uma com poderes, sempre precisa de um marido. Manteria ainda as “mulheres normais” ocupando um lugar de medo de perderem o *status* que ocupam por serem “protegidas” por um homem e também de oposição às outras mulheres – nesse caso, as ditas bruxas – que não dependem da proteção de um marido.

A ideia dessa bruxa sedutora é explorada em Elvira, uma personagem completamente aberta com relação ao seu desejo sexual e confiante em seus flertes. Mais do que isso, vemos essa oposição da “mulher normal” retratada em Patty. A antagonista de Elvira passa o longa todo contra a bruxa, alinhando-se aos ideais do Clube da Moralidade e tentando manter Bob ao seu lado, já que ele era inicialmente seu interesse romântico. “Parece que você tem alguma competição, Patty”<sup>84</sup>, é o que diz um dos frequentadores do boliche em que Patty e Elvira se encontram pela primeira vez, quando Bob sai atrás da protagonista. E embora Patty afirme que não se trata de uma competição, insinuando que ela seria melhor que Elvira, é a loira que vai procurar arruinar a bruxa depois de vê-la beijando Bob, sabotando o show que Elvira monta.

E Patty não é a única mulher a voltar-se contra Elvira; o maior impedimento da nova moradora na cidade vem na forma de Chastity Pariah, a presidente do Clube da Moralidade. Embora o tio Vincent esteja sempre a tentar puxar cordas para que as coisas corram a seu favor, é Chastity quem executa a maior parte das maldades contra a protagonista e lidera o fã clube de ódio à mulher. Seu desgosto por Elvira é imediato: no segundo em que coloca os olhos na mulher que chega com seu vestido preto colado e o carro soltando fumaça, Chastity a confronta. Elvira é tudo contra o que Chastity defende. Este recorte no filme é um produto de seu tempo.

Nesse sentido, as noções de rivalidade feminina e de “sororidade” não são ideias novas ao movimento feminista, mesmo que nem sempre com esses nomes. De acordo com Ana Penkala, o

---

84 Tradução própria do original em inglês: “It looks like you’ve got some competition, Patty”.

termo “sororidade” tem origem no período pós-medieval, na palavra sorōritās (do Latim Renascentista) e do termo em latim para irmã, soror. Ela coloca que nos EUA as freiras ainda usam soror para se designarem, da mesma forma que, no português, utiliza-se o termo “irmã” como sinônimo de freira. Também nos EUA, as organizações femininas de universitárias são chamadas sorority como sinônimo de sisterhood, termos para os quais a tradução para o português acontece de forma neutra, irmandade, ou no masculino, fraternidade. A autora ainda define o termo como sendo “uma relação pactual de irmandade entre mulheres instituída política e eticamente, como um corpo unido com um propósito em comum, de onde advém práticas que propõe, preservam e estimulam mútua proteção, solidariedade e a defesa de direitos de classe (da ‘classe feminina’) a partir de vivências no contexto patriarcal.” (PENKALA, 2014, p.225)

O próprio fato de que a palavra para irmandade feminina não tem termo próprio no português, enquanto o termo fraternidade é encontrado em qualquer dicionário, é um dos argumentos que Márcia Regina Becker usa para explicitar que a ciência não é neutra, uma vez que “a versão masculina é a que ficou entre nós, afinal de contas, a sociedade patriarcal nos ensina que relações harmoniosas somente são possíveis de se concretizarem entre os homens e não entre as mulheres.” (BECKER, 2015, p.4)

Aplicando o termo às ondas do feminismo, é possível argumentar que, entre outras demandas, as mulheres da primeira e da segunda onda buscavam justamente essa “sororidade”, essa união com objetivos comuns. Pensando na terceira onda, entretanto, vemos que há o distanciamento da palavra, como coloca Suely Gomes Costa:

Sob a simbologia da “sororidade”, conceberam-se conceitos sobre processos identitários “naturalmente” vividos pelas mulheres em suas relações entre si, moldados por sentimentos e sensibilidades inclusive das mulheres feministas de diferentes tempos forjados, sobretudo, na experiência da maternidade vista como “igual” para todas. (COSTA, 2009, p.12)

Mais contemporânea, a terceira onda vem para apontar a necessidade de entender a pluralidade de vivências que uma mulher pode ter em sociedade. Neste contexto, Costa usa o termo “sororidade interrompida”.

Um pouco dos registros etimológicos do termo “sororidade”, tomado como tradução conceitual do termo sororité, ajuda a percebê-lo como um constructo simbólico de uma solidariedade considerada “própria” a relações entre mulheres e a processos identitários feministas que parecem prosseguir *ad eternum*. Examinada em muitos indícios, essa solidariedade nem sempre se verifica, pois também pode interromper-se e/ou mudar de sentido. Em português, como indicado, o termo “sororidade” não existe; usa-se irmandade como equivalente ao de *sororité*, em francês, e ao de *sisterhood*, em inglês, codificado como esse modo de solidariedade entre mulheres, vindo de tempos recuados da história humana. Sugere muito das práticas e das sociabilidades femininas sem nada enunciar das dissensões entre mulheres, tão frequentes, ocultando seu antônimo: a

pluralidade de relações de poder e dominação também presentes nas formas de convivência de mulheres com mulheres. (COSTA, 2009, p.14)

Isso não indica, entretanto, que essa “sororidade” interrompida tome a forma de rivalidade. Existe uma caricatura de “mulher contra mulher” mostrada em *Hocus Pocus*, de acordo com Wells, “quando a loira femme fatale Sara Jessica Parker flerta com Peter Marshall enquanto este é um homem fantasiado de Diabo no Halloween, e sua mulher busca usar bobes de cabelo, creme facial e pijamas grumosos. A esposa e a bruxa são então colocadas em uma natural oposição em competição pelo homem” (WELLS, 2007, p. 50)<sup>85</sup>. Essa imagem é muito diferente das contradições mais sutis no relacionamento das quatro bruxas de *The Craft*.

