



Banco do Brasil apresenta e patrocina



9 a 20
março 2022
CCBB Brasília

11 a 28
março 2022
CCBB São Paulo

13 abril a
9 maio 2022
CCBB Rio de Janeiro



8 EIXOS DA CURADORIA

10 FILMES

36 APRESENTAÇÃO

37 Reinventando a bruxa no cinema

Carla Italiano

Tatiana Mitre

50 ENSAIOS

51 Por um devir-bruxa: resgate histórico, conto de fadas e curandeiras

Roberta Veiga

67 Olhando para as bruxas: das mulheres à beira de um colapso nervoso à reivindicação da ecobruxa nos filmes dos anos de 1960 e 1970

Teresa Castro

93 O barulho da chuva, a imagem da neve, a voz firme sob o verde da natureza: feiticeiras reencantando mundos possíveis

Milene Migliano

109 As três faces em *Amores divididos*: rememorando a conjuradora no cinema contemporâneo negro

Tarshia L. Stanly

131 Håxan: “Que comece o seu sofrimento”

Chloé Germaine Buckley

140 CICLO DE DEBATES

143 CRÉDITOS



Banco do Brasil apresenta *Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema*. Com uma seleção de 25 filmes de vários países, a mostra traz um olhar de como a figura da “bruxa” foi construída ao longo da história do cinema. A programação foi dividida em dois eixos temáticos. De um lado, os principais estereótipos que formam o arquétipo da bruxa no cinema ocidental como os contos de fadas, as releituras históricas da caça às bruxas medieval e as mulheres monstruosas do cinema de horror. Já no segundo eixo, são apresentados contrapontos de reinvenção dessa figura, com destaque para filmes de cineastas mulheres e para uma perspectiva “decolonial”. Com essa mostra, o Banco do Brasil concede acesso ao cinema internacional, traz debates relevantes e colabora para a formação do público, proporcionando conhecimento por meio da arte.

Centro Cultural Banco do Brasil



É com alegria que apresentamos o catálogo da mostra *Mulheres mágicas: Reinvenções da bruxa no cinema*, que acontece em formato híbrido no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília (9-20 de março | 27 de março), São Paulo (11-28 de março) e Rio de Janeiro (13 de abril - 9 de maio). As exposições presenciais acompanham um ciclo de debates temáticos online, disponível no canal Youtube da mostra, com importantes convidadas(os) nacionais e internacionais, além de exposições gratuitas no site da mostra www.mulheresmagicas.com. Neste catálogo, contribuimos para a consolidação de uma fortuna crítica sobre o assunto ao reunir alguns ensaios inéditos, especialmente criados para o contexto da mostra, junto à tradução de importantes artigos estrangeiros de modo a aprofundar e expandir os debates.

Coordenação Mostra Mulheres Mágicas

EIXOS DE CURADORIA



LADO A

O CINEMA E A BRUXA:
ICONOGRAFIA CLÁSSICA

SESSÃO 1 Conto de fadas

O mágico de Oz, Victor Fleming (1939, EUA)

SESSÃO 2 Feitiçaria através dos tempos

Häxan - a feitiçaria através dos tempos, Benjamin Christensen (1922, Suécia)

SESSÃO 3 Caça às bruxas: releituras históricas

O martelo das bruxas, Otakar Vávra (1969, República Tcheca)

SESSÃO 4 Caça às bruxas: releituras históricas

Dias de ira, Carl Theodor Dreyer (1943, Dinamarca)

SESSÃO 5 Mulheres monstruosas e cinema de horror

A máscara de Satã, Mario Bava (1960, Itália)

SESSÃO 6 Mulheres monstruosas e cinema de horror

Suspíria, Dario Argento (1977, Itália)

SESSÃO 7 Mulheres monstruosas e cinema de horror

Temporada das bruxas, George A. Romero (1972, EUA)

SESSÃO 8 Feitiços do coração

Sortilégio do amor, Richard Quine (1958, EUA)



LADO B

BRUXAS CONTEMPORÂNEAS:
CORPOS INDOMÁVEIS, SABERES ANCESTRAIS

SESSÃO 9 Conto de bruxas

O reino das fadas, George Méliès (1903, França)

A árvore de zimbro (The juniper tree), Nietzsche Keene (1990, EUA/Islandia)

SESSÃO 10 Caça às bruxas contemporânea

Eu não sou uma bruxa, Rungano Nyoni (2017, Zâmbia/Reino Unido)

SESSÃO 11 A sedução revisitada

A bruxa do amor, Anna Biller (2016, EUA)

SESSÃO 12 Gerações afrodiaspóricas

Amores divididos, Kasi Lemmons (1997, EUA)

SESSÃO 13 Política dos comuns e domesticação feminina

Quem tem medo de ideologia? Parte 2, Marwa Arsanios (2020, Líbano/Síria)

A dupla jornada, Helena Solberg (1975, Argentina/Bolívia/México/Venezuela)

SESSÃO 14 Reencantar o mundo

Kaapora - o chamado das matas, Olinda Muniz Wanderley/Yawar (2020, Brasil)

Amarração, Hariel Revignet (2020, Brasil)

Praise house, Julie Dash (1991, EUA)

SESSÃO 15 Feiticeiras, nossas irmãs

Covil das bruxas, Maya Deren (1943, EUA)

Feiticeiras, minhas irmãs, Camille Ducellier (2010, França)

Olá, Rain, C. J. Obasi (2014, Nigéria)

SESSÃO 16 Esses corpos insubmissos

Transformations, Barbara Hirschfeld (1976, EUA)

Boca de loba, Bárbara Cabeças (2018, Brasil)

La cabeza mató a todos, Beatriz Santiago Muñoz (2014, Porto Rico)

Borderhole, Nadia Granados e Amber Bemak (2017, EUA/Colômbia)

FILMES

O REINO DAS FADAS

LE ROYAUME DES FÉES



dir. **GEORGES MÉLIÈS**

16 min., França, cor, 1903 | Ficção

contato: Lobster Filmes - mchiba@lobsterfilms.com

classificação: Livre



Colorido manualmente, este fascinante filme do precursor do cinema narrativo Georges Méliès é um dos primeiros a colocar em cena a figura da bruxa má. Na corte real, o príncipe Bal Azor apresenta a princesa Azurine, com quem pretende se casar, quando uma bruxa e sua horda de demônios sequestram a princesa e a trançam em uma torre distante. Com a ajuda de fadas madrinhas, o príncipe faz uma incrível jornada por um reino mágico, a fim de resgatar a sua amada.

HÄXAN

A FEITIÇARIA ATRAVÉS DOS TEMPOS

HÄXAN: ETT KULTURHISTORISKT FÖREDRAG I LEVANDE BILDER



dir. **BENJAMIN CHRISTENSEN**

105min., Suécia, p&b, 1922 | Ficção/Documentário

contato: Swedish Film Institute - kajsa.hedstrom@filminstitutet.se

classificação: 12

12

O lendário filme mudo do dinamarquês Benjamin Christensen aborda a história da feitiçaria e da demonologia ao longo dos séculos, tomando como ponto de partida a caça às bruxas na Idade Média. Um híbrido de documentário e ficção, o filme antecipa gêneros e abordagens narrativas, como o docudrama, o filme-ensaio e o horror gótico, resultando em uma experiência singular na história do cinema.

O MÁGICO DE OZ

THE WIZARD OF OZ



dir. **VICTOR FLEMING**

101 min., EUA, cor, 1939 | Ficção

contato: Filmbankmedia - karen@bvlicenciamentos.com.br

classificação: Livre

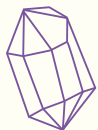
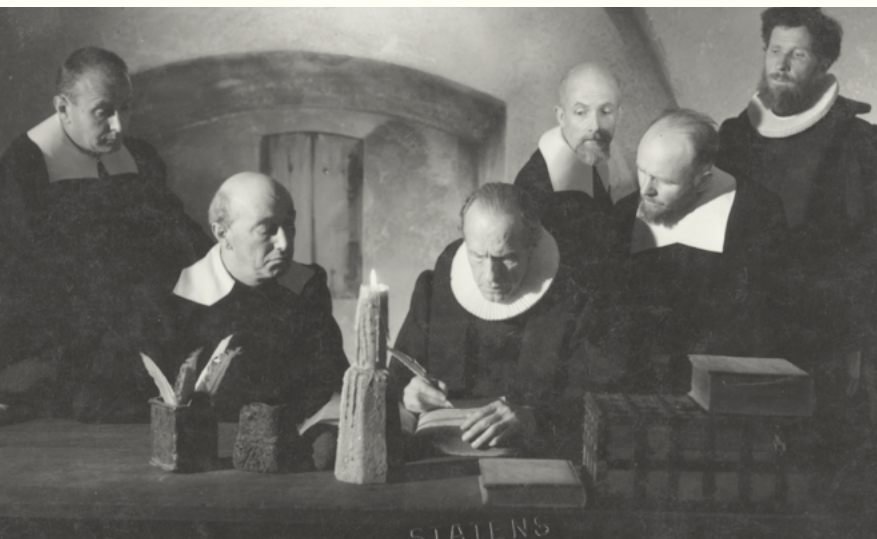
13

Um clássico atemporal lançado há mais de 80 anos. Após Dorothy e seu cachorro Toto serem apanhados por um tornado no Kansas, eles são transportados para a terra mágica de Oz. Seguindo as indicações da bruxa boa do Sul e acompanhada por um grupo de amigos improváveis, Dorothy coloca sapatos mágicos de rubi e parte em busca do mago que a ajudará a voltar para casa. No caminho, eles são perseguidos pela bruxa má do Oeste, determinada a roubar os sapatos mágicos da jovem.



DIAS DE IRA

VREDENS DAG / DAY OF WRATH



dir. **CARL THEODOR DREYER**

98 min., Dinamarca, p&b, 1943 | Ficção

contato: Danish Film Institute - dfi@dfi.dk

classificação: 12

14

Realizada durante a ocupação nazista da Dinamarca, a obra prima de Carl Th. Dreyer aborda o desamparo individual frente à repressão crescente e à paranóia social. A história se passa durante a perseguição das bruxas na Dinamarca do século XVII. Anne, a segunda esposa de um pastor, descobre que sua mãe, acusada de bruxaria, foi salva da fogueira em troca da sua mão em casamento. Apaixonada por seu enteado, Anne se vê dividida entre a culpa e o desejo de viver. Mas quebrar o rígido código moral da época pode ter graves consequências.

COVIL DAS BRUXAS

THE WITCH'S CRADLE



dir. **MAYA DEREN**

12 min., EUA, p&b, 1943 | Experimental

contato: The Film-Makers' Cooperative - filmmakerscoop@gmail.com

classificação: Livre



15

Curta-metragem silencioso, e nunca finalizado, da pioneira cineasta e coreógrafa ucraniana Maya Deren, feito em parceria com o artista Marcel Duchamp. Filmado na exposição surrealista "Art of this Century" (1942), na Galeria Guggenheim em Nova York, o trabalho dialoga com as forças do oculto em um intrincado jogo de formas e sensações, resultando em um poema fílmico às voltas com o intangível.

SORTILÉGIO DO AMOR

BELL, BOOK AND CANDLE



dir. **RICHARD QUINE**

106 min., EUA, cor, 1958 | Ficção

contato: Filmbankmedia - karen@bvlicenciamentos.com.br

classificação: 12

16

Comédia romântica com um elenco afiado, que traz a dupla Kim Novak e James Stewart como protagonistas. No final da década de 1950, Gillian Holroyd é uma charmosa bruxa moderna que vive em Nova York. Quando ela conhece o seu vizinho, o editor Shepherd Henderson, decide fazer um feitiço para seduzi-lo. No entanto, Gillian acaba se entregando a essa relação improvável, o que apresenta um problema: ela perderá seus poderes caso venha a se apaixonar.

A MÁSCARA DE SATÃ

LA MASCHERA DEL DEMONIO / BLACK SUNDAY / A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO



dir. **MARIO BAVA**

87 min., Itália, p&b, 1960 | Ficção

Contato: 1 Films - ernani@1films.com.br

classificação: 14

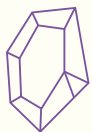


17

Estreia do mestre do terror Mario Bava na direção de longas, livremente inspirada no conto *Vij*, de Nikolai Gogol. Na Moldávia do século XVII, a malvada princesa Asa (interpretada pela britânica Barbara Steele) é condenada à morte por bruxaria. Duzentos anos depois, dois médicos encontram sua cripta e acidentalmente dão início à sua ressurreição. Com a ajuda de homens que ela cativa com seu beijo mortal, Asa busca possuir sua vítima final – a bela princesa Katia, sua descendente.

O MARTELO DAS BRUXAS

KLADIVONA ČARODĚJNICE / WITCHHAMMER / WITCHES' HAMMER



dir. **OTAKAR VÁVRA**

102 min., Tchecoslováquia/República Tcheca, p&b, 1969 | Ficção

contato: Národní filmový archiv - lukas.hanzal@nfa.cz

classificação: 14

18

Do notório diretor da *nouvelle vague* tcheca Otakar Vávra, *O martelo das bruxas* acompanha os julgamentos de bruxas na Morávia do Norte, nos anos 1670. Inspirada por documentos históricos e pelo infame livro *Malleus Maleficarum*, a história tem como foco o padre Kryštof Lautner, que se torna vítima da caça às bruxas após se opor aos seus processos.

TEMPORADA DAS BRUXAS

SEASON OF THE WITCH / HUNGRY WIVES / JACK'S WIFE

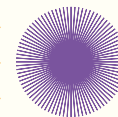


dir. **GEORGE A. ROMERO**

104 min., EUA, cor, 1972 | Ficção

contato: 1 Films - ernani@1films.com

classificação: 14



19

Realizado por Romero na sequência de *A noite dos mortos vivos*, *Temporada das bruxas* constrói uma investigação sensível do desejo feminino à luz dos movimentos de liberação das mulheres dos anos 1970, nos EUA. Joan Mitchell aparenta ter tudo o que sempre sonhou: família, amigos e uma linda casa equipada com os mais recentes eletrodomésticos. Mas quando uma vizinha lhe apresenta a prática da bruxaria, ela descobre o antídoto perfeito para sua monótona existência de esposa suburbana.

A DUPLA JORNADA

DOUBLE DAY / LA DOBLE JORNADA



dir. **HELENA SOLBERG**

53min., Argentina/Bolívia/México/Venezuela, cor, 1975 | Documentário

contato: radiantefilmes@terra.com.br

classificação: 12



20

Filmado em fábricas no México e na Argentina, e em minas na Bolívia e Venezuela, *A dupla jornada* examina a mão de obra feminina como força de trabalho na América Latina dos anos 1970. Realizado pelo International Women's Film Project, sediado nos EUA, com direção da brasileira Helena Solberg, o filme analisa a dupla jornada de trabalho feminina e as formas de resistência à tentativa de domesticação dos corpos das mulheres.

TRANSFORMATIONS



dir. **BARBARA HIRSCHFELD**

9 min., EUA, p&b, 1976 | FicçãoExperimental

contato: Vermont International Film Festival - info@vtiff.org

classificação: Livre



Realizado por um coletivo feminista de Vermont nos anos 1970, liderado pela cineasta Barbara Hirschfeld com participação da compositora Julia Haines. Essa hipnotizante ficção experimental acompanha um grupo de “ecobruzas” dos dias atuais. Através de rituais conduzidos em diálogo com a natureza, elas saem de suas vidas cotidianas e entram em um espaço sagrado, transformando seu entorno e sendo transformadas pelo processo.

21

SUSPIRIA



dir. **DARIO ARGENTO**

98 min., Itália, cor, 1977 | Ficção

contato: 1 Films - ernani@1films.com.br

classificação: 16

22

Longa de Argento que deu início à chamada *Trilogia das bruxas*, sendo um dos seus filmes mais conhecidos. Em *Suspiria*, quando Suzy Banner chega à escola de balé alemã em que sempre sonhou estudar, eventos perturbadores a levam a tentar desvendar segredos que podem estar ligados ao mundo sobrenatural. Exibição digital a partir da cópia restaurada.

A ÁRVORE DE ZIMBRO

THE JUNIPER TREE



dir. **NIETZCHKA KEENE**

78 min., Islândia/EUA, p&b, 1990 | Ficção

contato: Arbelos Films - david@arbelosfilms.com

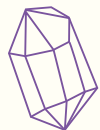
classificação: 12



23

Baseado no conto pouco conhecido dos Irmãos Grimm “The juniper tree”, este filme imersivo e onírico é ambientado na Islândia medieval. Ele retrata a história de duas irmãs, Katla e sua irmã mais nova, Margit (interpretada pela cantora Björk), que fogem do vilarejo natal após sua mãe ser morta por bruxaria. Nessa releitura dos contos infantis a partir de uma perspectiva feminista, a ambivalência é a tônica da história.

PRAISE HOUSE



dir. **JULIE DASH**

28 min., EUA, cor, 1991 | Ficção/Performance

contato: Women Make Movies - info@wmm.com

classificação: 14

24

Curta da aclamada diretora Julie Dash (de *Filhas do Pó*), que combina elementos de teatro, dança e música baseados nos ritmos e rituais de origem africana, em uma ode à potência da arte. Fruto da colaboração com a coreógrafa Jawole Willa Jo Zollar e o grupo Urban Bush Women, o filme acompanha uma jovem inspirada a dançar por um espírito poderoso que só ela e sua avó podem ver, às voltas com a difícil relação com a sua mãe e o peso da realidade.

AMORES DIVIDIDOS

EVE'S BAYOU



dir. **KASI LEMMONS**

110 min., EUA, cor, 1997 | Ficção

contato: Filmbankmedia - karen@bvlicenciamentos.com.br

classificação: 14



25

Em seu primeiro longa-metragem, a diretora e roteirista Kasi Lemmons cria o potente retrato de uma família negra de classe média em uma Louisiana do início dos anos 1960. Através dos olhos de Eve, de 10 anos, o filme revela os segredos, as memórias e os dons transmitidos por gerações de uma mesma comunidade, atravessada por uma magia secular de origem afrocaribenha.

FEITICEIRAS, MINHAS IRMÃS

SORCIÈRES, MES SOEURS



dir. **CAMILLE DUCELLIER**

31 min., França, cor, 2010 | Documentário

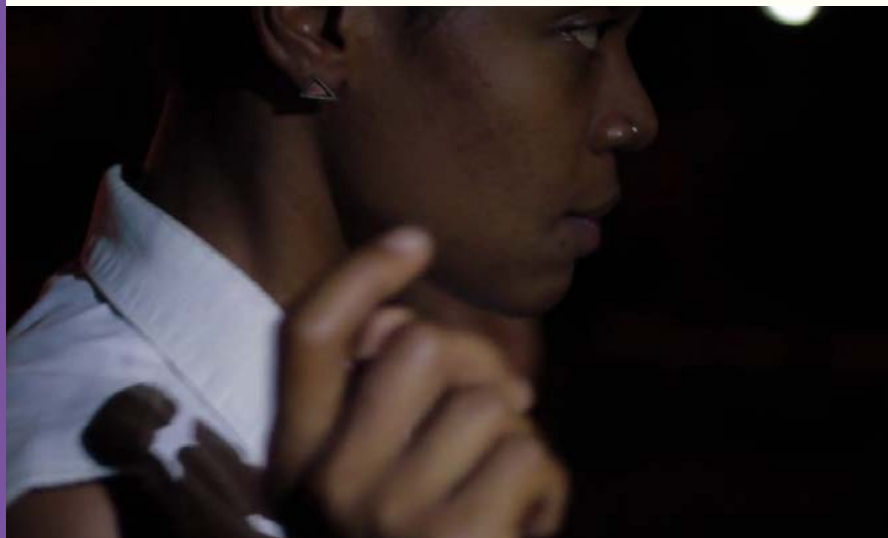
contato: camilleducellier@gmail.com

classificação: 16

26

Quem são as mulheres que encarnam o perigo dos tempos? Aqui estão algumas das bruxas dos dias atuais que cruzaram o caminho da diretora, em cinco retratos captados em 16mm. Mulheres que não cederam à ordem religiosa ou viril, que preservaram seu poder espiritual e intelectual, que se recusaram a aceitar. Fazendo um ato de cura, conversando com a natureza ou celebrando Joana d'Arc, cada personagem oferece, aqui e agora, uma visão política desse arquétipo.

LA CABEZA MATÓ A TODOS



dir. **BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ**

8 min., Porto Rico, cor, 2014 | Experimental

contato: bsantiagomunoz@gmail.com

classificação: Livre

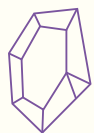


27

Instruções para destruir o aparato de guerra com um feitiço. Trabalho da artista visual Beatriz Santiago Muñoz (de *Oriana*), que traz uma combinação de mitologias indígenas com personagens e geografias de Porto Rico. O título refere-se a uma estrela cadente, tida como uma cabeça sem corpo, que sinaliza a chegada do caos e da destruição ao atravessar os céus.

A BRUXA DO AMOR

THE LOVE WITCH



dir. **ANNA BILLER**

120 min., EUA, cor, 2016 | Ficção

contato: thelovewitch@gmail.com

classificação: 14

28

Elaine, uma bela e jovem bruxa dos dias atuais, está determinada a encontrar um homem para amá-la incondicionalmente. Em seu apartamento gótico vitoriano, ela faz feitiços e poções. No entanto, seus feitiços funcionam muito bem, e ela acaba com uma série de vítimas infelizes. Quando finalmente conhece o homem dos seus sonhos, seu desespero por ser amada a qualquer custo pode levá-la às últimas consequências.

BORDERHOLE

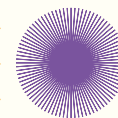


dir. **NADIA GRANADOS E AMBER BEMAK**

14 min., EUA/Colômbia, cor, 2017 | Documentário/Experimental

contato: revienta.incendiario@gmail.com

classificação: 16



Borderhole se passa na fronteira imaginária entre a Colômbia e os Estados Unidos, investigando a relação entre a América do Norte e a do Sul através da lente do sonho americano. Iluminando as tensões dentro e ao redor dessa fronteira mítica, a obra explora o imperialismo e a globalização, as construções mutantes de gênero e a coreografia dos corpos femininos em relação à socio-política e aos ecossistemas.

29

EU NÃO SOU UMA BRUXA

I AM NOT A WITCH



dir. **RUNGANO NYONI**

93 min., Zâmbia/Reino Unido, cor, 2017 | Ficção

contato: Imovision - elias@imovision.com.br

classificação: 12



30

Primeiro longa da diretora galesa nascida no Zâmbia Rungano Nyoni, que mistura humor e crítica social com um toque surreal. Quando Shula, de 8 anos, aparece sozinha em uma aldeia rural zambiana, os moradores ficam desconfiados. Um pequeno incidente se intensifica até se tornar um julgamento, no qual ela é considerada culpada e condenada a viver em um campo estatal para bruxas. Logo ela é forçada a tomar uma decisão - resignar-se à vida no campo ou correr um risco em nome da liberdade.

OLÁ, RAIN

HELLO, RAIN



dir. **C. J. OBASI**

30 min., Nigéria, cor, 2018 | Ficção

contato: info@afierfilm.com

classificação: 12



Adaptação do conto *Hello, Moto*, da premiada escritora Nnedi Okorafor, pelo diretor nigeriano C. J. Obasi. Através de uma combinação de *juju* (poder sobrenatural atribuído a um objeto) e tecnologia, três bruxas cientistas criam perucas mágicas que lhes conferem poderes extraordinários. No entanto, quando esses poderes fogem ao controle, Rain, a líder do grupo, precisa deter suas companheiras antes que seja tarde.

31

BOCA DE LOBA



dir. **BÁRBARA CABEÇAS**

19 min., Brasil, cor, 2018 | Ficção/Performance

contato: bah.com.br@gmail.com

classificação: 14

32

Pressões assediadoras das ruas. E um grupo de mulheres procura pela invocação de um espírito selvagem urbano. Curta cearense realizado coletivamente, sob direção de Bárbara Cabeças, que tem como inspiração elementos da literatura, como o livro *Mulheres que correm com os lobos*, e os gestos libertadores da performance.

QUEM TEM MEDO DE IDEOLOGIA? PARTE 2

WHO IS AFRAID OF IDEOLOGY? PART 2



dir. **MARWA ARSANIOS**

38 min., Líbano/Síria, cor, 2020 | Documentário

contato: contact@mor-charpentier.com

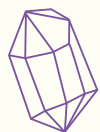
classificação: 12



Investigação da libanesa Marwa Arsanios sobre os laços entre ecologia, feminismo e emancipação coletiva. Este documentário lírico explora a política radical da cooperativa agrícola de Jinwar, ecoando os saberes curativos das plantas e a busca por uma autonomia. A partir da reivindicação de uma terra em disputa, acompanhamos a construção de um vilarejo inteiramente conduzido por mulheres no Norte da Síria.

33

AMARRAÇÃO



dir. **HARIEL REVIGNET**

7 min., Brasil, cor, 2020 | Documentário/Performance

contato: hcorevi@gmail.com

classificação: 14

34

Obra da artista goiana Hariel Revignet que evoca a ideia de amarração como um processo de cura, de viés político e poético, reconhecendo a necessidade de uma aliança estratégica entre uma retomada indígena e uma afrodiáspórica ancestral.

KAAPORA O CHAMADO DAS MATAS



dir. **OLINDA MUNIZ WANDERLEY/YAWAR**

20 min., Brasil, cor, 2020 | Documentário/Performance

contato: yawar.tupinamba@hotmail.com

classificação: 14



35

Uma narrativa de conexão dos povos indígenas com a terra e sua espiritualidade do ponto de vista da indígena Olinda, que desenvolve projeto de recuperação ambiental nas terras de seu povo Tupinambá. Tendo a cosmovisão indígena como lente, a Kaapora e outros personagens espirituais são a linha central do filme.

APRESENTAÇÃO

REINVENTANDO A BRUXA NO CINEMA

CARLA ITALIANO*

TATIANA MITRE**

A ideia desta mostra nasceu há quase três anos, em outro contexto do mundo. É fruto do encontro entre as duas coordenadoras, com suas trajetórias distintas na lida com as imagens e, em particular, da rica interseção entre as investigações em cinema e os estudos feministas no interior do universo acadêmico. Sua gênese remonta à disciplina de pós-graduação “Estéticas femininas e políticas feministas das imagens”, ministrada por Roberta Veiga na UFMG, em Belo Horizonte,¹ plantando a semente que conduziria à mostra “Mulheres Mágicas: reinvenções da bruxa no cinema”.² Para entender a educação como prática da liberdade, como sugere bell hooks em seu livro *Ensinando a transgredir* (2019), é fundamental um reconhecimento genuíno das diferenças, bem como “a preocupação de questionar as parcialidades que reforçam os sistemas de dominação (como o racismo e o sexismo)” (hooks, 2019, p. 20). Algo que tentamos aplicar aqui e que se estende ao ambiente de educação superior pública e gratuita acima mencionado, o qual não cansamos de celebrar, sobretudo em um cenário de constantes ameaças.

Mantendo como inspiração a escritora Silvia Federici e seu incontornável *Calibã e a bruxa - mulheres, corpo e acumulação primitiva* (publicado em 2017 pela Editora Elefante, com tradução do coletivo Sycorax), evocamos como núcleo irradiador da mostra o momento histórico de passagem da Idade média para a moderna, tendo como ápice o intervalo de 1580 a 1630 e se estendendo entre os séculos XV e XVII, marcado pela perseguição e brutal assassinato de milhares de mulheres *por serem* mulheres. Taxou-se de bruxa

todas que representassem qualquer ameaça ou resistência ao estabelecimento de uma nova ordem política e econômica, fosse por liberdade sexual, de crença, poder de cura ou relação com forças naturais, visando um controle dos corpos. Como aponta Federici, a caça às bruxas foi responsável por inculcar “nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social” (2017, p. 294). Considerando que esse imaginário só se aprofundou com o decorrer dos séculos, é notável como, “no léxico catequizante das eras que antecedem ao contemporâneo, a bruxa era o expurgo de todos os males atribuídos ao feminino” (ZORDAN, 2005).

Tal processo de subjugação dos seres, humanos e não-humanos, aliada à destruição dos saberes originários encontra ecos claros no processo de colonização do dito “Novo Mundo”, o que reverbera até os dias de hoje. Acompanha ainda a consolidação do pensamento que visa dominar a natureza para melhor servir à racionalização do trabalho capitalista, desencantá-la, sendo necessário, para isso, rechaçar “o imprevisível que está implícito na prática da magia” (FEDERICI, 2017, p. 313). Ou seja, não se trata de um acontecimento circunscrito ao território europeu ou do Norte global, mas um que atravessa a nossa história latino-americana e brasileira diretamente.