A ideia de rivalidade feminina é assim ilustrada na maneira como Rochelle era tratada pelas colegas na equipa de natação, ou no modo como as três bruxas iniciais eram excluídas na escola, não apenas pelos rapazes que gozavam com elas, mas por todos os alunos – homens e mulheres por igual. Da mesma forma, é possível adaptar a maneira como a amizade das meninas se fortalece e depois se quebra como uma espécie de “sororidade interrompida”, a partir da união em torno de um objetivo comum – o da bruxaria – derivados de um problema comum – alguma espécie de aflição pessoal que as isola socialmente – para que, em seguida, essa união seja interrompida. À parte de Nancy, que é colocada como a maior transgressora nas relações entre as meninas, não se permitindo fugir da luta final contra Sarah, as outras duas vão atrás da amiga que atacaram para pedir desculpas. Elas reconhecem que virarem-se umas contra as outras não trouxe qualquer benefício e inclusive as privou daquilo que mais almejavam: seus poderes.

Em uma perspectiva com nuances ainda mais delicados, *The Witch* coloca a ideia de rivalidade feminina a partir do momento em que Thomasin tem sua primeira menstruação, quando a mãe passa a ver a filha não mais como uma menina mas antes como uma mulher. A primeira reação da mais velha é afirmar que a filha não pertence mais naquele núcleo familiar, e que seria melhor que a mandassem para viver com outra família. O pensamento faz sentido na época em que o filme se ambienta, e também serve para dar mais força ao desfecho da jovem bruxa. O confronto final da menina com sua família não é contra o pai, que tomou a frente de suas punições até então, nem com nenhum dos irmãos que a acusou de bruxaria durante todo o sofrimento por que passaram, mas sim contra a mãe. “Você matou os meus filhos”<sup>86</sup>, exclama Katherine, prensando Thomasin contra a parede, como se a menina já não pertencesse mais a essa mesma categoria. A mais nova grita amar a mãe, um segundo antes de acertá-la na cabeça com um facão. Quando a mais velha se vira contra a filha, em princípio motivada pelos costumes que provavelmente lhe foram ensinados, ela ao mesmo tempo isola Thomasin de seu núcleo

---

<sup>85</sup> Tradução própria do original em inglês: “Again, this is shown in *Hocus Pocus* when Sara Jessica Parker’s blonde femme fatale flirts with Peter Marshall as a man dressed up in a Devil’s costume on Halloween while his wife looks on wearing curlers and cold cream and lumpy pajamas. The wife and the witch are thus placed in a natural opposition in competition for the man.” (WELLS, 2007, p. 50)

<sup>86</sup> Tradução própria do original em inglês: “you killed my children”.

familiar e aprisiona a jovem em um ideal que ela não consegue cumprir. Caminha então, nua, ao lado de Black Phillip para o círculo de mulheres ao redor da fogueira, e sorri quando encontra, em teoria, suas iguais. Uma comunidade.

Comunidade que também é aquilo que Elaine busca em seu meio deturpado. Ouvimos diversas vezes as vozes do passado da bela bruxa, vozes de abuso e de escárnio. Somos também informados/as de que o grupo pagão a que Elaine se une é a maneira que a mulher encontra de superar a perda do seu último amante. Aos poucos, percebemos que o grupo é tão ruim para ela quanto tudo que ela haveria vivenciado até ali. Nota-se que Elaine trata com dignidade apenas aquelas mulheres que considera suas iguais. Ainda que use Trish como confidente, contando para a primeira amiga que fez ao chegar na cidade sobre suas crenças e suas desventuras amorosas, ainda se nota que há uma separação no relacionamento das duas. Elaine trata quase que com indiferença aquelas mulheres que não se inserem em seu grupo pagão. Isso se torna aparente quando vemos a maneira como age com Barbara, a amiga que também é bruxa e que faz parte do mesmo grupo. Com Barbara, Elaine fala mais abertamente sobre os acontecimentos da sua vida amorosa - ainda que de sua maneira ilusória onde nada é sua culpa. E Barbara parece conseguir ler nas entrelinhas do que Elaine diz, aconselhando a protagonista na mesma linha de pensamento que ela já tem.

Quando Elaine seduz o marido de Trish, sua suposta amiga, a primeira não vê nada de realmente errado na ação, porque está a pensar somente no que aquilo significaria para si - um homem casado não vai se tornar obcecado por ela como aconteceu no seu último relacionamento. Enquanto Trish desabafa com os olhos marejados sobre o fim que levou seu marido, Elaine come sua sobremesa como se nada daquilo fosse remotamente sua culpa. Quando Trish finalmente desvenda o que havia se passado, ela está no processo de se fantasiar de Elaine. Ela estava tentando se transformar naquela que julgava ser a melhor versão de uma mulher, sem saber das transgressões de bruxa. O longa funciona de maneira interessante nesse sentido, quando colocado com o recorte da rivalidade feminina. Por um lado, em princípio, quebra o estereótipo da bruxa vil que é uma ameaça às mulheres normais. Elaine começa tendo um bom relacionamento com as mulheres à sua volta. Só para, no fim, dar razão a todas as ameaças propagadas desde o *Mallus Maleficarum*. Por se tratar de uma sátira, faz sentido que Elaine, no fim, ocupe o lugar de vilã, já que isso acontece ao mesmo tempo que há a crítica à mulher ideal. Elaine carrega em si a dualidade de ocupar, ao mesmo tempo, o papel de mulher perfeita pela ótica masculina, e o papel de bruxa, essa figura feminina de transgressão e perigo à “ordem natural” da sociedade.

Mas e quando a bruxa não transgride? Até agora, em todos os filmes analisados, a bruxa sempre foi uma figura que se colocava em oposição a algo. A sua punição, independente de advir de um homem, de uma mulher ou de uma construção social, era sempre por causa de um algo específico – mesmo que esse algo nem sempre fosse merecedor de punição. Elvira vai contra os “bons costumes”, as irmãs Sanderson perseguem crianças, as jovens de *The Craft* abusam de

seus poderes em prol da vingança, Thomasin é a ruína de sua família, Elaine é uma devoradora de homens. Mas e Shula?

O caso de Shula, quando analisado na escala da rivalidade feminina - sororidade, é o que mais diverge. É possível chamarmos de rivalidade sua relação com as outras personagens femininas do longa? Heleith Saffioti escreve, ao se referir à violência de gênero, que “a ordem das bicadas na sociedade humana é muito complexa, uma vez que resulta de três hierarquias/contradições - de gênero, de etnia e de classe” (SAFFIOTI, 2011, p. 117). O caso de Shula recai sob essas complexidades. O abuso que a menina sofre não recai sobre a cobertura de rivalidade pois não é combatente: Shula não é nada se não indefesa e inocente. A menina passa a maior parte da duração de seu filme calada. Da mesma forma, pode-se chamar de sororidade a relação que ela tem com as outras personagens femininas? As bruxas mais velhas do acampamento, embora acolham a menina, também abusam dos benefícios que vêm com ela. Charity guia Shula e a acolhe em sua casa, mas faz isso na tentativa de manter a menina complacente à situação em que se encontra. Shula acaba por ser apenas mais uma vítima do sistema em que se insere, sem necessariamente marcar presença enquanto indivíduo.

Quando descobrimos, na reta final da narrativa, que quem coordena os acampamentos de bruxas é uma Rainha, e não apenas o governo local, como somos levados a acreditar por boa parte da história, ata-se uma última ideia:

As mulheres como categoria social não têm, contudo, um projeto de dominação-exploração dos homens. E isto faz uma gigantesca diferença. Com relação a crianças e a adolescentes, também as mulheres podem desempenhar, por delegação, a função patriarcal. Efetivamente, isto ocorre com frequência. (SAFFIOTI, 2011, p. 116)

## **Dentro e fora das margens**

Os marginalizados são representados por minorias (mulheres, negros, homos- sexuais) que carregam em si a possibilidade de transformação da sociedade como um todo. O que pretendem não é só o reconhecimento de suas identidades, mas também que esse processo de transformação se introduza no conjunto de sociedade – o que muitas vezes pode significar uma ameaça para a continuidade do processo social. (GUBERNIKOFF, 2016, p.32)

Ao se pensar na ideia de margem como uma linha que delimita um espaço, e ao se aplicar a ideia a contexto sociais, a denominação divide o que é aceito ou não, o que retém ou não poder. Marginalizados são aqueles que, de alguma forma, foram ou são oprimidos pelo sistema que os governa. Dentro desses grupos, portanto, é possível pontuar todos os que não se encaixam na mesma caixa que um homem branco, cisgênero e heterossexual.

Quando coloca que uma pessoa, geralmente uma mulher, poderia ser acusada de bruxaria com evidências que fossem meramente circunstanciais, Harris aponta que a acusação ainda assim seria levada a sério por causa da associação imagética que a palavra bruxa carrega. Ela também menciona o fato de que a maior parte daquelas julgadas e mortas devido a uma acusação de bruxaria teriam sido mulheres viúvas e solteiras:

Dado que os períodos medievais e início do clássico eram dominados por homens, a conexão de uma mulher para com a sociedade era dada através de sua conexão com um homem. Viúvas e solteiras – que não tinham essa conexão – eram essencialmente ostracizadas de suas comunidades, o que significa que elas não tinham defesa contra o sino da morte que era tal acusação. A origem das bruxas não é de mulheres insanas com verrugas, mas na verdade de pessoas vulneráveis nas franjas da sociedade. (HARRIS, 2020, p.39)<sup>87</sup>

Isso é retratado claramente em *Hocus Pocus*. A casa em que as irmãs vivem fica isolada do resto da vila mais próxima. Assume-se logo de partida que a razão é por serem bruxas más; o estereótipo popular dessa identidade no imaginário infantil recairia assim sobre mulheres velhas que vivem em um chalé na floresta, onde fazem poções mágicas em um caldeirão. Mas como foram parar ali? O que as levou a se refugiarem distante do restante meio social de suas épocas? O fato das irmãs Sanderson almejarem beleza e vida eterna nos diz que, de alguma maneira, elas querem se sentir incluídas em sua comunidade.

Wells aponta, ao analisar de que forma as bruxas comumente são representadas, que além do gênero, outros marcadores que as identificam são físicos e atrelados à feiura e à velhice. Para além disso, muitas vezes essas bruxas más têm alguma deformidade física e, de acordo com narrativas tradicionais, são essas deformidades que as levam a comer criancinhas, buscando aparentar juventude e saúde às custas de outra vida inocente. "Em suma, bruxas são, muitas vezes, mulheres que tiveram a audácia de envelhecer, de se tornarem doentes e esgotadas." (WELLS, 2007, p.42)<sup>88</sup>

É possível fazer o paralelo aqui entre as irmãs Sanderson e as bruxas mais velhas do acampamento em que Shula é colocada. A própria realizadora de *I Am Not a Witch* afirma que, na sua pesquisa dos acampamentos desse tipo que existem na vida real, as mulheres que lá foram colocadas são muitas vezes senhoras idosas que, por alguma razão, se tornaram um estorvo para alguém. Como Wells coloca, "de acordo com essas representações, a mulher velha

---

<sup>87</sup> Tradução própria do original em inglês: "Given that the medieval and early classical time periods were male-dominated, a woman's connection to society was through her connection to a man. Widows and spinsters—who lack that connection—were essentially outsiders to their communities, meaning they have no defense to the ringing death knell that is a witch accusation. The origin of witches is not crazy women with warts, but rather vulnerable people on the fringes of society." (HARRIS, 2020, p.39)

<sup>88</sup> Tradução própria do original em inglês: "In short, witches are often women who have had the audacity to age, or become sick and worn out." (WELLS, 2007, p.42)

não atraente é imediatamente suspeita de maldade.” (WELLS, 2007, p.41)<sup>89</sup> Quando há a acusação de bruxaria, é mais fácil encontrar nessas mulheres mais velhas características que corroborem a denúncia. “Isso é por causa da associação de velhice com feiura e maldade quando juxtaposta contra a imagem de juventude como beleza e bondade.” (WELLS, 2007, p.41)<sup>90</sup>

Entretanto, apesar de *Hocus Pocus* realmente colocar essa juventude com beleza e bondade nos personagens que derrotam as três bruxas velhas, em *I Am Not a Witch*, a personagem principal, uma criança, sofre da mesma maneira que as senhoras mais velhas. Isso causa incômodo até entre aquelas na mesma situação que a menina, que desde o início tentam impedi-la de trabalhar no campo para que a jovem possa ouvir as aulas de uma escola próxima. As bruxas velhas se conformam com seus próprios destinos, mas querem que a pequena ainda tenha uma chance de não ficar presa à margem em que habitam.