Ao aproximar tais questões do universo dos filmes, o mote da mostra foi quase irresistível: de que maneira a figura da bruxa, em toda a sua ambivalência, nos permitiria interpelar a história dominante do cinema a partir de diferentes perspectivas feministas? Partindo das construções dicotômicas recorrentes na literatura infantil, passando pelos relatos espetacularizados dos julgamentos no início do período moderno, até a sua apropriação recente como símbolo de força jovem e feminina no início do séc. XXI, fato é que a bruxa nunca saiu do imaginário popular, tampouco, do cinema. Mas quem, afinal, é a bruxa? Esse arquétipo já constituía um ícone cultural consolidado muito antes da invenção do dispositivo cinematográfico. Vale lembrar

que a caça às bruxas foi a primeira perseguição em território europeu a empregar “propaganda multimídia com o objetivo de gerar uma psicose em massa entre a população” (FEDERICI, 2017, p. 297). Algo bem explorado por *Häxan - a feitiçaria através dos tempos* (1922), esse pioneiro docudrama proto-feminista que resgata um potente acervo imagético de gravuras, ilustrações e pinturas medievais, dos principais tropos da bruxaria e da demonologia, como analisa o artigo de Chloé Germaine Buckley aqui traduzido.

Presente desde os primórdios do meio, a bruxa foi alvo de grandes transformações, resultando em figurações que tanto podiam reforçar perspectivas de fundo misógino, quanto defender uma autonomia feminina sobre os próprios corpos e desejos. Em muitas narrativas, literárias e visuais, a bruxa aparece como uma mulher que habita os espaços que a sociedade escolheu abandonar, ou como aquela que sabe *demais* - sobre a comunidade, a vida, si mesma. Ela seria, a um só tempo, a oprimida e a empoderada, a rebelde, que dialoga com outros tempos e mundos, fonte de medo e de poder. Assim, buscamos explorar a bruxa no espaço liminar por ela habitado, sublinhando seu potencial de inspiração libertária que escapa a binarismos (nem boa, nem má). Entendendo ainda que tais mudanças são reveladoras de modificações sociais concretas ao longo das décadas, o que torna essa personagem uma importante lente de reflexão histórica.

Expandindo a noção delineada acima, chegamos à expressão mulheres mágicas, ou mesmo encantadas.³ Ela nos permite extrapolar o imaginário majoritariamente eurocêntrico e (falsamente) não-racializado que circunda as representações mais populares dessa figura. Assim, nos acercamos de perspectivas indígenas originárias e afro-diaspóricas, de sujeitos vindos do Sul global, dissidentes das lógicas cisheteropatriarcais, algo mais condizente com nossa realidade complexa e tantas vezes contraditória. A partir das perspectivas contra coloniais, termo empregado pelo pensador quilombola Antônio Bispo (SANTOS, 2015), também entendemos essas mulheres como as que levam adiante os saberes comunais e de lida com a terra, que resistem às tentativas de domesticação e colonização, as curandeiras,

parteiras, mestres de reza, trabalhadoras do campo ou da cidade, a convocar ancestralidades negras e ameríndias (afropindorâmicas, como nomeia Bispo) ao construir outras formas de relação com os tempos e os espaços, modos *outros* de estar e sentir o(s) mundo(s) e suas entidades.

Em suma, longe de um lugar apaziguador, é imprescindível entender a bruxa em sua vocação política. O que inclui contornar o esvaziamento desse termo nos tempos atuais, de como o seu uso reiterado e por demais alargado, em particular nas redes virtuais, pode levá-lo a ser apropriado como um mero produto ou “estilo” de vida (informado por um nocivo feminismo liberal e branco contemporâneo), ou ser engolido pelas forças do capital, sempre à espreita. O risco, nesses casos, é da bruxa não mais representar aquilo que escapa ao controle, que encarna a luz intermitente frente aos holofotes do poder (DIDI-HUBERMAN, 2011), tendo seu potencial efetivamente revolucionário domado.

Reivindicar uma postura política para a bruxa é algo que se estende igualmente ao questionamento das formas cinematográficas em suas convenções hegemônicas. E é essa outra intenção da mostra: oferecer uma multiplicidade de linguagens, estilos e métodos de realização das obras exibidas, muito além da ficção de viés realista e naturalista já consolidada, passando pelas veredas da performance, do documentário, do experimental sob epistemologias não-ocidentais. Desse modo, mais do que selecionar quais filmes exibir, o principal desafio da programação foi escolher quais obras deixar de fora. São muitas as produções relevantes que abordaram a bruxa e as mulheres mágicas em mais de 120 anos de cinema, e apresentamos aqui uma amostragem, que de forma alguma se pretende completa, desse panorama. Importante notar que foram seguidas duas diretrizes primeiras: filmes em que a bruxa não fosse apagada da fatura fílmica, se fazendo presente com seu corpo e voz em cena; e que as obras selecionadas fossem algo raras, sendo pouco exibidas no atual cenário de *streamings* e plataformas online.

Os 25 filmes que integram a curadoria - assinada por Carla Italiano - se dividem em dezesseis programas temáticos. No lado A: “O cinema e a bruxa: iconografia clássica”; no lado B: “Bruxas contemporâneas: corpos indomáveis, saberes ancestrais”. O primeiro eixo convoca os principais tropos que cristalizaram o arquétipo da bruxa no cinema ocidental. A começar pelas dicotômicas bruxas “más” dos contos de fadas, dotadas de certa deturpação moral que se evidencia também esteticamente, algo presente na bruxa de pele verde e chapéu pontudo no clássico de Victor Fleming *O mágico de Oz*, ou no deslumbrante *O reino das fadas*, uma das primeiras aparições de fadas e bruxas nas imagens em movimento, nesse trabalho colorido manualmente do pioneiro George Méliès. O cinema narrativo também demonstrou interesse especial em encenar e atualizar os processos de caça às bruxas. Desse amplo universo de filmes, optamos por exibir *Dias de Ira*, de Carl Theodor Dreyer (remetendo a outra obra do diretor que poderia perfeitamente estar na mostra, *A Paixão de Joana D’arc*, de 1928), filme que contou com um debate em São Paulo conduzido pela dupla Aaron Cutler e Mariana Shellard; o incrível *Häxan*; e a visceral recriação dos julgamentos de bruxaria em *O martelo das bruxas*, longa de Otakar Vávra, da *nouvelle vague* tcheca. Tanto a obra de Vávra quanto *Häxan* tomam como referência - motivo de denúncia, ao mesmo tempo que de fascínio - o infame livro *Malleus Maleficarum* (ou *Martelo das feiticeiras*), além de outras publicações similares que serviram como guias para a identificação, perseguição e tortura de sujeitos ditos perigosos por vários séculos. São esses filmes, e as questões por eles suscitadas, que movem a mesa online “Caça às bruxas: releituras históricas”, com a contribuição da historiadora Gabriela Larocca, do pesquisador Leonardo Amaral e da crítica Glênis Cardoso.

Não poderíamos deixar de mergulhar em outra vertente prolífica da bruxa no cinema: o cinema de terror e horror. É notável o caráter grotesco em muitas dessas representações, em particular após os anos 1960 - não por acaso, num contexto em que os movimentos organizados de liberação feminina pipocavam em vários países.

Dentre centenas de títulos, selecionamos três obras de mestres do gênero, a começar com os italianos Mario Bava, com a sedutora bruxa-vampira interpretada por Barbara Steele em *A máscara de Satã*, e *Suspiria*, de Dario Argento, inaugurando sua “Trilogia das bruxas”. É inegável certo caráter misógino a rondar os subtextos desses longas, reverberando a ideia de “feminino monstruoso” de que fala Barbara Creed (1993), o que não diminui o arrebatamento dessas aparições cinemáticas da bruxa, em filmes habilmente realizados. O caráter maléfico dessa personagem surge matizado no longa de George A. Romero *Temporada das bruxas*, ecoando tanto o medo frente ao envelhecimento feminino e o seu poder transformador, quanto o pavor ocidental, nos idos dos anos 1970, da impossibilidade de controle da liberdade sexual e autonomia dos corpos e desejos. Tais filmes, bem como muitos outros do gênero, foram desbravados na instigante mesa online “Mulheres monstruosas e cinema de horror”, que traçou paralelos com a literatura e alguns filmes contemporâneos, pensando também as representações e representatividades negras e *queer* no horror, contando com falas da professora Laura Cánepa, da pesquisadora Yasmine Evaristo e mediação de Camila Macedo.

Encerrando o eixo clássico está a bruxa como símbolo máximo de sedução na comédia romântica *Sortilégio do amor*. O filme é devedor do influente longa de René Clair *Casei-me com uma feiticeira* (1942), além de antecipar a popular série televisiva *Bewitched* (exibida no Brasil como *A Feiticeira*, entre os anos 1970 e 1980), sendo baseado na peça de teatro homônima. Às voltas com o imperativo de sujeição do poder feminino ao amor e ao matrimônio, a bruxa moderna Gilliam, interpretada por Kim Novak, parece informar diretamente a construção de personagem em outro longa estadunidense, realizado quase sessenta anos depois: *A bruxa do amor*, de Anna Biller. A protagonista contemporânea Elaine encarna uma mulher cuja existência é exclusivamente pautada pelo amor masculino, levando esse papel (talvez anacrônico) ao limite do absurdo, fazendo-o com os mesmos códigos da linguagem narrativa industrial ao torcê-los por

dentro. Esse e outros pontos foram levantados na ótima conversa que tivemos com Biller sobre seu filme, também disponível online, tocando em questões como prazer visual e perspectivas feministas.

Com isso, entramos no segundo eixo da curadoria, voltado para os sujeitos que encarnam o perigo dos tempos. Ele conta com produções majoritariamente de autoria feminina, em especial das últimas três décadas, que aprofundam e expandem a ideia das mulheres mágicas. A começar com a subversão da moral dos contos de fadas em um singular conto de bruxas, no lírico *A árvore de Zimbro*. A importante obra de Nietzsche Keene, inspirada por uma história dos irmãos Grimm, traz paisagens soturnas islandesas e diferentes representações de magia, sendo detidamente analisada por Roberta Veiga em debate realizado no Rio de Janeiro. O longa é igualmente abordado no texto de Veiga aqui publicado, que faz um estimulante panorama analítico por quase todos os filmes da mostra, remetendo também à sua conferência de abertura, acessível online. Dando um salto de duas décadas, *Feiticeiras, minhas irmãs* se insere no contexto de uma pesquisa de anos da francesa Camille Ducellier sobre a magia entre nós, documentando cinco auto-declaradas bruxas dos dias atuais. As palavras enunciadas ao final do curta, habilmente retomadas por Milene Migliano em seu ensaio, condensam muitas das proposições da mostra ao listar tipos de “mulheres ruins” nomeadas como bruxas, reivindicadas ali como potências. Algo que ecoa a provocação positiva de Monique Wittig ao final dos anos 1970, quando questiona a categoria mulher em um domínio heterossexista ao declarar que “as lésbicas não são mulheres” (WITTIG, 1992).

Uma investigação artística sobre as forças do oculto e do intangível - sobretudo no cinema, com sua primazia do visível - também move a filmografia de Maya Deren, a bruxa do cinema experimental. *The Witches Cradle*, feito em parceria com Marcel Duchamp e nunca finalizado, é talvez um dos trabalhos menos explorados dessa pioneira coreógrafa e cineasta fundamental. Esse curta ressoa outros trabalhos de realizadoras experimentais entre as décadas de 1960 e 1980, como as “ecobrujas” de *Transformations*, sob clara influência

libertária da segunda onda feminista nos EUA - como sugere o potente artigo da investigadora portuguesa Teresa Castro, traduzido aqui pela primeira vez para o português. Castro também foi responsável por conduzir a conferência “Bruxas e (eco-)feminismo: uma pequena história cinematográfica”, convidando ainda os filmes de Barbara Hammer, Maria Klonaris e Katerina Thomadaki para essa conversa, além de muitas outras referências.

“Reencantar o mundo”⁴ intitula um dos programas da mostra, mas poderia se estender a quase todas as obras do segundo eixo. Na sessão, exibimos os curtas brasileiros *Kaapora - o chamado das matas* e *Amarração*, que buscam, pela força das artistas em cena, forjar alianças possíveis no Brasil de hoje, às voltas com tantas feridas coloniais. Eles se aliam a *Praise House*, curta realizado no formato vídeo pela importante diretora estadunidense Julie Dash. Esse conjunto de filmes encantados e musicais foi o disparador para uma mesa online de mesmo título, que contou com as falas inspiradas de Olinda Muniz Wanderley Yawar (diretora de *Kaapora*), junto à professora Milene Migliano e à pesquisadora Letícia Bispo.

Um outro olhar para sensibilidades afro-americanas se apresenta no longa *Amores divididos*, em sua negociação com os elementos narrativos do melodrama e o imaginário de mulheres negras mágicas no sul dos Estados Unidos. O primeiro longa de Kasi Lemmons recebeu uma leitura cuidadosa e contundente de Tatiana Carvalho Costa em seu debate em São Paulo (também disponível online), além de ser o objeto da análise de outro artigo aqui publicado, de autoria da estadunidense Tarshia L. Stanley, que mapeia a figura da “conjuradora” nos textos de autoria de mulheres negras contemporâneas. Fabulando a partir da atual perseguição de pessoas taxadas como bruxas em alguns países de África, em particular mulheres velhas e pobres, *Eu não sou uma feiticeira* cria uma potente sátira, entre a tradição e a capacidade destruidora dos valores ocidentais, protagonizada pela jovem Shula em sua jornada por liberdade. O longa foi mote para uma sensível sessão comentada pela pesquisadora Nathalia Grilo Cipriano no Rio de Janeiro. Ele também mobiliza

um universo compartilhado com o curta nigeriano *Olá, Rain*, em sua criação fílmica afrofuturista que entende a magia como algo inseparável da tecnologia.

Como importantes contrapontos vindos dos tempos atuais, talvez como pontos fora da curva, exibimos dois documentários que não trazem bruxas ou figurações de magia. Eles apresentam lutas concretas femininas em prol de direitos sobre seus corpos, e por uma liberdade gerida coletivamente, que permanece sob ameaça. São *Quem tem medo de ideologia?*, da libanesa Marwa Arsanios, e *A dupla jornada*, dirigido pela brasileira Helena Solberg em uma realização feminista que se dedica às formas de trabalho feminino na América Latina no início dos anos 1970. Ambos reconhecem a maternidade, e seu ideal patriarcal de amor incondicional, como lugar de aprisionamento invisibilizado, reconhecendo o trabalho não-remunerado das mulheres como uma base de sustentação social invisível. São filmes que também pensam os corpos implicados pela terra, e a inseparabilidade entre ações feministas e políticas de defesa dos comuns, questões que permeiam a existência das mulheres mágicas no cinema.

Concluindo a programação está um grupo de curtas estranhos - não por acaso fortemente *queer*, como apontou Lyra em sua fala online - a acompanhar essas existências indomáveis elaboradas filmicamente. São os brasileiros *Boca de loba* e, exclusivo na exibição online, *Uma noite sem lua*, junto ao colombiano/estadunidense *Borderhole* e ao porto riquenho *La cabeza mató a todos*. Esse conjunto de filmes imperfeitos, no sentido mais potente do termo, foi generosamente analisado no debate online “Esses corpos insubmissos”, com as contribuições da crítica e pesquisadora Lorena Rocha e da professora e pesquisadora Ramayana Lira.

Os cinco textos que integram este catálogo dão um passo adiante aos temas do ciclo de debates, apresentando novos caminhos para o conceito geral da mostra ao ampliar seus horizontes. Não necessariamente se dedicam aos filmes exibidos, podendo convocar muitos outros que residem num rico fora-de-campo. A começar com “Por

um devir-bruxa: resgate histórico, conto de fadas e curandeiras”, de Roberta Veiga, ensaio especialmente criado para este catálogo em que a autora propõe quatro categorias para analisarmos a bruxa no cinema: a bruxa histórica, a bruxa caricata ou má, a bruxa boa e, por fim, a defesa de um inspirador devir-bruxa, que sublinha “sua criatividade, seu erotismo, seu domínio dos corpos da floresta, seu saber medicinal, suas crenças ancestrais, suas formas de encantamento, sua conexão com a religiosidade, com seu próprio corpo e com aquilo que não é matéria”.⁵

Seguido do artigo de Teresa Castro “Olhando para as bruxas: das mulheres à beira de um colapso nervoso à reivindicação da ecobruxa nos filmes dos anos de 1960 e 1970”, traduzido do original em inglês. A autora lança uma pergunta de fundo sobre como os filmes têm olhado para as bruxas, pensando de que maneira o cinema as confinou a “estruturas ideológicas de poder que são tanto sobre estereótipos culturais e políticas sexuais quanto são sobre dispositivos narrativos e formais”. Retomando a ideia do olhar (gaze) em sua genealogia conceitual - do olhar masculino debatido por Laura Mulvey, ao olhar opositor defendido por bell hooks -, Castro toma como foco os modos como a figura da bruxa “articula o dualismo gendrado razão/natureza que se encontra no cerne da modernidade e da cultura patriarcal ocidental”.⁶

O terceiro texto, outro ensaio inédito, traz uma imersão à flor da pele de Milene Migliano nos curtas-metragens contemporâneos da mostra, em “O barulho da chuva, a imagem da neve, a voz firme sob o verde da natureza: feiticeiras reencantando mundos possíveis”. A pesquisadora atenta para os sistemáticos “epistemicídios cometidos na consolidação da modernidade”, analisando detidamente fragmentos de cada um dos filmes, e abordando como “o intangível nas relações com todos os seres vivos e existentes, palpáveis, sonhados e imaginados é ação criativa e possível na magia do cinema”.⁷ Já os dois artigos finais desta publicação fazem o exercício de se aprofundarem em filmes específicos. Tarshia L. Stanley, em “As três faces em *Amores divididos*: rememorando a conjuradora no

cinema contemporâneo negro”, traça um percurso entre a literatura e o cinema, evocando a figura das mulheres *griots* africanas, para se dedicar ao “seleto grupo de contadoras de histórias afro-americanas que retornam à imagem tradicional da conjuradora para descobrir e celebrar sua identidade única como mulheres de descendência africana na América”.⁸ Ela empreende o importante gesto de compreender as mulheres mágicas em uma genealogia e um presente de vivência negra, longe das imagens hegemônicas das bruxas no cinema em seu viés branco e colonialista. Por fim, em “Häxan: ‘Que comece o seu sofrimento’”, Chloé Germaine Buckley esmiuça as escolhas do longa pioneiro de Benjamin Christensen de modo a localizá-lo em um histórico do cinema de terror *folk*, estabelecendo um diálogo também com filmes contemporâneos, como o fundamental *A bruxa*, de Robert Eggers (2015).

Este projeto não seria possível sem uma ampla rede de conexões, afetos e partilhas a sustentá-lo. Agradecemos a todas e todos que nos indicaram filmes, convidadas(os), temas e formas de abordagem,⁹ e a cada integrante da equipe que dedicou tanta atenção e cuidado à sua realização, listados aqui na seção Créditos.

Assim, convidamos a todas e todos a mergulharem no universo das Mulheres Mágicas.



NOTAS

- 1 Disciplina do programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, ofertada no segundo semestre de 2019. Agradecemos imensamente à generosidade de Roberta Veiga, ao diálogo com as(os) demais participantes do curso em 2019, às(aos) discentes da segunda edição desta disciplina (ministrada em janeiro de 2021) na qual tivemos a oportunidade de apresentar a ideia da mostra, além do acolhimento contínuo do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (CNPq/UFMG).
- 2 Mostra realizada entre 9 de março e 9 de maio de 2022 nos Centro Cultural Banco do Brasil, contando com projeções e debates presenciais em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, junto a 10 atividades formativas. Todos os debates estão

disponíveis gratuitamente no canal Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCLyLzFaBcGSLHC-p8FAV1rg>.

- 3 A ideia de “encantadas” foi empregada por Tatiana Carvalho Costa especificamente em sua fala sobre *Amores Divididos*, em debate no CCBB de São Paulo, em 19 mar. 2022, acessível no canal Youtube da mostra. Já a expressão “Mulheres mágicas” faz menção ao dossiê “Magical Women, Witches & Healers” da revista acadêmica *Frames Cinema Journal* de número 16, publicado online em 2019, que serviu como uma importante referência aos temas levantados aqui. Dentre vários artigos pertinentes, selecionamos o de Teresa Castro para tradução e publicação. O dossiê completo pode ser acessado em <https://frames-cinemajournal.com/?issue=issue-16>. Acesso: 15 abr. 2022.
- 4 Não por acaso, esse é o título de um dos livros recentes de Federici traduzido para o português: *Reencantando o Mundo - Feminismo e a Política dos Comuns* (2022, Editora Elefante).
- 5 Ensaio de Roberta Veiga aqui publicado, p. 53.
- 6 Artigo de Teresa Castro aqui traduzido, p. 68.
- 7 Ensaio de Milene Migliano aqui publicado, p. 100.
- 8 Artigo de Tarshia L. Stanley aqui traduzido, p. 109.
- 9 Além das(os) convidadas(os) da mostra, agradecemos em particular às sugestões diretas de Naara Fontinele, Victor Guimarães, Luís Fernando Moura, Aaron Cutler, Mariana Shellard, Layla Braz, Ana C. Bahia, Leonardo Amaral, Nina Gaziere, bem como aos demais nomes listados na seção Agradecimentos, ao final deste catálogo.

* **Carla Italiano** é pesquisadora em cinema e programadora de mostras e festivais. Doutoranda em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG. Foi co-curadora da Retrospectiva Helena Solberg (CCBB, 2018) entre outras, além de integrar a equipe de curadoria do Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba, e a organização geral do *forumdoc.bh* – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. É natural de Recife e residente em Belo Horizonte.

** **Tatiana Mitre** graduou-se em Cinema e Vídeo pelo Centro Universitário UNA (2008) e pela Escola Internacional de Cinema e TV (EICTV) de San Antonio de los Baños – Cuba, na especialização de produção (2013). Pós-graduada em História da Cultura e da Arte pela UFMG (2009) e pesquisadora convidada pelo Departamento de cinema da Faculty of Fine Arts Concordia University – Montreal, Canadá (2015). Realizou a produção executiva de curtas-metragens premiados nacional e internacionalmente, além de longas da série Realidade Brasileira – Grandes pensadores e das mostras de filmes “Argentina Rebelde”, “O Cinema de Trinh T. Minh-ha”, “Reinventando Shakespeare” “Corpo e cinema” e “Escola: Cidade Aberta” pela Caixa Cultural, entre outros.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- _____. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. São Paulo: Elefante, 2022.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir - a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- _____. *Olhares negros: Raça e representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- SANTOS, Antônio Bispo. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: UnB, 2015.
- WITTIG, Monique Wittig. *The Straight Mind and other Essays*. Boston: Beacon, 1992.
- ZORDAN, Paola. Bruxas: figuras de poder. *Revista de Estudos Feministas*, n. 13, v. 2, Agosto 2005. Disponível em <https://www.scielo.br/rj/ref/a/HqZwYqV5PwdyYL5Pz-5bnLBG/?lang=pt>. Acesso em 5 abr. 2022.

ENSAI OS

POR UM DEVIR-BRUXA: resgate histórico, conto de fadas e curandeiras

ROBERTA VEIGA*

“**S**obre as mulheres que foram mortas na Península Ibérica, durante a Inquisição, não se queimaram só os corpos delas, o que se queimou foi o exercício da potência de criação a partir do deciframento dos afetos.” Essa fala de Suely Rolnik¹ nos convoca, em múltiplos aspectos, a responder por que são tão urgentes iniciativas como a mostra “Mulheres mágicas: reinvenções da bruxa no cinema”. Não só é preciso recontar a história da perspectiva das mulheres que foi apagada por uma escrita masculina, como esse liame com o passado nos permite elaborar sobre forças e formas patriarcais repressoras que hoje nos confrontam por meio de novos dispositivos de opressão capitalista.

Aquelas chamadas bruxas eram, no Medievo, para a Igreja Católica, a encarnação da ameaça da sexualidade feminina que deveria ser freada em sua lascívia, pois seus corpos e almas estavam conjurados com o diabo. Já inferiores perante a lei, e heréticas para o cristianismo, as mulheres – não só as mendigas, prostitutas e andarilhas, mas também as camponesas, agricultoras, parteiras e curandeiras – eram consideradas feiticeiras que manipulavam ervas e poções, matavam fetos e os sacrificavam para fins demoníacos. Pelo papel que desempenhavam na comunidade, por possuírem um saber empírico sobre a natureza e os corpos vivos, capaz de competir com a ciência médica, o período pré-moderno também as condenou por bruxaria, alongando o período da caça às bruxas, para além do século XV ao XVIII. Como argumenta Silvia Federici, conter essas mulheres na esfera privada, como procriadoras e cuidadoras do lar,

sem remuneração, era uma forma de assegurar a emergente política econômica mercantil, o trabalho assalariado dos homens, e a acumulação de riqueza, que viriam mais tarde a constituir o capitalismo.

Porém, o que subjaz a essa narrativa macro-histórica da Igreja contrarreformista, e mais tarde também dos comerciantes dos burgos, é uma micropolítica dos afetos, saberes e desejos que vão sendo decifrados e codificados a fim de que a ameaça da potência criativa – as possibilidades de fazer, agir, se aliançar e produzir novas formas de conhecimento e de subjetividade femininas – fosse anulada em prol da obediência a um patriarcado branco, machista e heteronormativo, sedento de poder. Nesse sentido, o ser bruxa, do ponto de vista histórico e político, ligava a mulher à terra, às crenças e às epistemes ancestrais, de modo a produzir uma energia de resistência e criatividade, que uma vez traduzida em poder maléfico foi disseminada no imaginário popular, perdurando por séculos através da cultura do medo e de expropriação do corpo feminino.

Mais adiante com o Renascimento (início da Idade Moderna), a bruxa sobrevive como uma imagem romantizada que ainda resta dos tempos obscurantistas e da magia como figura da vilania: ela será a velha, enrugada, enverrugada, corcunda, com seu chapéu e roupas pretas, que come crianças, persegue donzelas e desafia príncipes.

Hoje, retomamos esse debate sobre as formas de encarnar a bruxa no cinema, com o intuito de perceber os mecanismos de produção do machismo estrutural baseado em formas de estereotipização da mulher, e de veiculação do corpo feminino submetido a forças de adestramento. Buscamos, portanto, na lida com os filmes, perceber de que modo as figuras ficcionais da bruxaria refazem, interpelam ou contrariam a associação demoníaca que historicamente a construiu.

A partir da curadoria e dialogando com os eixos definidos pela mostra, perceberemos os modos como o cinema é capaz de encontrar, no rastro da iconografia da bruxa, ou seja, de sua biografia imagética – desde os primeiros desenhos e quadros, como os do pintor alemão Hans Baldung, até os filmes e as animações –, três figuras

primordiais: 1) a mulher queimada na fogueira, que tem seu lastro na caça às bruxas no período medieval, portanto: a *bruxa histórica*; 2) aquela que aparece primeiro nos clássicos contos de fadas, como a velha feia e nariguda, temida pelas crianças – imagem forte nas produções da Disney, que será acompanhada de outras figurações repulsivas da perversidade feminina nas ficções de horror: a *bruxa caricata* (caricaturizada) ou *bruxa má* (também herança da disseminação pelo cristianismo, em seu afã anti-herético, da representação da mulher em sua versão demológica, como feiticeira astuta e artilosa, forma feminina do demônio). Tal figura da bruxa má será retrabalhada pelos signos da sensualidade e da beleza ligados ao amor, quando o audiovisual se populariza e aparecem no cinema e na tv a figura 3) da *bruxa boa*, na pele de adolescentes e donas de casa comuns que têm poderes mágicos. Esta perdera suas características principais para, na chave oposta, atuar como heroína ou como simples mulher, em muitas produções, preservando por meio do ideal do amor, em par com a figura das princesas, o machismo estrutural, porém, oferecendo também brechas para questioná-lo de dentro do espetáculo.

Percorremos então, brevemente, alguns filmes da mostra e outras imagens buscando identificar como essas três figuras da bruxa operam: se fixadas no imaginário instituído pela ordem machista do discurso, com seus afetos adestrados e sua existência refém das imagens de controle, como diria Patricia Hill Collins (2019), ou se é possível perceber um outro devir-bruxa.² O que nomeamos devir-bruxa remete àquilo que ela é em potência, destaca então sua criatividade, seu erotismo, seu domínio dos corpos da floresta, seu saber medicinal, suas crenças ancestrais, suas formas de encantamento, sua conexão com a religiosidade, com seu próprio corpo e com aquilo que não é matéria. E, nesse sentido, tentamos identificar um lugar cinematográfico preciso, no qual, como já antecipado nas sessões da mostra, esse devir parece se atualizar em filmes contemporâneos, principalmente nos curtas, no gesto de certo cinema regional, de matriz africana ou indígena, que surge menos atravessando do que

deslocando essas três principais figurações das bruxas estabelecidas e reconhecidas por um imaginário machista-cristão.

A bruxa histórica

Por volta de 1486, os dominicanos Heinrich Kraemer e James Sprenger publicaram, na Alemanha, o livro *Malleus Maleficarum – O martelo das bruxas* – um manual utilizado pelos inquisidores no contexto da perseguição da Igreja Católica aos hereges, e do fenômeno da caça às bruxas. Na orelha da versão publicada em 2004 no Brasil, lemos: “Durante quatro séculos este livro foi o manual oficial da Inquisição para a caça às bruxas. Levou à tortura e à morte mais de 100 mil mulheres sob o pretexto, entre outros, de ‘copularem’ com o demônio. Esse genocídio foi perpetrado na época em que se formavam as sociedades modernas europeias. Uma das consequências apontadas pelos especialistas foi tornar dóceis e submissos os corpos das mulheres posteriormente”.