Têm-se ainda a ideia de Katherine, a mãe de Thomasin. *The Witch* retrata a ideia de envelhecer como algo a ser batalhado. Isso é posto tanto na exclusão de Thomasin da família a partir do momento da primeira menstruação – sinal de que estaria ficando mais velha – quanto na morte de Katherine – aquela que implementa e reforça os costumes que lhe foram ensinados, e cujo fim permite que Thomasin dê as costas para tudo que conhecia até o momento. No início da história, quando a família toda é colocada para viver às margens da sociedade que habitavam, numa condenação dada ao seu patriarca que coloca a todos em perigo, vemos, no momento em que estão deixando a vila, passarem rapidamente por nativos americanos. Zwissler aponta, sobre o longa, que:

No contexto da América colonial, essas preocupações com teor de gênero também se sobrepõem com preocupações racistas de teor missionário. Enquanto rumores diabólicos no início da era moderna na Europa também sempre foram sobre diferenças de religião e raça, na New England puritana, preocupações diabólicas eram especificamente sobrepostas a grupos de Nativos Americanos. Existem menções a isso no filme, como o homem Nativo que passa o carrinho da família no seu caminho para fora dos portões da plantação no começo de seu exílio, e os medos da mãe, Katherine, que Caleb poderia estar sendo “atormentado por magia indígena.” (ZWISSLER, 2018, P.9)<sup>91</sup>

Esse medo do “outro” quando referido não apenas a mulheres com poderes mas também a outras minorias marginalizadas é também exposto em *The Craft*, com as situações de racismo que Rochelle passa. Ainda assim, é colocado de maneira muito superficial. Nas narrativas mais

---

<sup>89</sup> Tradução própria do original em inglês: "According to these depictions, the unattractive old woman is therefore immediately suspect as evil." (WELLS, 2007, p.41)

<sup>90</sup> Tradução própria do original em inglês: "This is because of the association of old age with ugliness and evil when juxtaposed against the image of youth as beautiful and good." (WELLS, 2007, p.41)

<sup>91</sup> Tradução própria do original em inglês: "In the context of colonial America, these gendered concerns also overlap with racist concerns about missionizing. While diabolical rumors in early modern Europe were always also about religious and racial difference, in Puritan New England, diabolical concerns were specifically overlaid onto Native American groups. There are gestures to this in the film, such as the Native men who pass the family's cart on its way out of the plantation gates at the beginning of their exile, and the fears of the mother, Katherine, that Caleb may be "tormented of Indian magic." (ZWISSLER, 2018, P.9)

recentes, mal vemos a presença de qualquer menção aos outros tipos de agressão que vêm junto da violência de gênero. Retornando à fala de Rachel True, quando a atriz pensa sobre sua personagem, existe frustração com o fato de que o grande problema de Rochelle, contrário ao de suas amigas, era algo intrínseco a ela. “É, ok, as pessoas são racistas com ela. Qual minha verdadeira narrativa aqui? Qual meu verdadeiro problema nessa cidade?”<sup>92</sup>. Angela Davis aponta, quando fala sobre o abuso que sofriam os homens e mulheres escravizados:

Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas. (DAVIS, 1981, p. 25)

Portanto, embora seja relativamente consensual que o corpo da mulher negra sofra nas mãos não apenas do patriarcado mas também da violência racial, é interessante apontar como essa ideia ainda é pouco explorada. Se *The Craft* insinuou a existência desse problema, nos filmes contemporâneos mantém-se apenas a insinuação. Mesmo *I Am Not a Witch*, um filme que se passa na Zâmbia e cujas personagens significantes são todas negras, o único momento onde nos é apontado minimamente o problema do racismo é nas visitas de turistas aos acampamentos de bruxas, o que nos leva a questionar se o racismo só se torna notório na presença evidente da distinção.

Para a pessoa externa, branca e ocidentalizada, Shula e as outras bruxas mais velhas são apenas uma atração. Nyoni coloca as imagens do turismo humano como forma de criticar com humor, mas a própria realizadora afirma<sup>93</sup> que as cenas não foram sempre recebidas dessa forma, principalmente em meios ocidentais. Embora exista a noção da nocividade do racismo, expor o problema da mesma forma que Anne Biller, por exemplo, consegue expor o machismo em *The Love Witch*, com sátira e o humor, é ainda raro de se ver representado em tela e causa incômodo ao/a espectador/a, que não sabe bem como reagir ao que vê.

Por isso torna-se importante o foco em mais narrativas que partam dos residentes dessas margens, ao pesquisar as bruxas não apenas como mulheres, mas também como esses seres excluídos pelas mesmas delimitações que oprimem tantos outros recortes humanos. A bruxa

---

<sup>92</sup> Tradução própria do original em inglês: “Yeah, okay, people are racist to [her.] What’s my actual storyline here? What’s my actual problem in this town?”, disponível em <https://www.avclub.com/the-craft-s-rachel-true-on-rochelle-s-evolution-and-the-1845459663>

<sup>93</sup> Como Rungano Nyoni diz em entrevista para o Indiewire, “My film’s sort of a joke about my culture, that I thought we could all laugh along together to, until I realized that this understanding wasn’t quite universal. At screenings, mostly across Europe and North America, it occurred to me that audiences weren’t really in on the joke. Some audiences would apologize for laughing at certain parts, maybe feeling like they were punching down by laughing at Africans in a certain predicament. It’s like I had to give them permission to laugh.” Disponível em <https://www.indiewire.com/2018/09/i-am-not-a-witch-rungano-nyoni-interview-zambia-120199906/>

torna-se a vizinha da mulher idosa que é abandonada pela família, da adolescente que é constantemente massacrada por pressões estéticas, da bela mulher que não abaixa a cabeça perante os padrões de virgem ou mãe que são esperados dela, da mulher negra, amarela, indígena que carrega na pele séculos de abuso estrutural de um poder colonizador branco.

## **A voz da mulher**

As problemáticas até o momento exploradas, atadas a ideias e estudos feministas, mostram que, em um intervalo de mais de 20 anos, muito do que é criticado mantém-se da mesma forma. O poder patriarcal segue presente mas, agora, há espaço para que as próprias mulheres apontem sua presença.

Dos filmes que representam o passado, todos são realizados por homens. Mais do que isso, com a exceção de *Elvira Mistress of the Dark*, que tem participação de Cassandra Peterson em seu argumento, todos são também escritos e desenvolvidos por homens. E isso se nota principalmente quando analisamos *The Craft*, um filme sobre mulheres e com uma narrativa de literal empoderamento dessas jovens. Ainda assim, mesmo que com o objetivo de mostrar essas bruxas em seus defeitos, vitórias e superações, o final com Nancy aprisionada continua a representar muito do que se discute com relação ao que se espera de uma adolescente. A ideia de punição pela qual a jovem passa, a vingança indo longe demais e não parecendo mais justificada a partir do momento que ela se vira contra a amiga, são ainda estruturas que se atam a ideais de um machismo estrutural.