Daí surge a base para o roteiro do filme de mesmo nome do livro, do tcheco Otakar Vávra, lançado em 1969, que aborda as terríveis torturas às quais foram submetidas várias mulheres em 1670, no Norte da Morávia, durante um júri de inquisidores católicos. Incapazes de suportar as dores, quase enlouquecidas, essas mulheres – velhas, pobres, belas e jovens – confessavam práticas demoníacas mirabolantes, eram condenadas como bruxas, e queimadas na fogueira. O preto e branco do filme torna as peles femininas ainda mais vivas e a nudez crua. Se na primeira cena vemos essas mulheres despidas tomando banho juntas, escovando os cabelos, comendo maçãs, acariciando crianças – e tudo parece limpo, jovem e revigorante –, o que virá depois são cenas de suplício, onde o tribunal da Inquisição, impiedoso contra o feminino, pregará a frase que corta a *mise-en-scène* quando um homem encapuzado diz “que a sombra da mulher é a porta de entrada no inferno e que ela trabalha sua barganha com o diabo”. Com a prova atroz da tortura, vemos as mulheres se desfigurarem, e como que encarnarem de fato o aspecto demoníaco da dor dilace-

rante que as torna bruxas. Para o historiador italiano Carlo Ginzburg (1988), a Inquisição foi que fabricou as bruxas. E é bem isso que o filme parece querer mostrar: o insuportável através dos corpos das mulheres, que, arrastados ao máximo de violência, desmoralizados em sua intimidade, transformados em pura indignidade, perdem a cada cena o viço e o vigor. Toda essa fragilidade que as faz bruxas para torná-las presas fáceis vai se contrastar com a celebração dos algozes: um conluio de homens nobres, ricos, brancos, de altos cargos da Igreja, que transformam o tribunal contra hereges numa carnificina pelo poder sobre bens simbólicos, sobre bens materiais, mas principalmente sobre as mulheres e seu sexo. Segundo Maria Rita Kehl: “Sob tortura, o corpo fica tão assujeitado ao gozo do outro que é como se a ‘alma’ – isso que, no corpo, pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações – ficasse à deriva” (2010, p. 131). Não há mais espaço senão para essa bruxa demoníaca, e na separação corpo e alma qualquer devir-bruxa se esvai. A essa figura, a abordagem histórica de Vávra só vincula a espetatorialidade pela via da indignação e da franca impotência frente à injustiça de um machismo católico pervertido.

A caça às bruxas, contudo, na cartografia do cinema, assim como no mundo real, não se extinguiu totalmente, há fenômenos análogos que expressam sua sobrevida. Dois filmes da mostra trazem tal fato de formas bem diferentes: o documentário *A dupla jornada* (1975), de Helena Solberg, e o primeiro longa de ficção da diretora zambiana Rungano Nyoni, *Eu não sou uma bruxa* (2017). No primeiro, a cineasta percorre Argentina, Bolívia, México e Venezuela, no sentido de mostrar o excesso de trabalho e a baixíssima remuneração das mulheres latino-americanas tanto operárias, empregadas domésticas, quanto as que viviam da lavoura no campo, trabalhando comunitária e duramente, para a subsistência de toda a família. Essas experimentam a miséria quando seus territórios são alcançados pelo capitalismo. Se antes tinham uma dupla jornada, pois trabalhavam na terra e na casa, no novo cenário não tem trabalho que lhes garanta o pão. Diante do labor masculino insalubre nas minas, as mulheres

que buscaram se posicionar e se organizar contra os massacres e a discriminação foram atacadas, separadas de seus filhos e presas, acusadas de serem agitadoras e conspiradoras.

É o capitalismo, não como um fim já claro, mas como uma forma de agência do econômico e do político, requerendo a docilização da mulher. Dentro da lógica da produção e do comércio mais acelerado, o trabalho assalariado masculino se impõe, e a procriação feminina é garantia de mais mão de obra, portanto a separação entre a esfera privada e a do trabalho se torna o pilar do sistema. A mão de obra feminina é primária e não remunerada, invisibilizada em seu valor, daí o interesse das perseguições daquelas que querem antes uma estrutura comunitária, como vemos em *A dupla jornada*. Além da prisão por conspiração das mulheres que se manifestavam, que exigiam liberdade e direitos, as bolivianas que viveram a passagem de um comum da economia de subsistência para a divisão sexual capitalista, em seus chapéus coco e longos vestidos coloridos (inaceitáveis para a modernidade que chega), representam um análogo, uma extensão das bruxas para além do Medievo.

Já no segundo filme, a diretora Rungano parte de uma pesquisa em Gana, no continente africano, sobre mulheres que, desde a primeira década do ano 2000, são acusadas de bruxaria e aprisionadas em campos longínquos, para contar a história de Shula, uma menina negra que, após sofrer de mesma acusação, tem sua infância trocada pela exploração de seus “supostos” poderes. Ela se torna objeto de exibição exótico para a mídia e o turismo. Sendo atada a um gigante carretel de fitas, vive junto e tal qual um grupo de velhas negras também consideradas bruxas, que não podem ser livres. O carretel aparece, iconicamente, como uma grande alegoria não apenas do enforcamento, ou da queima nas fogueiras, onde bruxas eram acorrentadas a grandes mastros, mas também dos troncos das árvores onde escravas eram chicoteadas. Num misto de humor e sobriedade, o filme ironiza as figuras do poder, e traz ainda a melancolia de uma necropolítica definidora de onde e como as mulheres negras devem viver, que submete a pequena Shula a

uma vida que pode ser sacrificada a qualquer momento, caso ela não se comporte como a mercadoria que deve ser. Assim, *Eu não sou uma bruxa* retrança a história e expõe suas feridas.

A bruxa caricata

Se evocarmos a bruxa má em nosso repositório de imagens subjetivas e coletivas, uma das mais fortes que se prefigura mentalmente é a do *Branca de neve e os sete anões*, primeiro longa de animação colorido produzido por Walt Disney, lançado em 1937, adaptação do livro dos famosos contistas infantis Irmãos Grimm. A rainha má quer ser a mais bela, portanto inveja a princesa, e se transmuta em uma velha corcunda de capuz preto, para dar a maçã envenenada a Branca de Neve. O verdadeiro clássico, afora mil críticas que hoje o universo das histórias de princesa angaria, já parte da rivalidade entre mulheres e crava nas mentalidades a perversidade feminina da rainha arдилosa, ambiciosa, impiedosa. Dois anos depois, em 1939, a Warner Bros também rivaliza com os estúdios Disney e lança um filme com atores, *O mágico de Oz*, adaptação do livro homônimo de 1900 de L. Frank Baum. A bruxa má reaparece menos arдилosa e mais irritante, com sua cara verde e seu nariz pontudo, perfeitamente interpretada por Margaret Hamilton. Se em ambos os filmes um homem vai salvar a vítima feminina desprotegida, seja ele príncipe ou mago, no segundo aparece uma nova figura: a da bruxa boa. Na história original de Baum, essa também é velha, enrugada e baixinha, porém veste roupas brancas com estrelinhas e é sorridente. Na adaptação, o diretor, Victor Fleming, e sua equipe, preferiu o protótipo da fada para contrapor a vilania da outra, fazendo confundir figuras caras ao imaginário dos contos de fada. De qualquer modo, como vemos no surpreendente *Häxan*, de Benjamin Christensen (filme sueco, misto de documentário e ficção, já nos anos de 1922), a bruxa caricata é aquela que faz poções com restos de animais e plantas exóticas tentando realizar desejos macabros. Se essa característica tem um lastro histórico com o modo de subsistência campesino e com

o saber feminino sobre a natureza que permitia curar e medicar os que necessitam, o devir-bruxa fica obliterado quando o que parece sobreviver nas imagens dos contos infantis é a associação da bruxa com a velha. A velhice feminina se faz aí uma imagem de controle, um impedimento para que o envelhecimento da mulher seja visto como parte da vida e da sabedoria dessa mesma vida em sua extensa experiência no mundo. Não à toa Fleming opta por uma atriz (Billie Burke) ainda jovem e bela para personificar a bruxa boa.

Se a virada caricata das bruxas históricas para as bruxas más nesses dois filmes apresenta personagens individuais, em outro s elas poderão ser um grupo em seu covil, que praticam ao contrário a versão satanizada dos *Sabás*, rituais macabros e de orgia, onde a exploração e expropriação do corpo e da sexualidade feminina está em jogo. O italiano *Suspiria* (1977), de Dario Argento, vai nesse sentido. O gênero terror substitui a aventura infantil, e as presas são mocinhas virgens e ingênuas que confinadas em uma escola de dança irão servir ao grupo de professoras velhas e bruxas em suas práticas satânicas. Mantém-se a imagem da princesa na pele das belas e jovens estudantes de dança, a rivalidade entre as mulheres, em oposição à aliança feminina, e o que muda agora são as construções mais realistas com muito sangue e acontecimentos sobrenaturais, que colocam aquilo que seria uma obra feita com mulheres e entre mulheres, seus poderes e magias, no lugar de uma cinematografia feminina de horror, no sentido de explorar o medo na e da feminilidade.

Talvez um horror pitoresco que inverta um pouco os sinais, primeiramente em sua opção estilística, sem perder completamente a perspectiva machista, seja o filme *A máscara de Satã*, de 1960, do italiano Mario Bava. Uma versão sombria dos contos de fada, primorosamente esfumado por uma estética expressionista, o filme traz a princesa e a bruxa numa mesma atriz, a má é ancestral da boa. Idênticas, ambas têm uma beleza gótica singular, e parecem agora permutar lugares. Novamente, a bruxa (que mesmo morta em sua tumba mantém o mesmo semblante) quer reviver no corpo

da jovem princesa. Nesse espelhamento, no duplo, o filme parece fornecer uma outra via para a divisão boa e má – tão marcada em *O mágico de Oz* –, pelo menos pela aparência e pela ancestralidade. Como se os sinais não fossem dicotômicos, porém interagentes, a ponto do espectador se confundir se vê uma ou outra. A valentia da ciência que pode suplantar todo encantamento do mundo também é questionada na figura do médico que se vê possuído pelo demônio.

A bruxa boa

Bem ao gosto do *modus operandi* pensado por Laura Mulvey acerca do cinema hollywoodiano dos anos 1950, *Sortilégio do amor*, de Richard Quine (1958), expõe a bruxa que deverá deixar de ser bruxa por amor a um homem. Se Mulvey estava certa quando disse que o olhar masculino da indústria cinematográfica é aquele que coloca a mulher como fetiche, realização de uma pulsão escópica do homem de ver o outro sexo, seu corpo de modo sensualizado, e domá-lo na narrativa e na *mise-en-scène*, aqui a personagem feminina é Gillian, que vai deixar sua autonomia e seus poderes mágicos, para chorar e sofrer pelo amor de um homem. Repetindo o casal do filme, talvez, mais intrigante do mestre Hitchcock, *Um corpo que cai*, de mesmo ano – a estonteante Kim Novak e o paternal James Stewart –, é novamente um homem que conquista em poucos segundos o amor da mocinha, ou melhor, da bruxa sexy, e a dociliza para enquadrá-la em seu conservador mundo romântico, não apenas sugando-lhe sua jovialidade rebelde, a pulsão criativa de seu trabalho e de seu envolvimento com forças ancestrais, mas mudando radicalmente sua forma de estar no mundo: do estilo *vamp* de roupas justas e negras que delineiam o corpo, para os vestidos brancos e vaporosos da doce-ingênuo noiva.

Porém, nessa mistura de bruxaria, amor e sensualidade, o contemporâneo *A bruxa do amor* (2016), da cineasta feminista americana Anna Biller, vai por outro caminho. Biller carrega nas cores, nos cenários, nos *props*, nos maneirismos (os quadros que a protagoniza

pinta e que antecipam o próprio filme), no artificialismo dos diálogos e espaços, de modo a mobilizar um conjunto de clichês que parodia o cinema e os seriados dos anos 1970, e caricaturiza a bruxa em sua relação com a sexualidade e com os homens. Porém, do ponto de vista feminista, o filme é bem mais complexo.

A protagonista sexy e linda, a jovem bruxa, Elaine, busca o amor perfeito após ter sido abandonada e se vingado de seu noivo. Escolhe homens aleatoriamente e os enfeitiça em busca do romance perfeito. Porém, aqueles que por ela se apaixonam passam a agir de uma forma excessivamente sentimental, como “mulherzinhas indefesas” que não conseguem fazer nada além de chorar por Elaine, sem nenhum controle sobre si. Ou seja, a diretora inverte os sinais do sexismo, de quem é o primeiro e quem é o segundo sexo, o ativo e a passiva, de quem busca e quem espera. Quando a bruxa entra em cena, o ideário calcificado de princesa – da mulher que vive na expectativa da chegada do príncipe encantado – cai por terra. A crítica está em fazer as espectadoras perceberem quão ridícula é a total devoção ao homem, quando esta atualiza em pele masculina o ideário de dependência do casamento perfeito, o lugar de presas fracas, sensíveis e irracionais das mulheres.

Se durante todo o filme Elaine acredita no “viveram felizes para sempre”, seus próprios atos a levam de encontro a esse desejo, que se mostrará inconsistente, adolescente, ingênuo, insustentável no real. Pela crença nesse desejo forjado numa sociedade patriarcal desde seus primórdios, a bruxa acha que deve satisfazer as fantasias dos homens para se casar e viver um amor pleno. Sua vizinha chega, inclusive, a alertá-la dizendo que o patriarcado colonizou o seu cérebro. Mas esse discurso mostra seu avesso: ao fazer toda sorte de feitiços para conquistar o próximo possível marido, Elaine ocupa, e nos coloca todas, na posição de enxergar a condição de vítima do amor em todo seu constrangimento. Num movimento que se repete a cada novo pretendente, quando o feitiço se volta contra a feiteceira, ela só consegue matar seus amantes, num gesto que mata também seus ideais românticos. Dessa maneira, a bruxa,

que a princípio parece uma patricinha alienada da década de 1970, vai fazer do saber mágico uma passagem para a consciência do machismo, que ao ser usado revela o engodo de toda princesa.

Na perspectiva crítica da diretora à dependência do amor do homem, reside uma ambivalência acerca dos signos feministas atuais. Algo da psicodelia estética do filme guarda uma linha de força política e histórica, na temporalidade anacrônica que carrega, quando a perspectiva feminista contemporânea do filme tem raízes no passado da caça às bruxas. Vemos nas redes sociais todo um levante de afirmação do corpo feminino e das feminilidades as mais diversas, uma delas é o saber, o dizer e o deixar dizer sobre a menstruação e, assim, assumir as roupas sujas de sangue. Contudo, vale lembrar que a menstruação foi, durante a Idade Média e o período pré-moderno, considerada pela igreja católica um sangue demoníaco, um sinal de pacto com demônio. Em *A bruxa do amor*, em um dos feitiços – contrariando a caricatura das asas de morcego, pele de sapo e olhos de cobra das poções mágicas – Elaine banha seu absorvente interno encharcado de sangue menstrual em seu xixi, num movimento semelhante ao de infundar o chá. Quando o líquido amarelo se avermelha, ela diz de modo celebratório: “a menstruação é linda!”. Mistura ao conteúdo algumas ervas que colheu no próprio jardim do amante, e essa será a *garrafa da bruxa* que ornará o túmulo do homem morto por seu amor. Há então um limite tênue entre o que parece ser ironia ou crença em certos signos de feminilidade, mas que, de toda forma, dá a ver como políticas feministas complexificam a poética fílmica da diretora.

O devir-bruxa

Em *Amores divididos* (1997), dirigido pela cineasta negra Kasi Lemmons, a relação com a bruxaria não é dada como um *a priori*, explicitada, inequívoca. A bruxa não aparece como personagem genérica ou caricatural. Quando encarnada, será ambígua ou frágil, mas, da narrativa à *mise-en-scène*, estará no filme bem mais como

força ancestral, um poder espiritual antecessor, entre as mulheres negras protagonistas do filme. A ideia da bruxa como aquela que faz feitiço para que seu desejo aconteça está totalmente entrelaçada com as relações mesmas entre fatos e falas: acontecimentos sobre os quais a suposta bruxaria não interferiu. Há duas figuras mais identificadas, porém complexas: a bruxa da feira, uma mulher não muito velha, forte, de traços indígenas e cabelos brancos, que manipula ossos, e uma mulher comum que tem o dom da vidência.

Fica claro que há uma ancestralidade mágica na história da protagonista, uma criança negra, esperta e emotiva, Eve, que nos conta em voz *off* que sua avó foi uma escrava sábia e curandeira, curou seu senhor que por ela se apaixonou. Essa ancestralidade chega em Louisiana, nos anos 1960, na casa da menina, de sua irmã mais velha, da mãe, da tia (vidente) e do irmãozinho, num cotidiano pesado pela presença-ausência da figura masculina, o pai, que é amado e cultiva sua sedução nas filhas, mas está sempre meio perto, meio disponível, meio enganando. Ele está ao longo da narrativa mais envolvido com as amantes do que com a família. Até que Eve o vê transando com outra mulher e, completamente atormentada, terá que lidar com seus conflitos. É na aliança entre as mulheres, na crença no amor intenso uma pela outra e onde o pai não consegue penetrar, que Eve acha forças para crescer. A potência mágica, ou o devir-bruxa, estará aí, entre essas mulheres, compartilhada e somente nelas incorporada, permitindo-as encarar as várias provas a que são submetidas nessa relação difícil e dolorosa com o pai, o marido (apesar da doação, ele só consegue devolver o amor da família de modo fraco, covarde). Enfim, através dessa figura masculina desestabilizante, elas confrontam todo um sistema machista.

Em determinado momento da trama, Eve pede à bruxa-indígena que faça um vudu para matar o pai, que, além das ausências e traições, teria abusado da sua tão amada irmã adolescente. Ao mesmo tempo, espertamente, ela sugere ao marido da amante do pai que eles poderiam ter um envolvimento. O desenlace trágico que culmina na morte do pai pelo marido traído faz pensar na relação tênue

entre o poder mágico e os acontecimentos tramados por Eve. Se a bruxa faz Eve pensar que executou o feitiço encomendado, é bem mais para a menina se haver com a responsabilidade daquilo que deseja, pois, pelo seu tom irônico de uma mulher experiente que brinca com a crença da criança, percebemos que não houve magia por trás daquele incidente.

O que quero dizer é que o filme parece lidar numa medida muito justa com a prática da bruxaria – ou com o ser bruxa – de forma não caricata ou sexualizante, mas como uma força ancestral, que coloca aquelas mulheres em relação ao mundo de modo a encarar a lida com tudo aquilo que representa a quebra do elo entre elas.

Se o poder da bruxa, em suas imagens de controle, está na habilidade em domar seu corpo, canalizar sua sexualidade, e empregar a magia que está no mundo para dominar os homens, aí também está sua energia vital e sua força política para resistir às formas de opressão, portanto a potência do devir-bruxa. Se o conhecimento das ervas, de feitiços para dores e curas do corpo é uma sabedoria que foi identificada ao mal, é nessa mesma “maldade” que se abriga a possibilidade de rebeldia, de insubmissão contra o sistema patriarcal e o machismo que se alastra. Aquele lado mau outrora condenado, ou ridicularizado, será agora canalizado para resistir ao sexismo, para inspirar a insubmissão de corpos *queer*, para revitalizar a sexualidade feminina e o próprio corpo que, se ela sempre dominou, é ela quem deve deter suas regras: “meu corpo, minhas regras”.

Nesse sentido percebemos a mostra “Mulheres mágicas” como um caminho fértil de sondagem dos modos de representação dos corpos e saberes femininos no cinema, que em sua fatura não só expõe fraturas históricas, mas encampa o retorno contemporâneo da bruxa, no que chamamos de quarta onda do feminismo, como um gesto político, de reencantamento do mundo, que nos permite ressignificar o passado, apostar num futuro onde os afetos e a criatividade da mulher estejam ligadas à terra, aos ritos e religiões, às formas de comunidade que melhor acolhem o meio ambiente, e o novo comum que necessitamos para sobreviver em um mundo

de guerra, ódio e preconceitos, onde se perpetuam novas formas de colonialismo e cafetinagem, que atendem ao machismo e ao racismo estrutural.

Tal força disruptiva da figura da bruxa está aí em muitas curtas, como o brasileiro *Boca de loba*, de Barbara Cabeças, de 2018, no qual as mulheres performam, inventam novos corpos e novas formas de vida; leem trechos do livro *Mulheres que correm com lobos*, de Clarissa Pinkola Estés, onde a bruxaria, antes perversão, se torna liberdade, abertura para os afetos e a potência criativa do qual nos falou Rolnik. Outros curtas como *Kaapora - o chamado das matas*, de Olinda Muniz Wanderley Yawar (2020); *Amarração*, de Hariel Revignet (2020); *Praise House*, de Julie Dash (1991); e o setentista *Transformations*, de Barbara Hirschfeld, também vão, nesse sentido e de diferentes maneiras, resgatar o imaginário mágico, ancestral, de cura, como afirmação e resistência do corpo feminino contra os dispositivos biopolíticos de controle. Entrar no devir-bruxa é nesse sentido que retoma o passado secular, criar suas próprias vestimentas, é se pintar como quiser, é deixar o corpo a descoberto, ou todo coberto de lama como em *Boca de loba*, é ter qualquer cor, qualquer idade, qualquer opção sexual, e fazer dessas qualqueridades marcas subjetivas do poder feminista.



NOTAS

- 1 Palestra proferida no congresso Figurações interartes: derivas e contágios, da ECO-pós (UFRJ), dia 8 de março de 2022.
- 2 A noção de devir é usada aqui com o acompanhamento de um conceito, ou substantivo, como já empreguei antes – “devir-memória” (VEIGA, 2017), e se refere a uma apropriação da noção de Deleuze e Guattari (2002), que busca reter a dimensão acontecimental do devir como um incessante tornar-se e sem se fixar num sentido único, que abarca características históricas, mas está em movimento, o que mantém a força da pulsão criativa. Aqui estamos próximos do que seria uma língua menor que sobrevive dentro dos padrões linguísticos da escrita e a desterritorializa, abrindo-se para o que é potente e a coloca em estado de fuga.

- * **Roberta Veiga** é doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora adjunta do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação (PPGCOM-UFMG). Editora da Revista *Devires – Cinema e Humanidades*. É coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG-Cnpq); Coordenadora do GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual da COMPÓS (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação); e co-coordenadora do ST Cinemas mundiais entre mulheres: feminismos contemporâneos em perspectiva da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Tradutora do livro *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, de Ivone Margulies.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçaria a cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. IN: SAFATLE, Vladimir e TELES, Edson (org). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. IN: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum: o Martelo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 2004.
- VEIGA, Roberta. Já visto jamais visto: devir memória ou a potência histórica na escrita de si. IN: VEIGA; ITALIANO; FELDMAN (org.). *Dossiê Cinema e escritas de si. Revista DEVIRES – Cinema e Humanidades*. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – Belo Horizonte, v. 14, n. 2, 2017.

OLHANDO PARA AS BRUXAS:

das mulheres à beira de um colapso nervoso
à reivindicação da eco Bruxa nos filmes dos
anos de 1960 e 1970

TERESA CASTRO

[tradução: Cátia Maringolo] [revisão: Teresa Castro, Bernardo RB]

Olhar para as bruxas é uma coisa perigosa, como nos recorda o mito de Medusa: o mero olhar da Górgona com cabelo de cobra não transformava homens em pedra? Não têm as bruxas olhos nocivos, capazes de enfeitiçar pessoas e animais? Não eram elas levadas de costas nos julgamentos para que não lançassem feitiços em juízes desconfiados com seus olhos ardilosos? Existe poder no olhar, como argumentam a bruxaria, a psicanálise e a teoria crítica; e olhar é (ou pode ser) um exercício de poder, uma vez que o observador transforma o sujeito em objeto de seu olhar. Em nenhum lugar isso é mais evidente do que no cinema, onde o olhar está sempre em jogo. A teoria feminista em particular transformou “o olhar” – o “olhar masculino”, o “olhar feminino”, o “olhar opositor”, o “#girlgaze” [olhar de garota], etc. – em um conceito-chave, um motivo de debate, uma forma de resistência.²

Como têm os filmes olhado para as bruxas? Não apenas a maneira como têm imaginado a bruxa, mas olhado para ela (*gazed at*), confinando-a, por exemplo, a estruturas ideológicas de poder que são tanto sobre estereótipos culturais e políticas sexuais quanto são sobre dispositivos narrativos e formais? Essa é a pergunta geral que eu gostaria de fazer, a fim de explorar as políticas multifacetadas das bruxas na tela. Por se tratar de um projeto vasto, irei focar em



uma potencialidade política da bruxa: a maneira como ela articula o dualismo gendrado³ razão/natureza que se encontra no cerne da modernidade e da cultura patriarcal ocidental.



Doença ocular causada por bruxaria, sem data. Crédito: Wellcome Collection.

A concepção da natureza como gênero feminino não começou na era moderna. No contexto de uma associação profundamente enraizada entre mulheres e natureza (resultando na feminização da natureza e na naturalização das mulheres), foi a modernidade, porém, que substituiu a metáfora arcaica da natureza como mãe nutridora pela imagem da natureza como uma entidade feminina, selvagem e incontrolável, que precisa ser (tecnologicamente) domada. Como demonstrado por Carolyn Merchant no pioneiro *The Death of Nature* (1981), a mulher-como-bruxa veio condensar essa ima-

gem negativa. “A bruxa”, escreve Merchant, “levantava tempestades, causava doenças, destruía plantações, impedia gestações e matava bebês. Mulher desordeira, como a natureza caótica, precisava ser controlada”.⁴ E assim foi. No início do período moderno – durante o apogeu da caça às bruxas –, a razão quis subjugar a natureza e, com isso, dominar também a mulher e seu corpo/emoções/animismo e por assim em diante. No processo, centenas de milhares de mulheres (majoritariamente) camponesas foram brutalmente eliminadas. Elas foram acusadas de todo tipo de crimes, entre os quais a afinidade com o não-humano: cuidar de animais, curar com ervas, adorar nascentes de água ou pedras.

O paradigma mecanicista declarou guerra contra as visões animistas e mágicas da bruxaria, recusando à natureza qualquer forma de agentividade. A acumulação primitiva de capital dependia disso: daqui em diante, a terra deveria ser esvaziada, minada, desmatada e preparada para o cultivo; os corpos e as atividades das mulheres tinham que ser colocados ao serviço da força de trabalho.⁵ Enquanto isso, as bruxas foram sistematicamente perseguidas. Inicialmente, foram demonizadas, e depois identificadas com o “primitivo”, o “irracional”, o “patológico”. Em resumo, a figura da bruxa passou a incarnar a assustadora “alteridade” da razão abstrata, tornando-se assim uma ameaça tenebrosa ao poder patriarcal. Tais clichês misóginos foram perpetuados pela abordagem acadêmica da caça às bruxas, a qual frequentemente descreveu as bruxas e as suas vítimas como bobos miseráveis, megeras enraivecidas, histéricos afligidos por alucinações, quando não “uma enorme massa de psicóticos severos [e] neuróticos”.⁶

É somente a partir das décadas de 1960 e 1970, quando o movimento de mulheres ganhou impulso, que os discursos sobre a bruxa começaram a mudar, tornando-se então amplamente perceptível seu potencial político. Antecipando nossa fascinação contemporânea com a figura da bruxa, que se tornou hoje num ícone feminista, o grupo americano W.I.T.C.H (Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell – Conspiração Terrorista Internacional de

Mulheres do Inferno) desceu a Wall Street em 1968, vestindo capas e chapéus pretos pontudos; nas ruas de Roma e outras cidades, mulheres italianas cantavam “*Tremate, tremate, le streghe sono tornate!*”.⁷ À medida que o feminismo e a ecologia começavam a convergir, impactados pelo conluio entre a exploração da natureza e a exploração das mulheres, as bruxas-em-sintonia com a natureza surgiam como modelos para uma relação mais respeitosa e menos opositiva com nossos pares mais-que-humanos. Em muitos aspectos, a atual popularidade da bruxa, causada pela expansão da quarta onda feminista e resumida pelos títulos de dois recentes artigos do *New York Times*, “Witches Are Having Their Hour” [“As bruxas estão tendo a sua hora”] e “When Did Everybody Become a Witch?” [“Quando todo mundo se transformou em bruxa?”], ecoa esse momento fundante, habilmente capturado pela crítica literária feminista alemã Silvia Bovenschen, ainda em 1978.^{8,9,10} Entretanto, uma das especificidades desse “retorno da bruxa 2.0” é talvez o seu flagrante ecofeminismo, a maneira como traz para o primeiro plano o problema da relação mulher/natureza.



Bev Grant. W.I.T.C.H. Hexes Wall Street, 31 de outubro de 1968. Crédito: Bev Grant Archive.