Quando atualizamos então a perspectiva da jovem que ganha poderes para o presente, deparamo-nos com Eggers, que faz um filme de horror ambientado em um passado que aconteceu há séculos, com um final feliz para a personagem principal “liberta”. Zwissler, por sua vez, defende que o filme se destaca por representar não a bruxa feminista recente, mas sim a bruxa diabólica histórica.

Robert Eggers discute longamente sobre seu desejo de recriar com fidelidade tanto as condições materiais quanto a cosmologia religiosa da New England colonial, uma visão de mundo que continha monstros na forma de bruxas. Em outras palavras, eu não estou argumentando que todas as bruxas devem ser vistas como peões do patriarcado; todavia, eu estou argumentando que, no caso de *The Witch*, convergir bruxaria e feminismo é uma má aplicação de uma ideia contemporânea na visão histórica de mundo representada no filme. (ZWISLER, 2018, p.1)<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Tradução própria do original em inglês: “Robert Eggers discusses at length his desire to faithfully recreate both the material conditions and the religious cosmology of colonial New England, a worldview that contained monsters in the form of witches. In other words, I am not arguing that all witches must be viewed as pawns of the patriarchy; however, I am arguing that, in the case of *The Witch*, conflating witchcraft and feminism is a misapplication of a contemporary idea onto the historical worldview depicted in the film.” (ZWISLER, 2018, p.1)

Zwissler vê essa escolha do autor de maneira positiva, por defender que forçar ideias do feminismo atual nas bruxas históricas implica despir de suas identidades as mulheres que realmente foram vítimas das acusações de bruxaria no passado, e que foram levadas à morte por isso. Ela finaliza o pensamento questionando:

De algum modo, será melhor forçar alguém no formato de um herói do que de um demônio, se não é dessa maneira que eles próprios se encaravam? Dissolver mulheres reais em símbolos abstratos que servem nossos próprios fins pode, realmente, ser um projeto feminista? (ZWISLER, 2018, p.17)<sup>95</sup>

E embora a crítica da autora faça perfeito sentido quando pensamos em *The Witch* e na percepção atual da bruxa histórica, quando nos viramos para as outras duas narrativas contemporâneas exploradas, vemos um claro diferencial na abordagem da bruxa.

Biller retrata uma bruxa atual. Elaine pode falar sobre as bruxas do passado, mas nunca coloca sobre elas algum juízo de moral. Ela admite inspiração, mas reconhece que o tipo de bruxaria que pratica é muito diferente. Anne Biller trabalha os males da lavagem cerebral do patriarcado em uma narrativa de bruxa sem nunca forçar a identidade feminista em mulheres reais. A representação de Elaine, embora exagerada para efeito de sátira, é muito mais próxima da realidade. O mesmo pode ser dito de *I Am Not a Witch*. Nyoni explora de maneira ficcionalizada existências reais. E não tenta explicitamente forçar as mulheres que retrata a caberem dentro do estereótipo de bruxa, embora seja esse o nome usado para isolá-las. Não é esse cenário muito mais próximo do que de fato aconteceu às bruxas históricas?

O próprio nome do filme diz “eu não sou uma bruxa”. E embora Shula nunca confirme ou negue a acusação de bruxaria durante a narrativa, é esse tipo de passividade massacrante que carrega o teor melancólico da história, tornando tudo muito mais real. São os filmes que exploram personagens femininas que foram idealizados, escritos e realizados por mulheres aqueles que permitem a bruxa ser uma figura muito mais próxima da mulher real.

A atuação de mulheres no cinema não chega a construir uma nova linguagem, mas desperta a atenção para novas ideologias inerentes à imagem. O que se propõe é um cinema de vanguarda, mas que não rompa com o processo de identificação que o cinema tradicional oferece. E, através de um produto artístico, dar oportunidade à manifestação de certas qualidades e inquietações femininas, até então despercebidas pela sociedade. O cinema de mulheres deve liberar visualmente a imagem da mulher e propor temas muitas vezes combatidos pela opinião pública. (GUBERNIKOFF, 2016, p.36).

É a partir dessa visão, do espaço de contadora de histórias ser ocupado por mulheres, que nos é permitido testemunhar outros recortes e nuances por muito tempo ignorados. Por exemplo,

---

<sup>95</sup> Tradução própria do original em inglês: “Is it any better to force someone into the form of a hero than a demon, if it is not who they understood themselves to be? How can dissolving real women into abstracted symbols that serve our own ends truly be a feminist project?” (ZWISLER, 2018, p.17)

quando Biller fala sobre o espaço da feminilidade dentro do movimento feminista, uma qualidade muitas vezes mal vista dependendo da vertente de pensamento, e da maneira como tentou explorar isso em *The Love Witch*:

Mulheres são frequentemente femininas, e não é algo ruim ser feminina; é só que isso foi usado contra mulheres. Eu não acho que exista um problema com feminilidade e feminismo sendo usados juntos, porque se existisse um problema, isso significaria que nós deveríamos ter, de alguma forma, vergonha de sermos mulheres, sendo femininas. Isso é um problema; é um problema pensar que feminismo é sobre tentar ser um homem. Eu tentei explorar a experiência de ser uma mulher e notei que, na verdade, tenho algumas características e qualidades femininas que são inatas a mim, que eu não penso que sejam resultados de eu sofrer lavagem cerebral de alguma força me dizendo para ser feminina ou algum tipo de problema ou falha no meu caráter ou personalidade ou quem eu sou. Eu tenho sentimentos fortes sobre isso, porque eu realmente não fui criada de uma maneira convenientemente feminina. (Anne Biller para Vozzilla)<sup>96</sup>

Esse tipo de exploração e de autoconhecimento pelo qual a realizadora passou no processo de desenvolver seu filme não se limita ao da criação da arte, mas de seu consumo também. Ver em tela a representação dessa mulher perfeita pela ótica masculina opressora, e colocá-la no papel de monstro feminino, é uma dualidade que ocupa ambos papéis de mulher castrada e castradora que Barbara Creed explora. Elaine é ao mesmo tempo justificada em suas ações – ela está acostumada a sofrer abusos dos homens que a cercam, portanto a partir do momento que eles não servem mais o propósito que ela busca, ela descarta-os e também é punida por essas mesmas ações – no final, ao ocupar o papel de mulher que castra, mesmo que não intencionalmente, ela se torna parte do pesadelo masculino e, portanto, não tem seu final feliz.

O que se conclui é que foram os homens os produtores das representações femininas existentes até hoje, e essas estão diretamente associadas às formas de a atual mulher ser, agir e se comportar. O que se discute é o fato de a mulher contemporânea buscar se enquadrar em uma imagem projetada de mulher que, na verdade, é aquela que eles gostariam que ela fosse, a partir de representações femininas cunhadas pelos meios de comunicação e, principalmente, pelo cinema. (GUBERNIKOFF, 2009, p.68)

Dessa forma, a partir do momento que as mulheres começam a representar a si próprias e às suas semelhantes, há uma mudança de percepção não só por parte das imagens e narrativas desenvolvidas, mas também do público que as consome. Esse fenômeno se explica em parte porque a tela funciona como um espelho para o/a espectador/a, pois envolve a presença

---

<sup>96</sup> Tradução própria do original em inglês: “Women are often feminine, and that’s not a bad thing to be feminine; it’s just that it’s been used against women. I don’t think there’s any problem with femininity and feminism being used together, because if that were a problem, that would mean we should be ashamed somehow of being women, being feminine. That’s a problem; it’s a problem to think feminism is about trying to be like a man. I’ve tried to explore the experience of being a woman and I’ve noticed I actually have some feminine traits and qualities that are innate to me, that I don’t think are results of me being brainwashed by some force that’s been telling me to be feminine or some kind of problem or flaw in my character or personality or who I am. I feel quite strongly about that, because I really wasn’t raised in a conventional way as a girl.”, disponível em <https://vodzilla.co/interviews/interview-anna-biller-on-the-love-witch-critics-feminism-and-female-pleasure/>

humana, ou seja, o ator. Nesse processo, o público cria uma identificação afetiva com o espetáculo, e essa manipulação intencional da linguagem audiovisual é aceita plenamente pelo público em geral. O seu objetivo principal é o de criar uma verossimilhança com a realidade, passar-se pelo mundo real (GUBERNIKOFF, 2009, p.68-70). Portanto, a partir do momento que o real – levando em consideração que veracidade no que diz respeito às relações humanas é um processo subjetivo – é retratado por diferentes perspectivas que não só a dominante masculina, as formas de se perceber e retratar a personagem mulher com poderes se expande.

Volto, por fim, à ideia de afirmação ou negação de *I Am Not a Witch*. Entre todas as protagonistas analisadas, Shula é a que tem menos agência. Embora vejamos os gostos e as aflições da criança, ela não se impõe perante sua realidade. Shula é uma bruxa sem voz, ao ponto de não dizer sequer se é ou não bruxa realmente. Por isso a importância em retratá-la pela ótica de Rungano Nyoni. A voz de uma realizadora, mulher, negra, imigrante, para retratar outras que como ela vivem às margens em diversos recortes sociais, permite que jovens como Shula encontrem voz no mundo real.

Ao realizar essa pesquisa, muito pode ser encontrado de benéfico e maléfico no que diz respeito à imagem da mulher com poderes, tanto nos filmes que representam o passado, quanto nos que representam o presente. Wells coloca que, ao analisar a *Bruxa* pela ótica do feminismo, é importante levar em consideração que:

Nós não necessariamente vemos “boas” e “más” bruxas nesses textos, mas ao invés disso pessoas (algumas sendo mulheres) com poderes, que usam esse poder tanto para boas quanto para más ações – mas essas negociações de poder são mostradas como humanas – não só masculinas, não só femininas. Desse jeito, vemos que as mulheres merecem poder e equidade não porque elas são inerentemente benevolentes e boas (um argumento facilmente refutado por exemplos de mulheres que usam o poder de maneira egoísta) mas porque equidade e distribuição justa de poder é simplesmente o correto. (WELLS, 2007, p.61)<sup>97</sup>

Mas, ao mesmo tempo, pensar nesses filmes todos é notar que todas as personagens com poderes mencionadas nessa dissertação representam a bruxa como um monstro profundamente relacionado ao seu gênero e às experiências femininas em diversos períodos históricos, cada qual com seus *nuances*. Tentar afunilar a análise escolhendo filmes em sua maioria feitos para um consumo em massa, pensando que “o cinema americano clássico serviu e serve de modelo às cinematografias de todo o mundo, sendo exemplo não só na sua forma de produção e realização, como também em sua forma de representação, o que transcendeu suas fronteiras e povoa o imaginário ocidental” (GUBERNIKOFF, 2009, p.68), não a torna menos complexa, uma vez que expandimos as ideias a pesquisas feitas em volta do contexto feminino de diversos países,

---

<sup>97</sup> Tradução própria do original em inglês: “We do not necessarily see ‘good’ and ‘bad’ witches in these texts, but rather people (some female) with power who use that power either for good actions or bad ones– but these negotiations of power are shown as human– not just male, not just female. In this way, we see that women deserve power and equality not because they are inherently benevolent and good (an argument easily disproved by examples of women who use power selfishly) but because equality and fair distribution of power is simply right.” (WELLS, 2007, p.61)

tempos e culturas. Pensar no cinema ocidental como um cinema que atinge a grande massa, permite que também pensemos nele em diferentes contextos. Da mesma forma que tomar as ondas do feminismo pela visão estadunidense, abre espaço que as adaptemos para diferentes países onde, mesmo que tenham ocorrido de maneira similar, podem conter divergências em perspectivas e objetivos.

Ainda assim, apesar dessa pluralidade de possibilidades para interpretações e análises, a questão redundante é que:

A personagem da bruxa sempre retorna à nossa cultura, mesmo depois de findadas as perseguições e fogueiras, assombrando o imaginário contemporâneo e se recusando a morrer. Todos conhecem exemplos de bruxas, sejam elas cinematográficas, literárias ou em outras expressões artísticas. Apesar de não acreditar mais em sua existência, tal como definida nos tratados demonológicos, a humanidade ainda se encontra rodeada por suas imagens, histórias e contos. Desta forma, é primordial questionar o motivo dessa figura feminina estar sutilmente enraizada na mentalidade da cultura ocidental. (LAROCCA, 2018, p. 107)

## Considerações Finais

Mesmo que em diferentes contextos, notamos que tanto as bruxas do cinema de mais de 20 anos atrás quanto as da última década, recaem nas mesmas aflições que tangenciam as preocupações das lutas feministas. O que mudou foi a maneira que esses medos e violências são representados, e quem os coloca em primeiro plano.