A fim de compreender como o cinema abordou o dualismo razão/natureza que reveste o indomável corpo da bruxa, escolhi confrontar visões fílmicas muito diferentes. Por um lado, evocarei brevemente dois filmes que concordam com o modelo clássico, recolhidos essencialmente de filmografias de terror dos anos 1960: *Bruxa – a face do demônio* (*The Witches*, Cyril Frankel, 1966) e *A filha de Satã* (*Night of the Eagle*, Sidney Hayers, 1962). Nesses filmes, a bruxaria se refere ao irracional e ao patológico. Por outro lado, vou também discutir alguns filmes experimentais realizados nos anos 1970 e início dos 1980 por mulheres cineastas, tais como Barbara Hammer (1939-2019), Maria Klonaris (1950-2014) e Katerina Thomadaki (n. 1949). Nestes filmes – *Women’s Rites* (1974), *Dyketactics* (1974), *Psychosynthesis* (1975), *Unheimlich II: Astarti* (1980), *Selva* (1981-1983) – a figura da mulher-como-bruxa é apropriada, reinventada e reivindicada. Para além do limitante dualismo razão/natureza, elas inauguram novos pontos de vista e novas construções de gênero. Mais do que uma oposição simplista entre um olhar “masculino” e “feminino” (noções a que retornarei), gostaria de enfatizar a mudança histórica promovida pela segunda onda do feminismo. Nesse contexto, a vertente espiritual da segunda onda, ainda enormemente ignorada (ou ridicularizada), é crucial. De fato, à medida que um número significativo de mulheres aderiu, nos anos 1970, ao denominado Movimento da Deusa (tendência neopagã que rejeita religiões patriarcais e que em vez disso encoraja matriarcas adoradoras de Deusas), novos arquétipos – a “mãe nutridora”, a “guerreira”, a “virgem”, a “anciã” etc – proporcionaram o que foi encarado como uma alternativa libertadora face às dicotomias mais comuns, que opunham a “dona de casa” à “mulher de carreira” ou a “mãe” à “amante”.¹¹ Em última instância, isso levou a uma revisão continuada da figura da bruxa e à emergência da “ecobruxa”: uma figura complexa e paradoxal em si própria, que cria uma ligação entre ativismo político (ecofeminismo) e espiritualidade. Nesse âmbito, este texto deve então ser compreendido como uma contribuição modesta para a tremendamente rica

história visual da bruxa, concebida aqui como uma figura ideológica e gendrada, cujos avatares cinemáticos dos anos de 1960 e 1970 parecem inseparáveis da maneira como o feminismo revisitou – e opôs – representações convencionais.

O sono da razão produz bruxas

“As bruxas de outrora são hoje chamadas de histéricas”, observou o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi em 1919, reiterando o que seu amigo Sigmund Freud já havia sugerido.¹² Já em 1603, o médico britânico Edward Jorden publicara um panfleto argumentando que a vítima infeliz duma certa Elizabeth Jackson (uma bruxa condenada à prisão e à fogueira) sofria, de fato, de histeria.¹³ Embora a histeria como uma doença estritamente nervosa não tenha sido completamente teorizada antes do século XIX (quando tragicamente se tornou numa peça fundamental da psiquiatria e da ginecologia modernas), a oposição médica de Jorden ao que ele enxergava como superstição (celebrada em muitas histórias de bruxaria como uma crítica esclarecida e iluminada da caça às bruxas) nos lembra que a patologização da bruxaria como condição especificamente feminina tem uma história longa e complexa. No final do século XIX, as figuras da bruxa e da mulher histérica foram associadas duma maneira extraordinariamente disciplinar. Mesmo depois do termo “histeria” ter caído em desuso médico, a associação entre a bruxaria e a feminina “doença dos nervos” permaneceu, como demonstram muitos filmes.

Concluído um ano após o trabalho de Ferenczi, o muito celebrado *Häxan – a feitiçaria através dos tempos*, de Benjamin Christensen (lançado em 1922), afirma terminantemente que a “insanidade das bruxas” é “consistente com a doença dos nervos que chamamos histeria”. Em sua representação original das bruxas modernas (entre outras) como uma jovem mulher rica, infeliz e histérica, Christensen, entretanto, é bastante ambíguo: ao escolher terminar o filme com um *cross-cut* sobreposto entre a cena de uma mulher forçada a entrar debaixo de um chuveiro por duas enfermeiras insensíveis e a imagem

de três bruxas sendo queimadas em uma fogueira, ele sugere que os métodos da psiquiatria moderna não são muito diferentes daqueles empregados pela Igreja católica medieval. Além disso, a sua evocação de uma jovem pilota como uma bruxa moderna – “A bruxa não voa mais com sua vassoura sobre telhados” – é imensamente instigante. Para além da simples analogia com o voo, a dimensão subversiva e, logo, feiticeira da aviadora parece residir na sua apropriação de uma posição essencialmente masculina de poder: ser tecnicamente capaz de controlar o mundo, e ser capaz de vê-lo de cima.



A aviadora. Captura de tela de *Häxan – a feitiçaria através do tempo* (Benjamin Christensen, 1922).

Em *Bruxa – a face do demônio*, um filme da produtora britânica Hammer de 1966, estrelado por Joan Fontaine (direção de Cyril Frankel), uma personagem feminina específica perversamente ecoa a usurpação do poder ilustrado pela aviadora como bruxa moderna: Stephanie Bax (Kay Walsh). Bax, uma jornalista de meia-idade, é uma mulher forte, obstinada e influente que bebe gim puro e que, obviamente, não é casada. Mas, como Gwen Mayfield (Joan Fontaine) irá descobrir, é também a sacerdotisa cruel de um covil de bruxas em uma agradável vila de Heddaby. Isso é ainda mais surpreendente já

que Bax finge ser uma *persona* fortemente racional em dois-terços do filme, em particular quando Mayfield lhe fala de uma série de incidentes dramáticos envolvendo, entre outros, uma boneca sem cabeça coberta por pregos. Bax comenta ardidosamente:

Eu escrevi alguns artigos sobre bruxas uma vez. Não, não bruxas – que se danem – pessoas que pensam que são bruxas. A psicologia disso. É uma coisa sexual bem profunda com certeza. A maioria das mulheres acredita nisso – mulheres mais velhas (...) Elas apreciam a ideia de um poder secreto. Especialmente quando seus poderes normais estão falhando.

O mal está feito. Mayfield – uma professora solteirona que sofre uma “crise nervosa” depois de um encontro com bruxaria tribal na África – irá no final sofrer outra crise, causada pela visão de máscaras africanas e fetiches. Grande parte do filme se detém longamente nos “nervos frágeis” de Mayfield, especialmente quando ela acorda anestesiada em uma sinistra casa de repouso.

Narrativamente, o filme me interessa por dois motivos: primeiro, em razão da associação caricatural entre a bruxaria e “o primitivo” – ilustrada aqui pela África, ainda e sempre reduzida a um continente assolado pelo fetichismo e medo; mas também pela Heddaby rural, descrita pela própria Bax como “primitiva” – e entre a bruxaria e mulheres mais velhas e independentes (como a personagem mais convencional de Granny Rigg, uma bruxa que fala com gatos e cura com ervas). Enquanto mulheres, e esse é meu segundo ponto, tanto Bax quanto Mayfield roçam a insensatez (“Você tem que ter certeza do que está falando, ou eles vão rir de você”, aconselha Bax, quando Mayfield compreende que um ritual de sacrifício pode estar sendo realizado), ou mesmo a irracionalidade (o projeto de Bax de sacrificar uma virgem de quatorze anos a fim de “viver uma segunda vida”, rapidamente tachado por Mayfield de “insano”). Não é de se surpreender que Bax, a personagem com os atributos masculinos

mais evidentes (confiança e até arrogância, assertividade, reconhecimento social), seja “punida” no final.

Para a ordem patriarcal, uma separação muito brusca das estruturas rígidas do casamento, da casa ou da autoanulação é, de fato, uma coisa tenebrosa. Ao contrário da sorridente aviadora de *Häxan*, Bax é (ainda/mais uma vez) representada como uma bruxa “de verdade”, uma velha capaz de controlar animais (um insuspeito rebanho de ovelhas) e exultando demoniacamente com sangue de virgem. Formalmente, o uso espalhafatoso do Technicolor no filme ecoa os excessos psicosexuais da mulher histérica, em particular quando Bax, na sequência final, aparece com uma vestimenta pagã colorida e um ousado batom vermelho.



Bax, a anciã, de batom vermelho. Captura de tela do filme *Bruxa – a face do demônio* (Cyril Frankel, 1966).

O filme *A filha de Satã* (*Night of the Eagle*, de Sidney Hayers, 1962, lançado nos Estados Unidos como *Burn Witch Burn*) é outro exemplo interessante (e habilmente filmado). Baseado no romance de 1943 de Fritz Leiber, *Conjure Wife*, o filme narra uma história de inveja acadêmica. Norman Taylor (Peter Wyngarde) é um professor de psicologia recém-contratado em uma faculdade de medicina. Na abertura do filme, Norman afirma que bruxaria é algo sem sentido,

explicando à sua turma que tais visões expressam “um desejo mórbido de escape da realidade”, terminando sua palestra com um sonoro “Eu não acredito”. Para sua exasperação (ele está escrevendo um artigo sobre “O Homem moderno e a neurose”), ele logo descobre que sua esposa Tansy (Janet Blair) é uma bruxa praticante, que aprendeu a arte da invocação na Jamaica. “Eu estou convencida de que você me acha realmente insana”, diz Tansy, inconformada. “Eu não estou convencido de nada. E se fosse para investigar todos os estranhos rituais realizados por mulheres baseados no que elas chamam de intuição, metade da população feminina estaria em um manicômio”, responde Norman. A dicotomia gendrada entre racionalidade masculina e irracionalidade feminina/ “selvagem” (central para o filme e frequentemente articulada em termos duma requintada tensão entre o primeiro plano e o plano de fundo) encontra-se aqui perfeitamente resumida. Na sequência duma discussão violenta, ele queima todos os aparatos mágicos dela na lareira. Horrorizada, ela fica “histérica”, alegando que sem seus encantamentos mágicos, o bem-estar e o sucesso profissional dele não estão mais protegidos de influências malignas. Obviamente, as coisas começam a desandar de modo horrível. Na realidade, a esposa de outro colega de faculdade (Flora/ Margaret Johnson) também está praticando magia negra para apoiar a carreira de seu marido e está decidida a eliminar Norman e sua esposa. Desafiado por uma terrível cadeia de eventos (inclusive ser falsamente acusado de assédio sexual por uma estudante “histérica”), o cético Norman não quer acreditar em bruxaria, “uma excentricidade de mulher”, como Flora coloca. Mas ele é forçado a duvidar – e duvidar da razão (masculina) é flertar com a loucura (feminina), ou pelo menos com a neurose e a paranoia. Quando o filme termina, Norman e o espectador não sabem no que acreditar.

Castigada pelo marido como uma “esposa entediada”, Tansy apresenta a famosa enfermidade da dona de casa descrita por Betty Friedan em *A mística feminina* (*The Feminine Mystique*, 1963) como um tipo “neurótico” novo: a deusa angélica doméstica como bruxa,



Flora, “esposa entediada” que se transforma em bruxa. Captura de tela de *A filha de Satã* (Sidney Hayers, 1962).

a perturbada precursora da protagonista da série de televisão *Bewitched* (transmitida pelo canal ABC, de 1964 a 1972). Diferentemente de Bax e da aviadora, ela está inquestionavelmente vinculada à esfera doméstica; sua prática de magia é colocada a serviço da carreira de seu marido e não direcionada a si própria: ela existe somente enquanto esposa. Mas, como Tansy insiste durante uma calorosa discussão, tudo que Norman conseguiu “dessa vida” não é exclusivamente resultado de sua “habilidade” – e sim da “proteção” dela. Sua bruxaria é, portanto, uma tentativa de readquirir algum tipo de agentividade. Norman reage de uma maneira horrível, chamando-a de “histérica”. Bruxaria/ agentividade feminina não são compatíveis com o patriarcado: apesar de seu essencialismo conformista, os poderes “misteriosos”, “intuitivos” associados com as mulheres não podem ser vistos como positivos e nutridores, uma vez que desestabilizam os pilares do patriarcado. Tansy fala a verdade quando diz que sua proteção é essencial para as conquistas do seu marido: o sucesso profissional de muitos acadêmicos homens dependia fortemente da abnegação de suas esposas e da sua renúncia às suas próprias carreiras. À medida que as ondas sísmicas da segunda

onda do feminismo se preparavam para abalar o mundo, em *A filha de Satã* elementos de um dilema real e atual (a opressão patriarcal das mulheres nos anos 1960) se interligam, como se indicando o retorno iminente do recalcado: um despertar das mulheres para a consciência de sua repressão, consciência que viria a mobilizar a figura da bruxa de formas diferentes.

Reivindicando a “Ecobruxa”

No início dos anos 1970, a vida de Barbara Hammer deu uma virada radical. Ela se assumiu lésbica, embarcou em uma viagem de moto pela América com sua primeira namorada e começou a estudar cinema quando retornou a São Francisco. Conforme o movimento de mulheres varria o mundo, a Califórnia em particular vibrava com um “mundo todo de mulheres”.¹⁴ Alguns dos filmes de Hammer desse período, tais como o celebrado *Dyketactics* (1974), ou o menos conhecido *Women’s Rites* (1974), estão repletos de imagens de mulheres em rituais hippies pagãos, os quais são tanto sobre a veneração e conexão com a natureza quanto sobre a celebração do corpo feminino, tatilidade, mulheres amando outras mulheres. Em ambos os filmes, podemos ver mulheres dançando nuas, abraçando árvores, meditando, nadando em rios, cuidando umas das outras.

Frente ao histórico geral dos movimentos de mulheres, a ascensão dos movimentos de Deusas e as intersecções entre feminismo e ambientalismo, a figura da bruxa encontrou uma nova vida a partir dos anos de 1960. De muitas maneiras, e mesmo se uma referência explícita de Hammer à bruxa apareça apenas no filme *Psychosynthesis* – um poema visual fluido, feito de dissoluções e sobreposições, pontuado pela risada catártica de uma feiticeira –, as mulheres nesses primeiros filmes podem ser encaradas como mulheres mágicas. Elas são bruxas de um novo tipo, mulheres empoderadas em sintonia com seus corpos, vida, árvores, o Sol, água, natureza. Para resumir, elas são ecobruzas – ou, pelo menos, uma prefiguração exultante do que a ecobruxa iria se tornar, em particular no âmbito do que



Barbara Hammer, *Alone Hornby Island*, British Columbia, fotografia, 1972.

Starhawk chama de “reivindicar a tradição”.¹⁵ Dado seu contexto cultural, as bruxas de Hammer evocam as páginas de *Woman Spirit* (um periódico trimestral feminista lésbico fundado em 1974), a soberania da Deusa tal como redescoberta pelo *best-seller* de Merlin Stone *When God Was a Woman* (1976), ou as “filhas/ amantes da Terra” descritas pela filósofa e teóloga Mary Daly em seu influente *Gyn/ Ecology* (1978).¹⁶ Não é surpreendente que se realizem “celebrações ou danças” depois de projeções dos filmes de Hammer, o que corrobora o impacto do “feminismo cultural” na Costa Oeste, bem como

sua ênfase em rituais e performances.¹⁷ Em 1976 Hammer gravou *Moon Goddess* com Gloria Churchman. “Eu e a Gloria fomos ao Vale da Morte na Califórnia, uma terra abandonada”, recorda Hammer, “na esperança de regenerá-la para o uso das mulheres”;¹⁸ em 1977, *The Great Goddess* e em 1983 *Stone Circles*, um filme celebrando as “pedras remanescentes pré-patriarcais, montes e círculos”¹⁹ dos Círculos de Pedra no Reino Unido.

“Feminismo cultural” foi um termo derogatório então atribuído por seus oponentes à “ideologia de uma natureza feminina ou essência feminina”: em outras palavras, a crença em essências sexuais biológicas ou metafísicas, remetendo para propriedades compartilhadas por todas as mulheres.²⁰ Particularmente forte nos Estados Unidos, essa tendência enfatizava a espiritualidade feminista, em particular em torno do movimento da Deusa. Como Daly afirma, a “sororidade” era agora entendida como um “coven cósmico”.²¹ Nos anos quentes do início da década de 1970, quando o “feminismo radical” lutava violentamente contra a virada espiritualista do feminismo cultural, Hammer foi acusada de essencialismo, de “representar mulheres como se elas fossem sujeitos naturais, produzidas somente de modo biológico e não social”.²² A acusação é injusta, embora sintomática dos debates que assombraram a segunda onda, bem como a filosofia feminista nos anos de 1980 e 1990. Não deixa de ser significativo que as últimas palavras de Donna Haraway no seu famoso “Manifesto ciborgue” (“Cyborg manifesto”, 1991) sejam: “Eu prefiro ser uma ciborgue do que uma Deusa”.²³ De algum modo, os filmes de Hammer ilustram o que Laura Mulvey chamou, nos exatos mesmos anos, de um golpe urgente contra a “acumulação monolítica de convenções fílmicas tradicionais” sobre a qual assenta o “olhar masculino”.²⁴ Como Hammer pertinentemente recordou: “eu acho que estava mais interessada na performance do corpo. A performance das mulheres sendo sujeitos ativos na tela onde elas não poderiam ser assistidas de maneira voyeurística, porque estavam sendo tão ativas”.²⁵ Estamos nos antípodas das

fantasias masculinas e heterossexuais do voyeurismo e do fetichismo, subjacentes ao inconsciente patriarcal da narrativa do cinema e ao seu “olhar masculino”. Mas também estamos muito longe de uma essencialização das mulheres/ do feminino, que efetivamente caracteriza uma vertente da arte feminista dos anos 1970.²⁶ Em vez de um “olhar feminino” reverso, correspondente a uma inversão do feminismo cultural dos termos patriarcais de dominância e subordinação (o “feminino” como valor primário), os filmes de Hammer ilustram um olhar opositor. Obviamente, essa noção foi cunhada por bell hooks para abordar algo muito específico: a rebelião e resistência eminentemente política contra a opressão do “direito de olhar” de mulheres negras.²⁷ Mas sua discussão sobre o “olhar opositor” enquanto um gesto de resistência tanto contra o “olhar masculino” quanto contra a opressão de minorias (negras) ressoa de muitas formas na filmografia de Hammer, bem como com o trabalho de Klonaris e Thomadaki, o qual elas mesmas descrevem como sendo “primordialmente preocupado com o olhar”.²⁸ Se, na repercussão do controverso ensaio de Mulvey, muitos críticos estavam certos ao enfatizar questões sobre a condição de espectadora feminina e desejo, a noção de “olhar feminino” como o reverso de “olhar masculino” é problemática, entre outras razões devido a seu reforço de uma construção binária dicotômica (masculino/feminino), um “um/ou outro” que omite as pessoas LGBTQIA+ e torna o masculino/feminino incomensurável na sua diferença opositiva. Obviamente, o “olhar feminino” pode ser e tem sido pensado de maneiras diferentes, desde o elementar “olhar quem olha” (*gazing at the gazers* / olhar os homens através de olhos de mulheres) até aos projetos mais complexos e instigantes de um rompimento visual do hegemônico – “libertar o olhar das normas”, como Klonaris e Thomadaki colocam.²⁹ Entretanto, e embora não queira adulterar (ou embranquecer) a noção de hooks (cuja reivindicação de enxergar a negritude diferentemente e de reconhecer a agentividade de espectadoras negras é mais do que relevante), a ideia de um olhar

definido mais por sua condição de resistência do que por diferenças sexuais binárias me parece mais adequada no contexto de um debate que é tanto sobre gênero e outras construções quanto sobre formas fílmicas.³⁰ Nesse sentido, tudo nos filmes de Hammer é dissidência, desafio, rebeldia: se o “olhar masculino” é colocado em xeque – Hammer é uma cineasta lésbica que fala sobre coisas que nunca haviam sido mostradas: sexualidade lésbica, menstruação, comédias de super-sapatonas tomando o controle de São Francisco, ‘psicossíntese’, etc. –, também é colocada em xeque a tendência estruturalista (principalmente masculina) do cinema experimental do momento, conforme Hammer caminha para um cinema de emoções e tatilidade, inspirado pelo filme *Tramas do entardecer* (*Meshes of the Afternoon*, 1945), de Maya Deren.³¹

O essencialismo, claro, é uma das piores nêmesis do feminismo, assombrando não apenas discussões sobre o olhar, como também o dualismo gendrado razão/natureza no cerne de minha evocação da bruxa. Na continuidade do feminismo cultural (imediatamente acusado de essencializar o gênero e de despolitizar o feminismo), o ecofeminismo foi fortemente criticado por emparelhar mulheres e natureza.³² Propulsionado nos anos 1970 e 1980 pelo neopaganismo New-Age, pelos protestos antinucleares, etc., o ecofeminismo parecia estar permanentemente desacreditado no início dos anos 2000, em particular depois da crítica antiessencialista da terceira onda feminista. No entanto, em nossa era atual de urgência ambiental, de desespero perante um mundo que mais facilmente contempla seu colapso do que coloca um fim na extração capitalista, o ecofeminismo está de volta, inspirado antes de mais nada pelo ativismo ecológico.

Minha leitura da bruxa como uma mulher empoderada que reivindica sua história de modo a intervir no momento o presente e que é capaz de se reconectar com a natureza é devedora dessa situação contemporânea, em que o ecofeminismo se intersecta com classe e raça, teoria queer, justiça indígena, pós-humanismo, materialismo, etc.³³ Além disso, embora eu desconfie profundamente de

um essencialismo de gênero, quando se trata de discutir filmes experimentais de cineastas mulheres sobre a ecobruxa, parece-me mais interessante apontar o seu potencial político do que discernir traços dum reducionismo latente ou projetado com relação aos papéis de sexo. Julgando pelo exemplo de Hammer, essa é, às vezes, uma crítica muito superficial. A mesma abordagem superficial pode ser feita sobre o trabalho de Klonaris e Katerina Thomadaki, explicitamente enquadrado pelos conceitos de “mulher” e do “feminino”. Como se antecipando cobranças essencialistas, este último é espiritualmente definido “como uma força disruptiva [que] arruína a ordem do gênero”. As duas artistas e cineastas desenvolvem uma reflexão crítica e inovadora que as conduziu “do feminino para o hermafrodita, e da intersexualidade para o conceito de Anjo”.³⁴ Tendo isso em mente, gostaria de concluir evocando um dos filmes mais bonitos que já vi: *Selva, um retrato de Parvaneh Navai* (1981-1983), de Maria Klonaris. Em nenhum lugar o potencial político da ecobruxa me parece estar tão poeticamente condensado como nesse longa-metragem não-narrativo.



Maria Klonaris, *Selva*, 1981-1983.

Uma mulher com longos cabelos negros usando um vestido Borgonha, realiza estranhos rituais em uma floresta. Espelhos estão espalhados ao seu redor, pendendo de árvores musgosas; ela desenha círculos com sal no chão, ela dança. Graças à sua cinematografia incrível, montagem encantatória e trilha sonora inesquecível (concebida por Klonaris e composta de sons naturais, reconstituições de cânticos antigos gregos, música indiana clássica, etc.), o filme tem uma dimensão visionária. Quando foi lançado em 1983, Klonaris o descreveu como se segue:

O retrato é encarado como um encontro entre dois sujeitos: a cineasta e a pessoa filmada. Em frente à minha câmera, Parvaneh Navai se transforma numa mediadora que entra em contato com e recebe as energias da natureza, enquanto sua própria energia irradia e ecoa na floresta (“selva”). A câmera amplifica e expande a sua presença, transformando a floresta em um espaço imaginário. A câmera se torna no pincel de uma pintora. Transe – danças e projeções fora do corpo. *Selva* é uma jornada-retrato de uma mulher que eu encontrei no inconsciente.³⁵

O filme faz parte da série *Portrait* do casal, mas pode ser conectado a um trabalho contemporâneo, *Unheimlich Cycle* (1977-1982): *Unheimlich II: Astarti* (Maria Klonaris e Katerina Thomadaki, 1980), estrelando novamente Navai, bem como as próprias Klonaris e Thomadaki. As três atuantes – um conceito que as artistas opõem à noção de “atriz”, o qual, ao contrário da última, se refere a uma performer que “não é o veículo das fantasias e desejos de outro alguém” – evoca a face tripartida da Deusa da lua Astarte/ Ishtar. A prática artística de Klonaris e Thomadaki (bem como o seu pensamento teórico muito elaborado) é fortemente devedora das mitologias e cosmogonias antigas. O ser “feminino pré-patriarcal” é pensado como um meio de alcançar “um inconsciente pós-patriarcal”.^{36 37} Ou seja, e como é geralmente o caso com trabalhos feministas “essencialistas” do mesmo período, a aparente nostalgia das artistas

por um passado matriarcal não é nem melancolia nem escapismo, mas uma maneira concreta de engajar-se com o presente e de pensar sobre o futuro. Fantasiadas e mascaradas contra um fundo preto, seus corpos aparecendo às vezes pintados e/ou cobertos com terra, rodeadas por animais embalsamados, pedras, espelhos, prismas, as três atuantes são feiticeiras, mulheres mágicas cujo poder é acima de tudo aquele de um retorno do olhar, da destruição de “dicotomias clássicas do sujeito/objeto, atuante/transcritor, ver/ser visto”.³⁸ Como mencionado anteriormente, a estratégia formal de *Selva* é distinta: não há mais planos de fundo escuros, noturnos, nem frontalidade – mas o filme se distingue por uma ausência similar de palavras, de *logos*.

Em *Selva*, a bruxa se torna novamente numa criatura da floresta. O que tem de político nisso? Talvez uma nova política de relações humano/natureza: não mais uma exclusão radical, mas atenção e escuta, continuidade e solidariedade. Como Klonaris escreve, *Selva* é sobre uma mulher que recebe as “energias da natureza” – o que é diferente de reivindicar um ponto de vista orgânico/natural para as mulheres. Não há nada de “irracional” na ecobruxa: pelo contrário, ela pode até ser pensada como o modelo de uma nova “racionalidade ecológica”, para a qual o filme *Selva* fornece hoje a mais surpreendente alegoria. Se o filme parece ser tão sintomático da mudança histórica que acredito ter sido brevemente esboçada neste ensaio – a reivindicação da mulher-come-bruxa pelo cinema experimental feminista dos anos 1970, em oposição a representações hegemônicas; a abertura de novas construções de gênero e dum novo “olhar” –, em nossa época de crise ecológica, *Selva* dialoga também com debates e ansiedades atuais. Como a filósofa australiana (e ecofeminista) Val Plumwood apontou, o conhecimento ocidental e seu culto de uma forma estreita da razão rejeita o corpóreo, desvalorizando o mundo material, e codificado como feminino, dos sentidos, do corpo e das emoções – um mundo extraordinariamente evocado em *Selva*. Como a necessidade de transformar a razão “num veículo para a libertação

e vida” se torna mais e mais urgente, a potencialidade política das ecobrujas de *Selva* se torna evidente: diz respeito tanto ao gênero e ao olhar quanto às possibilidades de estabelecermos, enquanto humanos, melhores relações comunicativas com a natureza, baseadas em respeito, cuidado e amor pelo outro/outra mais-que-humana.³⁹



NOTAS

- 1 Artigo publicado na *Frames Cinema Journal*, edição 16 - “Magical Women, Witches & Healers”, outono de 2019, University of St Andrews. Título original: “Gazing at the Witches: from Women on the Verge of a Breakdown to Reclaiming the Eco-Witch in 1960s-1970s Film”. Agradecemos à autora pela leitura e revisão da versão traduzida. Disponível em <https://framescinemajournal.com/article/gazing-at-the-witches-from-women-on-the-verge-of-a-breakdown-to-reclaiming-the-eco-witch-in-1960s-1970s-film/>. Acesso em 22 mar. 2022.
- 2 A literatura sobre “olhares no cinema” é extremamente vasta (e continua crescendo): as seguintes referências focalizam essencialmente textos precursores e/ou básicos. Sobre a noção de “olhares masculinos”, veja o ensaio fundamental de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (*Screen*, v. 16, n. 3, 1 out. 1975, p. 6-18), bem como seu outro trabalho “Reflexões sobre ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)”, Trad. Silvana Vieira. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume I: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005, p. 381-392. No original “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, inspired by *Duel in the Sun*” (*Framework: The Journal of Cinema and Media*, n. 15/17, Summer 1981, p. 12 -15). Sobre “olhares femininos”, ver: *Alice doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*, de Teresa de Lauretis (Basingstoke e London: Macmillan, 1984); *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, editado por Lorraine Gamman e Margaret Marshment (London: Women’s Press, 1988); *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, de Mary Ann Doane (New York e London: Routledge, 1991); e, para uma referência mais atual, Iris Brey, *Le Regard féminin - Une révolution à l’écran*, Paris, De l’Olivier, 2020. Sobre “olhares opositores”, veja bell hooks em “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”, em *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019 (*Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992, p. 115-131). E, finalmente, o #girlgaze se refere a uma plataforma digital organizada pela produtora e fotógrafa Amanda de Cadenet, junto com outras fotógrafas que se identificam no feminino: <https://girlgaze.com/>. Acesso em 4 mar. 2022.