Voltando nosso pensamento ao objetivo principal levantado no início dessa pesquisa, pode-se afirmar que a maneira como a figura da bruxa no cinema se alterou no intervalo de tempo dos filmes analisados está mais relacionada à forma como ela é percebida, tanto pelas pessoas por trás de retratá-la, quanto pelo público que a testemunha. E isso acaba por ser um reflexo do avanço nas questões do movimento feminista. Quando Wells chega a conclusão de que ser uma bruxa não é sempre sobre ser boa ou má, mas sobre ser tudo que mulheres podem ser, ela defende que, assim como as representações culturais permitem que os homens sejam totalmente bons e totalmente maus, as mulheres também deveriam gozar desse mesmo privilégio (WELLS, 2007, p.238). Ela continua, dizendo que é importante reconhecer o fenômeno de “reivindicar” a bruxa como um símbolo de mulheres fortes que são misturas complexas de bom, mau e tudo o que há no meio (WELLS, 2007, p.239).

Enquadrar a bruxa dentro de apenas uma caixa, que reivindique tudo que ela pode ou deve ser, tanto do ponto de vista histórico quanto em papel de personagem fictício, é permitir que se fechem possibilidades para análises maiores. Retornando ao ensaio audiovisual apresentado em conjunto a essa pesquisa, é proposital colocar todos os filmes em uma proporção de tela diferente daquela que tinham originalmente. Apresentá-los fechados em caixas, colocar essas bruxas todas umas ao lado das outras em suas semelhanças e contradições, sendo uma maneira eficiente de organizá-las, também ilustra que muito é deixado de fora. Da mesma maneira, finalizar o ensaio com a imagem aberta de Thomasin a andar pela floresta, sem mostrar aonde ela vai chegar, é um bom desenho para demonstrar o fim desses estudos: uma caminhada ainda em progresso.

Tentar analisar um personagem que parece uma figura tão antiga quanto a própria humanidade, é admitir que a pesquisa nunca termina em seu último ponto final. Se na construção dessa tese percebemos que, em um curto intervalo de tempo, tanto mudou, é seguro assumir que continuará mudando. Da mesma forma, notamos que tanto continua igual, e o que segue igual nem sempre é um ponto positivo no que diz respeito à representatividade de grupos que por tanto tempo foram – e seguem sendo – oprimidos. Então assume-se que é necessário seguir avançando, continuar dissecando de que forma a arte é afetada por quem a faz e de que forma afeta quem a consome.

Tanto na bruxa histórica quanto na da ficção, essa pesquisa buscou encontrar uma Mulher por detrás da Bruxa. Aliada ou inimiga, capaz de magias obscuras ou apenas detentora de um conhecimento incomum, oprimida ou capaz de oprimir, boa ou má. Despir a personagem bruxa de todos os estereótipos atados a ela, e estudá-la antes como mulher, é perceber que a distinção é usada apenas como mais uma maneira de justificar sua visualização como “outro” quando, na realidade, deve-se entendê-la como uma igual.

Nas contradições de Elaine e na certeza de Elvira. Nas risadas estrondosas das Sanderson e no choro silencioso de Shula. No desejo de Nancy e na reluta de Thomasin. Vê-las umas ao lado das outras, seja cada qual em sua própria narrativa ou cortadas e misturadas como em um ensaio audiovisual, é ver as tantas formas que um único arquétipo de personagem pode tomar em uma seleção pequena de obras. Abre-se espaço para a curiosidade. Quantos outros aspectos podem essas personagens-mulher tomar? De que maneiras essas figuras são um reflexo da sociedade que as fabrica? Quais simbologias ainda se escondem nas entrelinhas, ou no corte rápido, que possam dizer mais do que permitem palavras?

*“E você se escondeu, e você esqueceu”,* canta Elis Regina. Mas enquanto existirem questionamentos a serem respondidos, e aqueles/as dispostos/as a discuti-los, não há porquê se sentir apavorado quando frente a uma Bruxa. Elis também nos diz *“e você conheceu, e você aprendeu”*. Muito, ainda que não tudo. Olhar para a forma que a mulher com poderes toma em tela, é seguir conhecendo – e aprendendo – quais papéis cabem a essas mulheres. Quais são almeçados e quais são impostos. E quem é, afinal, “aquela exata bruxa<sup>98</sup>”.

---

<sup>98</sup> Tradução própria do original em inglês “I am that very witch”, dito por Thomasin em *The Witch*.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone (1980). *O segundo Sexo: Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- BEAUVOIR, Simone (1980). *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- BECKER, Márcia Regina. (2010). A sororidade como experiência produzida na pesquisa participante.
- BUTLER, Judith (2003) *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira.
- CARDINI, Franco (1996). *Magic and Witchcraft in the Middle Ages and the Renaissance*. Psicologia USP, São Paulo, v.7, n.1/2, p. 9-16.
- CASTRO, Tatiana C. (2018). *Cinema, História e Narrativas: Um diálogo entre a bruxaria e psicanálise em Häxan - A Feitiçaria Através dos Tempos (1922)*. Disponível em <https://www.academia.edu/42867178/>
- COSTA, Leonardo J. e BONA, Rafael J. (2017). *Das fogueiras ao cinema: representações no filme de animação Paranorman*. Disponível em <https://portalintercom.org.br/anais/sul2017/resumos/R55-0288-1.pdf>
- COSTA, Suely Gomes. (2009). *Onda, rizoma e “sororidade” como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX)*. Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis, Florianópolis, v.6, n.2, p.01-29, jul./dez. 2009.
- CREED, Barbara (1993). *The Monstrous Feminine - film, feminism, psychoanalysis*. USA: Routledge.
- DIAS, Bruno V. K. e CABREIRA, Regina H. U. (2019). *A Imagem da Bruxa: da Antiguidade Histórica às Representações Fílmicas Contemporâneas. Ilha do Desterro*, v. 72, n. 1.
- DAVIS, Angela. (1981). *Women, Race & Class*. Nova York, Random House, 1981. Tradução de Heci Regina Candiani (1 Ed.). São Paulo: Boitempo, 2016, 248 pp. ISBN 978-85-7559-503-9
- FEDERICI, Silvia (2004). *Calibã e a Bruxa*. Tradução: Coletivo Sycorax. SP: Elefante, 2017.
- FERRO, Fernanda Ianoski (2021). *A dominação patriarcal do olhar: uma abordagem do Film noir estadunidense sob a perspectiva da crítica feminista de cinema*. Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura, v.10, no1, edição de Julho de 2021.
- FISCHER, Rosa M. B. (2001). *Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV*. Rev. Estud. Fem. vol.9, n.2, pp.586-599.
- FRANCHINI, B. S. (2017). *O que são as ondas do feminismo?* Revista QG Feminista, 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeed092dae3a>.
- FREITAS, Aline V. (2017). *Discursos Acerca da Feminilidade - Uma análise das disputas dos segmentos do feminismo e da bruxaria*. Disponível em [http://tracc-ufba.com.br/wp-content/uploads/2018/03/Discursos-acerca-da-feminilidade\\_uma-análise-das-disputas-dos-segmentos-do-feminismo-e-da-bruxaria\\_Aline-Valadares.pdf](http://tracc-ufba.com.br/wp-content/uploads/2018/03/Discursos-acerca-da-feminilidade_uma-análise-das-disputas-dos-segmentos-do-feminismo-e-da-bruxaria_Aline-Valadares.pdf)
- GASKILL, M. (2008). *The Pursuit of Reality: Recent Research into the History of Witchcraft*. The Historical Journal, 51(4), 1069-1088. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/20175215>
- GERMAINE BUCKLEY, Chloe (2019). *Witches, 'Bitches' or Feminist Trailblazers? The Witch in Fold Horror Cinema*. Revenant: Creative and Critical Studies of the Supernatural (4). pp. 22-42.

- GUBERNIKOFF, Giselle. (2009). *A imagem: representação da mulher no cinema*. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009 .
- GUBERNIKOFF, Giselle. (2016). *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo: Pontocom, 2016. Disponível em: [http://www.editorapontocom.com.br/livro/43/gisellegubernikoff\\_43\\_56d98e2bo75c7.p](http://www.editorapontocom.com.br/livro/43/gisellegubernikoff_43_56d98e2bo75c7.p)
- KOCIC, Ana (2010). *Salem Witchcraft Trials: The Perception of Women in History, Literature and Culture*. *Facta Universitatis, Linguistics and Literature* Vol. 8, No 1, 2010, pp. 1 - 7.
- KOPF, Dan e SINGH-KURTZ, Sangeeta (2018). *The US witch population has seen an astronomical rise*. *Quartz* 2018, disponível em <https://qz.com/quartz/1411909/the-explosive-growth-of-witches-wiccans-and-pagans-in-the-us>
- KRUKS, S. (1992). *Gender and Subjectivity: Simone de Beauvoir and Contemporary Feminism*. *Signs*, 18(1), 89-110. Retrieved December 12, 2020, disponível em <http://www.jstor.org/stable/3174728>.
- LARocca, Gabriella M. (2019). *A Representação do Mal Feminino no Filme A Bruxa (2016)*. *Revista Gênero*, v. 19, n. 1.
- LEVACK, Brian P. (1987). *The witch-hunt in early modern Europe*. London: Longman.
- MALLAN, Kerry M. (2000). *Witches, bitches and femmes fatales: viewing the female grotesque in children's film*. *Papers: Explorations into Children's Literature*, 10, 1, April, pp. 26-35.
- MELLO SOUZA, Juliana. (2017). *Feminina e não feminista: a construção mediática do backlash, do consumo e dos pós-feminismos*. *Media & Jornalismo*, 17(30), 71-83.
- MULVEY, Laura. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-18,1975.
- MULVEY, Laura (2018). *Suddenly, A Woman Spectator: An Interview With Laura Mulvey. Another Gaze*. Disponível em <https://www.anothergaze.com/suddenly-woman-spectator-conversation-interview-feminism-laura-mulvey/>
- NEUMEIER, Beate (2013). *Gender and Fairy Tales*. *Gender Forum*, v. 44.
- OSÓRIO, Andrea (2004). *Bruxas Modernas: um estudo sobre identidade feminina entre praticantes de wicca*. *Campos - Revista de Antropologia Social*, V.5, N.2.
- OSÓRIO, Andrea (2001). *Mulheres e Deusas - Um estudo antropológico sobre bruxaria wicca e identidade feminina*. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/campos/article/viewFile/1625/1367>
- PASZKIEWICZ, Katarzyna e RUSNAK, Stacy (2021). *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. Cham Palgrave Macmillan.
- PEREZ, Olívia e RICOLDI, Arlene (2019). *A Quarta Onda Feminista: Interseccional, Digital e Coletiva*. X Congresso Latino-americano de Ciência Política (ALACIP). Disponível em <https://alacip.org/cong19/25-perez-19.pdf>
- PENKALA, Ana. (2014). *A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série Orange is the new black*. Trabalho apresentado IV SIGAM – Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória em novembro de 2014. Disponível em: [http://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2015/03/13\\_dossie\\_04\\_artigo\\_penkala.pdf](http://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2015/03/13_dossie_04_artigo_penkala.pdf)
- RIBEIRO, Djamila (2018). *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. (2001). *Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero*. *Cadernos Pagu* no.16 Campinas, 2001: pp.115-136.

SCHIMMELPFENNING, Annette (2013). *Chaos Reigns: Women as Witches in Contemporary 28 Film and the Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Gender Forum, v.44.

SILVA, Andréa V. (2014). *A Lua Negra: o lado sombrio do Feminino*. Disponível em <https://www.academia.edu/22708131/>

SOLOWAY, Joey (2016). *Masterclass on The Female Gaze*. Toronto International Film Festival 2016, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>

TSUGAMI, S. S. (2019). (Neo) Paganismo, Cultura Pop e Mídia. *Sacrilegens*, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 06–24, 2019. DOI: 10.34019/2237-6151.2019.v16.28624. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/28624>.

VIEIRA, Bruno C. F. (2007). *Bruxaria e feminismo: uma análise da independência da mulher através dos seriados da TV*. Disponível em <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/BRUNO%20CESAR%20FERREIRA%20VIEIRA.pdf>

WELLS, Kimberly A. (2007). *Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism's Witches in Contemporary Film, Television, and Novels*. Disponível em <http://hdl.handle.net/1969.1/6007>

YOUNG, Fernanda. (2018). *Pós-F: Para além do masculino e do feminino*. São Paulo: LeYa.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. (2005). *Bruxas: figuras de poder*. *Revista Estudos Feministas*, 13(2), 331-341.