- 3 N.t: O termo “gendrado” indica algo que é “marcado por especificidades de gênero”, como sugere Teresa de Lauretis no seu influente artigo “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- 4 MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York: Harper One, 1989, p.127.
- 5 Ver FEDERICI, Silvia. *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2009. Versão em português: *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- 6 ZILBOORG, Gregory. *The Medical Man and the Witch during the Renaissance*. New York: Cooper Square, 1969, p. 73 como citado por DALY, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press, 1978.
- 7 “Tremam, tremam, as bruxas estão de volta!”. Com relação a W.I.T.C.H, veja o livro de Robin Morgan, *Going Too Far: The Personal Chronicle of a Feminist* (New York: Vintage Books, 1978, p. 71-77). Notem que os membros de W.I.T.C.H. estavam sobretudo interessadas em bruxaria pelo seu potencial teatral.
- 8 Em consonância com pesquisas feministas recentes, considero aqui que “uma quarta onda” do feminismo emergiu por volta de 2012-2013. Caracterizada, entre outros, por seu engajamento com a interseccionalidade, a “quarta onda” tem seguido adiante por meio de demonstrações contra a “cultura do estupro” e ativismo online. De acordo com a narrativa das “ondas” (estabelecida em 1968 pela jornalista Martha Weinman Lear), a luta das sufragistas pelo direito das mulheres ao voto, de metade do século XIX até o início do século XX, correspondeu à “primeira onda” feminista; enquanto que o movimento de libertação das mulheres dos anos de 1960 e 1970 marca a “segunda onda”. A “terceira onda” é mais sutil (e definitivamente mais controversa), emergindo no início dos anos 1990, enfatizando o caráter elusivo da “mulher” como uma categoria e as dimensões performativas do gênero. Embora perfeitamente consciente dos aspectos problemáticos e monolíticos da narrativa da “onda” (e do modo como relatos geracionais grosseiramente simplificam histórias feministas e debates), a ideia de uma “quarta onda” é retoricamente interessante, em particular com relação à figura da bruxa, uma vez que a popularidade atual da última coincide com o reconhecido ressurgimento do interesse no feminismo. Sobre as ondas do feminismo ver, entre outras: WHEKEHAN, Imelda. *Modern Feminist Thought. From the Second Wave to “Post-feminism”*. New York: New York University Press, 1995; COCHRANE, Kira. *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave Feminism*. London: Simon & Schuster, 2014, kindle e-book; RIVERS, Nicola. *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave. Turning Tides*. London: Palgrav Macmillan, 2017.
- 9 HOLSON, Laura M. “Witches Are Having Their Hour”. *The New York Times*, 11 de out. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/10/11/style/pam-grossman-witch-feminism.html>. Acesso 5 mar. 2022. E BENNET, Jessica, “When Did Everybody Become a Witch?” *The New York Times*, 14 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/10/24/books/peak-witch.html>. Acesso em 5 mar. 2022. Esses artigos são dois de muitos outros que reportam o crescimento do interesse em bruxas e bruxaria na imprensa em geral. Gostaria

- também de assinalar, de uma maneira menos “romântica” e “empoderadora”, que a hora das bruxas também “está chegando” em países africanos (e em outras partes do mundo), onde a caça às bruxas tem aumentado desde os anos de 1980. Ilustrando um ataque violento e mais amplo contra as mulheres, tais “caças às bruxas” são uma tentativa de destruir relações comunitárias. Como demonstra Silvia Federici, é essencial que o ativismo feminista não apenas responda e se mobilize contra esses ataques, mas que também analise as condições sociais que produzem caças às bruxas – novas formas de acumulação capitalista. Veja FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019. *Witchthes, Witch-Hunting and Women*. Oakland: PM Press, 2018.
- 10 Silvia Bovenschen. “The Contemporary Witch, the Historical Witch, and the Witch Myth: The Witch, Subject of Appropriation of Nature and Object of Domination of Nature”. *New German Critique*, n. 15, outono 1978, p. 82-119.
 - 11 A psicologia arquetípica junguiana provou ser importante nessa história, como ilustrado por um livro muito popular publicado em 1985, de Jean Shinoda Bolen, *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. Trad. Maria Lydia Remédio. São Paulo: Paulus, 1990 (*Goddesses in Every Woman: A New Psychology of Women*. New York: Harper and Row, 1985).
 - 12 FERENCZI, Sándor. An attempted explanation of some hysterical stigmata. In: *Selected Papers. Further Contributions to the Theory and Techniques of Psychoanalysis*. London, NY: Karnac Books, 2002, p. 110.
 - 13 Ver MACDONALD, Michael (org.). *Witchcraft and Hysteria in Elizabeth London. Edward Jorden and the Mary Glover Case*. London: Routledge, 1991.
 - 14 HAMMER, Barbara. *Hammer! Making Movies Out of Sex and Life*. New York: The Feminist Press at CUNY, 2010, p. 30.
 - 15 A teórica (eco)feminista e ativista Starhawk fundou a tradição neopagã “Reclaiming” em São Francisco, no fim dos anos 1970. “Reclaiming” é um ramo do paganismo moderno baseado na terra e focado na Deusa como deidade tripartida (Donzela, Mãe e Anciã) e na luta ecológica. Publicado em 1979, o livro de Starhawk foi altamente influente: *A dança cósmica das feiticeiras: o renascimento da consciência espiritual feminista e da religião da grande Deusa*. Trad. Ann Mary Figueira Perpétuo. São Paulo: Nova Era, 1993 (*The Spiral Dance. A Rebirth on the Ancient Religion of the Great Goddess*. San Francisco: Harper and Row, 1979).
 - 16 STONE, Merlin. *When God Was a Woman*. New York: Dial Press, 1976. E o livro *Gyn/Ecology: the metaethics of radical feminism*, de Mary Daly, Boston: Beacon Press, 1978.
 - 17 “Eu acho que os filmes eram apreciados e geravam muitos sentimentos de participação emocionada do público. Era comum que celebrações e danças acontecessem após um programa de uma hora de meus curtas-metragens dos anos 1970. Acho que era uma contribuição comunitária maravilhosa que os filmes faziam”. HAMMER em SHREIR, Daniela. Deconstruct, Reconstruct, Challenge, Celebrate. In: Conversation with Barbara Hammer. *Another Gaze*, 17 mar. 2019. Disponível em: <https://www.anothergaze.com/deconstruct-reconstruct-challenge-celebrate-conversation-barbara-hammer-interview/>. Acesso em 5 mar. 2022.
 - 18 HAMMER, Barbara. *Hammer! Making Movies Out of Sex and Life*. New York: The Feminist Press at CUNY, 2010, p. 171.
 - 19 A citação vem do site de Barbara Hammer: <https://barbarahammer.com/>. Acesso em 5 mar. 2022.
 - 20 ALCOFF, Linda. Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: the Identity Crisis in Feminist Theory. *Signs*, v. 3, n. 13, primavera 1988, p. 408.
 - 21 “Sisterhood as Cosmic Covenant” é título de um dos capítulos do livro de DALY, Mary. *Beyond God the Father. Toward a Philosophy of Women’s Liberation*. Boston: Beacon Press, 1973.
 - 22 HAMMER em SHEIR, “Deconstruct, reconstruct, challenge, celebrate”. Sobre “feminismo radical” versus “feminismo cultural”, ver ECHOLS, Alice. *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967-1975* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).
 - 23 HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org. e trad.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 33-117 (“A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth-Century”. *Simians, Cyborg and Women*. New York: Routledge, 1991, p. 174).
 - 24 MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, v. 16, issue 3, Oct. 1975, p. 18. Haraway também menciona a “dança espiral”, o que constitui uma clara referência a Starhawk.
 - 25 Hammer em entrevista a Daniella Sheir: “Deconstruct, reconstruct, challenge, celebrate: in conversation with Barbara Hammer”, *Another Gaze*: <https://www.anothergaze.com/deconstruct-reconstruct-challenge-celebrate-conversation-barbara-hammer-interview/>. Acesso em 5 mar. 2022.
 - 26 Ver KLEIN, Jennie. “Feminist Art and Spirituality in the 1970s”.
 - 27 HOOKS, bell. “The oppositional gaze: black female spectators”. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019 (*Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992, p. 115-131).
 - 28 KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. Dissident Bodies: Freeing the Gaze from Norms. On a Cinematic and Visual Arts Practice. In: HÄTEL, Insa; SCHADE, Siegrid (ed.). *Body and Representation*. Opladen: Leske + Budrich, 2002, p. 143.
 - 29 *Idem*, p. 143.
 - 30 Citação do livro: HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019. No original, p. 1992, p. 116.
 - 31 O cinema experimental em si mesmo tem sido pensado (e escrito) enquanto um campo primordialmente masculino. Ver BLAETZ, Robin (org.). *Women’s Experimental Cinema: Critical Framework*. Durham, London: Duke University Press, 2007.
 - 32 O termo “feminismo cultural” foi disseminado por Brooke Williams, que supostamente o cunhou em seu artigo “The Retreat to Cultural Feminism”. *Redstockings. Feminist Revolution*. New Paltz, New York: Redstockings, 1975, p. 65-68.
 - 33 Ver, entre outras, e como um exemplo do ecofeminismo dos dias de hoje, o artigo “The Good-Natured Feminist. Feminism and the Quest for Democracy”, de

Catriona Sandilands. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999. Sandilands é uma pensadora importante da chamada ecologia queer.

- 34 KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. The Feminine, the Hermaphrodite, the Angel: Gender Mutations and Dream Cosmogonies in Multimedia Projection and Installation (1976-1994). *Leonardo*, v. 29, n. 4, 1996, p. 273. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/617662>. Acesso em: 5 mar. 2022.
- 35 KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. Du Super-8 au 35mm. La restauration de Selva et Chutes. Desert. Syn. *Journal of Film Preservation*, n. 72, 2006, p. 26-34.
- 36 KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. Dissident Bodies: Freeing the Gaze from Norms. On a Cinematic and Visual Arts Practice. In: HÄTEL, Insa; SCHADE, Siegrid (ed.). *Body and Representation*. Opladen: Leske + Budrich, 2002, p. 145.
- 37 KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. The Feminine, the Hermaphrodite, the Angel: Gender Mutations and Dream Cosmogonies in Multimedia Projection and Installation (1976-1994). *Leonardo*, v. 29, n. 4, 1996, p. 275. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/617662>. Acesso em: 5 mar. 2022.
- 38 *Ibidem*, p. 275.
- 39 PLUMWOOD, Val. *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London, New York: Routledge, 2002, p. 5.

* **Teresa Castro** é professora associada na Université Sorbonne Nouvelle desde 2011, trabalhando também como crítica e programadora cinematográfica. Uma parte significativa da sua pesquisa atual concentra-se sobre ecocrítica, ecofeminismo e as formas de vida vegetais na cultura visual. Nesse âmbito, publicou nomeadamente “The Mediated Plant” (e-flux journal, 2019) e co-editou o livro colectivo *Puissance du végétal et cinéma animiste*. La vitalité révélée par la technique (Presses du réel, 2020).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCOFF, Linda. “Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: the Identity Crisis in Feminist Theory”. *Signs*, v. 3, n. 13, primavera 1988, pp. 405-436.
- BENNET, Jessica. “When Did Everybody Become a Witch?”, *The New York Times*, 24 out. 2019: <https://www.nytimes.com/2019/10/24/books/peak-witch.html>. Acesso em 26 nov. 2019.
- BLAETZ, Robin. *Women’s Experimental Cinema: Critical Frameworks*. Durham & London: Duke University Press, 2007.
- BOLEN, Jean Shinoda. *Goddesses in Every Woman: A New Psychology of Women*. New York: Harper and Row, 1985.
- BOVENSCHEN, Sílvia. “The Contemporary Witch, the Historical Witch and the Witch Myth: The Witch, Subject of the Appropriation of Nature and Object of the Domination of Nature”. *New German Critique*, n. 15, outono 1978, pp. 82-119.

- COCHRANE, Kira. *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave Feminism*. London: Simon & Schuster, 2014.
- DALY, Mary. *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women’s Liberation*. Boston: Beacon Press, 1973.
- _____. *Gyn/Ecology: the Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press, 1978.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*. Basingstoke and London: Macmillan, 1984.
- DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales - Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York and London: Routledge, 1991.
- ECHOLS, Alice. *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967-1975*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- FEDERICI, Sílvia. *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2009.
- _____. *Witches, Witch-Hunting and Women*. Oakland, PM Press, 2018.
- FERENCZI, Sándor. “An attempted explanation of some hysterical stigmata”, in *Selected Papers. Further Contributions to the Theory and Technique of Psychoanalysis*. London, NY: Karnac Books, 2002, pp. 87-102.
- FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W. Norton and co., 1963.
- GAMMAN, Lorraine; MARSHMENT, Margaret (org.), *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. London: Women’s Press, 1988.
- GILLIS, Stacy; HOWIE, Gillian; MUNFORD, Rebecca (ed.), *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*. London: Palgrave MacMillan, 2004.
- HOLSON, Laura. “Witches Are Having Their Hour”, *The New York Times*, 11 out. 2019. Disponível em: www.nytimes.com/2019/10/11/style/pam-grossman-witch-feminism.html. Acesso em: 26 nov. 2019.
- HAMMER, Barbara. *Hammer! Making Movies Out of Sex and Life*. New York: The Feminist Press at CUNY, 2010.
- _____. “Barbara Hammer in conversation with Hans-Ulrich Obrist”, *Cura Magazine*, n. 27. Disponível em: <https://curamagazine.com/digital/barbara-hammer/>. Acesso em 20 mar. 2022.
- HARAWAY, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth-Century”. *Simians, Cyborgs and Women*. New York: Routledge, 1991, pp. 149-181.
- HOOKS, bell. “The oppositional gaze: black female spectators”. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992, pp. 115-131.
- KLEIN, Jennie, “Feminist Art and Spirituality in the 1970s”. *Feminist Studies*, v. 35, n. 3, outono 2009, pp. 575-602.
- KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. “The Feminine, the Hermaphrodite, the Angel: Gender Mutations and Dream Cosmogonies in Multimedia Projection and Installation (1976-1994). *Leonardo*, v. 29, n. 4, 1996, pp. 273-282.
- _____. “Dissident Bodies: Freeing the Gaze from Norms. On a Cinematic and Visual Arts Practice”. In: Insa Hätel; Siegrid Schade (org.). *Body and Representation*. Opladen: Leske + Budrich, 2002, pp. 143-157.
- _____. “Du super 8 au 35mm. La restauration de Selva et Chutes. Desert. Syn”. *Journal of Film Preservation*, n. 72, 2006, p. 26-34.

MACDONALD, Michael (org.). *Witchcraft and Hysteria in Elizabethan London - Edward Jorden and the Mary Glover Case*. London: Routledge, 1991.

MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature - Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York: Harper One, 1989.

MILLER, Pavla. *Patriarchy*. London, Routledge, 2017.

MORGAN, Robin. *Going to Far: the Personal Chronicle of a Feminist*. New York: Vintage Books, 1978.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, v. 16, n. 3, out. 1975, pp. 6-18.

_____. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*", *Framework: the Journal of Cinema and Media*, n. 15/17, verão 1981), pp. 12-15.

_____. *Fetishism and Curiosity*. Indiana: Indiana University Press, 1996.

PLUMWOOD, Val. *Environmental Culture: the Ecological Crisis of Reason*. London and New York: Routledge, 2002.

RIVERS, Nicola. *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave - Turning Tides*. London: Palgrave MacMillan, 2017.

SANDILANDS Catriona. *The Good-Natured Feminist - Ecofeminism and the Quest for Democracy*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999.

SHREIR, Daniela. "Deconstruct, reconstruct, challenge, celebrate. In Conversation With Barbara Hammer". *Another Gaze*. Disponível em: <https://www.another-gaze.com/deconstruct-reconstruct-challenge-celebrate-conversation-barbara-hammer-interview/>. Acesso em 1 nov. 2019.

STARHAWK. *The Spiral Dance - a Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*. San Francisco: Harper and Row, 1979.

STONE, Merlin. *When God Was a Woman*. New York: Dial Press, 1976.

WHELEHAN, Imelda. *Modern Feminist Thought - From the Second Wave to "Post-Feminism"*. New York: New York University Press, 1995.

WILLIAMS, Brooke. "The Retreat to Cultural Feminism". *Redstockings. Feminist Revolution*. New Paltz, New York: Redstockings, 1975, pp. 65-68.

ZILBOORG, Gregory. *The Medical Man and the Witch during the Renaissance*. New York: Cooper Square, 1969.

O BARULHO DA CHUVA, A IMAGEM DA NEVE, A VOZ FIRME SOB O VERDE DA NATUREZA: feiticeiras reencantando mundos possíveis

MILENE MIGLIANO*

Sáúdo todos seres leitores. É uma honra estar aqui e peço licença para traçar algumas linhas sobre a experiência de assistir a certos filmes da mais que sensível seleção com feiticeiras, bruxas e bruxarias em "Mulheres mágicas: reinvenções da bruxa do cinema".

O corpo se retesa inteiro. A pele se eriça, dos pés sobe um impulso que preenche em completude as batatas das pernas, os joelhos relaxam, como se repousassem onde sempre estiveram. Pelas coxas a energia do impulso e sua capilaridade energética recobre a extensão da pele em contato com a cadeira, o ar, a roupa dividida entre calcinha e shorts de algodão. As mãos procuram mais sentidos nos entremeios da pele instigada. Na tela do computador, Castiel Vitorino Brasileiro atíça a palavra em *Uma noite sem lua* (2020) e me reencanta, fazendo girar perguntas imprescindíveis no tempo de hoje, como "Porque travesti não pode existir?".

Castiel clama pelo nome que seu corpo tem em outro modo de entendimento, outra epistemologia, modo de ser, ver e conhecer o mundo. "(...) e se eu abandonasse todos vocês, talvez a escolha seja viver a completude do híbrido e não mais a escolha da polarização", narra Castiel nos primeiros minutos de *Uma noite sem lua*. Uma concepção epistêmica que contesta os padrões brancos, heterocis-

normativos, liberais, opressores e violentadores. Modos de enfrentar a vida moderna, o capitalismo, a racionalidade, a binariedade de gênero acionando sentires, saberes e espíritos. Marcela Bohórquez-Castellanos, em “Brujas contemporâneas: entre mundos y devenires espirituales”, disserta sobre a superação da exclusividade do pensamento racional como compreensão de mundo.



Conceitualizar uma espiritualidade encarnada nos coloca diante de uma forma contemporânea de conhecimento, porque não se trata de uma abstração, do intangível, mas sim de um modo de viver interconectado com os seres do planeta, consigo mesma(o) de uma maneira completa não binária, com os ritmos da terra, com o sutil manifestado no corpo, com as experimentações gozosas que miram para além do sofrimento, entrelaçando saberes híbridos que sustentam concepções de ser e de realidades não logocentradas. Considero que este paradigma na academia é um convite para espiritualizar e sentirpensar, para reconhecer que o mundo social não está separado do mundo espiritual, para abrir formas não modernas de conceber a ciência conectada com visões interiores, sociais e culturais que respondem a uma imaginação outra

possível, onde o conhecimento cura, é útil, representa e transforma cosmovisões (BOHÓRQUEZ-CASTELLANOS, 2019, p. 150).¹

A epistemologia bruxa reconectando os saberes múltiplos das ervas, das folhas, das raízes para curas, corpos livres para se expressar diante do mundo, corpos que foram extirpados pela modernidade, capitalismo e igreja católica: os corpos diferentes, corpos dissidentes e corpos insurgentes. Marcela Bohórquez-Castellanos propõe “a figura da bruxa como uma posição político-espiritual capaz de produzir encontros e modos sensíveis e intuitivos que acompanham transformações vitais, pessoais e coletivas” (2019, p. 137). Entre esses corpos insubmissos estão as travestis, indígenas, negras, além de muitas outras mulheres e pessoas que se associam às forças e presença da natureza ao potencializar o nosso bem viver, entendendo que entre estas forças está inclusive a da união de mulheres.

Pessoas como as protagonistas, que estão na busca de “Reencantar o mundo”, título do programa 13 da mostra “Mulheres mágicas”, com os filmes *Kaapora – o chamado das matas* (2020), de Olinda Muniz Wanderley Yawar, que desvela sua vida indígena associada à terra e aos saberes da natureza, *Amarração* (2020), de Hariel Revignet, que celebra a ancestralidade indígena por meio da ancestralidade afro-diaspórica no Brasil, e *Praise house* (1991), de Julie Dash, que outras corporalidades e existências espirituais e imaginárias no enclausuramento da vida urbana. Silvia Federici apresenta a ideia desde pesquisas de décadas em contato com mulheres que resistem à precariedade da vida regrada pelo capitalismo expropriador, com alianças, associações e práticas amorosas que buscam o reencantamento.

Quando falo sobre “reencantar o mundo”, refiro-me à descoberta de razões e lógicas diferentes das do desenvolvimento capitalista, uma prática que acredito indispensável para a maioria dos movimentos antissistêmicos e um pré-requisito para resistir à exploração. Se tudo o que sabemos e almejamos são as coisas produzidas pelo capitalismo,

então qualquer esperança de mudança qualitativa está fadada ao fracasso (FEDERICI, 2022, p. 273).

A pesquisadora é incisiva quando afirma que “As sociedades que não estiverem preparadas para reduzir o uso da tecnologia industrial irão se deparar com catástrofes ecológicas, competição por recursos cada vez mais escassos e uma sensação de desespero crescente a respeito do futuro da terra e nossa presença no planeta” (*Ibidem*). Ao nos reconectarmos com a terra e as práticas ancestrais de trabalho e tratamento da natureza, bem como de sua (re)produção, estamos no intento do reencantamento. Esse que se faz com palavra e canto. No livro, a autora relembra que a palavra encantar vem da palavra cantar, prática gestada pelas protagonistas dos filmes deste programa.

Em *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, Silvia Federici disserta sobre como a magia era uma insubordinação em tempos de estabelecimento do capitalismo. Enquanto “a magia aparecia como uma forma ilícita de poder e como um instrumento para obter o desejado sem trabalhar – quer dizer, aparecia como a prática de rechaço ao trabalho” (2017, p. 268), ela também existia como corpos que não necessitavam/desejavam a padronização imputada pela industrialização. Corpos aptos a fazerem máquinas geradoras de lucro, funcionarem. Corpos dos quais deveriam inibir e proibir o gozo, as diferenças, os jogos de azar e prazer, as sexualidades sem fim reprodutivo, “o útero foi reduzido a uma máquina para a produção do trabalho – nas mãos do estado e da profissão médica”. A supressão do entendimento relacional entre os corpos e a natureza são princípios do pensamento colonial e oprimem culturas originárias e diaspóricas até a atualidade.

Kaapora - o chamado das matas responde a esta situação: “Para o indígena a terra é a sua vida”. “Nós, os indígenas do Nordeste, fomos os primeiros contactados durante a invasão europeia que ocorreu em 1500”. Quando a narradora enuncia “Nossos encantados continuam aqui” enquanto percorre a terra pela floresta, e confirma

“assim como retomamos, refazemos”, sentimos o gosto de terra em filmes da tela, na boca. Na sequência, uma música entoada acompanha o caminhar de um jabuti, que logo é encontrado pelos pés em chinelos de dedo cor de rosa, de Olinda. Na cena seguinte, ela deposita no chão o fruto de jenipapo que havia encontrado passos antes, ao lado do jabuti em movimento. Eles vêm na direção da câmera, assim como os pés calçados, que passam por cima desta.

Os caminhos continuam em um choro de bebê, a floresta é atravessada em subjetivas e acompanhamentos. Ela se deita aos pés de uma árvore com grandes raízes, e logo uma mulher mais velha prepara o rapé na palma da mão. Vozes cantam junto com tambores. A magia se confirma no chocalho que tremula sobre a cabeça de Olinda: a mais nova bebe o líquido oferecido e descansa na esteira, enquanto a mais velha lhe sopra um cachimbo. As estrelas, seu rosto por uma lente rosa lembram-me de uma série de fotografias exposta no IMS – SP (Instituto Moreira Salles), *A luta Yanomami*, por Claudia Andujar.



Os efeitos das plantas e ervas se comprazem nos corpos diante das lentes. As mandalas são as próximas imagens que nos chegam pelo filme e a referência ao perfume de folhas traz a lembrança da ancestralidade e os conhecimentos das ervas e medicinas da floresta. Kaapora cosmoética florestal brasileira aparece com a pele

vermelha e nos mostra o saber das plantas. A fogueira digital que se segue sobre a imagem de um tronco cortado remonta à criatividade de que se atualiza em uma fogueira real que incendeia um campo. A terceira fogueira está mais próxima e até a escutamos crepitar, como se tivéssemos ali sentados à sua volta, a escutar as aventuras e encontros vividos naquele território.

Na agrofloresta retratada na sequência audiovisual, são apresentados os cantos indígenas acolhendo a sabedoria das relações sobre o cuidar da terra e da sua produtividade que é, antes de qualquer coisa, troca. Gilberto Gil chega com o canto “Abacateiro, acataremos seu ato, nós também somos do mato, como o pato e o leão” e as mulheres seguem a lida com as enxadas na lavoura. O encantamento associa a reverência a outros saberes, como à música baiana e negra de Gil.

E o filme *Kaapora* se liga pelo perfume da terra remexida e das folhas colhidas em *Amarração*, de Hariel Ravignet. No início, começamos com a fala de que “tudo aqui é indígena e, por isso, peça licença”. As folhas cheirosas que manuseiam as mulheres, negra e indígena, perfumam o encontro de seus olhares com o sol poente. O feitiço está feito, a aliança negro-indígena está estabelecida na luta contra a colonialidade e a emancipação dos encantados.



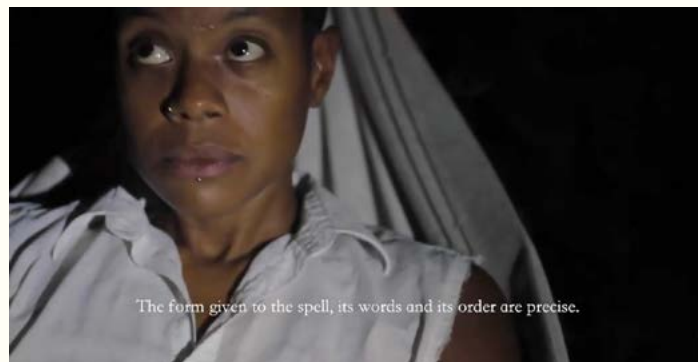
Aliança que enfrenta três dos epistemicídios cometidos na consolidação da modernidade. O genocídio dos povos originários, a diás-

pora imposta aos corpos de África, a inquisição e queima de bruxas pela igreja católica, durante quatro séculos espalhando misoginia e medo castrador. Seguindo Grosfoguel (2016), o outro epistemicídio foi a conquista do reino de Al Andaluz, com a expulsão dos árabes da Península Ibérica.

Para Silvia Federici, a inquisição foi um modo de controlar os sentires, saberes e espíritos das mulheres e pessoas que se conectavam com outras dimensões do espiritual, por exemplo com a terra, os rios, raios, trovões, chuva e neve. A voz, conformando e consolidando a palavra, tem seu poder na dimensão de existência do espiritual no que poderíamos dizer em sua relação do falar o que se deseja falar. Tantas vezes silenciada, a voz agora fala, conta e faz poesia, reconhecendo a expressividade criativa como um dos espaços de feitiçaria, bruxaria, rituais em busca da cura e recuperação da saúde e dos encantados.

Com um filme da sessão Esses corpos insubmissos, *La cabeza mató a todos*, de Beatriz Santiago Muñoz (2020), mergulhamos na atmosfera da narração de uma gata, onde cantam os sapos, insetos. Ao dissertar sobre a conjuração e as medidas de energia a se empenhar em um feitiço de destruição, a gata associa o mar, um furacão, a bomba atômica e um trovão ressoa ao fundo. Como ela havia acabado de mencionar, “forma afeta o comportamento e o pensamento”.

Na imagem, o momento em que o som da força da natureza irrompe no filme.



A frase que ela diz em seguida ao estrondo do trovão está gravada na legenda em inglês do filme: “A forma dada ao feitiço, suas palavras e sua ordem são precisas.” A realização de um feitiço é a atualização de uma prática ancestral que honra as nossas culturas e resistências: feitiços são palavras de um valor imenso, que fazem circular energias em busca de realizar o conjuro.

No filme que a gata fala conosco, espectadoras, ela explica o que sabe sobre seres andróginos, são viventes que ocupam um espaço entre meios. Liminaridades criativas com sua própria existência, corpo, voz, gestos, performances. Rápido veio a lembrança das pessoas atendidas pelo @projetoexistimos, pessoas trans e travestis em situação de rua no centro de São Paulo durante a pandemia, que afirmavam a potência deste ambiente liminar, mas também os perigos do aprisionamento e detenção nele.

O perspectivismo felino que filma nos liberta, conceitualiza a performance da queda e poda, quando elocubra a androgenia: “caem, como uma fruta da árvore”. O corpo presente no filme se pendura em uma árvore e cai no chão, tendo o rosto se acomodando confortavelmente na grama, iluminada pela lanterna branca em uma noite escura. A gata vem cheirar a terra e tambores começam a tocar, uma música cheia, de veludo, e o corpo que dança, agora para os seres da noite. A música é uma introdução de um rock da banda Velvet Underground com todas as potências bruxas que os agenciaram naquela sonoridade mântica. A pele negra na roupa branca dança o encantamento do feitiço e conjuro que enunciou. Com seus gestos de braços, cabeça, pernas e pés que pisam o chão da grama a se mexer, em uma dança acelerada, a música que nos é oferecida é novamente o canto dos grilos, pássaros, anfíbios e noite. A palavra ganha força na música encantada. O corpo negro, não binário, dança um contraste mágico. Cachorros latem e o corpo sorri confiante. O último trovão canta para a dança continuar até o fim do filme.

Considerar que o intangível nas relações com todos os seres viventes e existentes, palpáveis, sonhados e imaginados é ação cria-

tiva e possível na magia do cinema, nos lembra de outros lugares de força entre mundos, como as relações entre pessoas e animais, mais especificamente ursos, por exemplo na história de Natassja Martin, em *Escute as feras*, ao sobreviver depois depois de um encontro com o animal.

Pois é para mim que ele surgiu; é para ele que eu apareci. É duro deixar o sentido flutuar. Dizer a si mesma: não sei tudo sobre esse encontro; deixo de lado os supostos desiderata do mundo dos ursos; faço da incerteza um presente. É preciso então refletir sobre os lugares, seres e acontecimentos protegidos por uma sombra e cercados por um vazio, no cruzamento desses nós da experiência que os esquemas relacionais falham em englobar, não conseguem estruturar. Eis nossa situação atual, a do urso e a minha. Nós nos tornamos foco de atenção sobre o qual todo mundo fala, mas ninguém capta. É precisamente por essa razão que não paro de tropeçar em interpretações redutoras, até mesmo triviais, por mais bem intencionadas que sejam: porque estamos diante de um vazio semântico, de algo fora do enquadramento, que diz respeito a todos os coletivos e que lhes dá medo. Daí a pressa de uns e outros para rotular, definir, delimitar, dar uma forma ao acontecimento. Não deixar pairar a incerteza a seu respeito é normalizá-lo para fazer com que entre no coletivo humano, custe o que custar. E contudo. O urso e eu falamos de liminaridade, e mesmo que seja assustador, ninguém mudará nada disso. Os galhos estalam atrás de mim, vem vindo alguém. Decido: eles dirão o que quiserem. Quanto a mim, vou permanecer nessa *no man's land* (MARTIN, 2021, p. 78).

De volta ao território dos Even, povo originário do Grande Norte subártico, que tem retornado às florestas das terras altas da Rússia pós-soviética, a antropóloga francesa vive um período de recuperação das cirurgias pelas quais passou entre hospitais russo e franceses, durante os meses que se seguiram ao contato entre seus mundos. Natassja, que já tinha como seu nome entre os Even o nome que designa ursos, depois do encontro se tornou: *miêdka*, “aquela que vive entre os mundos” (2021, p. 23). O termo é explicado em uma

nota de rodapé, na mesma página: “a palavra *miêdka* é empregada para designar as pessoas ‘marcadas pelo urso’ que sobrevivem ao encontro. Esse termo remete à ideia de que a pessoa que carrega esse nome é dali em diante metade humana, metade urso” (*Ibidem*).

Viver entre mundos é o tema de *Praise house*, de Julie Dash (1991), a liminaridade de vivos e espíritos ilumina a superação da contenção do imaginário religioso branco, cristão, que explode em músicas em ritmos dançantes a clamar pelo êxtase. Em duas situações chegamos até este estímulo, quando como a morte se aproxima das mulheres da vida de Hanna, sua mãe e avó – e repetem mantricamente, não há retorno. Na materialidade fílmica, a recriação da presença de um espírito de luz imagina um grupo festivo que dança, se faz em diversos corpos que performam, entretêm Hannah, cantam em coro, usam instrumentos e perfazem um crescente da música com emoção. O dom de vê-los é compartilhado entre Hannah e a avó, que tem um dos momentos de intimidade/ancestralidade quando a neta penteia os seus cabelos no dia lírico da primeira morte da narrativa. No cantar a avó anuncia “estrela ascendente do amanhecer/ um dia você vai entender”. Antes do momento no qual ela parte, uma dança coletiva com o espírito de luz havia acontecido com a presença de ambas, no quarto da avó. Em outra situação, a música irrompe durante o gesto de lavar a louça e Hannah quase perde o controle ao dançar entusiasmada. Ao final do filme, a mãe a acompanha por alguns instantes para seguir com a morte, mesma corporalidade que havia levado antes a avó. Mesma dança vigorosa que antecede um momento de separação.

Enquanto sopro de cura aos traumas coloniais, o movimento dos corpos negros e diversos dançando supera o bibelô de porcelana que representa um anjo e nos é apresentado logo no começo em uma panorâmica do filme. Em um dos espaços que a mãe leva Hannah para se tratar, temos os rituais de descarrego das igrejas evangélicas, que salvam muitos da aflição. Mas para seu caso a cura era mesmo a libertação de sua ancestralidade fluida. As explosões narrativas são compartilhadas em seu contexto, proporcionando momentos

de regozijo na dança que seus corpos performam. Audre Lorde, em “A poesia não é um luxo”, defende a extensão das possibilidades criativas para todas as pessoas, e não apenas a classe branca que define, canoniza e perpetua a poesia.

Quando olhamos a vida ao modo europeu como apenas um problema a ser resolvido, confiamos exclusivamente em nossas ideias para nos libertar, pois elas, segundo o que disse o patriarca branco, é o que temos de valioso. No entanto, enquanto entramos em contato com a nossa ancestralidade, com a consciência não europeia de vida como situação a ser experimentada e com a qual se interage, aprendemos cada vez mais a apreciar nossos sentimentos e a respeitar essas fontes ocultas do nosso poder – é delas que surge o verdadeiro conhecimento e, com elas, as atitudes duradouras (LORDE, 2019, p. 46).

Em “Los cuerpos del deseo: potencias y acciones criativas”, Ana María Fernandes situa a modernidade e sua consolidação como uma interdição aos desejos expressos e soterrados em milhares de corpos, violentados pelos enquadramentos da vida histórica cotidiana desde a conquista/descobrimto. Quando Hannah dança, ela corrompe o espaço de violência que até a própria mãe lhe fazia sofrer. Quando a música é cantada, temos o acionamento de forças ancestrais. Para Silvia Federici (2022), a perspectiva de recuperar o poder de decidir coletivamente nosso destino na terra é o que define o reencantamento do mundo. Na palavra encanto está a palavra canto, de cantoria, de cantar, de cantor, encantar é ritmar a vida sob outra perspectiva. A gira de um encontro das religiões de matriz afro-diaspóricas se performa entre as personagens e o espírito de luz, enquanto cantam, até a mãe de Hannah chegar e soltar sua voz ao microfone com uma música que canta a ordem de lavar a louça. Desejos reformulados, desestruturados, em processo de cura.

Na imagem fragmento de *Praise house*, reconhecemos duas temporalidades no mesmo cômodo, de uma morada urbana, enclausurada entre quatro paredes: no primeiro plano, uma mulher de branco sentada em um sofá, em um gesto que nos remete ao assistir

à televisão. Às suas costas, um grupo de mulheres canta, dança e se comunica por gestos que sugerem movimentos circulares, entre os corpos e com a parte da sala em que estão presentes, ritualizando o encontro delas: as mulheres enaltecem suas singularidades na disposição para a performance que é de entrega. As mulheres que dançam pesam nas costas da que está sentada.



Os corpos, (re)apresentados pela mulher sentada, sofrem a distância da natureza, ar livre, contato com a terra, contato com outros corpos que podem nos amar. Amar como uma ética amorosa, como um reconhecimento da ancestralidade e do futuro ancestral que nos aguarda, como compreende e ensina bell hooks, em *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (2021). Amar no encontro com outras forças, energias e conhecimentos que podem nos afetar e nos transformar se estivermos de coração aberto para buscar ouvir e compreender. Hannah vive em contato com espíritos que estão em outro tempo e espaço, ao ar livre, em convivência com outros seres de nosso ambiente. Quando vêm para os espaços dos cômodos da casa, como a cozinha ou a sala, são capazes de transformar seu

cotidiano opressivo da vida urbana precarizada. A espiritualidade e o amor divino são uma escolha desde os atravessamentos que experimenta a personagem com suas presenças e transformações que fazem a ela. O túmulo da vó, onde a mãe de Hannah a vai recuperar com um casaco e sapatos nas mãos, se transformou em um parque, com o chão gramado, onde ela dançou e cantou como quando fazia quando a avó era viva. “Viver a vida em contato com espíritos divinos nos permite ver a luz do amor em todos os seres vivos. Essa luz é uma força vital que ressuscita. Uma cultura que está morta para o amor só pode ser ressuscitada pelo despertar espiritual” (hooks, 2021, p. 109). Hannah, Julie e a avó ressuscitam nesse filme a vida do luto diante desse modo de perceber o mundo, com presenças espirituais.

A mestra bell hooks também propõe no livro que, se “todos somos afetados pelas imagens que consumimos e pelo estado de espírito em que estamos quando assistimos” (hooks, 2021, p. 132), podemos, enquanto pessoas que agenciam as imagens, proporcionar a produção e divulgação de “imagens de interação humana amorosa” (*idem*) para superarmos a perspectiva patriarcal.



Refazer o conhecimento reconstruindo o que foi solapado pela cultura colonial integra os planos das bruxas contemporâneas com as quais encontramos, como na cena da mulher deitada sob a neve com um casaco vermelho, a rememorar a infância na América, quando compreende o sentido da oração ao oferecer uma à lua, em *Feiticeiras, minhas irmãs* (2010). Camille Ducellier apresenta no filme um entendimento a partir da pesquisa que realiza para o documentário, na sequência da carta emoção tirada no tarô sob a neve:

as videntes, telecinéticas, médiuns, astrólogas, cartomantes, hipnólogas, curandeiras, telepatas, mulheres estranhas, feministas, radfem, lésbicas, lésbicas políticas, anarco-feministas, comunistas, operárias raivosas, as grevistas, resistentes, virgens vermelhas, comunardas, *petroleuses*, mulheres emancipadas, sonâmbulas, históricas, loucas, tomba-homens, prostitutas, putas, filhas da puta, mulheres sem filho, mães infanticidas, mães lésbicas, mães solteiras, castradoras, abortadoras, mulheres abortadas, piranhas, perigosas, *femmes fatales*, mostrengas, corrompidas, *sugar babies*, galinhas, solteiras, assexuadas, andróginas, transgêneras, transmasculinas, transfemininas, pansexuais, sapatonas, *ladies*, intersex, hermafroditas, mutantes, ciborgues, PCDs, mulheres bombadas, mulheres fortes, fisiculturistas, mulheres que tomam testosterona, duronas, ciclistas, caminhoneiras, mulheres ativas, mulheres poderosas, mulheres inteligentes, eruditas, mulheres intelectuais, militantes, artistas, mulheres precárias, artistas, mendigas, marginais, menopausadas, coroas, velhas, gordinhas, mulheres obesas, erotômanas, mulheres barbadas, mulheres de véu, *strippers*, anfitriãs de bar, alcoólatras, melancólicas, assassinas, mulheres violentas, interesseiras, misândricas, todas mulheres ruins, todas feiticeiras (2010).

A pressão estética ou a normatividade para os sentidos e sentimentos do corpo da bruxaria é uma amarra que vai sendo construída no tempo, as marcas e cicatrizes são profundas em nosso imaginário, mas percebemos em filmes da mostra como *Borderhole* (2017), de Nadia Granados e Amber Remak, que os corpos das mulheres e dissidências têm lutado por transformar as imagens que as representavam,

em busca de um movimento libertador e libertário. Ou em *Boca de loba* (2018), de Bárbara Cabeças, no qual outro grupo de mulheres conquista as ruas e o direito de circulação pelos espaços urbanos, sem medo. Nestes filmes, como em *Transformations* (1976), de Barbara Hirschfeld, as mulheres se unem para performar gestos e alegrias ao estarem juntas, lembrando as ancestralidades e a importância do compartilhar poderes comunalmente. Por que mulheres precisam competir, seguir padrões, por que corpos diferenciados, inventados, sonhados, desejados diferentes dos determinados pelo patriarcado precisam ser queimados em fogueiras?

Por fim, o filme *Feiticeiras, minhas irmãs* (2010) também aciona a lembrança da música e do videoclipe de “Oração”, da artista Linn da Quebrada, que em suas obras canta no intuito de fazer existir a travestilidade negra, periférica, migrante, bixa, atualizando o cuidado, a prática interseccional e o reexistir. Linn inventa uma epistemologia bruxa amparada em suas experiências, como a de desassociação da Igreja Evangélica, “na heresia, nas mulheridades [como a mesma declara], na cor preta da sua pele ‘a minha pele preta é o meu manto de coragem’ e na sua identidade travesti” (MIGLIANO; NEVES, 2021, p. 5), que também não aceita o cristianismo em suas institucionalidades religiosas. Na música que encerra esse texto, Linn canta “Não queimem as bruxas (Não queimem). Mas que amem as bixas, mas que amem. Que amem, clamem, que amem. Que amem. Que amem as travas. Amem as travas também (Oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh)” (QUEBRADA, 2019).



NOTAS

- 1 Tradução livre de “Conceptualizar una espiritualidad encarnada nos pone frente a una forma contemporánea de conocimiento, porque no se trata de una abstracción, de lo intangible, sino de un modo de vivir interconectado con los seres del planeta, consigo misma(o) de una manera compleja no binaria, con los ritmos de la tierra, con lo sutil manifestado en el cuerpo, con las experimenta-

ções gozosas que miran más allá del sufrimiento, entramando saberes híbridos que sostienen concepciones de ser y de realidades no logocentradas. Considero que este paradigma en la academia es una invitación para espiritualizar y sentipensar, para reconocer que el mundo social no está escindido del mundo espiritual, para abrir formas no modernas de concebir la ciencia conectada con visiones interiores, sociales y culturales que responden a una imaginación otra posible, donde el conocimiento sana, es útil, representa y transforma cosmovisiones” (BOHÓRQUEZ-CASTELLANOS, 2019, p. 150).

* **Milene Migliano** é professora em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, UFRB, onde integra o Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Arte, GEEECA. É investigadora do Juvenália: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero em comunicação e consumo, no PPGCOM ESPM-SP. Publicou *Entre a praça e a internet: outros imaginários políticos possíveis na Praia da Estação*, pela Editora UFRB, em 2020.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOHÓRQUEZ-CASTELLANOS, Marcela. Brujas contemporáneas: entre mundos y devenires espirituales. *Nómadas*, n. 50, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n50/o121-7550-noma-50-137.pdf>
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- _____. *Reencantando o mundo: feminismo e a política do comum*. São Paulo: Elefante, 2022.
- FERNANDES, Ana María. Los cuerpos del deseo: potencias y acciones colectivas. *Nómadas*, n. 38, 2013. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=50121-75502013000100002&script=sci_abstract&tlng=es. Acesso em 30 mar. 2022.
- GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Estado e Sociedade*, v. 31, n.1, p. 25-49, jan./abr. 2016.
- hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2021.
- LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: *Irmã Outsider*. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MARTIN, Natassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- MIGLIANO, Milene; NEVES, Thiago. “Não queimem as bruxas, mas que amem as bixas”: bruxaria, erotismo e epistemologias pagãs em Linn da Quebrada. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 44, 2021. *Anais*.
- QUEBRADA, Linn da. *Oração*. São Paulo: Independente, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>. Acesso em 30 mar. 2022.

AS TRÊS FACES EM AMORES DIVIDIDOS: rememorando a conjuradora no cinema contemporâneo negro¹

TARSHIA L. STANLEY*

[tradução: Cátia Maringolo]

A revisitação neoclássica da cineasta Kasi Lemmons da conjuradora (*conjure woman*)² em seu filme *Amores divididos* (*Eve's Bayou*, 1997) não apenas reforça a ideia desse arquétipo como uma fusão da espiritualidade e consciência africana ocidental com o início da afro-americana para formular uma mediação psíquica e de sobrevivência de um povo; como também revigora a tendência das mulheres negras *griots* de se apegarem ao passado como um meio de determinar o presente e o futuro. Ao criar o filme, Lemmons se junta a um seleto grupo de contadoras de histórias afro-americanas que retornam à imagem tradicional da conjuradora para descobrir e celebrar sua identidade única como mulheres de descendência africana na América.

A conjuradora tem sido há muito tempo uma fonte de mistério e desordem, bem como de cura e poder, na tradição oral e imaginação literária afro-americana. *Amores divididos* introduz a conjuradora no discurso fílmico. Na tradição literária afro-americana sulista, a ideia da conjuradora é muito conhecida. Ela aparece em tudo, de lendas populares e ficção negra clássica a contos de fada infantis (BUCKNER, 2001; HAMILTON, 1995). A potência da sua manifestação atravessa as contemplações antropológicas de Zora Neale Hurston,³ a arte de Romare Bearden⁴ e agora o filme de Kasi Lemmons. O enredo de *Amores divididos* é sobre uma conjuradora e a maneira

como ela ao mesmo tempo salvaguarda e cria histórias por meio da memória. A conjuradora exerce um papel semelhante ao do *griot* tradicional, com exceção de que ela tem clarividência para o futuro e para o passado (em retrospectiva), o que permite que ela interprete a memória bem como a documento.

Situado no início dos anos 1960 na Louisiana, *Amores divididos* conta a história da família Batiste. Philanderer Louis (Samuel L. Jackson) é o charmoso médico local cuja bela esposa e filhas não são suficientes para mantê-lo em casa. A protagonista do filme é Eve, de dez anos de idade (Jurnee Smollett), que como sua Tia Mozelle (Debbi Morgan) tem o “dom da visão”. A história começa quando a jovem Eve acidentalmente testemunha seu pai envolvido em um caso amoroso ilícito. Ela confia esse segredo a sua irmã mais velha, Cisely (Meagan Good), que, como todas as mulheres da cidade, adora Louis. Eve é tranquilizada por Cisely, que garante a Eve que o que ela viu foi apenas um sonho ruim, até Louis machucar Cisely. Ferida e enfurecida pela traição de seu pai, Eve usa seu dom para buscar vingança e coloca em ação a destruição da família Batiste.

Amores divididos é prova da simultânea fascinação e necessidade da mulher afro-americana de moldar e reivindicar sua identidade pessoal por meio da revisitação de identidades míticas. No artigo “African American Literary Criticism as a Model for the Analysis of Films by African American Women”, Gloria Gibson-Hudson escreve que “ao longo dos séculos, narrativas de escravos,⁵ poesia e romances demonstravam potência formativa, ao moldar os textos a partir de uma interação de forças sociais e expressão criativa pessoal... o cinema negro continua com a mesma tradição” (1991, p. 44). *Amores divididos* segue essa tradição ao fazer referência à imagem da conjuradora, especialmente como tem aparecido na tradição literária afro-americana.

A conjuradora na tradição afro-americana

A figura da conjuradora é uma parte complexa da tradição popular afro-americana. Ela nasceu no Sul antes da abolição e é um tipo de mediação entre a religiosidade e costumes espirituais africanos e a cristandade (JOHNSON, 1997, p. 168). Embora o fato tenha sido negado por anos, agora é de amplo conhecimento que cativos africanos mantiveram suas crenças espirituais indígenas de várias maneiras no novo mundo. Mesmo quando muitos foram convertidos ao cristianismo durante o Grande Despertamento⁶ (*Great Awakening*), escravizados afro-americanos conservaram um híbrido de crenças espirituais da África Ocidental e anglo-americanas das quais a conjuradora faz parte (HINE, HINE, HARROLD, 2000, p. 60-61).

O historiador Lawrence Levine nos adverte que um estereótipo como a da conjuradora deve ser compreendido com uma junção de circunstância, história e cultura: “nós devemos ser sensíveis às maneiras como a visão de mundo africana interagiu com a de mundo euro-americano para a qual foi conduzida e para até que ponto foi criada uma perspectiva afro-americana (1977, p. 5). Se a cristandade ofereceu salvação e paz aos escravizados africanos no outro mundo, então a conjuradora representava benefícios instantâneos. Ela funcionava como uma esperança inserida nas condições presentes. Para pessoas que não tinham nenhuma defesa legal ou mesmo moral contra o trabalho forçado e perseguição, a conjuradora ou “trabalhadora das raízes” era a última defesa. A conjuradora assemelha-se a uma bruxa para a denominada sociedade civilizada, ao convocar as memórias do misticismo e da mágica africana combinando-as com práticas originadas na religião judaico-cristã.

O trabalho da conjuradora era conectar as pessoas ao mundo espiritual para protegê-las de malefícios. Nascida das tradições remanescentes da África Ocidental dos povos Igbo e Iorubá, ela fazia encantamentos e *gris-gris*,⁷ poções de raízes e *mojos*⁸ (JOHNSON, 1997, p. 169). Embora seus poderes não fossem absolutos, ela era encarregada de tudo, desde evitar que membros de uma família

de escravizados fossem vendidos separadamente até garantir o interesse de amantes caprichosos. Os talismãs que ela criava eram armas utilizadas para combater a cruel realidade da escravização e, mais tarde, as vicissitudes do destino.

Quando a escravização acabou, a conjuradora continuou a ser um membro poderoso da sociedade negra sulista. Ainda oferecendo proteção ao atender as necessidades das pessoas, transmutou-se também em vidente, curadora espiritual e conselheira da vida. Muitas pessoas na comunidade negra buscavam o seu conhecimento para ajudá-las com problemas de saúde, financeiros, familiares teimosos, amores perdidos, e até mesmo vingança e retaliação. A potência da conjuradora estava diretamente relacionada à fé das(dos) clientes em seus poderes. Suas habilidades dependiam do conhecimento do espírito humano e da habilidade de manipular insinuações e superstição. Carol S. Taylor Johnson escreve que o “poder transformativo das palavras combinado com atos simbólicos está no coração da ‘magia de conjuração’” (1997, p. 169). Em suma, a invocação da conjuradora dependia de sua habilidade de amenizar o desespero com ação prescritiva. A autora afirma:

Esperava-se que ela fornecesse um diagnóstico, identificasse a fonte do problema, lançasse um feitiço em uma vítima específica por meio do uso de encantamentos e/ou venenos com o propósito de vingança pelos feitos maldosos do inimigo; que fornecesse neutralizadores que removessem um feitiço que tivesse sido lançado maliciosamente em uma vítima; que disponibilizasse uma “mão” protetora ou um feitiço para ajudar um cliente a controlar circunstâncias adversas; que desse conselhos sobre a administração de assuntos diários, e que predissesse eventos futuros. Conjuradas auxiliavam em questões relacionadas à saúde, ao amor, ao empoderamento social, econômico e pessoal (1997, p. 168).

As pessoas que se sentiam indefesas diante de grandes adversidades geralmente procuravam os serviços de conjuradoras. Tinham a esperança de que as conjuradoras podiam fornecer um estilingue e uma pedra contra os Golias, como a escravização, doença, pobreza,

amor não correspondido, incerteza futura e mesmo a morte. Além de todas essas tarefas, a conjuradora, na tradição literária, também servia como uma imagem de memória coletiva. No poema épico “Molly Means”, de Margaret Walker, Molly é tanto uma temida conjuradora quanto o objeto da força coletiva e mimética da comunidade. Tomeiko Ashford, em seu ensaio “Performin Community: Margaret Walker’s use of poetic ‘Folk Voice’”, escreve: “a personagem de Molly Means, entretanto, permanece mítica, uma vez que se torna para sempre parte da memória compartilhada da comunidade” (2001, p. 151). Como tal, a conjuradora é uma agente aglutinadora da comunidade: é uma das coisas que os membros têm sempre em comum e que os tornam uma única entidade cultural; além disso, ela evidencia as múltiplas maneiras como essas mulheres se inseriam na comunidade afro-americana.

Recorrendo à imagem

Em *Amores divididos*, a imagem da conjuradora e a maneira como foi inserida na vida e na literatura serve a vários propósitos narrativos e estruturais. Primeiro, mimetiza o papel desempenhado nas tradições orais e literárias afro-americanas, como alguém que ajuda a estabelecer a identidade e o modo de funcionamento da cultura. De acordo com a crítica Karla F. C. Holloway, a própria natureza da literatura de mulheres afro-americanas é o desejo da escritora de roteirizar coisas que “refletem a comunidade – as maneiras culturais do saber, bem como as maneiras de enquadrar o conhecimento na literatura” (1992, p. 1). A presença narrativa da conjuradora remete à vida social, histórica e política de um povo. Uma vez que sua maneira de curar ou ferir, viver ou morrer, desafia interpretações ideológicas ocidentais sobre espaço, tempo e espiritualidade, a conjuradora marca práticas culturais diferenciadas. Esse refazer contínuo da conjuradora ou a “presença ancestral”, como defende Holloway, é proposital e pode ser compulsivo. “Eu acredito que, longe de ser uma seleção coincidente de uma metáfora, a presença ancestral na

escrita contemporânea de mulheres afro-americanas reconstrói uma (re)lembração imaginativa e cultural de uma dimensão da espiritualidade da África Ocidental, e que o lugar espiritual dessa figuração objetiva está fixado nas estruturas de linguagem do texto” (1992, p. 2).

Holloway está descrevendo não apenas uma tendência da ficção de mulheres negras de evocar uma presença ancestral, mas o ciclo de vida da iconografia da conjuradora. Evocar uma conjuradora (seja consciente ou inconscientemente) indica um desejo de reestruturar o conhecimento, a linguagem e as práticas interpretativas. Nesse sentido, Lemmons ter evocado a conjuradora definitivamente informa tanto a estrutura narrativa quanto cinematográfica do filme. Uma vez que as conjuradoras povoam a cidade de Eve’s Bayou, podemos esperar que ideais ocidentais de lógica e ordem na linguagem textual sejam desestabilizados ou mesmo expandidos quando se sustentam práticas narrativas de mulheres negras escritoras – e cineastas.

A partir da perspectiva de Holloway, os textos de mulheres negras querem retomar experiências vividas metaforicamente, em toda a sua riqueza, por meio do que ela denomina de “a tela da linguagem” (1992, p. 3). Como estou extrapolando textos para incluir textos filmicos, também quero tomar a liberdade com o conceito de “tela da linguagem” e inferi-lo para incluir a “linguagem da tela”. Embora Holloway esteja lidando com palavras escritas e conceitos, acredito que Lemmons tem uma missão paralela, fazendo uso da fotografia, da criação de paisagem e de personagem como um tipo de linguagem que também homenageia a experiência popular complexa e diversa recontada em *Amores divididos*.

Marjorie Pryse e Hortense Spillers escreveram em *Conjuring: Black Women’s Fiction and Literary Tradition* que “parte do poder da conjuradora é sua habilidade de contar histórias” (1985, p. 14). Portanto, Lemmons não está apenas utilizando técnicas de cinema para se juntar ao cânone de mulheres negras escritoras, como também suas próprias personagens vivenciam esse legado. Além das outras funções primordiais delas, as conjuradoras no filme contam histórias. Mozelle está constantemente costurando a narrativa de

sua vida como um dom para Eve. Conforme narra o filme, Eve adulta faz o mesmo para o público. Em sua barraca de clarividência na feira, até Elzora (Diahann Carroll) é uma contadora de histórias.

Além de seguir os passos de mulheres negras cujos textos envolvem identidade comunal, Lemmons também está alinhada com a tradição que busca negociar, reafirmar e promover identidade individual. Qualquer que seja a mídia, mulheres negras que contam histórias frequentemente retornam a uma imagem ancestral como forma de lembrarem a si mesmas em um sistema social e político concebido para desprezá-las e esquecê-las. Em *Conjuring: Black Women’s Fiction and Literary Tradition*, Barbara Christian diz que, durante os anos de 1970 e 1980, mulheres negras enfrentaram uma batalha interna para escreverem sobre si mesmas. Ela conjectura que o tipo de autofoco e autoconsciência que mulheres negras escritoras precisaram para solidificar uma tradição literária comprometida em nomear-se a si mesmas foi frequentemente interpretada tanto dentro quanto fora da comunidade negra como egoísmo em vez de autoatualização¹⁰ (1985, p. 233-234).

Entretanto, o comprometimento com a autodefinição nos textos de mulheres negras raramente produz autoindulgência. De fato, muitos dos textos são “dinâmicos, não estáticos, uma vez que comunicam e integram um discurso da cultura, história e políticas afro-americanas” (GIBSON-HUDSON, 1991, p. 53). Os textos de mulheres negras são frequentemente consumidos com a identificação de sua herança, posição e legados na história e na memória cultural de fato. Todavia, a própria natureza desse trabalho antropológico certamente produz inestimável informação sobre a totalidade da cultura, comunidade e história – tanto “real” quanto (re)lembrada. Como Gibson-Hudson aponta, “escritoras e cineastas mulheres afro-americanas são artistas que interpretam as experiências de mulheres com a esperança de que as leitoras e espectadoras irão examinar sua própria consciência e desenvolver uma clara visão do futuro. O trabalho delas funciona como uma arte participativa e não escapista, porque os trabalhos convidam ao diálogo e ao ativismo” (1991, p. 53). Gibson-Hudson se

refere aqui a filmes de mulheres negras cujo público primário são pessoas racializadas e aquelas que querem aceitar o desafio de se engajarem ativamente nos filmes. *Amores divididos* ultrapassa uma barreira estranha, porque muitos de seus espectadores pertencem ao público hegemônico.

A invocação de Lemmons da conjuradora também pode ser lida como um esforço de lembrar quem ela é. Pode ser que *Amores divididos* seja a tentativa da cineasta de ir para casa, de compreender esse lugar estranho, rico e histórico de onde brotam suas raízes familiares. Em uma entrevista a Ann Brown (1997), Lemmons afirma que, embora não tenha crescido no Sul, seus pais, originários da Louisiana e da Georgia, descreviam a vida de lá para ela. É óbvio que Lemmons tem uma compreensão disso, e uma apreciação pela iconografia da tradição do povo negro sulista. Ela não representa a conjuradora como um Outro exotizado. Em vez disso, ela é parte de uma família, parte de uma paisagem, parte de uma memória – uma parte da cultura como um todo. De fato, a conjuradora é a fundação da cultura que vemos na cidade de Eve's Bayou. Ela não é apenas a fundadora da linhagem da família Batiste, mas também a progenitora da habilidade de conjurar dessas mulheres. Portanto, ao assistir *Amores divididos*, o público pode compreender mais sobre a mulher negra, sua arte, sua comunidade, e a maneira como ela mesma compreende tudo isso. Também existe o potencial do público convencional de se deparar com as complexidades contínuas do sistema de escravização que gera mães fundadoras e filhas inexperientes como ambas as Eve Batistes.

O amanhecer de Eve

No espaço diegético da cidade de Eve's Bayou, as pessoas ainda precisam da conjuradora para fornecer proteção e profecia, esclarecimentos e inspiração da mesma maneira que seus/suas ancestrais precisaram. Por meio de uma intercessora que tem poder no mundo espiritual, as pessoas ainda enfrentam um mundo determi-

nado a destruí-las ou matar seus sonhos. Em vez de esculpir uma conjuradora que incorpora todas as várias facetas desse arquétipo, Lemmons sabiamente escolhe despedaçá-la. Como uma mente fraturada, a conjuradora no filme reside nas experiências vividas de três personagens, cada qual realizando um ou mais papéis do ícone tradicional. Por meio de memórias narradas da jovem Eve Batiste e das personagens de Tia Mozelle e da bruxa Elzora, começamos a conceber a conjuradora não apenas como o espaço onde a identidade é reivindicada, mas também como o próprio processo de negociação de mito e memória.

A jovem Eve Batiste é a protagonista do filme. Ela reconcilia ambos os aspectos contraditórios da conjuradora. Tem a mesma clarividência que sua Tia Mozelle e um desejo pelo lado mais sombrio da conjuração representado por Elzora, a personagem que usa o dom para se vingar e destruir. Embora a história aconteça no estado da Louisiana dos anos de 1960, o fantasma da mulher escravizada Eve assombra a história desde o começo. A Eve original conseguiu sua liberdade e, portanto, a de seus filhos, porque usou “remédios poderosos” para salvar a vida de seu senhor. A primeira Eve era uma conjuradora e, durante o filme, tomamos conhecimento do destino de suas filhas.

O filme começa com uma narração em voz *over* que estabelece a Eve crescida como narradora diegética e não-diegética. Como personagem principal, ela age como uma narradora diegética, mas na pessoa de seu passado, seu eu jovem-criança. Nós não interagimos com a Eve adulta como uma narradora não-diegética. Eve relata a história de sua cidade: “A cidade em que nós moramos tem o nome de uma escravizada. Eu recebi o seu nome”. Embora o filme seja uma reflexão sobre a habilidade das memórias de se transformarem em história e um tratado sobre as entidades que atuam como pontes entre essas memórias e a história, também é bastante óbvio que se trata de um *Bildungsroman* femininamente centrado, um retrato da vida da classe média negra nos anos 1960, e também uma história de mistério sobre um assassinato.

Na festa da cena de abertura, nós vemos Eve como a filha do meio. Ela tem inveja do carinho que seu pai demonstra para com sua irmã mais velha e está brava com o óbvio favorecimento de sua mãe com relação a seu irmão mais novo. Embora as irmãs claramente sejam rivais pelo carinho do pai, tanto Eve quanto Cisely se unem incondicionalmente quando a opinião delas sobre o pai está ameaçada. Logo após seu pai escolher dançar com Cisely, Eve sai correndo para se esconder em um antigo galpão. Ela é acordada pela visão e o som de seu pai fazendo sexo com Matty Mereaux. Silenciosamente atordoada, Eve não consegue confrontar seu pai. Mais tarde no seu quarto, quando ela divide esse segredo com Cisely, a câmera faz o que irá fazer ao longo de todo o filme. Move os espectadores do presente diegético para o passado. Eve e Cisely são instantaneamente transportadas para a memória de Eve. Lá nós vemos duas garotas como observadoras no galpão onde Cisely reescreve o que sua irmãzinha disse que tinha visto. O público toma conhecimento de uma nova leitura da cena; em vez de Louis Batiste e Matty Mereaux fazendo sexo, vemos um abraço inocente. Embora Eve esteja certa sobre o que viu, ela prefere a reinterpretação de Cisely, e essa é a maneira que a memória continuará a ser reconfigurada ao longo do filme.

Amores divididos é um filme que usufrui da linguagem da cena, do aparato cinematográfico que facilita uma percepção visual de uma contação de história em multicamadas, que começou oralmente e então se tornou parte da tradição escrita. Muito similar à maneira que Zora Neale Hurston, Toni Morrison¹¹ e Gloria Naylor¹² capturam a essência da palavra polimórfica na página, a tecnologia do cinema se torna um grande catalizador para essa mais recente disseminação da tradição popular. Por exemplo, *Amores divididos* começa com uma rememoração que estabelece o precedente para a maneira como a memória (e visão psíquica) é justaposta à realidade diegética ao longo do filme. Uma vez que a primeira cena nos mostra coisas que ainda iremos ver, ou lembrar, nós não conseguimos compreendê-la. Isso somente se torna claro conforme aprendemos

a olhar através dos olhos da jovem Eve, quando compreendemos que estamos compartilhando a perspectiva dela. Nós estamos lembrando e apreendendo a história por meio dela.

Um dos modos com que a lógica e a ordem são expandidas no filme é por meio de espelhos e memórias. Baseando-se na lenda e crença da literatura e cultura afro-americanas, o filme aborda mito contra memória ao reposicioná-los como imagens espelhadas um do outro e implica que a identidade é descoberta nessa amalgamação. Por exemplo, por causa da narração em voz over, nós sabemos que o filme representa uma memória. Qual é a função de um espelho senão refletir o que está diante dele, fazer o refletido legível e discernível? Eve adulta está relembando o verão de quando tinha dez anos de idade. Conforme o público adentra a memória de Eve, nós também podemos ver as memórias de outros personagens. Frequentemente, a representação cinemática dessas memórias utiliza os espelhos ou reflexos na água.

Conforme já foi mencionado, o começo do filme é de fato uma memória; é filmado com efeito moldura em preto e branco granulado para diferenciá-lo do tempo real do filme. É difícil descrever o *continuum* do filme. Nós ouvimos a voz adulta de Eve narrando a ação que acontece no passado. Portanto, o público nunca está totalmente certo sobre qual tempo é, porque o filme é uma memória e dentro dela estão outras.

Em uma das muitas cenas de memória no filme, Eve penteia o cabelo de Mozelle em frente a um grande e antigo espelho. A reação de Mozelle ao seu reflexo faz com que Eve acredite que sua tia esteja chateada pela maneira angustiada com que ela encara o seu luto. A ligação entre Mozelle e Eve é forte não apenas porque ela é uma filha do meio fora-do-lugar, mas também porque elas compartilham o sangue e as habilidades da conjuradora. É Eve que tira Mozelle do seu estupor após a morte de Harry e a lembra que ela tem “clientes chegando” e trabalho para fazer na comunidade. É Eve que diz para Mozelle “não é sua culpa que eles tenham morrido”. Entretanto, a preocupação de Mozelle nessa cena é sobrenatural, porque ela

vê as imagens dos seus três falecidos maridos refletidas em um dos espelhos anexos ao seu guarda-roupa. “Eu juro que amei eles”, Mozelle resmunga como se estivesse assombrada pelos homens que traiu ao ter se casado com eles. As habilidades da conjuradora vêm com um alto preço. Embora Mozelle seja capaz de oferecer ajuda e aconselhar aqueles que a procuram, não consegue enxergar com clareza sua própria vida. Ela parece fadada a se casar e então enterrar seus maridos.

Conforme Mozelle e Eve continuam em frente ao espelho, Mozelle recorda como perdeu seu primeiro marido. Atrás das duas, refletidos no espelho, estão seu primeiro marido, Maynard, e seu amante, Hosea. Mozelle conta a história em sincronia com a ação refletida no pano de fundo do espelho. Assim que sua narração atinge o clímax e o amante que confrontou seu marido ameaça matá-lo, Mozelle se move da sua posição ao lado de Eve para dentro da imagem espelhada. Embora a aparente façanha seja de fato simplesmente Mozelle caminhando para trás no cômodo e representada como reflexo de fundo no espelho, o efeito é dramático. Como Eve e Cisely, que anteriormente se moveram para a memória de Eve, Mozelle literalmente (re)habitou sua lembrança da morte de seu marido. Eve permanece próxima ao espelho no primeiro plano da cena. Nessa troca, ela aprende o poder da conjuradora de remoldar a interpretação, de revigorar a memória e de reescrever a história.

Geta J. LeSeur sugere que a jornada que a protagonista do *Bildungsroman* ocidental precisa fazer para alcançar o destino dela ou dele se manifesta como um rompimento com a família e/ou comunidade quando o escritor e os sujeitos são negros (1995, p. 30). Eve não pode mais ignorar a dolorosa verdade sobre a infidelidade de seu pai contra sua mãe e a família não pode mais ser ignorada quando ela acredita que ele abusou de sua irmã. No momento dessa descoberta, Eve rompe com seu eu de pequena-menina, com sua imagem de filha zelosa, e se torna uma conjuradora vingativa. Ela tenta corrigir o mal feito contra sua irmã e o resto de sua família e acredita que isso exige nada menos do que a vida de seu pai. Assim

que decide procurar Elzora em vez de Mozelle, deixa sua inocência para trás e está agora no seu caminho de se tornar uma conjuradora.

Eve é claramente a união de Mozelle e Elzora. Ela é a figura intermediária ou reconciliatória entre a conjuradora como curandeira e como aquela que pode causar danos. Ela não apenas reconcilia os dois lados da conjuradora, como também une esse papel ao de *griot*. Eve é responsável por transmitir tanto a palavra quanto o espírito da memória. O problema é que, para toda a sua precocidade, ela ainda é uma criança, que reage à dor de sua irmã e à traição de seu pai com vingança. Ela não consegue ainda carregar de forma desapaixonada o peso e a responsabilidade dos dons que lhe foram dados.

O mais alto poder da conjuradora na tradição literária e popular se assenta não em seus encantamentos ou *gris-gris*, suas poções e instruções, mas em sua habilidade de manipular as pessoas – para o bem ou para o mal. Nós testemunhamos Mozelle e Elzora mudarem a maneira como seus clientes interagem com o mundo, a partir apenas do poder de suas palavras. A conversa de Eve com o sr. Mereaux (o marido de Matty) é o exemplo perfeito. O sr. Mereaux não se permitiu ouvir os rumores ou enxergar a evidência do caso extraconjugal de sua mulher com Louis Batiste. Os modos de Eve e suas palavras ao sr. Mereaux são superficialmente inocentes, mas por debaixo estão as consequências para as quais Eve não estava preparada. Ela planta a semente no coração e na mente de Lenny Mereaux, que irá desabrochar em morte.

Refletindo a ideia de que o trabalho de Lemmons é um movimento de evolução nos textos de mulheres negras, Annis Pratt escreve em *Archetypal Pattern in Women's Fiction* que, entre os temas que são replicados, estão a “epifania do mundo verde” e o “trauma do estupro” (1981, p. 170-178). Cada um desses temas reverbera em Eve. A teoria da epifania do mundo verde argumenta que a protagonista feminina em textos de mulheres é impelida em seu desenvolvimento a se submergir em uma terra luxuriante e verde. Lemmons usa a paisagem quase que como uma outra personagem no filme. O *bayou*¹³ é representado pelo pântano e por árvores de

musgos pendentes; é exuberante, verde e fértil. É também uma paisagem assombrada pela Eve Batiste original, porque a cidade tem o seu nome. Um dos planos iniciais do filme representa uma mulher afro-americana emoldurada pelas plantações de cana de açúcar, conforme a história do senhor de escravizados, Jean Paul Batiste, e a escravizada, Eve, se desenvolve. Uma vez que as visões de Mozelle sobre o futuro sempre aparecem como reflexos nas águas do *bayou*, nós sabemos que o poder da conjuradora e o lugar onde ela mora estão profundamente conectados. Muitas das cenas de Eve a mostram brincando no *bayou*. Nós a vemos sendo levada ao limite quando ela e as outras crianças da família Batiste são proibidas de deixar a casa por causa de uma das premonições de Mozelle. Nós até mesmo a vemos buscar abrigo nos braços de um enorme carvalho, quando lamenta a morte de seu pai. No fim, são as águas do *bayou* que afogam o segredo de Louis e Cisely e refletem as filhas sobreviventes, Eve e Cisely.

O mundo verde onde Eve floresce é um catalisador para seu desenvolvimento e a conecta a seu passado. É significativo que o filme se passe nos anos 1960, nas regiões baixas da Louisiana.¹⁴ Eve pode se aceitar como uma conjuradora, porque não vive em um tempo onde videogames, celulares ou televisão a cabo podem distrair sua consciência. Na terra onde ela é livre para perambular, é igualmente livre para abraçar tudo o que a história e o mistério permitem. Numerosas cenas representam-na caminhando sozinha ao longo de estradas de terra, andando solitária à noite e tendo toda a liberdade para explorar a paisagem. Quando Eve pega na mão de Cisely no fim da história para determinar o que de fato aconteceu entre seu pai e Cisely, sua visão também está embutida na paisagem. O musgo pendente de grandes ciprestes permite que Eve adentre a memória de sua irmã.

D. Sovini Madison reforça a importância de Elzora habitar a fronteira quase inabitável do mundo verde. Ela escreve: “[Elzora] não é uma rainha vudu estereotipada, mas um tipo-ancestral. Ela é um protótipo representativo tanto de uma magia negra ameaçadora

quanto de um poder vivificador. Elzora mora em um pântano, uma fronteira clássica de uma condição de outridade e ameaça” (2000, p. 326). Eve ocupa o belo espaço verde do *bayou*, enquanto Elzora habita o escuro, o presságio e os perigos do pântano. Diferentemente da elegante casa de Mozelle, o “escritório” de Elzora é um pequeno barraco decadente empoleirado nas águas estagnadas do pântano. Mozelle recebe seus clientes e faz seu trabalho em casa, apoiada pelo status de conselheira psíquica, enquanto Elzora é relegada ao papel e aos acessórios de vidente.

O elemento do trauma do estupro está também presente no filme. As duas filhas Batiste idolatram o pai e estão particularmente incomodadas com sua infidelidade. Cisely escolhe enxergar a promiscuidade de seu pai como resultado da incapacidade de sua mãe de agradá-lo. Ela responde tentando se tornar sua mãe em termos edipianos. Eve ainda não tem certeza do que fazer com seus sentimentos por seu pai e vacila entre a inveja de Cisely e a raiva do comportamento de seu pai. Tanto Eve quanto Cisely são a mulher/criança, presas entre adolescência e idade adulta, memória e verdade. Como Cisely se encontra à beira de um despertar físico como mulher, Eve está no processo de despertar da espiritualidade e irá carregar o fardo, assim como a conjuradora, de permanecer no espaço entre memória e verdade para mediá-lo.

A conjuradora pode ser tanto uma vantagem quanto uma desvantagem na comunidade. Ela pode usar seus poderes para ajudar ou causar danos. A tradição popular nem sempre reconhece a conjuradora como uma figura positiva na sociedade. Muitas ideias sobre ela focalizam sua habilidade de invocar magia negra e trabalho contra a comunidade, bem como em seu favor (TUCKER, 1994, p. 173-188).¹⁵ Charles Chesnutt criou um dos primeiros retratos da conjuradora na literatura afro-americana em *The Conjure Women and Other Conjure Tales* ([1899] 1993), coleção de contos que revelam a complexa relação entre um(a) conjurador(a) e a comunidade. Na maioria dos sete contos (narrados por Tio Julius ao proprietário de terra branco, John, que por sua vez os narra ao leitor), Chesnutt

representa a maneira como a conjuradora protege e busca vingança para a comunidade negra. Por exemplo, em “Mars Jeem’s Nightmare”, o senhor da plantação é transformado em um escravizado. Mars Jeem então sofre em primeira mão os horrores geralmente perpetrados contra a comunidade escravizada.

Esse tipo de história demonstra a capacidade da conjuradora de gerar esperança na comunidade escravizada. As outras histórias de Chesnutt ilustram a batalha da conjuradora contra as forças malignas da separação, conforme tenta manter unidas as famílias escravizadas com as pessoas amadas. Entretanto, Chesnutt também é cuidadoso ao desenhar uma imagem da conjuradora como força maligna. Em “The Conjuror’s Revenge” e “The Gray Wolf Ha’nt”, ela se torna um conjurador e busca vingança quando é traído. Na primeira história, um escravizado é transformado em mula por roubar do conjurador; na segunda, o pobre Dan é transformado em lobo e enganado, levado a matar sua própria esposa como punição por assassinar o filho da conjuradora.

Continuando com a tradição, o romance *Mama Day* (1988) de Gloria Naylor é uma narrativa convencional da boa e poderosa conjuradora, porém em tempos modernos. Como o trabalho de Chesnutt, *Mama Day* é escrito no fim do século e apresenta múltiplas facetas dessa imagem. Miranda (Mama) Day é uma conjuradora quintessencial. Ela mantém unida a comunidade de Willow Springs assim como acontecia naquelas afro-americanas, nos períodos da escravização e pós-escravização. Miranda é uma curandeira, educadora e cuidadora. Ela é a conexão com o poder e a história que os cidadãos de sua pequena ilha precisam para manter sua identidade em um mundo que deseja apagá-los.

Em *Amores divididos*, a personagem de Elzora certamente representa a faceta mais sinistra da conjuradora. Em contraste direto com a bela e elegante Mozelle, Elzora aparece com maquiagem branca, imitando a máscara da morte.¹⁶ Enquanto Mozelle pratica em uma casa requintada, Elzora trabalha na feira. Ela lê a sorte em uma cabine arruinada, repleta de misturas indiscerníveis guardadas em

potes. Elzora é a portadora de más notícias, ainda que verdadeiras. Não abranda o impacto de suas palavras ou oferece maneiras de contorná-las. Ela é o terceiro membro da trindade conjurante, o lado do dom da visão que pode ser comercializado e submetido ao mal.

Não é de se surpreender que Eve se sinta tanto assustada quanto atraída por Elzora. Eve escolhe essa qualidade da conjuradora quando sente que deve punir seu pai pelo que ele fez com Cisely. Embora Eve contrate Elzora para matar seu pai, o público é convidado a tirar suas próprias conclusões. Foi a nota de vinte dólares ou o fio de cabelo da sua escova que deu início à queda de Louis, ou foram as palavras que Eve depositou na psique do sr. Mereaux? Ficamos a imaginar se foi Eve ou Elzora que lançou o feitiço que mata Louis Batiste. Talvez seja a combinação das duas. Ou talvez seja Louis que, como Elzora previu, “caiu sobre sua própria espada”.

Na cena da morte de Louis, as três faces da conjuradora se encontram. Lenny Mereaux proíbe Louis de falar com Matty novamente e ameaça matá-lo por sua traição. Louis, que não consegue ser nada menos do que o herói, insiste em dizer boa noite para Matty. Assim que Mereaux usa sua arma e Louis empurra Eve para o chão, evitando que o tiro a acertasse, a visão anterior de Mozelle se apresenta. Mais cedo no filme, Mozelle teve a visão de uma criança local sendo atingida por um ônibus, mas quando o corpo cai está próximo aos trilhos do trem, não na rua. Uma vez que Mozelle não completou a leitura da sua visão – ela parou quando o ônibus atingiu a criança –, não compreende que também previu a morte de Louis. Portanto, o público está devastado juntamente com Eve. Nós não estamos preparados para o legado da memória. Enquanto Eve está deitada no chão gritando por seu pai, o trabalho dela e de Elzora se concretiza. Eve recebe o que pagou, e Louis pagou pelo que ele próprio foi.

Heranças

No fim do filme, enquanto vasculha entre os pertences de seu pai, Eve encontra uma carta que parece absolvê-lo dos crimes cometidos

contra Cisely. Durante a confrontação de Eve com Cisely, ela deve usar sua vidência para saber a verdade. Eve pega nas mãos de Cisely, como Mozelle faz com seus clientes. O manto é então passado para Eve. Ela não usa a verdade do que descobre para condenar nem Cisely e nem seu pai. Em vez disso, como uma conjuradora curandeira, enterra a carta de Louis e leva Cisely pelas mãos. Conforme as duas garotas se mantêm espelhadas nas águas do *bayou*, nenhuma resposta definitiva emerge. Ouvimos então Eve crescida continuar o solilóquio que começou no início do filme.

Como muitas antes de mim, eu tenho o dom da visão, mas a verdade muda de cor dependendo da luz, e amanhã pode se tornar mais claro do que ontem. A memória é uma seleção de imagens, algumas elusivas, outras impressas indelevelmente no cérebro. Cada imagem é um fio, cada fio é costurado conjuntamente para fazer uma tapeçaria de textura intrincada, e a tapeçaria conta uma história, e a história é o nosso passado.

A história de Eve da família Batiste é um fio da longa história das conjuradoras na tradição oral e literária afro-americana. Celebrado por sua fotografia deslumbrante e elenco brilhante, *Amores divididos* provoca memórias e invoca papéis narrativos tradicionais. É também um testamento dos modos como a tradição de contação de história feminina afro-americana luta com a identidade. Mulheres negras têm estabelecido um padrão para (re)lembrarem a si mesmas, sua comunidade e sua história. Textos de mulheres negras frequentemente exumam suas ancestrais, ainda que tenham existido fundamentalmente como tipos. Há pouca tensão entre o ancestral e o arquétipo, porque essas escritoras compreendem a habilidade da memória de (re)presentar e (re)criar. Na verdade, a memória pode ser história e, para as pessoas longamente despojadas de história, é uma atualização justificável.

Esse padrão começa na tradição oral e então encontra seu caminho nos escritos de mulheres negras. Posteriormente, esse (re)lembrar acontece em filmes tais como *Amores divididos*. Nós vemos a conjuradora em vários estágios da sua existência. Vemos

como ela nasce, como sobrevive e o que acontece quando precisa reconciliar todos os aspectos da sua natureza. Para além de todas as suas facetas, a conjuradora é uma figura de reivindicação e (re) invenção do eu feminino afro-americano. Em *Amores divididos*, a mulher negra é Mozelle, a mediadora, e Elzora, a ameaça. Finalmente, ela é Eve, uma ponte intermediária entre as duas. A conjuradora é uma expressão do poder de escritoras mulheres negras e agora cineastas que invocam o (re)lembrar da história e o (re)escrevem para gerações que virão.



NOTAS

- 1 Originalmente publicado sob o título “The Three Faces in Eve’s Bayou: Recalling the Conjure Woman in Contemporary Black Cinema”, como capítulo do livro *Folklore/cinema: popular film as vernacular culture*, SHERMAN, Sharon R.; KOVEN, Mikel J. (org.). Logan: University Press of Colorado/Utah State University Press, 2007, pp. 149-165.
- 2 Nota da tradutora (N.t.). Para que possamos compreender a figura da *conjure woman* e a escolha por traduzir a expressão como “conjuradora”, acreditamos que é preciso ter em mente de que se trata de uma existência de mulher negra nos Estados Unidos e que, como o texto sugere, tem como marco literário a publicação do livro *Conjuring Woman* por Charles W. Chesnutt, em 1899. Parece-nos, a partir da leitura do artigo e de pesquisas realizadas, que a conjuradora se refere à existência de uma mulher negra da diáspora (mais especificamente afroestadunidense) e que, de acordo com a nossa leitura, parece confluir três imagens, identidades, ou existências negras no Brasil: a macumbeira (que carrega muito de uma percepção social de mulheres negras mágicas, ou encantadas) como aquela que pode trazer ou criar boa ou má sorte; a benzedeira, uma mulher de amplo conhecimento de ervas, mas também de algo de magia; e também uma mãe de santo, a que consegue enxergar além (futuro, passado). A tradução de *conjure woman* como conjuradora é coerente com o termo em inglês, além de ser utilizada nos poucos artigos em português sobre o assunto, em especial sobre o livro de Chesnutt. Assim, é preciso ter em mente um olhar interseccional para a experiência ou vivência de mulheres negras mágicas, e nesse sentido também como uma oposição, ou um contraponto, às imagens convencionais da bruxa, representadas majoritariamente como mulheres brancas ou a partir de uma perspectiva europeizante.
- 3 N.t. Zora Neale Hurston (nascida em 7 de janeiro de 1891, em Notasulga, Alabama, e falecida em 28 de janeiro de 1960, em Fort Pierce, Flórida) foi uma escritora negra estadunidense folclorista associada à Renascença do Harlem e

conhecida por celebrar a cultura afro-americana do Sul rural. Dentre suas obras, se destaca o romance *Seus olhos viam Deus* (São Paulo: Editora Record, 2022), *Their Eyes Were Watching God* (1937). Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Zora-Neale-Hurston>. Acesso em: 19 mar. 2022.

- 4 N.t. Romare Bearden (nascido em 2 de setembro de 1911, em Charlotte, Carolina do Norte e falecido em 12 de março de 1988, na cidade de Nova York) é reconhecido como um dos artistas visuais mais criativos e originais do século XX, tendo uma prolífica e distinta carreira que abrangia uma ampla gama de interesses intelectuais e de pesquisa, incluindo música, artes cênicas, história e literatura. Para mais informações: <https://beardenfoundation.org/romare-bearden/>. Acesso em: 19 mar. 2022.
- 5 N.t. O termo “narrativas de escravos” é usado aqui para *slave narrative*, por se tratar de uso amplamente difundido em estudos literários. Entretanto, no restante do texto mantivemos as palavras “escravizado/a” e “escravização”.
- 6 N.t. O Grande Despertamento indica alguns períodos de rápida e dramática intensificação religiosa na história anglo-americana. Considera-se que seu início aconteceu em 1703. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/mobv9?hl=pt>. Entre as convicções dos Avivamentos ou Grande Despertamento norte-americanos, está a soberania de Deus na salvação e a ênfase na conversão e na vida santificada. Disponível em: <https://cpaj.mackenzie.br/historia-da-igreja/movimento-reformado-calvinismo/jonathan-edwards/licoes-dos-avivamentos-americanos/>. Acesso em: 19 mar. 2022.
- 7 N.t. *Gris-gris* são amuletos ou símbolos de boa sorte e proteção espiritual. Disponível em: <https://blackamericaweb.com/2013/11/25/little-known-black-history-fact-gris-gris/>. Acesso em: 19 de mar. 2022.
- 8 N.t. *Mojo* é um feitiço, uma proteção, um talismã, um poder mágico.
- 9 N.t. Margaret Walker (nascida em 07 de julho de 1915 em Birmingham, Alabama e falecida em 30 de novembro de 1998, em Chicago, Illinois) foi uma importante poeta e escritora negra norte-americana. Dentre seus trabalhos, destacamos *For my people* (1942) e *Jubilee* (1966).
- 10 N.t. Autoatualização é o desejo de uma pessoa de utilizar todas as suas habilidades para realizar tudo que puder. A expressão é usada por Abraham Maslow em sua teoria sobre motivação humana. Fonte: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/self-actualization>. Acesso: 14 abr. 2022.
- 11 N.t. Toni Morrison (originalmente Chloe Anthony Wofford, nascida em 18 de fevereiro de 1931, Lorain, Ohio e falecida em 5 de agosto de 2019, Bronx, New York) foi uma importante escritora negra estadunidense. Além da publicação de romances e ensaios, Morrison recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1993. Para mais informações: [britannica.com/biography/Toni-Morrison](https://www.britannica.com/biography/Toni-Morrison). Acesso em: 19 mar. 2022.
- 12 N.t. Gloria Naylor (nascida em 25 de janeiro de 1950, em New York, New York e falecida em 28 de setembro de 2016 em Christiansted, U. S. Virgin Islands) foi uma importante romancista negra estadunidense, conhecida pela sua representação de mulheres negras, em especial no seu romance de estreia *The Women of Brewster Place* (1982) e no seu romance criticamente celebrado *Mama Day* (1988). Para mais informações: <https://www.britannica.com/biography/Gloria-Naylor>. Acesso em 19 mar. 2022.

- 13 N.t. um *bayou* é um riacho lento ou uma seção pantanosa de um rio ou lago onde a água está parada, comum em algumas regiões dos Estados Unidos. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.org/encyclopedia/bayou/>. Acesso em: 19 mar. 2022.
- 14 N.t. No original, a autora se refere a “Louisiana *low country*”. O termo *low country* se refere, em particular, à região de baixa altitude, uma parte dos estados sulistas que se estende do litoral até a linha de queda.
- 15 Lindsay Tucker examina as horríveis representações da conjuradora. A autora estrutura sua crítica de Ruby (que é a antítese da Mama Day – a boa conjuradora) no trabalho de Naylor com a análise de Zora Neale Hurston da tradição da conjuradora na autobiografia *Mules and Men* ([1935] 1978). Tucker enxerga Naylor e Hurston como trabalhando contra imagens negativas da conjuradora “distorcidas pelo eurocentrismo europeu” e pela “cristandade” (1994, p. 175).
- 16 Na faixa de comentários da diretora, Kasi Lemmons diz que Diahann Carroll era muito bonita para ser Elzora. Tomou então a decisão de maquiar seu rosto para distinguir o tipo de conjuração de Elzora em relação à de Mozelle.

* **Tarshia L. Stanley** é reitora da Escola de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade St. Catherine (Minnesota, EUA). Autora de artigos sobre mulheres negras no cinema africano, afro-americano e caribenho, assim como a iconografia feminina negra na cultura popular americana. Organizou *The Encyclopedia of Hip Hop Literature* (Greenwood Press, 2008) e o volume da série de ensino *Approaches to Teaching the Works of Octavia E. Butler* (Modern Language Association, 2019). Suas áreas de especialização abrangem os estudos de cinema e mídia e a ficção especulativa afro-americana.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASHFORD, Tomeiko R. Performing community: Margaret Walker’s use of poetic “folk voice”. In: GRAHAM, Maryemma (ed.). *Fields watered with blood: critical essays on Margaret Walker*. Athens: University of Georgia Press, 2001. p. 148-63.
- BROWN, Ann. Bayou spirits on-screen. *American Visions* 12 (5): 39. 1997.
- BUCKNER, B. Dilla. Folkloric elements in Margaret Walker’s poetry. In: GRAHAM, Maryemma (ed.). *Fields watered with blood: critical essays on Margaret Walker*. Athens: University of Georgia Press, 2001. p. 139-47.
- CHESNUTT, Charles Waddell. *The conjure woman and other conjure tales*. Ed. Richard H. Brodhead. Repr., Durham, NC: Duke University Press, [1899] 1993.
- CHRISTIAN, Barbara. Trajectories of self-definition: placing contemporary Afro-American women’s fiction. In: *Conjuring: Black women’s fiction and literary tradition*, ed. Marjorie Pryse and Hortense J. Spillers, 233-34. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- GIBSON-HUDSON, Gloria J. African American literary criticism as a model for the analysis of films by African American women. *Wide Angle* 13 (3-4): 44-54, 1991.

- HAMILTON, Virginia. *Her stories: African American folktales, fairy tales and true tales*. New York: Scholastic, Inc., 1995.
- HINE, Darlene Clark; HINE, William C.; HARROLD, Stanley. *The African American odyssey*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000.
- HOLLOWAY, Karla F. C. *Mooring and metaphors: Figures of culture and gender in black women's literature*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992.
- HURSTON, Zora Neale. *Mules and men*. Repr., Bloomington: Indiana University Press, [1935] 1978.
- JOHNSON, Carol S. Taylor. Conjuring. In: *The Oxford companion to African American literature*, ed. William L. Andrews, Frances Smith, and Trudier Harris, 168–69. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.
- LEVINE, Lawrence W. *Black culture and black consciousness: Afro-American folk thought from slavery to freedom*. London: Oxford University Press, 1977.
- LESEUR, Geta J. *Ten is the age of darkness: the black bildungsroman*. Columbia: University of Missouri Press, 1995.
- MADISON, D. Soyini. Oedipus rex at Eve's Bayou or the little black girl who left Sigmund Freud in the swamp. *Cultural Studies* 14 (2): 311–40, 2000.
- NAYLOR, Gloria. *Mama Day*. New York: Vintage Press, 1988.
- PRATT, Annis. *Archetypal patterns in women's fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- PRYSE, Marjorie; SPILLERS, Hortense J. (eds.) *Conjuring: Black women's fiction and literary tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- TUCKER, Lindsay. Recovering the conjure woman: texts and contexts in Gloria Naylor's *Mama Day*. *African American Review* 28 (2): 173–88, 1994.

HÄXAN

“Que começa o seu sofrimento”

CHLOÉ GERMAINE BUCKLEY*

[tradução: Carla Italiano]

A bruxa é detentora de uma longa história no cinema ocidental. Nossa tendência atual é associá-la ao cinema de terror, mas suas representações iniciais resistem a uma fácil categorização. Ela surge nos filmes mudos estadunidenses já em 1908 (no curta-metragem *A bruxa*). O período do cinema mudo também trouxe o pequeno drama histórico *A bruxa de Salem* (1913), além de adaptações para as telas de narrativas de bruxas conhecidas, como *João e Maria* (*Hansel and Gretel*, 1909) e *Macbeth* (1916). Talvez a bruxa cinematográfica mais icônica seja a bruxa má do Oeste de *O mágico de Oz* (*The wizard of Oz*, 1939), de Victor Fleming. Injetando horror na fantasia em technicolor de Oz, a bruxa de pele verde interpretada por Margaret Hamilton se tornaria uma espécie de modelo para o estereótipo da bruxa.

As acusações de bruxaria do século XVII na Dinamarca inspiram *Dias de ira* (*Day of wrath*, 1943), de Carl Th. Dreyer, uma análise angustiante da repressão e paranoia difundidas durante os dias mais sombrios da ocupação nazista do país. Na obra de René Clair *Casei-me com uma feiticeira* (*I married a witch*, 1942) e em *Sortilégio do amor* (*Bell, book and candle*, 1958), de Richard Quine, a bruxa é motivo para risadas, mas existe uma tensão entre a comédia e uma insinuação mais sinistra acerca do perigoso poder das mulheres de confundir e subjugar suas vítimas masculinas. Nos filmes de mistério dos anos 1940, a bruxaria está frequentemente associada ao exotismo, como em *Feitiço* (*Weird woman*, 1944), de Reginald Le Borg, no qual um professor universitário precisa defender sua es-

posa estrangeira contra uma série de suspeitas em sua cidade natal. Talvez seja somente com *A máscara de Satã* (*Black Sunday*, 1960) que a bruxaria se torna um tema explícito e uma fonte visual para o cinema de terror. O longa-metragem gótico do italiano Mario Bava presta homenagem aos filmes de monstros do estúdio Universal dos anos 1930, com uma vampira-bruxa que almeja uma vingança sangrenta até se deparar com um final violento. *A máscara de Satã* mescla bruxaria popular ao satanismo e ocultismo, elementos que seriam retomados no terror de grande alcance de Roman Polanski *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, 1968).

No entanto, tais representações de feitiçaria no cinema de terror possuem um antepassado cinematográfico anacrônico. As sequências dramatizadas que Benjamin Christensen intercala com documentário em *Häxan* não poderiam ter sido classificadas como terror na época do lançamento do filme, em 1922 – mesmo com suas representações gráficas de tortura e perversão sexual –, uma vez que esse rótulo só existiria após outra década. Contudo, elas claramente antecipam o que hoje consideramos o gênero terror, ainda que a figuração da bruxa no filme seja mais rica e complexa do que inicialmente se possa considerar. Christensen se dedica à história da bruxaria a fim de revelar o modo como a opressão das mulheres assume diferentes disfarces em períodos históricos distintos. Convocando argumentos da teoria psicanalítica que surgia à época, Christensen sugere uma ligação entre os diagnósticos contemporâneos de histeria e a caça às bruxas na Europa do período medieval e primórdios da modernidade. Essa conexão aproxima o médico do século XX, que confinava as jovens tidas como problemáticas em sua clínica, ao papel do inquisidor.

Häxan sinaliza um subgênero que surgiria nos anos 1960 e 1970: o terror *folk* (*folk horror*), associado a sistemas de crenças considerados distorcidos ou arcaicos, ao isolamento geográfico, paisagens sinistras, elementos dos contos de fadas e, frequentemente, à bruxaria. No apogeu contracultural dessa forma, filmes como *Bruxa – a face do demônio* (*The witches*, 1966), *O caçador de bruxas*

(*Witchfinder general*, 1968), *O estigma de Satanás* (*The blood on Satan's claw*, 1971) e *O homem de palha* (*The Wicker Man*, 1973) não exatamente evocam a bruxa como uma imagem radical de poder feminino, mas abandonam o arquétipo da mulher “incontestavelmente monstruosa” presente em outros tipos de filmes de terror, como aponta Barbara Creed. A análise quase-feminista da bruxaria em *Häxan* e a representação das bruxas nesses filmes posteriores igualmente ressoam como algo natural no século XXI, com seu reconhecimento da persistente misoginia institucional em determinados setores da sociedade, e das reações violentas ao feminismo em outros. Na realidade, a bruxa se tornou outra vez proeminente na cultura popular, emergindo como figura central no renascimento do cinema de terror *folk*, de *A bruxa* (*The witch*, 2015), de Robert Eggers, que retoma materiais históricos do início da história moderna, a *Midsommar – O mal não espera a noite* (2019), de Ari Aster, um terror dos tempos modernos que evoca diretamente *O homem de palha*. Nesses filmes, as bruxas são entendidas como personagens ambíguas, vítimas da opressão sexista, mas também detentoras de um poder destrutivo potencialmente nocivo.

Assim como os filmes de terror *folk* ao final do século XX e início do XXI, *Häxan* se volta para o passado, analisando o fato da bruxa estar entre nós desde os tempos antigos. Christensen incorpora elementos de múltiplas fontes, contemporâneos e históricos, incluindo textos do início do período moderno no qual o mito da bruxa satânica se cristalizou. A ideia de bruxa que emerge dos julgamentos de bruxaria ocorridos na Europa aproximadamente entre 1420 e 1650 aliou elementos do folclore germânico com a mitologia greco-romana e as representações de heresia cristãs medievais. Tal bruxa não era necessariamente feminina, mas estava associada a monstros femininos, como a lâmia grega (um demônio assassino de crianças que perambulava pela noite, lançando tentações e posteriormente devorando jovens homens), a Medeia ou a estirge (*strix*) romana (criatura semelhante a uma coruja que era igualmente predadora de crianças). Esses horrores do mundo antigo persistiram sob diferentes

disfarces na Europa Central, se confundindo com os primeiros relatos de malefício na Alemanha, por exemplo, nos quais o clero registrava crenças locais a respeito de mulheres cujos corpos jaziam em suas camas enquanto seus espíritos viajavam, que se transformavam em corujas ou comiam carne humana.

Com o desenvolvimento do mito da bruxaria no início do período moderno, surgem os tropos: canibalismo, roubo e assassinato de bebês, a habilidade de entrar nas casas sem ser convidado, de se transformar em animais, comer a carne ou sugar o sangue de bebês, ter o poder de voar por meio de pomadas feitas da carne de crianças, cavalgar em demônios ou vassouras pelo ar. *Häxan* faz referência à maioria desses tropos, bem como a outros detalhes originados nos registros de julgamentos, incluindo os “testes” de bruxaria. Não é difícil perceber, considerando tais mitos antigos e a maneira como eles sugerem a ilegitimidade do poder feminino, como o estereótipo da bruxaria maligna se tornou uma ferramenta tão conveniente para a propagação de ideias misóginas. A postura de Christensen em relação ao assunto, porém, é mais ambígua: em vez de repetir antigas suposições sobre mulheres perigosas, ele almeja estabelecer um diálogo entre o passado e o presente. Na parte inicial de *Häxan*, o diretor interpreta um acadêmico racional, desprezando as crenças primitivas do passado e tomando a infeliz bruxa feminina como seu objeto de estudo. À medida que o filme avança, as linhas que separam realidade, mito, superstição e História se confundem intensamente, e Christensen até reaparece sob o disfarce de diabo, ao estilo das representações de demônios e do Inferno de Hieronymus Bosch no século XV, e do próprio retrato de Satanás de Eduard von Grützner (*Mephisto*) de 1895.

Christensen também emprega o grotesco nas cenas de *Häxan* que recriam um sabá de bruxas, desenhando não apenas as paisagens infernais de Bosch, mas o *Sabá das Bruxas* de Francisco Goya (1798), com seu demônio corneteiro, e *Dull Gret* (1563) de Pieter Brueghel o Velho, que retrata um exército de mulheres a caminho de um inferno de pilhagens. O grotesco, como aponta o

teórico Philip Thomson em sua investigação de 1972 sobre o modo literário, desperta tanto a repugnância quanto o fascínio, o humor e o horror. Tais contradições são particularmente vivas no que as estudiosas feministas denominam “grotesco feminino”, uma estética que explicita as ideias binárias das mulheres enquanto bruxas ou tentações, anjos ou prostitutas. Como *Häxan* vai revelar, a figura da bruxa abrange tais dualismos; ela pode ser “jovem e bela”, diz Christensen à(o) espectador(a), ou “velha e miserável”. O grotesco feminino também é devedor de uma associação cultural de longa data entre as mulheres e a natureza, que nem sempre é benéfica. Na terceira parte do filme, por exemplo, uma mulher identificada como Maria, a tecelã, confessa, após ser torturada por monges, ser uma bruxa e que pariu muitos filhos gerados pelo Diabo. Algo ilustrado por um desfile de formas animais-humanas monstruosas que emergem de suas pernas.

Em outros momentos de fabulação em *Häxan*, o grotesco aparece em harmonia com uma atmosfera carnavalesca, sugerindo um cruzamento entre gênero e classe social: as bruxas não são apenas mulheres, elas são mulheres pobres. Christensen associa as bruxas ao carnavalesco por meio de cenas de comilança desenfreada e de outras funções corporais – um par de bruxas urina na rua, criando um feitiço contra pessoas de maior poder social. O carnavalesco concede aos pobres e oprimidos um grau de poder para subverter a ordem social usual e para o escárnio direcionado às figuras de autoridade. A poção do amor de uma bruxa, por exemplo, transforma um devoto padre em um pagão lascivo. Além de convidar ao riso, Christensen elabora uma crítica social capaz de despertar compaixão pela situação dos pobres. A bruxa Apelone tem acesso a um “castelo dos sonhos”, no qual o diabo realiza todos os seus desejos secretos, mas as moedas de ouro ali encontradas desaparecem mais rápido do que ela é capaz de guardar. *Häxan* também revela os limites do carnavalesco – o poder concedido é, obviamente, temporário, e a hierarquia social é rapidamente restaurada por meio de forças repressoras.

A natureza precária do poder da bruxa se torna evidente, em *Häxan*, na sua transformação de uma figura de terror em uma vítima que desperta pena, como nas histórias de Maria, a tecelã, e Anna, a esposa do tipógrafo. Nas partes finais do filme, Christensen concentra-se nas práticas cruéis do clero e dos caçadores de bruxas, que impõem torturas mentais e físicas a Anna, uma jovem mãe acusada de crimes que não cometeu. Enquanto os padres buscam fazer com “que comece o seu sofrimento”, Christensen lamenta a “devastação” da histeria da caça às bruxas, que levou a “uma fogueira atrás da outra”. Curiosamente, *Häxan* é contemporâneo da “teoria do culto às bruxas” da egiptóloga, arqueóloga, antropóloga e folclorista inglesa Margaret Murray, desenvolvida pela primeira vez no livro *The Witch-Cult in Western Europe*, de 1921, em que ela afirma que os primeiros julgamentos de bruxaria modernos eram, na realidade, a perseguição coordenada de uma religião pagã matriarcal, que foi levada à extinção. Ainda que a tese de Murray já tenha sido inteiramente refutada por pesquisadoras(es), sua associação entre a bruxaria e a condição de mulheres e outros sujeitos socialmente marginalizados e alvo de perseguição lançou uma insistente questão cultural. Christensen ecoa algumas das afirmações mais radicais de Murray ao afirmar que os julgamentos tomaram oito milhões de vidas; o registro histórico sugere que o número de pessoas executadas por bruxaria entre 1400 e 1850 foi provavelmente em torno de oitenta mil.

Tais mitos comuns sobre os julgamentos das bruxas têm frequentemente se vinculado a narrativas feministas revisionistas, particularmente ao trabalho das feministas da segunda onda nos anos 1970, que o filme de Christensen de certo modo antecipa. Como Christensen, essas pesquisadoras se baseiam na tradição literária do gótico feminino, que se tornaria uma intermediária para as preocupações das escritoras a respeito da maternidade, de uma ideologia doméstica claustrofóbica e de sua relativa impotência e restrição social, por meio da linguagem do gótico e do fantástico. Em muitos aspectos, Anna, a esposa do tipógrafo, se assemelha a uma

heroína gótica, presa e maltratada por uma autoridade patriarcal corrupta e violenta.

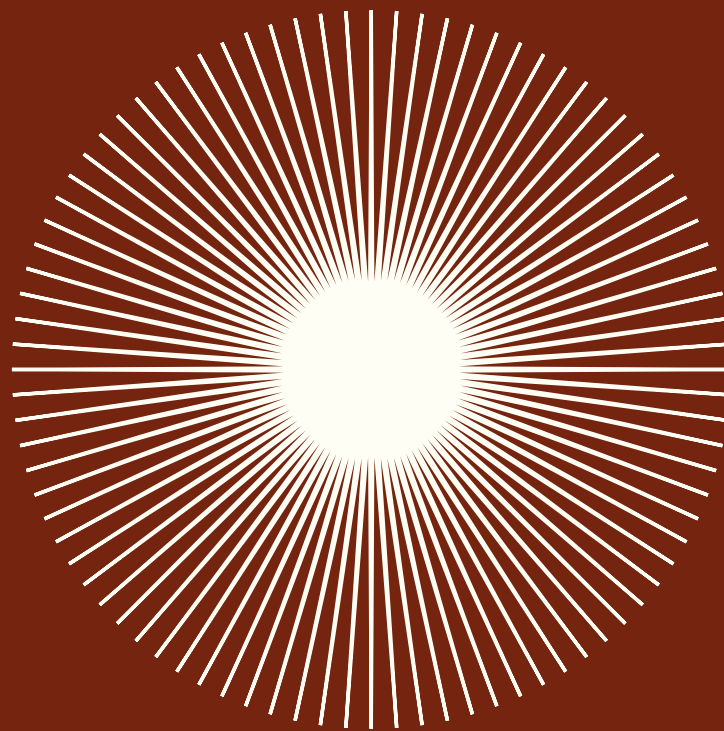
Assim como o terror *folk* que o seguiu, *Häxan* não sugere uma posição fácil para a(o) espectador(a). Nos é oferecido o papel de *voyeur*, no qual somos convidadas(os) a desfrutar dos grotescos espetáculos no casebre da bruxa e de um sabá selvagem. Ao mesmo tempo, nos é encorajado sentir empatia em relação às pessoas pobres e marginalizadas. O filme desperta horror e repulsa, mas também piedade e humor. Há uma crítica evidente ao estatuto precário da mulher (é perigoso ser velha e feia, mas também ser jovem e bonita), ainda que *Häxan* reforce, da mesma maneira, estereótipos dos primórdios dos tempos modernos enraizados em misoginia. A associação entre mulheres e histeria, retratada ao final do filme na insanidade contagiosa das freiras, também se fundamenta nas patologias de origem patriarcal a respeito de comportamentos femininos. *Häxan* flerta com as transgressões góticas nas cenas que retratam nudez, tortura, sexo, violência e ingestão de cadáveres, uma espécie de espetáculo que, ao final, acaba por atenuar sua crítica social, já que o grotesco não serve a fins reacionários, tampouco radicais. No entanto, as(os) espectadoras(es) não deixam de se comover com as imagens que encerram o filme, ou com as palavras da bruxa envelhecida que vê o diabo na cabeceira de sua cama: “Sou uma pessoa em pedaços”. Ao tornar complexo o antigo estereótipo da bruxa má, Christensen não apenas inaugura uma tradição de reinvenção contínua dessa figura dentro do cinema de terror, mas também nos oferece uma representação ambígua do poder feminino e do lugar de vítima que permanece efetiva até hoje.



NOTA

- 1 Originalmente publicado sob o título “*Häxan*: “Let Her Suffering Begin” no site da *Criterion Collection*, em 15 out. 2019, por ocasião do lançamento do filme em Blu-ray. Acesso em: 22 mar. 2022.

* **Chloé Germaine Buckley** é professora sênior na Manchester Metropolitan University (Reino Unido) e integrante do Centro de Estudos Góticos de Manchester. Sua pesquisa se concentra nos diferentes aspectos do horror e do gótico, incluindo representações de bruxaria e *folk horror*.



CICLO DE DEBATES

[Disponíveis no canal Youtube da mostra]

11.03	17h	<i>Dias de Ira</i> (1943) no CCBB São Paulo Sessão comentada por Aaron Cutler e Mariana Shellard
12.03	16h	[CONFERÊNCIA DE ABERTURA] Reinvenções da bruxa no cinema Com Roberta Veiga, Carla Italiano e Tatiana Mitre [LIBRAS]
15.03	19h30	[DEBATE] Caça às bruxas: releituras históricas Com Gabriela Müller Larocca e Leonardo Amaral. Mediação: Glênis Cardoso [LIBRAS]
19.03	16h30	<i>Amores Divididos</i> (1997) no CCBB São Paulo Sessão comentada por Tatiana Carvalho Costa
20.03	16h	[MESA] Reencantar o mundo: a bruxa e as perspectivas decoloniais Com Letícia Bispo, Olinda Muniz Wanderley Yawar e Milene Migliano [LIBRAS]
22.03	19h30	[MESA] Mulheres monstruosas e cinema de horror Com Laura Cânepa e Yasmine Evaristo. Mediação: Camila Macedo [LIBRAS]
26.03	15h30	[CONFERÊNCIA INTERNACIONAL] Bruxas e (eco-)feminismo: uma pequena história cinematográfica Com Teresa Castro (Université Sorbonne Nouvelle) Mediação: Alessandra Brandão e Ramayana Lira [LIBRAS]
13.04	18h30	<i>A Árvore de Zimbro</i> (1990) no CCBB Rio de Janeiro Sessão comentada por Roberta Veiga
15.04	10h	[DEBATE INTERNACIONAL] A bruxa do amor: uma conversa com Anna Biller (EUA) Mediação: Analu Bambirra [legendado]
19.04	19h	[MESA] Esses corpos insubmissos Com Lorena Rocha e Ramayana Lira [LIBRAS]
22.04	19h	<i>Eu não sou uma bruxa</i> (2017) no CCBB Rio de Janeiro Sessão comentada por Nathalia Grilo Cipriano
30.04	16h	[MASTERCLASS INTERNACIONAL] Com Sílvia Federici (EUA) Mediação: Carla Italiano e Coletivo Sycorax [tradução simultânea/ [LIBRAS]



GUINÉ
Petiveria alliacea



ALECRIM
Salvia rosmarinus



SALVIA
Salvia officinalis



ARRUDA
Ruta graveolens



9 março a 9 maio 2022

PATROCÍNIO Banco do Brasil
REALIZAÇÃO Centro Cultural Banco do Brasil
PRODUÇÃO Amarillo Produções Audiovisuais
COORDENAÇÃO GERAL Carla Italiano e Tatiana Mitre
CURADORIA Carla Italiano
PRODUÇÃO EXECUTIVA Tatiana Mitre
COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO Layla Braz
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EXECUTIVA Layla Braz
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO Leonardo Vieira
PRODUÇÃO DE CÓPIAS Alexandra Duarte
GESTÃO FINANCEIRA Diversidade Gestão e Desenvolvimento de Projetos, Andreza Vieira e Raquel Silveira
ASSESSORIA JURÍDICA Diana Gebrim

DESING GRÁFICO Ana C. Bahia

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO EDITORIAL Carla Italiano
REVISÃO DE TEXTOS Bernardo RB
TRADUÇÃO DE TEXTOS Cátia Maringolo, Carla Italiano
CÓPIAS DIGITAIS Frames
LEGENDAGEM Jaque Del Debbio
TRADUÇÃO DE FILMES Marie Paes e Lygia Santos

VINHETA Luísa Marques

REDES SOCIAIS

GESTÃO DE MÍDIAS SOCIAIS Isadora Vitti
PEÇAS GRÁFICAS Patrícia Fernandes Miranda
EDIÇÃO DE VÍDEOS Arthur Medrado

SITE Cento e Oito Filmes / Matheus Antunes
TRANSMISSÃO ONLINE Hatari Filmes / Julio Cruz, Vitor Miranda
TRANSMISSÃO MASTERCLASS Flora Maurício e Letícia Notini
TRADUÇÃO SIMULTÂNEA Raquel de Souza
ACESSIBILIDADE Sem Rumo Projetos Audiovisuais

PRODUÇÃO LOCAL

BRASÍLIA Daniela Marinho e Guilherme Marinho
SÃO PAULO Leonardo Vieira
RIO DE JANEIRO Jéssica Senra

ASSESSORIA DE IMPRENSA

BRASÍLIA Objeto Sim Projetos Culturais

SÃO PAULO Atti Comunicação

RIO DE JANEIRO Khora Produção & Comunicação, Claudia Oliveira

REGISTRO VIDEOGRÁFICO

BRASÍLIA Luiza Chagas

SÃO PAULO Giovanna Pezzo

RIO DE JANEIRO Luisa Macedo

LIBRAS Larizza Confessori, Layse Moura, Rosane Lucas e Soraia Vieira



AGRADECIMENTOS

Amber Bemak, Ana Carolina Antunes, Anna Biller, Camille Ducellier, Colleen O'Shea (WMM), David Marriott (Arbelos Films), Ei Toshinari (Arbelos Films), Elias Oliveira (Imovision), Elisa Rezende, Ernani da Silva (1 Films), Glaura Cardoso Vale, Gracie Pinto (Filmmica), Heitor Augusto, Janaína Oliveira, José Cícero (Projeccionista SP), José Maria Bezerra (Projeccionista SP), Julia Fagioli, Kajsa Hedström (Swedish Film Institute), Junia Torres, Karen Lima (BV licenciamentos), Leonardo Câmara, Lukas Hanzal (Národní filmový archiv), Maria Chiba (Lobster Films), Maria Ines Dieuzeide, Mariana Baltar, Marianne Jerris (Danish Film Institute), Marisa Merlo, Noá Bonoba, Paulo Thiago da Silva (Projeccionista Brasília), Rafael A. Silva (Projeccionista Brasília), Charlie de Castilho Lellis (Projeccionista RJ), Claudio Roberto Rocha Coutinho (Projeccionista RJ), Pedro Henrique Pereira dos Santos (Projeccionista RJ), Alexandre Barbosa dos Reis (Projeccionista RJ) e a todas e todos que contribuíram para a realização deste evento.

CCBB Brasília

SCES – Setor de Clubes

Esportivos Sul, Trecho 2 | Asa Sul

Tel. (61) 3108-7600

f [/ccbbbrasil](#) t [/ccbb_df](#)

© [/ccbbbrasil](#)

INGRESSOS

INTEIRA R\$ 10,00 | MEIA R\$ 5,00

[Adquirir seu ingresso pelo app ou site da Eventim]

Programação on-line inteiramente gratuita.

Licença de funcionamento no 00340/2011. Governo do Distrito Federal/Brasília/Distrito Federal. Validade: prazo indeterminado.

CCBB São Paulo

Rua Álvares Penteado, 112 | Centro | SP

Tel. (11) 3113-3651/3652

f [/ccbbsp](#) t [/ccbb_sp](#)

© [/ccbbsp](#)

INGRESSOS na bilheteria do CCBB

INTEIRA R\$ 10,00 | MEIA R\$ 5,00

Programação on-line inteiramente gratuita

Alvará de Funcionamento: 2021/00708-00.
Validade 29/01/2022 (em renovação, nº processo 6068.2022/0000314 - 0). Auto de Vistoria do Corpo de Bombeiros nº 551276. Validade: 29/11/2023. SAC 0800 729 0722 / Ouvidoria BB 0800 729 5678 Deficiente Auditivo ou de Fala 0800 729 0088.

CCBB Rio de Janeiro

Rua Primeiro de Março, 66 | Centro | RJ

CEP 20010-000 | Tel. (21) 3808-2020

f [/ccbb.rj](#) t [/ccbb_rj](#)

© [/ccbbrij](#)

INGRESSOS na bilheteria do CCBB ou no site [eventim.com.br](#)

INTEIRA R\$ 10,00 | MEIA R\$ 5,00

Programação on-line inteiramente gratuita.

SAC 0800 729 0722 – Ouvidoria BB 0800 729 5678 – Deficientes Auditivos ou de Fala 0800 729 0088 “Nos termos da Portaria 3.083, de 25.09.2013, do Ministério da Justiça, informamos que o Alvará de Funcionamento deste CCBB tem número 489095, de 03.01.2001, sem vencimento”.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Mulheres mágicas [livro eletrônico] : reinvenções da bruxa no cinema / Carla Italiano, Tatiana Mitre (organizadoras) ; [curadoria Carla Italiano]. -- Belo Horizonte : Amarillo Produções Audiovisuais, 2022.
PDF

ISBN 978-85-94282-01-9

1. Bruxas 2. Cinema 3. Crítica de cinema 4. Filmes 5. Mágica 6. Mulheres no cinema 7. Roteiros cinematográficos I. Italiano, Carla. II. Mitre, Tatiana. III. Italiano, Carla.

22-106519

CDD-791.437

ISBN: 978-85-94282-01-9



9 788594 282019

Produção

amarillo
PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS



Realização



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL