



2024

CCBB BRASÍLIA 26 março a 21 abril

CCBB SÃO PAULO 6 abril a 5 maio

CCBB BELO HORIZONTE 24 abril a 20 maio

CCBB RIO DE JANEIRO 29 maio a 30 junho

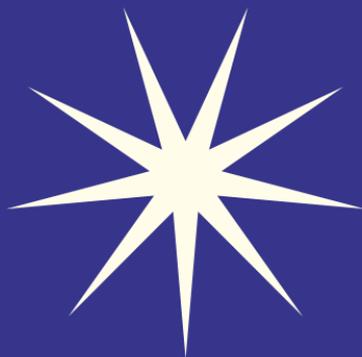
Banco do Brasil apresenta e patrocina

MULHERES MÁGICAS

REINVENÇÕES DA BRUXA NO CINEMA

2ª edição





Banco do Brasil apresenta e patrocina a segunda edição de “Mulheres Mágicas: reinvenções da bruxa no cinema”, mostra que busca investigar a maneira que a figura da bruxa foi construída ao longo da história cinematográfica.

Entre documentário, ficção, experimental e performance, a seleção de filmes reúne 28 títulos de vários países, agrupados em dois eixos temáticos: “A bruxa através dos tempos: imagens clássicas” e “Bruxas contemporâneas: corpos indomáveis, saberes ancestrais”. O primeiro revisita o imaginário clássico das bruxas, enquanto o segundo apresenta reinvenções contemporâneas, com destaque para obras de cineastas mulheres e perspectivas feministas. A programação ainda traz debates com especialistas e oficina gratuita.

Ao realizar a mostra, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma seu compromisso de ampliar a conexão dos brasileiros com a cultura, promove debates relevantes e democratiza o acesso ao cinema nacional e internacional.

Centro Cultural Banco do Brasil



8 EIXOS DA CURADORIA

10 FILMES

40 APRESENTAÇÃO

41 Reencantando o cinema, mais uma vez

Carla Italiano

Juliana Gusman

58 ENSAIOS

59 Delinquirs magicizando contra o patriarcado

Milene Migliano

71 Do cinema que ama Orlando não como referência, mas reverência

Carol Almeida

79 “Mami Wata”: espiritualidade e descolonização das mentes guiadas por mulheres-guerreiras

Mariana Queen Nwabasili

91 Na cesta das bruxas cabem muitos mundos e puçangas ancestrais

Sophia Pinheiro

111 Desejo do olhar, desejo de olhar

Julia Noá

119 Entre o Mal do feminismo e o Mal da bruxaria: “A filha de Satã” e as bruxas no cinema de horror dos anos 1960

Gabriela Müller Larocca

133 Bruxas, “vadias” ou pioneiras feministas? A bruxa no cinema de horror folk

Chloé Germaine Buckley

162 CICLO DE DEBATES E OFICINAS

170 CRÉDITOS

EIXOS DE CURADORIA



LADO A

A BRUXA ATRAVÉS DOS TEMPOS: IMAGENS CLÁSSICAS

SESSÃO 1 Caça às bruxas

A paixão de Joana D'Arc, de Carl Theodor Dreyer (1928, França)

SESSÃO 2 Feitiços do amor

Casei-me com uma feiticeira, de René Clair (1942, EUA)

SESSÃO 3 Caça às bruxas

As feiticeiras de Salem, de Raymond Rouleau (1957, França)

SESSÃO 4 Contos de bruxas

O espelho da bruxa, de Chano Urueta (1962, México)

SESSÃO 5 Contos de bruxas

A filha de Satã, de Sidney Hayers (1962, Reino Unido)

SESSÃO 6 Contos de bruxas

Viy - O espírito do mal, de Konstantin Yershov e Georgi Kropachyov (1967, Rússia)

SESSÃO 7 Contos de bruxas

A Bruxa, de Robert Eggers (2015, EUA)

SESSÃO 8 Encarnação do mal

A última praga de Mojica, de Cédric Fanti, Eugenio Puppo, Matheus Sundfeld, Pedro Junqueira (2021, Brasil)

A Praga, de José Mojica Marins (2021, Brasil)



INFANTIL

8

SESSÃO 9

A fada do repolho, de Alice Guy (1896/1900, França)

Branca de Neve e os sete anões, de David Hand, Perce Pearce, William Cottrell, Larry Morey, Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen (1937, EUA)

SESSÃO 10

O serviço de entregas da Kiki, de Hayao Miyazaki (1989, Japão)

SESSÃO 11

Malévola, de Robert Stromberg (2014, EUA)



LADO B

BRUXAS CONTEMPORÂNEAS: CORPOS INDOMÁVEIS, SABERES ANCESTRAIS

SESSÃO 12 *Caça às bruxas contemporânea*

Yaaba, de Idrissa Ouédraogo (1989, Burkina Faso)

SESSÃO 13 *Esses corpos insubmissos*

Retrato de uma jovem em chamas, de Céline Sciamma (2019, França)

SESSÃO 14 *Esses corpos insubmissos*

Orlando, minha biografia política, de Paul B. Preciado (2022, França)

SESSÃO 15 *Reencantar o mundo*

Mami Wata, de C. J. 'Fiery' Obasi (2022, Nigéria)

SESSÃO 16 *Contos de bruxas*

Medusa, de Anita Rocha da Silveira (2023, Brasil)

SESSÃO 17 *Feiticeiras, nossas irmãs*

A mãe do rio, de Zeinabu irene Davis (1995, EUA)

Abjetas 288, de Júlia da Costa e Renata Mourão (2020, Brasil)

Para sempre condenadas, de Su Friedrich (1987, EUA)

SESSÃO 18 *Feiticeiras, nossas irmãs*

Wil-o-Wisp, de Rachel Rose (2018, EUA)

Simpósio Preto, de Katia Sepúlveda (2022, República Dominicana / Alemanha)

República do Mangue, de Julia Chacur, Mateus Sanches Duarte,

Priscila Serejo (2020, Brasil)

Cosas de Mujeres, de Rosa Martha Fernández (1978, México)

SESSÃO 19 *Feiticeiras, nossas irmãs*

Rami Rami Kirani, de Lira Mawapai HuniKuín e Luciana Tira HuniKuín (2024, Brasil)

Resiliência Tlacuache, de Naomi Rincón Gallardo (2019, México)

Laocoonte e seus filhos, de Ulrike Ottinger e Tabea Blumeschein
(1973, Alemanha)

FIL MES

A FADA DO REPOLHO

LA FÉE AUX CHOUX



dir. **ALICE GUY**

1896 / 1900, 1', p&b, França, Ficção | Livre



Considerado o primeiro filme dirigido por uma mulher e um dos primeiros de ficção narrativa na história do cinema, *A fada do repolho* apresenta um conto fantástico sobre uma fada que colhe bebês que brotam de pés de repolho.

A PAIXÃO DE JOANA D'ARC

LA PASSION DE JEANNE D'ARC



dir. **CARL THEODOR DREYER**

1928, 82', p&b, França, Ficção | 12 anos

contato: Gaumont Classique

Um clássico do cinema mudo dirigido pelo dimarquês Carl T. Dreyer, o filme conta a história da guerreira adolescente na França do século XV. Ao ser julgada por alegar ter falado com Deus, Jeanne D'Arc (em uma interpretação sublime de Renée Falconetti) é submetida a um tratamento desumano e a táticas de intimidação nas mãos dos oficiais do tribunal da igreja. Pressionada a mudar a sua história, Jeanne opta pelo que considera ser a verdade e sofre as consequências de suas escolhas.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS



dir. **DAVID HAND, PERCE PEARCE, WILLIAM COTTRELL,
LARRY MOREY, WILFRED JACKSON, BEN SHARPSTEEN**

1937, 83', cor, EUA, Ficção | Livro

contato: BV Licenciamentos



O primeiro longa-metragem de animação produzido nos Estados Unidos, um clássico dos estúdios Walt Disney baseado no conto dos Irmãos Grimm, conta a história de Branca de Neve, uma princesa órfã, que vive com sua malvada e vaidosa madrasta. Quando o Espelho Mágico diz que Branca de Neve havia lhe superado em beleza, a Rainha Má ordena que seu Caçador leve a princesa à floresta para matá-la. O Caçador, porém, não tem coragem de completar a tarefa, e implora que Branca de Neve fuja sem jamais olhar para trás. Depois de uma noite assustadora, a princesa consegue encontrar, com ajuda de bondosos animais, uma casa de campo, onde ela não sabe que vivem sete anões.

CASEI-ME COM UMA FEITICEIRA

I MARRIED A WITCH



dir. **RENÉ CLAIR**

1942, 76', cor, EUA, Ficção | 12 anos

contato: Tamasa Distribution / StudioCanal

Comédia dirigida pelo mestre francês René Clair e estrelada por Veronica Lake, e que serviria de inspiração para a série televisiva *A feiticeira*. Conta a história de Jennifer, uma bruxa queimada na fogueira pelo puritano Jonathan Wooley nos julgamentos de Salem. Antes de morrer, ela joga uma maldição em seu algoz: nenhum homem de sua família terá sorte no amor. Séculos depois, o espírito da bruxa desperta e ela vai em busca de um corpo para infernizar a vida de Wallace, descendente do responsável por levá-la à fogueira, e destruir o seu futuro casamento.

AS FEITICEIRAS DE SALEM

LES SORCIÈRES DE SALEM / THE CRUCIBLE



dir. **RAYMOND ROULEAU**

1957, 145', p&b, EUA/França, Ficção | 14 anos

contato: 1 Films



Primeira versão para o cinema da famosa peça *The Crucible*, de Arthur Miller, com roteiro de Jean-Paul Sartre. Nova Inglaterra, 1692. Na pequena cidade de Salem, o fazendeiro John Proctor (Yves Montand) trai sua esposa Elisabeth (em uma interpretação primorosa de Simone Signoret) por duas vezes com Abigail (Mylène Demongeot), a jovem serva de 17 anos. Quando John coloca um fim ao relacionamento, Abigail trama sua vingança.

O ESPELHO DA BRUXA

EL ESPEJO DE LA BRUJA



dir. **CHANO URUETA**

1962, 76', p&b, México, Ficção | 14 anos

contato: 1 Films

16

Com inspirações hitchcockianas, *O espelho da bruxa* é uma das obras mais representativas do cinema gótico do México. Dirigido por Chano Urueta e baseado no roteiro de um dos grandes mestre do terror mexicano, Carlos Enrique Taboada, o filme tem como protagonista Sara, uma governante adepta das artes da trevas, que revela à sua afilhada, Elena, o destino macabro que a aguarda com a ajuda de um espelho: Elena será assassinada pelo seu marido, o cirurgião Eduardo Ramos, que está apaixonado por outra mulher. Após não conseguir mudar a sorte de Elena, Sara se vinga ao apresentar o ocultismo à nova esposa de Eduardo, Debora.

A FILHA DE SATÃ

NIGHT OF THE EAGLE/ BURN, WITCH, BURN!



dir. **SIDNEY HAYERS**

1962, 90', p&b, Reino Unido, Ficção | 14 anos

contato: 1 Films



Norman Taylor (Peter Wyngarde) é um professor universitário bem-sucedido. Céptico, ele descobre que sua esposa, Tansy (Janet Blair), pratica atos de bruxaria a fim de proteger a carreira do marido. Norman a obriga destruir todos os amuletos que estavam escondidos em sua casa. A partir de então, eventos misteriosos começam a assombrar o casal.

VIY

O ESPÍRITO DO MAL

VIY



dir. **KONSTANTIN YERSHOV, GEORGI KROPACHYOV**

1967, 77', cor, Rússia, Ficção | 14 anos

contato: 1 Films

Clássico do cinema de horror soviético baseado na história homônima de Nikolai Gogol. O estudante de teologia Khoma Brutus é chamado para orar durante três noites pela alma de uma rica moça, morta em circunstâncias violentas, em um vilarejo pobre. No entanto, trata-se de uma bruxa sedenta de vingança, que invocará lobisomens, vampiros e outras criaturas do inferno para atormentar a vida do discípulo.

LAOCOONTE E SEUS FILHOS

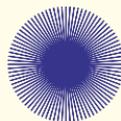
LAOKOON & SÖHNE



dir. **ULRIKE OTTINGER, TABEA BLUMENSCHNEIN**

1973, 45', cor, Alemanha, Experimental | 14 anos

contato: Filmicca



Livremente baseado em *Orlando*, de Virginia Woolf, o primeiro filme de Ulrike Ottinger, importante nome do cinema feminista, em parceria com a atriz Tabea Blumenschnein, é um exercício surrealista que combina um turbilhão de imagens com uma narração divertida e caprichosa. Num país imaginário, habitado apenas por mulheres, Esmeralda del Rio realiza uma série de transformações, tornando-se várias outras pessoas, como uma viúva na tundra gelada, uma patinadora de gelo e até um gigolô chamado Jimmy. Uma mulher extraordinária, um país incomum e uma cadeia de transformações mágicas dão origem a uma série de representações excêntricas dessas diversas personagens.

COSAS DE MUJERES



dir. **ROSA MARTHA FERNÁNDEZ**

1978, 45', p&b, México, Documentário | 16 anos

contato: Rosa Martha Fernández

20

Documentário militante realizado pelo importante grupo feminista mexicano Colectivo Cine Mujer, em atuação entre os anos 1970 e 1980. O filme denuncia o problema do aborto clandestino no México, com diversas entrevistas e estatísticas chocantes sobre mulheres que morrem em decorrência de procedimentos realizados em condições precárias. Ao investigar um tema tabu, especialmente no contexto da América Latina na década de 1970, o coletivo assumia o compromisso de levar pautas feministas fundamentais para um debate público e coletivo, e defender maior autonomia das mulheres sobre seus corpos e existências.

PARA SEMPRE CONDENADAS

DAMNED IF YOU DON'T



dir. **SU FRIEDRICH**

1987, 41', p&b, EUA, Ensaio | 14 anos

contato: Su Friedrich



Dirigido por Su Friedrich, figura inarredável do cinema vanguardista e queer estadunidense, *Para sempre condenadas* articula estruturas narrativas com a experimentação audiovisual para criar um estudo íntimo da expressão e da repressão sexual. Um convento é o cenário desta investigação, centrada em uma jovem lésbica e seu encontro com uma freira solitária. Arquivos e rastros de outras histórias vão se somando às experiências dessas duas mulheres.

O SERVIÇO DE ENTREGAS DA KIKI

KIKI'S DELIVERY SERVICE



dir. **HAYAO MIYAZAKI**

1989, 103', cor, Japão, Ficção | Livre

Contato: Versátil Home Vídeo

Nesta encantadora releitura dos contos de bruxas produzida pelos Estúdios Ghibli, a jovem Kiki, de 13 anos, muda-se para uma cidade litorânea com seu gato falante para passar um ano sozinha de acordo com a tradição para bruxas em treinamento. Após aprender a controlar sua vassoura, estabelece um serviço de correio voador e logo integra a comunidade. Mas quando a jovem bruxa perde suas habilidades, ela deve superar sua insegurança a fim de recuperar seus poderes.

YAABA



dir. **IDRISSA QUÉDRAOGO**

1995, 90', cor, Burkina Faso, Ficção | 12 anos

contato: Filmicca



Vencedor do Prêmio da Crítica no Festival de Cannes em 1989. Em uma pequena aldeia em Burkina Faso, Bila, um menino de dez anos, faz amizade com uma idosa chamada Sana, a quem todos chamam de “bruxa”, e que é ritualmente culpada por qualquer desastre que aconteça na comunidade. Mas o próprio garoto a chama de “Yaaba”, que significa “avó”, um termo carinhoso que Sana nunca tinha ouvido. Quando Napoko, prima do garoto, fica doente, Bila recorre a Sana para que ela faça um remédio para salvar a menina.

A MÃE DO RIO

MOTHER OF THE RIVER



dir. **ZEINABU IRENE DAVIS**

1995, 28', p&b, EUA, Ficção | 12 anos

contato: Women Make Movies

Nessa história comovente ambientada nos Estados Unidos da década de 1850, da aclamada diretora afro-americana Zeinabu irene Davis, uma jovem escravizada conhece uma mulher mágica na floresta chamada “Mãe do rio”. Por meio de sua amizade, a jovem aprende sobre independência, honra, humildade e respeito pelos outros. *A mãe do rio* é um raro retrato da escravidão sob a perspectiva de uma jovem mulher.

MALÉVOLA

MALEFICENT



dir. **ROBERT STROMBERG**

2014, 97', cor, EUA, Ficção | 10 anos

contato: BV Licenciamentos



Releitura do conto de fadas *A Bela Adormecida* do ponto de vista da vilã, a bruxa Malévola (interpretada por Angelina Jolie). Desde pequena, essa garota com chifres e asas mantém a paz entre os dois reinos, até se apaixonar pelo garoto Stefan, que eventualmente a abandona. A garota torna-se então uma mulher vingativa e amarga que decide amaldiçoar a filha recém-nascida de Stefan, Aurora (Elle Fanning). Aos poucos, no entanto, Malévola começa a desenvolver sentimentos de amizade em relação à jovem e pura Aurora.

A BRUXA

THE WITCH



dir. **ROBERT EGGERS**

2015, 92', cor, EUA, Ficção | 14 anos

contato: 1 Films

26

Na Nova Inglaterra de 1630, o pânico e o desespero tomam conta de um fazendeiro, sua esposa e seus filhos quando o filho mais novo, Samuel, desaparece repentinamente. A família culpa Thomasin (Anya Taylor Joy), a filha mais velha que estava cuidando do menino. Com as suspeitas e a paranoia aumentando, os irmãos gêmeos Mercy e Jonas começam a acreditar que Thomasin esteja praticando bruxaria, algo que irá testar a fé, a lealdade e o amor do clã entre si.

WIL-O-WISP



dir. **RACHEL ROSE**

2018, 10', cor, EUA, Ficção | 12 anos

contato: Pilar Corrias Gallery



Um dos nomes em ascensão no universo contemporâneo das artes visuais, Rachel Rose apresenta uma narrativa que transcorre na Inglaterra agrária do século XVI. Ao acompanhar a vida de uma curandeira, cujo destino é marcado pelo amor e pela perda, pela prática da magia e as consequências da perseguição ao ser taxada como bruxa, o curta investiga os modos como a percepção e a coincidência afetam nossa experiência no mundo.

RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS

PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU



dir. **CÉLINE SCIAMMA**

2019, 121', cor, França, Ficção | 14 anos

contato: Filmicca

28

Vencedor dos prêmios de Melhor Roteiro e da Palma Queer no Festival de Cannes. Na França de 1770, Marianne é contratada para pintar o retrato de casamento de Héloïse (Adèle Haenel), uma jovem mulher que acabou de deixar o convento. Por ela ser uma noiva relutante, Marianne (Noémie Merlant) chega sob o disfarce de companhia, observando Héloïse de dia e a pintando secretamente à noite. Conforme as duas mulheres se aproximam, a intimidade e a atração crescem, enquanto compartilham os primeiros e últimos momentos de liberdade de Héloïse, antes do casamento iminente. O retrato logo se torna um ato colaborativo e o testamento do amor delas.

RESILIÊNCIA TLACUACHE

RESILIENCIA TLACUACHE



dir. **NAOMI RINCÓN GALLARDO**

2019, 16', cor, México, Experimental | 14 anos

contato: Naomi Rincón Gallardo



O filme tem como inspiração entrevistas e encontros com a ativista e advogada zapoteca Rosalinda Dionicio, que tem participado da defesa de territórios contra mineradoras transnacionais no estado de Oaxaca, no México. Neste trabalho oriundo das artes visuais, se sobrepõem o tempo da criação com o tempo contemporâneo dos despojos da mineração. A fabulação é tecida com mitos mesoamericanos nos quais quatro personagens (uma colina, uma espécie de gambá, Dona Caña e um agave, planta que serve de matéria-prima para tequila) se encontram para conjurar as energias cósmicas e os poderes da celebração embriagante contra as violências capitalistas heteropatriarcais de morte e destruição.

REPÚBLICA DO MANGUE



dir. **JULIA CHACUR, MATEUS SANCHES DUARTE,
PRISCILA SEREJO**

2020, 8', p&b, Brasil, Documentário | 14 anos

contato: Julia Chacur, Mateus Sanches Duarte, Priscila Serejo

30

A Zona do Mangue do Rio de Janeiro era uma conhecida área de boemia e prostituição que enfrentou diversas perseguições ao longo do século XX. De 1954 a 1974, vigorou na região a chamada República do Mangue, um regime representativo em que, sob controle médico e vigilância policial, as mulheres decidiam quem deveria assumir a administração das “casas de tolerância”. A partir de imagens sobreviventes, o curta propõe um outro olhar sobre esta memória de disputa e resistência.

ABJETAS 288



dir. **JÚLIA DA COSTA, RENATA MOURÃO**

2020, 21', cor', Brasil, Experimental | 16 anos

contato: Júlia da Costa, Renata Mourão



Em um futuro distópico, Joana e Valenza fazem uma jornada à deriva por uma cidade nordestina. Através da música eletrônica e trilha ruidosa, as personagens, nas andanças pelas ruas, performam o que sentem enquanto vivem nessa sociedade tentando entendê-la. *Abjetas 288* trata sobre territorialidades, identidades e meritocracia, tudo com um tom irônico e se utilizando de elementos alegóricos que dialogam com a história popular de Aracaju.

A PRAGA



dir. **JOSÉ MOJICA MARINS**

2021, 51', cor, Brasil, Ficção | 16 anos

contato: Heco Produções

Realizado inicialmente em 1980 por José Mojica Marins, o lendário Zé do Caixão, *A Praga* não havia sido concluído e era tido como perdido, até ser finalizado e lançado postumamente, em 2021. Durante um passeio pelo campo, Marina e Juvenal param para tirar fotos em frente à casa de uma estranha senhora. Irritada, ela se revela uma bruxa e joga uma maldição em Juvenal: uma ferida que se abre em seu corpo sente uma fome insaciável por carne crua e precisa ser alimentada para que as dores sejam amenizadas.

A ÚLTIMA PRAGA DE MOJICA



dir. **CÉDRIC FANTI, EUGENIO PUPPO,
MATHEUS SUNDFELD, PEDRO JUNQUEIRA**

2021, 17', Brasil, Documentário | 16 anos

contato: Heco Produções



Curta-metragem que esmiúça o último longa do mestre do horror brasileiro através de trechos de making-of, depoimentos, cenas da filmagem original e imagens da história em quadrinhos que o originou.

MAMI WATA



dir: **C. J. 'FIERY' OBASI**

2022, 107', pb, Nigéria, Ficção | 14 anos

contato: Oge Obasi / Alief SAS Sales

Mami Wata é uma divindade adorada pelos habitantes da remota vila de Iyi, na África ocidental. Mama Efe, sua representante, exerce autoridade espiritual na vila, até que a morte de uma criança perturba a paz da comunidade. O poder da divindade passa a ser questionado por aqueles com diferentes ideologias, e Prisca e Zinwe, filhas de Mama Efe, se unem para salvar sua aldeia e restaurar a glória de Mami Wata em Iyi.

SIMPÓSIO PRETO

BLACK SYMPOSIUM



dir. **KATIA SEPÚLVEDA**

2022, 26', Rep. Dominicana/ Alemanha, Experimental | 12 anos

contato: Katia Sepúlveda



Em um tempo mítico, um grupo de mulheres afro-caribenhas se reúne em uma praia remota para debater sexualidade, sensualidade, amor, cuidado, alegria e memória. A conversa gira em torno da descolonização e da espiritualidade. O encontro termina em um ritual que expressa profunda gratidão aos seus ancestrais e ao mar. Um filme que trata da experiência da violência com uma estética e uma abordagem colaborativas que desafiam as convenções cinematográficas a partir de diversas perspectivas feministas, contando ainda com a participação da pensadora decolonial Yuderkys Espinosa-Miñoso.

ORLANDO, MINHA BIOGRAFIA POLÍTICA

ORLANDO, MA BIOGRAPHIE POLITIQUE



dir. **PAUL B. PRECIADO**

2022, 98', cor, França, Documentário/Ensaio | 14 anos

contato: Filmes do Estação

Em 1928, Virginia Woolf escreveu *Orlando*, romance no qual a personagem título vive metade dos seus 350 anos de vida como homem para, um dia, acordar mulher. Um século depois, o escritor e ativista trans Paul B. Preciado decide enviar uma carta cinematográfica à autora: seu Orlando saiu da ficção e vive como ela jamais poderia ter imaginado. Preciado organiza um teste de elenco e reúne 26 pessoas trans e não binárias, de 8 a 70 anos de idade, que encarnam o/a protagonista.

MEDUSA



dir. **ANITA ROCHA DA SILVEIRA**

2023, 128', cor, Brasil, Ficção | 16 anos

contato: Vitrine Filmes



Há muitos e muitos anos, a bela Medusa foi severamente punida por Atena, a deusa virgem, por não ser mais pura. Já em um Brasil contemporâneo, dominado por um regime religioso ultraconservador, a jovem Mariana pertence a um mundo em que deve se esforçar ao máximo para manter a aparência de uma mulher perfeita. Para não cair em tentação, ela e suas amigas se esforçam para controlar tudo e todas à sua volta. Porém, há de chegar o dia em que a vontade de gritar será mais forte.

RAMI RAMI KIRANI



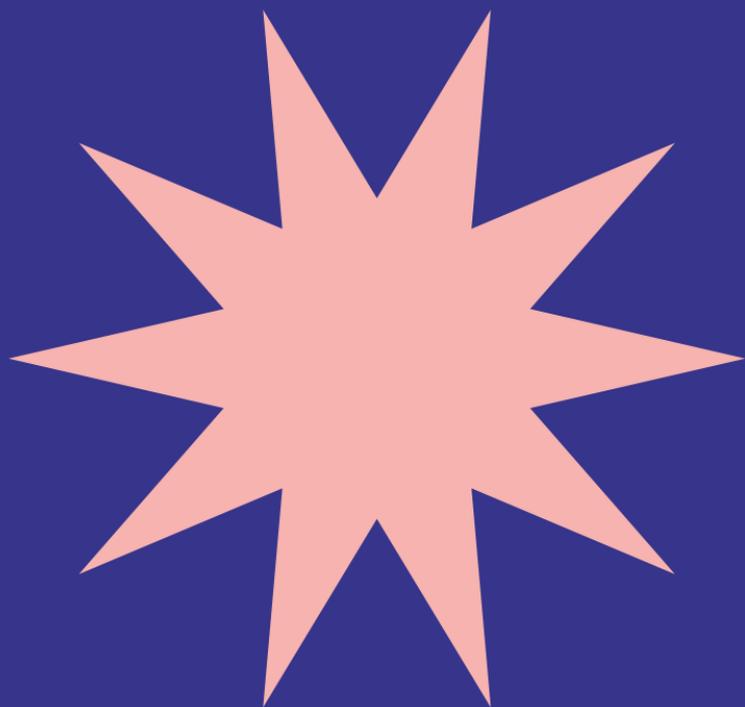
dir. **LIRA MAWAPAI HUNIKUIN,**
LUCIANA TIRA HUNIKUIN

2024, 34', cor, Brasil, Documentário | Livre

contato: Instituto Catitu

38

Até pouco tempo, as mulheres Huni Kuin não podiam consagrar e preparar o Nixi Pae (ayahuasca). Apenas os homens conheciam o poder dessa medicina. *Rami Rami Kirani* é um filme sobre os aprendizados, as transformações e a força da ayahuasca através das mulheres Huni Kuin. Filme realizado durante a oficina de formação audiovisual e direitos das mulheres indígenas, promovida pelo Instituto Catitu e ministrada por Mari Corrêa, Sophia Pinheiro e Viviane Hermida na Aldeia Mibãya, na Terra Indígena Praia do Carapanã, Acre.



APRE
SENTA
ÇÃO

REENCANTANDO O CINEMA, MAIS UMA VEZ

CARLA ITALIANO*
JULIANA GUSMAN**

A magia é o mundo visto em toda a sua criatividade e em seu próprio movimento.

Silvia Federici

O que a figura da bruxa ainda pode nos dizer sobre o cinema? Mais ainda, sobre as possibilidades de transformação do mundo – e do mundo das imagens – por meio de pensamentos e ações emancipatórias de viés feminista? Foram questões como essas que nos impulsionaram a realizar a primeira edição desta mostra, em um 2022 recém-saído do contexto pandêmico, e que seguem nos mobilizando nesta segunda edição. A **2ª mostra *Mulheres Mágicas: reinvenções da bruxa no cinema*** trouxe aos CCBBs de Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro e, pela primeira vez, ao de Belo Horizonte, uma nova programação que investiga como a figura da bruxa foi construída ao longo da história do cinema. Essa personagem tão popular, presente desde os primórdios do meio, foi alvo de muitas transformações nas últimas décadas: uma sorte de obras, inscritas em variadas tradições, elaborou figurações que tanto reforçaram perspectivas patriarcais e colonizadoras quanto defenderam a autonomia de corpos e desejos. Fato é que a bruxaria se tornou um dos temas mais áridos e complexos da cinematografia mundial, ainda que seja pouco investigada nesses termos.

A curadoria da mostra, assinada por Carla Italiano, Juliana Gusman e Tatiana Mitre, se viu instigada por essa poderosa ambiguidade, inspirando-se, mais uma vez, no trabalho da autora italiana

Silvia Federici, que se dedicou a recuperar as nuances das perseguições que levaram centenas de milhares de pessoas à fogueira, majoritariamente mulheres – e que ainda seguem provocando violências. A caça às bruxas, um dos acontecimentos mais importantes para a consolidação da modernidade ocidental – junto ao tráfico de pessoas escravizadas em África e ao saqueamento e genocídio dos povos das Américas –, foi responsável por cercar quem não se encaixava nos padrões de “feminilidade” e domesticidade almejados pelo poder. Todo um universo de saberes, práticas e crenças – especialmente aqueles ligados à contracepção e a curas, ou contrários à disciplina do trabalho capitalista, como o prazer – foi extinto. As curandeiras, parteiras, as camponesas e as prostitutas foram consideradas especialmente suspeitas – e por isso essas figuras, insubmissas, serão vistas costurando atos de resistência ao longo da nossa programação.

Os encaixos, implacáveis, não se limitaram à Europa, capilarizando-se para o “Novo Mundo”, onde populações inteiras, expulsas de suas terras pela força, foram submetidas a uma série de técnicas repressivas que eram experimentadas, aqui, para aprimorar os métodos de tortura empregados contra os proletários e proletárias europeus. Nesse sentido, a mostra busca compreender a complexidade dessas experiências, refletindo como questões raciais, coloniais e geopolíticas também alimentaram os discursos sobre a bruxaria. Ainda, apostamos nos caminhos abertos por essas interseções para pensar a produção de imagens contra-hegemônicas de mulheres mágicas.

Reunimos, assim, 28 filmes de diferentes épocas, contextos e regimes de enunciação, passando por ficção, documentário, experimental e performance, e abarcando títulos de 11 países: Alemanha, Burkina Faso, França, México, Nigéria, Reino Unido, República Dominicana, Rússia, Japão, Estados Unidos e Brasil. Mais uma vez, o grande desafio da curadoria foi escolher quais filmes seriam deixados de fora deste novo esforço de inventariação e mapeamento.

Em termos de aposta curatorial, algumas diretrizes da primeira edição permaneceram. A começar com a proposta de exibir trabalhos que, majoritariamente, não estão facilmente disponíveis nas plataformas de *streaming*, ou que ainda não possuem uma fortuna crítica ampla em português. Há importantes exceções a esse princípio, no caso de obras que se tornaram populares justo por sua capacidade de fascinar um público amplo e de fazê-lo refletir criticamente – como o clássico contemporâneo francês *Retrato de uma jovem em chamas*, revisto aqui pela lente das bruxas. Outro mote que guiou a programação foi a seleção de obras de quase todas as décadas desde a invenção do dispositivo cinematográfico, demonstrando assim como a figura da bruxa persiste como um signo recorrente e mutável, a navegar por diferentes cinematografias. Tal amostragem, portanto, não se pretende completa, ainda que busque apresentar alguns dos principais modos de representação da bruxaria na cultura audiovisual.

Nesse corte transversal às histórias do cinema, traçamos um percurso que tem início nos primeiros anos do século XX, com Alice Guy e seu *A fada do repolho*, mas que não se pretende linear, tampouco teleológico. O mesmo se aplica à multiplicidade de contextos e culturas aqui reunidos, que coloca lado a lado formas de existência muito distintas, na busca por contemplar diferentes modos de produção e de linguagens artísticas – desde grandes produções de moldes industriais, filiadas a gêneros reconhecíveis, até filmes independentes movidos por um desejo de experimentação. Mas essa aposta na multiplicidade não significa, necessariamente, o alinhamento a certa ideia de “diversidade”, em sua linhagem colonialista e neoliberal tão visível na atualidade, que visa cooptar as diferenças a fim de melhor apaziguá-las. A intenção aqui, devedora dos pensamentos transfeministas negros, latinos e decoloniais – os quais reconhecem, de partida, a consubstancialidade das identidades e das opressões sociais – é de entender esses encontros em seu potencial de atrito. De perceber como o choque entre diferenças,

longe de visar um (impossível) consenso, busca exatamente explorar as brechas, as perguntas sem resposta, ou aquilo que surge quando não se sabe, de antemão, o que se pode encontrar.

No primeiro eixo curatorial, o **Lado A – A bruxa através dos tempos: imagens clássicas**, exploramos os principais tropos que formam os arquétipos das bruxas, elaborados, principalmente, em produções inscritas no gênero do horror; afinal, como nos lembra Barbara Creed (2007), a bruxa é o monstro feminino por excelência. *A filha de Satã* (1962), de Sidney Hayers, é um exemplar dessa fecunda tradição no cinema de horror inglês. Trata-se de uma adaptação do livro *Conjure Wife*, de Fritz Leiber, que expande para o ambiente universitário o debate sobre feitiçaria, no conflito entre a racionalização e as forças espirituais a partir de um recorte de gênero. Anunciando questões prementes para os movimentos feministas pós década de 1960, o filme complexifica o papel de esposa submissa com base naquilo que não pode ser totalmente explicado pela ciência moderna.

Nessa mesma época, do outro lado do Atlântico, o cinema mexicano também mergulharia nessas tendências. *O espelho da bruxa* (1962), dirigido por Chano Urueta e roteirizado por Carlos Enrique Taboada, apresenta uma trama movida pela vingança, transitando com maestria por subgêneros de horror, sobretudo por sua vertente gótica, com atenção para a arquitetura sombria dos espaços e para a densidade psicológica das personagens. A centralidade de uma governanta/bruxa, alinhada às forças satânicas, é marcada pela ambição de reparar um feminicídio, desmantelando assim a impunidade masculina. A vingança é, ainda, o mote de outra obra fundamental que integra nossa programação: *Viy – O espírito do mal* (1967), de Konstantin Yershov e Georgi Kropachyov, um dos filmes mais importantes do cinema de horror soviético. Baseada no conto homônimo de Nikolai Gogol, escrito em 1835, a obra apresenta elaborações visuais inovadoras sob a égide da fantasia, apresentando uma bruxa que tem o poder de assumir diferentes

idades em seu encontro com um jovem seminarista, responsável pela sua morte.

Já o renomado *A bruxa* (2015), produzido pelo estúdio A24 e dirigido pelo estadunidense Robert Eggers, tornou-se um fenômeno do cinema contemporâneo. O longa-metragem se ancora nos relatos históricos de caças às bruxas do início do período moderno, bem como na tradição de horror *folk* britânico das décadas de 1960 e 1970, com seu foco em paisagens rurais ameaçadoras e nos poderes do oculto que lá habitam. A maneira como as bruxas são retratadas neste filme, em parte como aliadas de forças demoníacas, em parte como um símbolo de cunho feminista, contribui para o fascínio exercido pela obra na atualidade.

Certamente, a mais cruel de todas as bruxas “monstruosas” é aquela que amaldiçoa o curioso Juvenal em *A Praga* (2021), obra póstuma do maior nome do terror brasileiro, José Mojica Marins. Interpretada por uma ardilosa Wanda Kosmo, a bruxa condena o jovem que, sem o seu consentimento, insiste em fotografá-la. O filme retoma imagens em Super-8 inicialmente captadas em 1980, que haviam sido dadas como perdidas até a redescoberta dos rolos de película no início dos anos 2000, quando o longa pôde ser finalizado. Nas sessões, o filme de Mojica é antecedido pelo documentário *A última praga de Mojica* (2021), de Cédric Fanti, Eugenio Puppò, Matheus Sundfeld e Pedro Junqueira, que aborda o processo de feitura da última obra do lendário Zé do Caixão.

Em outro recorte, há filmes que ignoram tais estereótipos para atualizar processos históricos de caça às bruxas. *A paixão de Joana d’Arc* (1928), clássico do cinema mudo dirigido pelo dinamarquês Carl Theodor Dreyer, acompanha o julgamento da notória guerreira adolescente que foi queimada na fogueira por alegar falar com Deus. Entre a iluminação espiritual e o martírio da perseguição terrena, a meticulosa construção cinematográfica de Dreyer investe na subjetividade dessa personagem a partir de documentos históricos, acompanhada de uma performance sublime de Renée “Maria” Falconetti.

Ainda nessa chave, o raro *As feiticeiras de Salem* (1957), de Raymond Rouleau, o primeiro a adaptar para o cinema a famosa peça de Arthur Miller, evidencia o rastro dessas perseguições ao se voltar para as condenações que aconteceram na Nova Inglaterra do século XVII. O medo da bruxaria começa a se alastrar na pequena cidade de Salem quando um grupo de jovens meninas, lideradas por Abigail Williams (Mylène Demongeot), afirma estar sob efeito de uma maldição. Abigail incrimina seu ex-amante, John Proctor (Yves Montand), e a mulher dele, Elizabeth (Simone Signoret), que enfrentam as consequências de suas acusações. Com roteiro de Jean-Paul Sartre, o filme não perde de vista os atravessamentos de classe que também sustentavam perseguições injustas, afetando toda uma comunidade.

Já *Casei-me com uma feiticeira* (1942), de René Clair, consolidou-se como referência para um outro nicho de produções, que floresceu, no cinema, sobretudo a partir dos anos 1940 e 1950, sendo revigorado na década de 1990, ao apostar na comédia romântica para projetar a bruxa como símbolo, um tanto inofensivo, de fantasia e sedução. A dona de casa inconveniente interpretada por uma ingênua Veronica Lake seria, ainda, a semente para a série televisiva *A feiticeira*, que lançou a bruxa a outros patamares de popularidade.

As sessões infantis, por sua vez, retomam as bruxas dos contos de fadas, tanto em suas versões mais amedrontadoras – como a Rainha Má de *Branca de Neve e os sete anões* (1937), de David Hand, Perce Pearce, William Cottrell, Larry Morey, Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen – quanto em suas recentes releituras – como a *Malévola* (2014) de Angelina Jolie, na versão de Robert Stromberg de *A Bela Adormecida*. Se a bruxa envilecida e envelhecida do primeiro longa-metragem de animação produzido nos Estados Unidos recita os estereótipos consolidados a partir de perseguições inquisitoriais deflagradas séculos antes, no filme de Stromberg almeja-se abrandar a protagonista, tornada uma protetora das florestas e dos animais, pronta a enfrentar a destrutividade de um reino governado por homens.

Também nos afeiçoamos à bruxinha de *O serviço de entregas da Kiki* (1989), quarto longa-metragem dos Estúdios Ghibli, no qual acompanhamos as aventuras da encantadora Kiki ao se estabelecer em uma nova cidade. Nesse filme, baseado no livro homônimo publicado em 1985 e dirigido pelo mestre da animação Hayao Miyazaki, são várias as lições transmitidas – que nos fazem refletir sobre questões como o amadurecimento, a busca por autonomia e a importância dos laços de amizade. Por fim, temos o prazer de trazer ao público infantil *A fada do repolho*, de Alice Guy, inicialmente criado em 1896 e então refilmado em 1900 (sendo esta a cópia exibida na mostra). Este é considerado o primeiro filme dirigido por uma mulher e um dos primeiros de ficção narrativa. Nele, testemunhamos a curiosidade matricial que o cinema tem sobre as mulheres consideradas mágicas – na verdade, a fada pode ser percebida como a antítese positiva da bruxa; a obra de Guy, porém, permite uma contraleitura que fratura binarismos fáceis.

Já o segundo eixo da programação, o **Lado B – Bruxas contemporâneas: corpos indomáveis, saberes ancestrais**, se volta para sujeitos que encarnam o perigo dos tempos, desafiando a ordem patriarcal, capitalista, colonial e racista dominante. Alguns filmes subvertem noções cristalizadas de monstruosidade, como *Medusa* (2023). A distopia de Anita Rocha da Silveira mergulha no orbe do conservadorismo religioso e desvela, aos poucos, aquilo que de fato assombra a todas nós. A busca por Melissa (Bruna Linzmeyer), uma mulher supostamente atemorizante que teve o rosto desfigurado pela vida liberta que levava, faz com que Mariana (Mari Oliveira) perceba que o mal não está onde se espera.

Outras obras investem em novas reflexões sobre a caça às bruxas, considerando perseguições da atualidade que extrapolam o continente europeu, como *Yaaba* (1989), de Idrissa Ouédraogo. Premiado no Festival de Cannes, o longa-metragem tem no seu cerne uma história de amizade aparentemente improvável: entre uma senhora que é tachada de bruxa no seu vilarejo natal e um

menino que passa a respeitá-la como “avó”. O filme aborda a tensão acerca dos conhecimentos tradicionais de cura e de lida com a terra, transmitidos por gerações, assim como o preconceito que tem como alvo mulheres mais velhas.

Já *Mami Wata* (2022) dá continuidade à prolífica carreira do diretor nigeriano C.J. “Fiery” Obasi, que já havia marcado presença na primeira edição da mostra com o curta *Hello, Rain* (2018). Neste longa hiper estilizado, situado no terreno do fantástico, passeamos por distintos gêneros cinematográficos, do filme etnográfico ao cinema de ação hollywoodiano. Ele se passa em um vilarejo à beira mar que enfrenta uma crise no seu sistema tradicional de organização política e religiosa, introduzindo a história das duas irmãs que devem lutar contra forças externas a fim de restabelecer a harmonia no lugar.

A magia não está exatamente explicitada na superfície de algumas produções, mas percorre, estruturalmente, suas vértebras. Elas falam dos corpos dissidentes e fora da norma, que portam a rebeldia de quem se recusou a sucumbir diante de persistentes e cruéis inquisições. *Retrato de uma jovem em chamas* (2019), de Céline Sciamma, é um verdadeiro conto de bruxas lésbico do cinema contemporâneo. Ao tecer com sensibilidade a relação de amor entre duas jovens mulheres na França do século XVIII, o filme endereça, igualmente, a questão do olhar – pictórico e cinematográfico – e as relações de poder que historicamente determinaram e prescreveram os lugares que as mulheres poderiam ocupar no mundo das imagens.

Orlando, minha biografia política (2022), de Paul B. Preciado, documentário inspirado no romance de Virginia Woolf escrito em 1928 – *Orlando, uma biografia* –, recupera o corpo como território político de luta e nos convoca a imaginar a história não contada de tantos sujeitos, desviantes e desviados, que também foram lançados à fogueira. No livro, Orlando, que vive parte dos seus mais de 300 anos de vida como homem para, um dia, acordar mulher, começa a perceber, a partir desse acontecimento extraordinário, a ficcionalidade dos papéis de gênero que nos são coercitivamente atribuídos.

Por meio de dezenas de entrevistas com pessoas trans e não-binárias e de uma inscrição de sua própria vivência, Preciado, um importante teórico alinhado aos estudos *queer* contemporâneos, reconhece, anos depois, a dimensão política e mágica de Orlando de carne e osso.

Esses temas seguem embaralhados e entrelaçados nas três sessões de curtas-metragens, intituladas “Feiticeiras, nossas irmãs”. Na primeira sessão, apresentamos as interseções entre a caça às bruxas e os regimes de escravidão afrodiaspórica com *A mãe do rio* (1995), de Zeinabu irene Davis. Nele, uma misteriosa senhora que se esconde na floresta abre caminhos para a libertação de uma jovem menina escravizada. *Abjetas 288* (2020) é mais uma obra da programação a investir na distopia, neste caso para encaixar uma jornada à deriva por uma cidade nordestina. O filme de Júlia da Costa e Renata Mourão trata de territorialidades, identidades e falsas meritocracias (instituídas, entre outros fatores, pelas dinâmicas históricas que diversos filmes da mostra evocam), fazendo uma interessante alquimia entre a dança, a performance e elementos alegóricos que dialogam com a cultura popular de Aracaju. Fechando a sessão, *Para sempre condenadas* (1987), de Su Friedrich, realizadora inarredável do cinema vanguardista e lésbico estadunidense, aciona a experimentação audiovisual para criar um estudo íntimo da repressão e da expressão sexual. Um convento é o cenário desta investigação, que escancara aquilo que o poder hegemônico buscou, a todo custo, suprimir.

A segunda sessão se inicia com *Wil-o-Wisp* (2018), de Rachel Rose, um dos nomes em ascensão nas artes visuais. Na Inglaterra agrária do século XVI, uma curandeira passará por uma série de infortúnios depois de ser tachada de bruxa. O curta nos convida a acompanhar sua trajetória e a alargar nossa percepção sobre suas experiências mágicas. Em outra partilha da magia, *Simpósio Preto* (2022), de Katia Sepúlveda, nos apresenta a um grupo de mulheres afro-caribenhas (entre elas, a pensadora decolonial Yuderkys

Espinosa Miñoso) que se reúne para debater sexualidade, sensualidade, amor, cuidado, alegria e memória. Sem reverenciar convenções cinematográficas estabelecidas, *Simpósio Preto* elabora, esteticamente, um olhar feminista preto para que possamos enxergar modos outros de viver em comum.

República do Mangue (2020), de Julia Chacur, Mateus Sanches Duarte e Priscila Serejo, e *Cosas de mujeres* (1978), de Rosa Martha Fernández, irmão, em outra seara, evidenciam práticas de ensino os encaixos que filmes como *Wil-o-Wisp* e *Simpósio Preto*, cada qual à sua maneira, procuraram superar. *República do Mangue* recupera imagens de arquivo para reescrever a memória combativa de prostitutas que recusaram, com rebeldia, as formas de aparecimento midiático que lhes eram impostas na Vila Mimosa, epicentro do baixo meretrício carioca, pela imprensa dos anos 1950, 1960 e 1970. *Cosas de mujeres*, uma produção do importante coletivo mexicano *Cine Mujer*, em atuação entre os anos 1970 e 1980, denuncia o problema do aborto clandestino no país. Articulando linguagem ficcional e dispositivos documentais, o filme reivindica aquilo de que fomos privadas persistentemente pela imposição do trabalho de reprodução social: a autonomia sobre o nosso próprio corpo e sobre o nosso próprio futuro.

Para fechar a programação, a última sessão de curtas reúne três trabalhos de diferentes épocas que, cada um a seu modo, apresentam o vislumbre de mundos outros. Em *Rami Rami Kirani* (2024), com direção de Lira Mawapai HuniKuín e Luciana Tira HuniKuín, é o registro do processo inaugural de consagração de Nixi Pae (ayahuasca) pelas mulheres da comunidade que constitui o interesse do filme. Produzido no contexto da oficina de formação audiovisual e de direitos das mulheres indígenas na Terra Indígena Praia do Carapanã, no Acre, o documentário afirma o uso dessa medicina tradicional como possibilidade de ampliação de conhecimento das mulheres Huni Kuín, bem como de conexão com a ancestralidade do seu povo. Dando continuidade às questões indígenas nas Américas,

o segundo curta do programa, *Resiliência Tlacuache* (2019), é um trabalho radical da mexicana Naomi Rincón Gallardo, vinda do campo das artes visuais, que tem como inspiração o encontro com a ativista zapoteca Rosalinda Dionicio na sua trajetória de defesa dos territórios contra as mineradoras transnacionais. Ao convidar distintas entidades e animais mitológicos para tomar parte neste musical feminista e contracolonial, o curta investe numa teatralidade de viés surrealista ao disseminar uma forte perspectiva *queer* de luta pela terra. Para finalizar a sessão, exibimos o primeiro filme da realizadora alemã Ulrike Ottinger, *Laocoonte e seus filhos* (1973), fundamental para a história dos cinemas de vanguarda, feminista e *queer* pós anos 1970 e detentora de uma filmografia de fôlego. O média-metragem, que inventa um país habitado somente por mulheres chamado Laura Molloy, é codirigido pela atriz Tabea Blumenschein, sendo igualmente inspirado no *Orlando* de Virginia Woolf. Ele acompanha sua protagonista numa jornada de transformações físicas e subjetivas ao encadear uma série de eventos extraordinários e intensamente *queer*, atravessada pela tônica da ressurreição.

Ao reunir obras (e bruxas) tão diversas, o objetivo da mostra é justamente refletir sobre as possibilidades de se ressignificar um termo injurioso, sem esconder os rastros de sua história. Assim, buscamos repensar, provocativa e transformativamente, a própria ideia de “mulheridades” e da categoria “mulheres”, fora de um binarismo perigosamente essencialista que por tanto tempo as definiu sob os termos de uma suposta diferença sexual. A figura da bruxa, então manuseada com propósitos de coerção e perseguição, pode apontar caminhos de emancipação e liberdade. Com a sua retomada crítica, podemos esboçar, nas palavras de Silvia Federici, um reenchantamento do mundo: é somente reclamando a humanidade de quem teve, por tanto tempo, tal estatuto negado, que poderemos recuperar, coletivamente, o poder de decidir o nosso destino na Terra.

E foi coletivamente que procuramos adensar esse esforço. Convidamos pesquisadoras, realizadoras e artistas que pensam e

vivem o cinema para conjurar palavras e imagens neste catálogo, enfeitando imaginários no cotejo com os filmes. Milene Migliano, em seu ensaio *Delinquirs magicizando contra o patriarcado*, nos oferece um desvelamento conceitual e histórico das mulheres consideradas bruxas, que “mantinham e desenvolviam os conhecimentos sobre as constelações, os astros e a lua, suas fases e as marés”, duramente depreciados e reprimidos para que se facilitasse a implementação do capitalismo. A autora, então, embarca em seu próprio modo de ler as estrelas, acionando a análise constelacional e comparativa de contornos benjaminianos para cotejar algumas obras de nossa programação, nas quais “cintilam” as imagens desobedientes “de enfrentamento ao patriarcado por corpos ‘delinquirs’”: Migliano tece considerações generosas e estimulantes sobre *Abjetas 288*, *Resiliência Tlacuache* e *Orlando, minha biografia política*.

Aliás, são as consonâncias, tensionamentos, fricções e faíscas entre os/as/es Orlandos de Virginia Woolf, Ulrike Ottinger, Tabea Blumenschein e Paul B. Preciado que atizam o texto incandescente de Carol Almeida, *Do cinema que ama Orlando não como referência, mas reverência*. A partir de uma personagem muito singular da literatura e, agora, do cinema, Almeida sugere que ser bruxa “significa, tantas vezes, burlar os pactos narrativos de como as histórias devem ser contadas e abraçar, sem medo, e com uma certa dose de irreverência, a mágica como método fílmico”. A escrita revolucionária de Woolf só poderia acalorar exercícios cinematográficos igualmente explosivos, transmutantes, que buscam “conectar imagens aparentemente desconexas, sobrepor vozes em um caleidoscópio sonoro, inventar mundos e territórios em narrações que não se levam a sério, ainda que sejam muito sérios os seus feitiços e suas mensagens”.

52

As contribuições de Mariana Queen Nwabasili e Sophia Pinheiro, em seu turno, esmiúçam filmes que, partindo de lugares de enunciação bastante distintos, nos despertam a compreender a ancestralidade como condição de engendramento de horizontes e devires mais auspiciosos. Em *Mami Wata: espiritualidade e descolonização*

das mentes guiadas por mulheres-guerreiras, Nwabasili evidencia o dilema central que rege a narrativa, “uma crítica contemporânea às remanências das perspectivas coloniais em África entre os próprios africanos”. Na fictícia comunidade de Iyi, o poder matriarcal de Mama Efe, a mediadora da entidade Mami Wata, é desafiado pela modernização almejada, sobretudo, pelos homens que tramam a sua destituição. A autora não se furta de apontar as contradições do filme de Obasi, que parece ceder ao apelo visual da cultura ocidental para dar a compreender essa cosmogonia encantada, cuja riqueza pode, e deve, ser percebida e sentida por todos os poros do nosso corpo. Ao mesmo tempo, é pela visualidade exuberante do trabalho de fotografia da brasileira LÍlis Soares que os “pretos podem, finalmente, ser bem vistos e revelados sob qualquer luz e verdade”.

Sophia Pinheiro, em *Na cesta das bruxas cabem muitos mundos e puçangas ancestrais*, trata de *Rami Rami Kirani*, curta-metragem fruto de uma formação audiovisual ministrada por ela junto a Mari Corrêa e Viviane Hermida. Segundo Pinheiro, uma tradução inexata, mas possível para o título do documentário é *elas vêm, vêm se transformando*: “uma ação de continuidade da transformação, um movimento da *Siriani*, a jiboia, entidade feminina que mostrou e deu a ayahuasca para o povo Huni Kuin; um movimento das próprias mulheres Huni Kuin sobre a agência de seus direitos, suas escolhas, suas magias”. Este filme, que “é uma miração de vida”, foi o próprio motor das vontades e coragens das mulheres que, pela primeira vez, assumiram a consagração de Nixi Pae: aqui, a mágica é um tema, mas também é um modo de fazer cinema. A câmera não se restringe a um simples registro. As produções indígenas, assim como as ervas com as quais as personagens se banham da cabeça aos pés, “perfumam pensamentos”, sobretudo os pensamentos engessados por formas dominantes, coloniais e embranquecidas de perceber o mundo.

É seguindo uma tradição bastante distinta do cinema brasileiro que chegamos a um conjunto de ensaios empenhados em esqua-

drinhar uma das mais prolíficas tendências de representação da bruxa no cinema: o gênero do horror. Júlia Noá escreve sobre o filme póstumo de José Mojica Marins, *A Praga*, “um filme incompleto, mudo, um enigma a ser resolvido”, no qual se elabora uma estética-monstro que “expõe as suturas e aquilo que há de incompleto em sua finalização”. Para Noá, o “delírio mojicano” também contorce um possível “pacto de placidez”: a perversidade da bruxa de Wanda Cosmo, a virilidade tosca do prepotente Juvenal e a artificialidade plástica de sua companheira platinada, Marina, não ensejam qualquer acolhimento ou identificação. A recepção, ao contrário, é da ordem do desconforto, da discordância, da desconfiança e da repulsa: “produz ruídos entre nós, espectadoras, e os objetos filmados”. Afinal, segundo a autora, “ver, em Mojica, é suspender as regras que amansam o olhar”. Se sua bruxa é inegavelmente má, o realizador nos impele a reexaminar nossa lida com as ideias (cinematográficas) da maldade.

O artigo de Gabriela Müller Larocca extrapola nossas fronteiras para então pensarmos nas mulheres maléficas de outras geografias. A autora retoma a genealogia da “bruxa demonolátrica”, “uma criatura fruto das ansiedades de homens letrados e religiosos da Idade Média e Moderna”, mas que “há muito permanece viva nos mais variados gêneros audiovisuais”. Suas “origens malignas” seriam intensamente exploradas pelo cinema a partir dos anos 1960, numa estratégia de canalizar as “ansiedades contemporâneas acerca da emancipação feminina” então insurgente. “Essa súbita popularização da temática se situa em um momento crucial de reformulações e disputas sobre papéis e relações de gênero”, embates que serão problematizados por Larocca a partir de sua leitura do filme *A filha de Satã* (1962), de Sidney Hayers, uma das várias produções a ressoar “medos masculinos” que “aparecem personificados em mulheres que recorrem à bruxaria para obter superioridade e poder ilimitado”.

O ensaio da pesquisadora britânica Chloé Germaine Buckley, que encerra essa seção, prolonga, de certa maneira, as questões

suscitadas por Larocca, sopesando as “ambivalências profundas” da figura da bruxa, que “complicam as tentativas de cooptá-la para a utilidade política”. Percorrendo uma vasta filmografia de terror que se estende ao cinema contemporâneo – em análises de obras como *A bruxa* (2015), de Robert Eggers, filme “que melhor sintetiza a ambiguidade da bruxa por meio do renascimento do subgênero do horror *folk*” –, Buckley defende que o “grotesco feminino” pode tanto “agir como uma força subversiva, criando espaços de liberdade contra opressão”, quanto é capaz de “reforçar a ideologia patriarcal”. A sua inconclusão sintetiza, podemos dizer, o cerne dos nossos interesses curatoriais: ainda sem respostas, seguiremos habitando e investigando (sempre insuficientemente) o universo paradoxal dessas mulheres imperfeitas.

Por fim, para além dos 28 filmes aqui apresentados, e da publicação dos ensaios que integram este catálogo, o desenho da mostra se completa com um ciclo de debates e oficinas, ocorrido nas quatro cidades que sediaram nossa programação.¹ Dessa forma, procuramos contribuir para esse extenso debate a respeito da relação entre bruxas e cinema, às voltas com o caráter arrebatador e inapreensível dessa figura, que segue se reinventando – e que nos convida a fazer o mesmo.

* Carla Italiano atua como pesquisadora e curadora. Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, com graduação em Cinema pela UFSC. Integra a equipe dos festivais: Olhar de Cinema; FENDA – Festival Experimental de Artes Fílmicas; e a organização do forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Foi curadora de diversas mostras, incluindo *Mulheres Mágicas: reinvenções da bruxa no cinema* (CCBB, 2022), *El Camino – Cinema de viagem da América do Sul* (2023) e *Retrospectiva Helena Solberg* (2018), dentre outras. É natural do Recife e residente em Belo Horizonte.

** Juliana Gusman é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, onde pesquisa imagens da prostituição na cultura audiovisual. É membro dos grupos de pesquisa MidiAto (ECA-USP), Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG) e Mídia e Narrativa (PUC Minas).

Atua como professora assistente da PUC Minas, nos cursos de Publicidade e Propaganda, Jornalismo e Cinema e Audiovisual. É colaboradora da plataforma de streaming Cardume Curtas. Como crítica de cinema, escreve para diversos veículos e portais especializados e para catálogos de mostras e festivais.



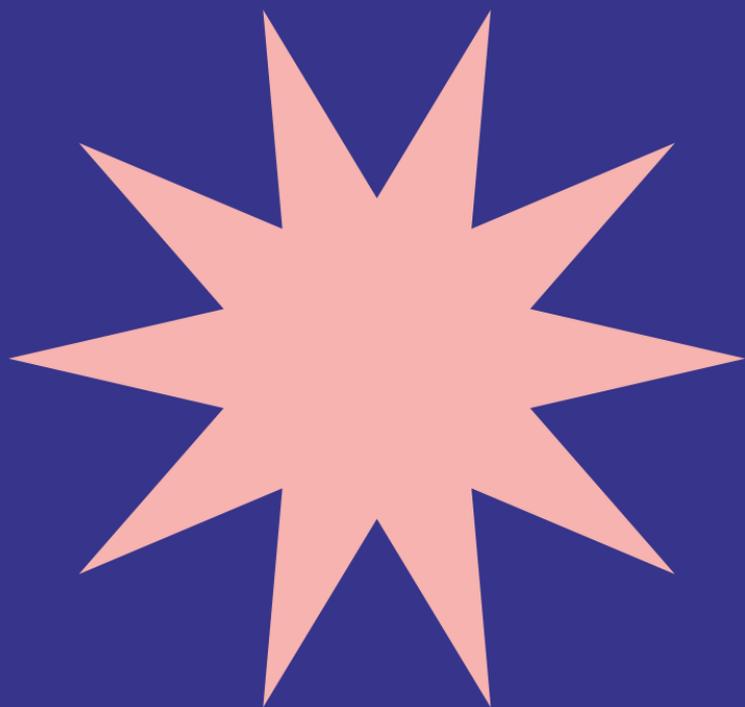
NOTA

- 1 Todos os debates e oficinas promovidos pela mostra, tanto na primeira quanto na segunda edição, estão disponíveis no canal do YouTube: www.youtube.com/@MostraMulheresMagicas. Acesso em 6 maio 2024.



REFERÊNCIAS

- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 2007.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- _____. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. São Paulo: Elefante, 2023.



ENSAI OS

DELINCUIRS MAGICIZANDO CONTRA O PATRIARCADO

MILENE MIGLIANO*

A magia proporciona encontros com o inesperado, o insuspeito e o insuspeito. Gestos inusitados que resultam em aparições, desaparecimentos, transformações da matéria e de seu estado são presentes em nosso imaginário mágico. Transpor a manutenção do usual, inovando a condição do objeto, ambiente ou situação, é magia, das boas.

As mulheres consideradas bruxas mantinham e desenvolviam os conhecimentos sobre as constelações, os astros e a lua, suas fases e as marés; assim, podiam reconhecer o tempo bom para cada momento do cultivo das plantações, gerando maior produtividade. A natureza e suas condições ambientais eram entendidas pelas bruxas como influências nas variações dos ciclos dos corpos, principalmente dos de mulheres, corpos de ciclos de fertilidade e menstruação. A investigação de receitas para a saúde dos corpos, envolvendo o manuseio e aplicações de ervas e plantas, além de outros elementos para o bem-estar, integra a cultura das bruxas, mulheres mágicas e curandeiras, que foram perseguidas e queimadas durante quatro séculos de inquisição.¹

As bruxas desenvolviam e conheciam diversificados modos de transformar a situação que as desafiava quando pessoas buscavam seus cuidados. Promoviam a cura para uma febre com um chá, sabiam do antídoto para o consumo indevido de determinadas plantas e outras substâncias presentes em sua dimensão territorial, dançavam e indicavam a dança e a música para sanar dores e humores, realizavam o apoio a abortos e a sua realização, quando desejo

das mulheres grávidas. Assim, as bruxas viviam e versavam contra determinações da igreja católica, tais como o controle dos corpos, curando doenças por outros modos que não as rezas e abstinências, emancipando as mulheres do controle patriarcal, clerical... “A mera existência de crenças mágicas era uma fonte de insubordinação social” (Federici, 2017, p. 260).

Seguindo Silvia Federici em *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, o controle dos corpos fazia parte do poder dos que subjugavam os povos na Europa e no “Novo Mundo”, facilitando a implementação do capitalismo e a reprodução de mão de obra disponível, e em abundância, para suprir as demandas dos mercados industriais em constituição e ascensão. Em um primeiro momento, o poder estava com as famílias reais, a igreja e a nobreza aristocrática. Em um segundo momento, com a nobreza, a igreja e a emergente burguesia comercial e industrial. No século XXI não é diferente. O controle dos corpos continua sendo objetivo dos detentores do poder. Na atualidade, porém, há a oportunidade crítica, e a do amplo acesso às informações, diferentemente do tempo do controle inquisitório.

Se “a magia relacionava as causas da ação social com as estrelas” (Federici, 2017, p. 260), há proveito em acionar a proposição comparativa de constelações fílmicas (cf. Souto, 2018), desenvolvida desde a compreensão de Walter Benjamin, para acessar alguns filmes da segunda edição da mostra *Mulheres Mágicas: Reinvenções da bruxa no cinema*. A constelação, enquanto proposta analítica, é atualizada em outros campos do conhecimento, como no pensamento urbanista, mobilizando-o desde os fragmentos, enfrentando as descontinuidades desde os extremos.

Por constelação Benjamin designava a relação entre os componentes (as estrelas) de um conjunto (as linhas imaginárias que desenham um agrupamento constelar), relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de signi-

ficado que o conjunto adquire – o sentido que lhe pode ser atribuído (Velloso, 2023, p. 133).

Ao considerar cada filme como um fragmento e extremidade do desenho do conjunto da constelação, pode-se vislumbrar as associações possíveis de serem observadas em cada leitura. Desde os fragmentos, desvela-se uma montagem de sentidos, associações e emoções, o que caracteriza a constelação fílmica como um modo de analisar criticamente os filmes em evidência desde sua própria experiência.

Nesse sentido, o brilho das estrelas que proporciona a imagem de enfrentamento ao patriarcado por corpos “delincuirs” cintila desde os filmes *Abjetas 288*, de Júlia da Costa e Renata Mourão (2018), *Orlando, minha biografia política*, de Paul B. Preciado (2023), e *Resiliência Tlacuache*, de Naomi Rincón Gallardo (2019), até outros ainda, não citados neste ensaio.

Abjetas 288

O curta-metragem *Abjetas 288* é fruto de um trabalho de conclusão de curso de duas então estudantes da Universidade Federal de Sergipe, sediada em Aracaju, no Nordeste brasileiro. Designada como um musical de ficção científica, a narrativa de deambulação pela cidade fabulada “Aqui”, filmada na capital sergipana, inspira-se em histórias locais, mas também em dramas globais do mundo capitalista – como a violência do Estado, a propaganda enganosa e a alienação da classe trabalhadora. As duas protagonistas, que no musical experimentam uma jornada urbana, são Joana e Valenza, amigas que saem em busca do “exclusivo” condomínio “Aracaju Gardens”, publicizado em monitores dentro de suas casas e pelas ruas da cidade; desejado pelos habitantes de Aqui, porém tão protegido que ninguém sabe onde se situa.

Logo ao sair de casa, Valenza tranca o cadeado da porta e entra em um beco todo grafitado, com pixo,² lambe-lambe e stencil pelas paredes de chapisco, local onde performa dança de contato com a

passagem urbana. O espaço urbano, apropriado por diversos textos, configura-se como um espaço de “diálogos públicos” (Migliano, 2009), no qual a rede de comunicação se faz sem copresença, mas gerando uma ambiência específica, com os sentidos das inscrições. No caso, há uma pixação com a frase “O futuro não existe”, com a qual Valenza dança vivamente. Em um lambe vemos, de relance, desenhos de pessoas, com braços ao alto, emoldurarem uma frase contestatória da classe proletária: “A gente trabalha para enriquecer o patrão”. De algum modo já se anuncia, nos primeiros minutos de *Abjetas 288*, sua condição de filme de ficção visionária³ (Imarisha, 2016) – na sequência seguinte, Joana e Valenza se encontram no ponto de ônibus onde cometem a primeira delinquência no que toca à normalidade das ruas de cidades brasileiras: Joana faz xixi atrás da parada de ônibus, cheia de graffitis, na qual um lambe-lambe com o texto “Eles sabem” se transforma então em uma tela fora do ar. O delito, aceito se feito por um corpo masculino, toma forma e se realiza com naturalidade, ainda que enfrentando talvez uma câmera-tela de vigilância, mas sem sequer se importar com isso. Nas ruas de Aqui, estar em mais de duas pessoas nos espaços públicos configura transgressão da lei e motivo de prisão. O artigo 288 do Código Penal Brasileiro tipifica a associação criminosa, antiga formação de quadrilha.



Imagem 1: Valenza e Joana escutam, de camelô, sobre trabalhar e poupar dinheiro para se chegar até Aracaju Gardens.

Em *Vidas rebeldes, belos experimentos*, Saidiya Hartman (2022) apresenta as existências de mulheres negras que confrontaram a lei e o *status quo* no início do século XX em Nova York, produzindo resistências imensas, imensuráveis, na/para a luta contra o racismo, o sexismo, o patriarcado, o patronado e a LGBTFOBIA. Narra, no texto *A beleza do coro*, as experiências de Mabel, que se integra à sala de coro e passa a ser reconhecida por um trabalho de palco, dança, presença e encanto. Ao conquistar tal espaço, o corpo das dançarinas “escapava à captura, um esforço para tornar o inabitável habitável, para escapar ao confinamento de um mundo cercado por quatro paredes, um cômodo apertado e abafado” (Hartman, 2022, p. 315). Viver da noite e na noite garantia as suas existências; usufruir de luxo e luxúria não programados para a sua condição, a não ser daquele modo, fugaz, enquanto jovens, com corpos que eram, mais uma vez, explorados mesmo que no gozo.

Em *Abjetas 288*, na deambulação, Joana e Valenza se encontram com uma personagem dupla, “a *véia* do shopping”, sendo imediatamente abordadas por um policial, que as revista, uma vez que, estavam cometendo uma infração relacionada à aglomeração. “Tumulto, levante, fuga – eram as formas de articulação para se viver livre, ou ao menos tentar, eram formas de insistir: *Eu não estou aqui para servir. Eu me recuso*” (Hartman, 2022, p. 315). A bolsa de Valenza é levada pelo policial, e elas começam a dançar nas ruínas de uma construção abandonada. Uma dança de contato entre si mesmas, na qual se acolhem, consolam-se, praticando uma “ética amorosa” (cf. bell hooks, 2021) que, contra a interdição dos encontros, inspira futuro. “Na pista de dança, ficava evidente que a existência não era apenas uma luta, mas também um belo experimento. Era uma investigação sobre como viver quando o futuro se encontrava impedido” (Hartman, 2022, p. 323).

Seus gestos inventam um *pas de deux* que enaltece a parceria das duas, como amigas em busca do sonho pelo lugar melhor para viverem. A

fabulação crítica do curta sergipano mais uma vez se aproxima da de Saidiya Hartman, e realiza o cuidado e acolhimento entre mulheres. Os filmes e suas personagens realizadoras, em um tempo presente, atualizam a memória de violência da cidade, mas também apontam para um futuro; instaura-se no processo de sonho e projeto para este tempo porvir. Os corpos de Joana e Valenza, na dança, expressam-se, afirmando sua legitimidade e presença na cidade. Corpos que enfrentam, em infrações, as duras regras para existir na cidade, com coragem em suas dissidências: corpos delinquentes das normas e do gênero, corpos que se movimentam e que se rebelam, corpos latino-americanos, corpos “delincuirs” (Migliano, no prelo).

Resiliência Tlacuache

Na constelação fílmica “delincuirs magicizando contra o patriarcado”, o curta mexicano *Resiliência Tlacuache* (2019), de Naomi Rincón Gallardo, atualiza a importância das festas e rituais dos povos originários da região de Morelos, Oaxaca. O filme narra a resistência de mulheres diante da expropriação do território, e de seus corpos, pelo poder colonial e pelo capitalismo, conectada com a força e poderes dos povos originários e de um de seus animais de força: o *tlacuache*, um tipo de gambá. O *tlacuache* é um mamífero marsupial que, na cosmologia local, guardou o fogo para que este pudesse se perpetuar. Suas características são relacionadas com a sabedoria, já que, para se proteger dos predadores, finge-se de morto – além de gostar de hidromel, uma bebida de fermentação muito popular no México, e essencial nos rituais que a reverenciam, assim como a outros elementos.

O filme é dividido em três tempos, relacionados a três músicas e à performance de quatro personagens, muito relevantes na narrativa da luta das mulheres locais. A Colina, uma dessas personagens, enuncia logo no início: “A festa é o retorno do tempo passado que pode ser futuro, que habita em nossos sonhos do presente, o regresso das

forças que dão vida ao mundo.” O recurso audiovisual de saturação da imagem, com vibração/alteração da coloração da tela durante a fusão de duas capturas fotográficas, acompanhada ainda de uma música com batida compassada, marca os três tempos da narrativa audiovisual; no início, no meio e no final.

Três das quatro personagens – o Agave (cacto de onde se extrai o mezcal), a Señora Caña (figurando uma cobra evocada no princípio dos tempos) e o Gambá (o *Tlacuache*) – são performados por corpos de mulheres que dançam as músicas e, no ritmo de *rap*, cantam a força da natureza, a importância de sua manutenção e as histórias de luta pela terra. Seus corpos, que enfrentam opressão capitalista, dançam sua emancipação provocando a câmera e as opiniões conservadoras e posicionamentos patriarcais, aliados do sistema.



Imagem 2: Personagem mítica performa seu poder ritual em um bar, em imagem com marcas de saturação/fusão.

A última canção narra um episódio no qual as mulheres da localidade adentraram uma mina de extração e enfrentaram a polícia, e a violência do Estado, para proteger as reservas naturais. Várias foram feridas e assassinadas e uma delas se fingiu de morta, como um *tlacuache*, para poder sair do ataque com vida. A história é uma

“memória da plantação”, acionando aqui acionando a psicologia crítica de Grada Kilomba (cf. 2019), que apresenta a cura do racismo cotidiano e de outros traumas coloniais, a partir da narração e transformação destas narrativas sofridas, que nos compõem enquanto território americano usurpado, colônia.

Os corpos delinquirs, por meio da linguagem cinematográfica, enfrentam o patriarcado e se constituem enquanto corpos personagens da resistência, e resiliência, dos povos originários de Oaxaca. Reivindicam com sua memória, na música e nos rituais, a manutenção do vínculo com a terra e com as suas narrativas originárias. Enfrentam, enfrentaram e enfrentarão o poder capitalista e suas agências de expropriação ambiental e cultural.

No excerto destacado na imagem 2, a resiliência *tlacuache* se atualiza em um bar que tem expostas diversas garrafas de bebida, de modo que se coloca na tela a captura e a comercialização da cultura local, com a exploração e a venda de pulque, mezcal e hidromel, ao mesmo tempo em que a figura mítica de corpo com diversos seios acoplados serve a bebida sagrada para duas outras personagens. A memória ancestral da cultura viva contra o patriarcado, figurada em corporalidades que ultrapassam a binariedade de gênero e a padronização moral: corpos delinquirs.

Orlando

Os corpos delinquirs em *Orlando, minha biografia política* (2023), de Paul B. Preciado, têm em comum dois fatos: lutam para se encontrar e para ter seu nome social reconhecido pelo Estado francês. Preciado, ao filmar o processo de aceitação das pessoas não-binárias que participam do filme, propõe um jogo de apresentação ante o livro que o diretor, por sua vez, considera a biografia de sua vida – aquela já escrita por Virginia Woolf. Todas as pessoas se dirigem à câmera e atualizam seu nome com o prenome Orlando.

O documentário que fabula uma emancipação crítica das realidades próprias às pessoas dissidentes de gênero, invisibilizadas pelo

governo francês, articula as linguagens literária, audiovisual ficcional, experimental; arrisca encenações teatrais na sala de espera e no palco do teatro, sem público além da equipe de filmagem.

Na liminaridade criativa (Migliano, 2021; Rocha, Migliano, 2022) provocada por tamanha volúpia textual, Preciado magiciza a luta contra o patriarcado heteronormativo. Magiciza seguindo Walter Benjamin, a linguagem é magia. Em *A doutrina das semelhanças* (1987), o autor explicita que a semelhança extrassensível dos códigos de linguagem promove ao menos dois extratos de compreensão: a dos sentidos atribuídos ao texto e a dos sentidos mágicos que extrapolam o traço das linhas, no caso do texto, para além das constelações, com o entendimento do futuro ou o destino lido pela astrologia. Aqui, a magia está na linguagem cinematográfica, apropriada para enunciar os gestos e existência delinquir em sua vida subversiva e irreversível no mundo. Em *Orlando*, Preciado e as outras personalidades dissidentes de gênero deixam evidente que o filme é para que no futuro a felicidade não seja negada a nenhuma criança e/ou corpo trans.



Imagem 3: Orlando Jenny recebe seus papéis de cidadania planetária e não-binária.

No frame que captura a cena final do filme (imagem 3), Virginie Despentes figura uma magistrada que, em 2028, “diante da ruína do

regime patriarcocolonial”, com a legitimidade concedida por Virginia Woolf e a literatura, declara extinta a citação de diferença sexual no registro de nascimento das crianças, bem como sua inscrição jurídica e administrativa. Em consequência, ela garante uma “cidadania planetária e não-binária” aos Orlandos da sala, pessoa a pessoa. Seu gesto final é a entrega dos papéis que garantem as existências delinquir num futuro próximo.

Breves considerações

Na constelação fílmica brevemente desenhada nas últimas linhas, busco explicitar como as narrativas audiovisuais têm feito insurgir corporalidades que, ao enfrentar o patriarcado com suas dissidências gênero-sexuais, e toda a potência de vida que mobilizam, inventam corpos delinquir. Com suas pessoalidades combativas frente às leis e normas sociais, principalmente as que definem um enquadramento de corpos – de mulheres, pessoas LGBTQIAPN+ e outras condições subjugadas pelo patriarcado –, as personagens infringem as leis e fazem o mundo conhecer o que pode um corpo cuir.

As personagens delinquir enfrentam – com práticas, gestos e atitudes rumados por uma ética da reparação (Kilomba, 2019; Migliano, 2022) – o patriarcado fundante da modernidade, que instituiu a perseguição e a inquisição das bruxas por mais de 400 anos.

Em *Abjetas 288*, Joana e Valenza enfrentam o patriarcado, e o cerceamento do sonho e de sua busca, por meio da alienação territorial e midiática.

Em *Resiliência Tlacuache*, as figuras míticas atualizam os saberes originários ao enfrentar a expropriação territorial, cultural e corporal promovida pelo capitalismo usurpador, e suas heranças colonial e patriarcal.

Em *Orlando*, pessoas enfrentam sua invisibilização institucional em meio ao reconhecimento de seus desejos e corpos, que se constituem constantemente na busca pela superação binária de gênero.

Apenas para elencar uma síntese da imagem aqui constelada. Muitos outros filmes participam desta constelação, associando, complementando e dissuadindo sentidos na seara decolonial, de enfrentamento ao patriarcado e de toda a aprendizagem que tal ética e política demandam. Muitos outros textos poderiam ter sido aqui acionados. Mas a magia sempre vem acompanhada de mistério. E, assim, simsalabim.

Salvador, Bahia, 12/04/24.

-
- * Milene Migliano é pesquisadora, professora e produtora cultural. Integrante da Associação Filmes de Quintal em Belo Horizonte, do Grupo de Pesquisa Juventalia – questões estéticas, raciais, geracionais e de gênero em comunicação e consumo na ESPM/SP e do GEEECA – Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes na UFRB. Pesquisadora associada da CLACSO – Conselho Latino Americano de Ciências Sociais, no eixo Infância e Juventudes.



NOTAS

- 1 Somando-se à inquisição, entre as violências da instituição da modernidade estão também outros três epistemicídios, os quais é fulcral relembrar: a perseguição aos muçumanos e a conquista do território Al-Andaluz na Península Ibérica; o epistemicídio dos povos originários dos territórios das Américas, da Ásia e da África; a diáspora e escravização dos corpos negros africanos (cf. Grosfoguel, 2016).
- 2 O termo pìxo, grafado com “x”, é assim utilizado pelos escritores das ruas, confrontando a grafia com “ch”, que caracteriza tal expressão comunicativa como vandalismo e depredação dos patrimônios público e privado.
- 3 “A ficção visionária oferece aos movimentos por justiça social um processo por meio do qual explorar a criação de novos mundos. (...) Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo” (Imarisha, 2016, p. 3-4).



REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- GROSGUÉL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, jan./abr. 2016.
- HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.
- IMARISHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. Tradução de Jota Mombaça. *Caderno de Oficina de Imaginação Política*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 2016.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MIGLIANO, Milene. *Dança envolvente e ficção visionária: fabulação crítica de cidades amorosas para elas*. No prelo.
- _____. Reparação como ética da produção audiovisual contemporânea para enfrentamento ao pensamento colonial. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 45., 2022, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação - Intercom, 2022.
- _____. *Diálogos públicos no centro de Belo Horizonte: redes de sentidos em comunicação urbana*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – FAFICH, UFMG, Belo Horizonte, 2009.
- ROCHA, Rose de Melo. A 25ª Parada do Orgulho LGBT em live e vídeos no Youtube: corpos audiovisuais expandidos e urbanidades dissidentes. In: BORELLI, Silvia Helena Simões; SOARES, Rosana de Lima (orgs.). *Juventudes: violência, biocultura, biorresistência*. 1. ed. São Paulo: EDUC, 2022, v. 1, p. 31-52.
- SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 45, set./dez. 2020.
- VELLOSO, Rita. Constelação-cidade. In: *Enigma das cidades*. Ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin. JACQUES, Paola Berenstein; VELLOSO, Rita. Belo Horizonte: Cosmópolis; Salvador: Edufba, 2023.

DO CINEMA QUE AMA ORLANDO NÃO COMO REFERÊNCIA, MAS REVERÊNCIA

CAROL ALMEIDA*

Se adaptação/tradução participam de uma economia geral em que a obra se dissemina em processo (e, em última instância, não apenas em signo do que a tornou possível, mas em cinza do que se perdeu em seu fogo), e a “parte maldita” do “dispêndio” na economia da adaptação/tradução?

Marcelo Ribeiro

Espreguiçou-se. Saltou da cama. Ergueu-se em toda a nudez diante de nossos olhos, não nos restando outra escolha, enquanto as trombetas ressoavam Verdade! Verdade! Verdade!, que a de admitir... ele era uma mulher.

Virginia Woolf

Filmes costurados em corpos que se esbarram nas esquinas, entre a mais privada e a mais íntima das experiências, com a exposição pública erguida e fortalecida no delírio, no humor, na anarquia. Vivências que, dos lados de dentro e de fora, multiplicam-se no desejo de escaparem sempre de qualquer máquina – câmeras, cartórios, Estado – que fixe suas identidades ao desejo de uma norma. Ser bruxa no cinema significa, tantas vezes, burlar os pactos narrativos de como as histórias devem ser contadas e abraçar sem medo, com uma certa dose de irreverência, a mágica como método fílmico: conectar imagens aparentemente desconexas, sobrepor vozes em um caleidoscópio sonoro, inventar mundos e territórios em narra-

ções que não se levam a sério, ainda que sejam muito sérios os seus feitiços e as suas mensagens.

Nas próximas linhas, há alguém que nasce das páginas de um romance publicado em 1928 por Virginia Woolf, conectando essas forças mágicas para provocar diferentes métodos de encenação. Seu nome é Orlando. Sujeito que, por natureza, é múltiplo, uma encarnação de sobreposições: simultaneamente homem e mulher, rapaz e moça. Orlando, portanto, exige dos filmes que lhe pagam tributo uma forma outra de narrar e de se narrar. A personagem de Virginia se torna aqui também a personagem do filósofo espanhol, e agora realizador de cinema, Paul B. Preciado e da diretora alemã Ulrike Ottinger, em dois filmes radicalmente distintos em seus métodos mas, ao mesmo tempo, radicalmente contaminados pela reinvenção do cinema através das formas produzidas por um corpo em desencaixe com a norma (incluindo aí a “norma cinema”).

No entanto, antes de chegar a Orlando, e às diferentes tessituras produzidas nessa personagem a partir de Preciado e Ottinger, gostaria de prefaciar a relação entre esses filmes com um outro, também presente na mostra *Mulheres Mágicas*. Quando assisti pela primeira vez a *Para sempre condenadas* (1987), da diretora estadunidense Su Friedrich, a sensação era a de estar diante de um desses trabalhos que inventam uma estranha pedagogia de montar filmes a partir do gesto mais comum a quem ama o cinema: aquele de assistir a um filme.

É a partir de uma personagem assistindo, na TV, a cenas de *Narciso negro* (1947), de Emeric Pressburger e Michael Powell, que uma história sobre freiras lésbicas ao longo dos séculos vai se desenrolar nesse média-metragem, que sobrepõe relatos colhidos em um livro, vozes narrativas que não sabem exatamente como narrar, imagens de bichos dentro d'água, trapezistas se equilibrando numa corda de circo e duas vizinhas – uma freira, a outra não – que inevitavelmente vão se encontrar na mesma cama em algum momento.

E por que esse filme de Su Friedrich me ajuda a introduzir as/os/es diferentes Orlandos acionados em *Orlando, minha biografia*

política (2023), de Paul B. Preciado, e *Laocoonte e seus filhos* (1975), de Ulrike Ottinger? Porque vejo nele essa admirável capacidade de burlar os limites do privado e do coletivo, e não somente a partir de um discurso – no qual todo filme feminista se ancora – de que o “pessoal é político”. Essa capacidade se concretiza, sobretudo, a partir da forma de organização e desorganização das imagens e sons que, nesses filmes, acontece com o cruzamento entre textos (literários ou documentais), usados como acionadores de uma estrutura de narração que interfere, perturba e produz novas imagens sobre esses mesmos textos, rompendo com qualquer pacto da “adaptação” literária no cinema.

No caso do filme de Su Friedrich, isso acontece com a leitura descontraída – que faz questão de se expor como leitura marcada por “erros” e comentários, e não como narração onisciente – de trechos do livro documental *Atos impuros: a vida de uma freira lésbica na Itália da Renascença*, de Judith C. Brown. Mas, nos casos de Preciado e Ottinger, a voz que nos conta a história de Orlando reinventa completamente o texto original, mexe nele, muda palavras, personagens e, por vezes, intervém cirurgicamente em suas páginas.

O caminho que me interessa fazer é o de pensar como essas reinvenções e cirurgias do texto original se dão de formas tão diferentes – com propósitos distintos – em *Orlando, minha biografia política* e *Laocoonte e seus filhos*. Ao contrário do que se espera, não vamos começar pela ordem cronológica dessas produções, mas sim pela relação de estreitamento pessoal com o livro de Virginia Woolf. E, nesse caso, não há como iniciar com outro filme senão aquele cuja primeira fala é: “Um dia alguém me perguntou: por que você não escreve sua biografia? Eu respondi: porque a porra da Virginia Woolf escreveu por mim em 1928”.

É dessa forma que Paul B. Preciado introduz sua “biografia política”, enquanto o vemos colando, nas paredes de Paris, um cartaz em que se lê “Orlando, cadê você?”. Logo depois, assistimos a duas pessoas em meio a um bosque e, em momentos distintos,

ambas olham para a câmera afirmando que vão interpretar Orlando no filme ao qual assistimos. O dispositivo, portanto, está dado: a biografia de Preciado é, por natureza, uma biografia múltipla, de várias pessoas. E assim o filme será cruzado tanto por essa voz, ensaística, do filósofo, que parece, em vários momentos, fazer um tributo aos ensaios cinematográficos de Jean-Luc Godard – particularmente nos intertítulos, que servem como um ancoramento discursivo ao texto narrado, desenhados com uma fonte inspirada na mesma usada por Godard –, quanto por esses vários Orlandos que se apresentam frontalmente para nós, muitas vezes contando um pouco de suas próprias biografias, outras vezes lendo trechos daquela ficção biografada por Virginia Woolf.

Acompanhamos, assim, as encenações ficcionalizadas desses Orlandos se automeando, mas também participando das dinâmicas cotidianamente violentas aos corpos trans, como ao ir ao médico para conseguir receitas para transição hormonal, ao entrar em uma loja de armas para comprar “atributos de masculinidade” ou ao tentar se hospedar em um hotel com um passaporte que não carrega o nome social da pessoa.

De forma geral, a estrutura do filme se ancora na verbalização desses procedimentos e na reflexão filosófica diante deles. Mesmo nos momentos em que o discurso é interrompido pelo êxtase visual de uma pista de dança, onde várias pessoas se movem ao *beat* da “Farmacoliberação”, ou pelo som estourado de um *heavy metal*, na cena em que três deusas (Tristana, deusa dos hormônios, Filip, deusa do *genderfucking* e Miss Drinks, deusa de insurreição) acordam Orlando de seu sono transicional, as performances servem a um propósito de pedagogização dessa atualização da obra de Virginia, na realidade concreta e material de sua personagem no mundo contemporâneo. Em tempo: a pedagogia libertadora é, também, uma produção estética no mundo.

Há aí uma evidente tentativa de produzir audiovisualmente aquilo que Preciado já tinha experimentado textualmente em

livros como *Um apartamento em Urano* (2020) e no seu *Manifesto contrassexual* (2015). A propósito deste último, e de como ele usa o dildo como um operador teórico que “desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador” (Preciado, 2022, p. 40), é importante pensar como, apesar de existir uma relação estreita com o romance de Virginia Woolf, ela não é jamais uma relação indicial (ao contrário, por exemplo, do que Sally Porter faz com sua adaptação cinematográfica do mesmo livro). O romance literário funciona aqui não como referência, mas certamente como reverência. Penso que há um gesto de Preciado em produzir, pela materialidade da fala, mas também a da performance, essa extensão e desdobramento que o seu pensamento cria a partir dos escritos iniciais de Judith Butler sobre a construção do gênero ser da ordem da performatividade.

No *Manifesto contrassexual*, Preciado intervém: “O gênero não é simplesmente performativo (isto é, efeito das práticas culturais linguístico-discursivas) como desejaria Judith Butler. O gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico”. E acrescenta que o gênero, na verdade, se assemelha ao dildo: “sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício”.

O dildo, portanto, como uma ferramenta teórica que “desestabiliza” os princípios miméticos que, por sua vez, dão origem ao conceito de arte, nos ajuda a pensar não somente a relação entre o livro de Virginia e o que Preciado faz com ele no cinema mas, de forma bem mais intensa, e talvez até bem mais orgânica, aquilo que a diretora alemã Ulrike Ottinger faz quando estreia no cinema, numa direção compartilhada com a artista Tabea Blumenschein – que, assim como Ottinger, também atua no filme. *Laocoonte e seus filhos* é, na verdade, a primeira incursão de Ottinger livremente inspirada no romance da escritora inglesa. Em 1982, ela voltaria a usar a natureza transicional de Virginia no filme *Freak Orlando*, com

um orçamento infinitamente superior, mas com a mesma verve anárquica dos anos 1970.

Assim como acontece no filme de Preciado, sabemos, já de início, que “uma ou duas ou três ou cem vozes contam essa história para o prazer de seus olhos e ouvidos”. Essa ideia de sobreposição de vozes na narração sendo explicitada como forma está intimamente ligada à estrutura de linguagem do livro que inspira essas obras, sempre atravessada por uma autoconsciência da voz que narra (Virginia está a todo momento ressaltando, em seu livro, o papel e os cuidados de quem está biografando Orlando).

O fato é que, entendendo essas múltiplas vozes que vão nos acompanhar, as várias transformações da personagem Esmeralda del Rio em Olimpia Vincitor, Linda MacNamara e no gigolô Jimmy Junod, todos personagens desse território utópico conhecido como Laura Molloy, são então aquilo a que assistimos. Frustra-se, no entanto, quem espera, com esse processo mutativo de Esmeralda del Rio, encontrar uma linha narrativa de começo, meio e desfecho redentor (algo que, de fato, existe no filme de Preciado). O filme é marcado por alegorias, símbolos e uma estridência *queer* zombeteira que estará presente em toda a filmografia de Ottinger. Laura Molloy, “o país dos pequenos absurdos”, não deixa de ser o terreno onde se fincam as bases do cinema dessa realizadora alemã.

As palavras se repetem, a trilha sonora acentua a artificialidade de todas as situações esdrúxulas em cena, e vozes que se simulam infantis produzem uma narração que está, a todo momento, brincando com a gente. A piada, inclusive, já surge com o título, visto que a famosa estátua helênica de Laocoonte e seus filhos pouco tem a ver com o filme, a não ser pelo fato de que se trata do nome de uma trupe que aparece em algum momento desse anti enredo. A constante paródia com a própria ideia de “cinema de arte” está sempre ali, no fundo nem tão fundo da imagem. Imagem essa que é, assim como a personagem de Virginia Woolf, incapturável, transitória e, ao mesmo tempo, eterna através dos tempos.

Nesse sentido, o filme de Ottinger, livremente inspirado em Virginia Woolf, parece, de dentro da própria forma fílmica, implicar totalmente o princípio da contrassexualidade como um modo de estar no mundo: “A contrassexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersexuais, corpos transgêneros e transexuais, viadinhos, caminhoneiras, bichas, sapatões, *butches*, históricas, fegosas ou frígidas, deficientes sexuais e doentes mentais, hermafrossapatões etc.), e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocêntrico” (Preciado, 2022, p. 38). Laura Molloy é, por excelência, o espaço errôneo marcado por essas falhas da estrutura do texto.

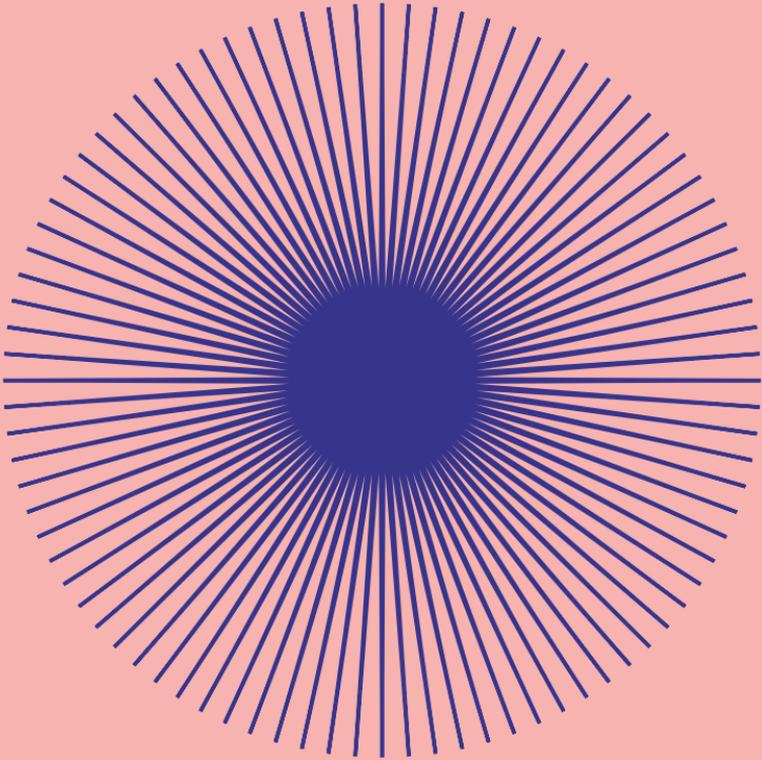
Laocoonte e seus filhos, o filme-bruxaria, trans em sua imagem, encontra-se assim na esquina do espaço-tempo do filme-manifesto de Preciado, trans em sua carne, mas também em sua retórica e metodologia científica, e juntos eles acendem uma fogueira. Diante dela, Virginia Woolf se prostra, contemplando as cinzas férteis que se espalham no ar.

-
- * Carol Almeida é pesquisadora, professora e curadora de cinema. Doutora pelo programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do festival Olhar de Cinema/Curitiba, da Mostra de Cinema Árabe Feminino e da Mostra que Desejo, além de ter participado da equipe curatorial de festivais como Recifeifest, festival de cinema queer do Recife, e do For Rainbow, festival de cinema queer em Fortaleza.



REFERÊNCIAS

- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- _____. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.



"MAMI WATA": espiritualidade e descolonização guiadas por mulheres guerreiras

MARIANA QUEEN NWABASILÍ*

Era o ano de 2021 quando C.J. “Fiery” Obasi, diretor nigeriano do longa-metragem *Mami Wata* (2023), foi interpelado de forma pedante por uma espectadora europeia durante debate após exibição do filme *Juju Stories* (2021), na 74ª edição do Festival de Cinema de Locarno, na Suíça. Testemunhamos o fato: a senhora branca se dirigiu aos diretores – além de Obasi, os cineastas Abba T. Makama e Michael Omonua – do filme episódico sobre lendas de África, alegando que a produção e sua veiculação estavam imbuídas de irresponsabilidade, pois perpetuavam entre africanos credíncias místicas retrógradas.

Membros do grupo *Surreal16 Collective* de cinema nigeriano, os diretores ali sabatinados enfrentaram a interpelação de verve colonialista e racista, evidenciando consciência quanto à escolha temática do filme, como forma de afirmação e disseminação das complexidades e riquezas culturais africanas.

Anos após o ocorrido, crenças e práticas espirituais existentes em África, e ainda deslegitimadas e ridicularizadas na modernidade/colonialidade sob a alcunha de misticismo e charlatanismo, voltaram a ser pilar de um longa-metragem de Obasi, dessa vez em direção solo. À luz do breve histórico acima mencionado, a realização primorosa de *Mami Wata* parece uma resposta ainda mais contundente às perspectivas colonialistas que regem não apenas a maneira de receber filmes africanos, e suas formas-conteúdo, na colonialidade ocidental, como também a forma de perceber relações culturais

e de fé construídas como monstruosas por olhos forjados sob o racionalismo eurocêntrico (Ferreira e Hamlin, 2010; Nwabasili, 2017).

Vencedor de prêmios de melhor direção de fotografia no Festival de Sundance, nos Estados Unidos, e no Fespaco – Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Uagadugu, em Burkina Faso, pelo trabalho da brasileira Lílís Soares,¹ *Mami Wata* conta a história da comunidade ficcional de Iyi, que tem sua prosperidade regida pela entidade Mami Wata. O nome é derivado de apropriação da expressão em língua inglesa “Mommy Water”, Mãe d’Água em tradução livre, e se refere à “deusa das águas, adorada e reverenciada pela população oeste, centro e sul de África e por aqueles mandados para as Américas nas diásporas africanas”, como informa uma das cartelas iniciais do longa-metragem.

O que move a trama é o fato de parte dos moradores de Iyi estarem descrentes não apenas dos feitos de Mami Wata, mas também das condutas e espécies de milagres operados por Mama Efe (Rita Edochie), a mediadora responsável pelo culto à entidade Mãe d’Água na comunidade. Quando até mesmo Zinwe (Uzoamaka Aniunoh), filha de Mama Efe e apresentada como sua sucessora, passa a questionar os poderes de sua própria mãe, Prisca (Evelyn Ily), filha adotiva de Efe e, portanto, irmã de Zinwe, torna-se protagonista na resolução de conflitos oriundos de questionamentos da fé e da ética na região.

Entre as duas filhas de Mama Efe, Prisca é a mais dedicada em apoiar a mãe quando sua reputação é posta em suspeição e, aparentemente, a mais preocupada com a ameaça que isso pode significar para a manutenção da prosperidade local. Os desassossegos da personagem evidenciam seu caráter e sintetizam o dilema que dá a tônica da narrativa: como equacionar a manutenção das tradições espirituais ancestrais e a abertura à modernidade para que se possa viver com mais facilidades materiais na contemporaneidade? Mama Efe parece ultrapassada nesse sentido. Apesar de administrar as oferendas para Mami Wata, a mediadora nunca conseguiu – ou

quis – arrecadar fundos para a construção de escolas e hospitais e para a garantia de luz elétrica na comunidade. Ela chega a dizer que viu “outras cidades e como elas se comportam”, e que nesses lugares as pessoas “esqueceram suas origens, porque seguem o homem branco”.

Aqui, fica evidente que o dilema que rege a narrativa se dá como crítica contemporânea às remanescências das perspectivas coloniais em África entre os próprios africanos; crítica às evidenciações da colonização das mentes como parte intrínseca das estratégias coloniais, como escreveu Frantz Fanon (2008). É como se os descrentes em *Mami Wata* e em *Mama Efe* colocassem em suspeição a fé nas manifestações culturais e espirituais pré-coloniais; ao mesmo tempo, minimizando a importância dessa fé e dessas manifestações face às modernizações supostamente possibilitadas pelo colonialismo e pela cultura ocidental. Parece ser a partir dessa lógica que *Mama Efe*, como matriarca africana exemplar, resiste à modernização, associando-a a uma histórica sucumbência colonial que faz os africanos seguirem a cultura do “homem branco” e renegarem a sua própria.

Como parte de uma geração mais jovem, Prisca se abre a uma conciliação dessas perspectivas. Certa vez, promove uma conversa (frustrante) entre *Mama Efe* e um médico para convencer a mediadora a trazer remédios e vacinas para o vilarejo. Na referida sequência, o diretor C.J. “Fiery” Obasi se coloca em cena, interpretando o doutor. A escolha faz lembrar o gesto do diretor senegalês Ousmane Sembène ao participar de cenas pontuais de seu filme *La noire de...* (1966). A *mise en scène* em *Mami Wata* remete a um dos momentos de atuação de Sembène em seu referido filme, uma vez que, em ambos os longas-metragens, as personagens encarnadas pelos diretores estão, durante o dia, sentadas em frente a alguma moradia, interpellando moradores de vilarejos de África.

O fato de, em *Mami Wata*, Obasi colocar a si mesmo como o médico que dialoga com a mediadora espiritual comunitária demonstra, possivelmente, intenções ou posturas autorais e polí-

ticas do diretor frente ao já mencionado dilema que dá a tônica da narrativa. Nesse sentido, talvez as condutas de Prisca representem posicionamentos ideológicos do próprio autor.

Temer as mulheres

O filme é estruturado em uma espécie de sequência de episódios, apresentados por cartelas cujas inscrições-título são trechos de falas das próprias personagens em cada uma dessas partes. O intertítulo acima é inspirado no título do décimo e último capítulo (“Você deve temer a mulher”) e mostra que a centralidade e a força das mulheres de Iyi são elementos importantes do roteiro.

Prisca e Zinwe são construídas como verdadeiras guerreiras. Justamente a partir da fé em Mami Wata, elas são responsáveis por salvar o destino de Iyi na parte final do filme. Isso acontece porque, após rebeldes descrentes assassinarem Mama Efe, a regência do vilarejo é tomada pelo grupo. O líder se torna Jasper (Emeka Amakeze), forasteiro que surge desmaiado na praia e é acolhido por Mama Efe e Prisca. Quando Jasper se revela um traidor, lembramos que a cruz que carrega no pescoço é símbolo da verdadeira fé que o rege, e que o faz cético quanto aos poderes de Mami Wata, quanto a uma possível gratidão a Mama Efe e quanto à prosperidade que ambas garantem a Iyi.

A complexidade da narrativa se dá, então, quando é evidenciada a assimilação cristã entre os próprios africanos e a consequente negação das espiritualidades africanas por eles – uma realidade que, como já mencionado, demonstra vieses colonialistas estruturantes das relações sociais em África até hoje. Além disso, a narrativa mostra que esses vieses se somam à hierarquização de gênero nas relações entre homens e mulheres africanos. Afinal, é evidente que Mama Efe e suas filhas são questionadas e desrespeitadas por uma grande maioria de homens da comunidade – que, para além de serem descrentes da mulher-deusa Mãe d'Água, parecem incomodados em ter de seguir orientações espirituais e administrativas de mulheres de carne e osso em uma comunidade matriarcal.

A leitura remete às definições e contestações contemporâneas do chamado Feminismo Decolonial, conforme escreve Heloísa Buarque de Hollanda (2022), atualmente Heloísa Teixeira. Como explica a professora-pesquisadora, enquanto “grande parte da filosofia africana hoje, aqui representada por Oyèrónké Oyěwùmí, rejeita, como [Maria] Lugones, a ideia de patriarcado como categoria transcultural válida, não reconhecendo o gênero como princípio organizador na sociedade iorubá pré-colonial” (Hollanda, 2022, p. 18), por exemplo, autoras como Rita Segato e Yuderkys Espinosa Miñoso, fazem um contraponto a isso. Estas

defendem a ideia de que havia a presença de certas nomenclaturas de gênero nas sociedades tribais afro-americanas, ou seja, reconhecem no período pré-colonial uma organização patriarcal, ainda que diferente da do sistema ocidental [...] Nessa perspectiva crítica, a posição relativa do poder masculino preexistente nas aldeias é ampliada a partir da colonização [...] (Hollanda, 2022, p. 18).

Algo parecido é dito por Gayatri Spivak na introdução do filme *Concerning Violence* (Göran Olsson, 2014). A respeito do longa-metragem, que trata da violência como estratégia anticolonial, a autora indiana acrescenta a agenda política das questões de gênero: “este filme também nos lembra que, apesar de as lutas por libertação forçarem as mulheres em direção a uma aparente igualdade, logo no século XX ou até mesmo antes, quando a poeira assenta, a chamada nação pós-colonial regressa às estruturas de gênero invisíveis e de longo prazo”, afirma.

É o que vemos em *Mami Wata*: uma remanescência das hierarquias de gênero como herança colonialista, mas também como reflexo de tensões e relações de disputa e subordinação sexistas possivelmente presentes em sociedades africanas pré-coloniais. A oposição entre homens e mulheres de Iyi fica mais evidente em *Mami Wata* quando, já ao final do longa, em meio à luta física entre

Jasper e Prisca – no filme, a força e a violência corporais são possibilitadas também às mulheres –, a calça do líder momentâneo é rasgada, deixando à mostra suas, quase invisíveis, genitálias. O dote diminuto de Jasper havia sido anunciado de forma estranha em cena anterior, quando ele e Prisca iniciam uma relação sexual e, por meio da sobreposição de imagens do mar e do rosto de Prisca, oscilante de prazer, percebemos que a moça fica sozinha na transa.

Quando a baixa dotação ou falta de pênis do líder rebelde é percebida por seus seguidores na comunidade, rapidamente ele vira motivo de chacota: “Jasper é mulher”; “mostre sua buceta”, dizem os demais, gargalhando, antes que um deles, Jabi (Kelechi Udegbe), principal questionador de Mama Efe, mate-o com um tiro. Sob uma perspectiva cisgênera, a sequência sugere que a pequena genitália de Jasper o destitui do poder conseguido até ali como homem. Se ele tem uma genitália (que se parece com a) de uma mulher cisgênero, é melhor que seja morto a continuar na liderança.

A masculinidade do grupo rebelde ganha destaque também quando, bem antes da cena de sua morte, Jasper decide comprar revólveres e espingardas para a espécie de gangue que tomou o poder em Iyi. Quando recebem o carregamento de armas de fogo – construídas na narrativa como mal tecnológico ocidental, simbolicamente entregues pela única personagem branca da trama, Johnny (Jakob Kerstan) –, os rebeldes começam a disparar e a urrar em êxtase; dão tiros para cima testando as armas enquanto gritam de empolgação, excitação. Assim, como crítica à modernidade ocidental – para alguns, inaugurada pelo desbravamento masculino do novo mundo por homens europeus (SOLÍS, 2000) –, no filme a arma de fogo parece ser mobilizada como elemento de extensão não só da masculinidade, mas também da própria virilidade dos contestadores de Mami Wata e Mama Efe.

Ver para crer?

A referida cena da transa suspensa de Prisca e Jasper evidencia um interessante recurso de montagem do filme, abrindo margem para analisarmos escolhas de linguagem que, por vezes, parecem contraditórias. O recurso em questão é a subversão da montagem paralela, que no longa parece se hibridizar com *jump cuts* e, assim, anarquizar a premissa temporal de simultaneidade.

A mencionada cena de sexo é antecedida por sequências que mostram Prisca e Jasper conversando enquanto caminham lado a lado na praia. Quando Jasper decide se despirm para entrar na água, num gesto de convite a Prisca, imagens da caminhada voltam a aparecer. Ou seja, somos levados para o passado recente por um tipo de montagem que emula a montagem paralela e, ao mesmo tempo, foge dela, ou mesmo de uma possível ideia de *flashback*.

Da cena dos dois entrando no mar, somos levados a imagens do início da transa entre as personagens. Assim, somos expostos, em paralelo, ao presente do banho de mar da dupla e ao futuro próximo do sexo entre os dois. Ao ser mesclada, em paralelo e por meio da sobreposição de planos em transparência, com imagens do mar quebrando em ondas filmadas em plano fixo, a cena de sexo entre as personagens ganha significação metafórica: um prazer simultaneamente denso, sinuoso, com quebras.

Fica a sensação de que esse tipo de movimento de montagem “vai e vem” poderia ser mais explorado ao longo do filme, que, apesar de tratar de uma deusa do mar, em sua maior parte propõe um fluxo de planos um tanto rígido. Aqui percebemos certa contradição no âmbito formal do longa: ao mesmo tempo que destaca, como parte principal da descrença dos rebeldes em Mami Wata, o fato de ninguém nunca ter visto a entidade, o próprio filme – inegável arte do ver – aposta em excesso na disposição de diferentes planos fixos do mar para evidenciar visualmente a presença e a influência da Mãe d’Água na narrativa e nos corações e mentes de seus adeptos.

tos, sobretudo Mama Efe, Prisca e Zinwe – esta última é mostrada encarando o mar diversas vezes.

Assim, por mais que o longa-metragem questione a centralidade da visão para a compreensão do mundo por meio de outras culturas que não a ocidental, o que o filme em si destaca a força de uma imagem sintetizadora da entidade-título da obra. São poucos os gestos de montagem que elaboram de forma menos evidentemente imagética a força misteriosa e espiritual da Mãe d'Água. Em resumo, sobra água em imagem literal, falta água e movimentação do mar como contaminações da linguagem cinematográfica.

Mami Wata aparece enorme junto ao mar ao final do filme, que, assim, assume uma perspectiva mais próxima à da centralidade da visão na cultura e nas artes ocidentais, o cinema entre elas. Mostrando Mami Wata na tela e os membros da comunidade de Iyi emocionados ao finalmente vê-la, o longa-metragem valida a ideia de que a aparição das coisas e dos espíritos para os olhos é fator que nos permite acreditar naquilo que não conseguimos – ou não precisamos – enxergar, ou mesmo entender racionalmente. Em termos formais e imagéticos, o filme, então, sucumbe à ideia de cosmovisão centrada no olhar e a hierarquiza como superior ao conceito de cosmo percepção, sendo que é este último que marca a interação de fé com a invisível, mas energeticamente perceptível, Mami Wata.

Nesse caminho, chama a atenção a forma como o filme, em sua inventividade, vale-se de recursos simples para tornar cinematograficamente visíveis poderes e forças espirituais que, em outros filmes, exigiriam complexidades financeiras e tecnológicas enormes para serem dados a ver. É o caso da cena em que Prisca, munida do totem ou espécie de amuleto que herda de Mama Efe, faz com que os rebeldes que querem matá-la desapareçam na sua frente – num minuto, os vemos apontando armas para ela, em outro, após Prisca erguer a mão com o amuleto à frente deles, vemos apenas suas roupas e armas caídas no chão. É também o caso do momento em que vemos Mami Wata materializada na tela e perce-

bemos que, provavelmente, uma imagem ampliada da personagem-deusa foi colocada sobre uma imagem fixa, de proporções naturais, da praia.

O mostrar e o não mostrar de Mami Wata e de seu mar também jogam luz sobre a fotografia impactante, premiada e assumidamente desafiadora de Lílís Soares, para quem este “foi um projeto difícil, mas muito especial”:

É um filme que representa muita coisa que vai além das próprias imagens [...] [Eu] Tinha estudado, tinha lido e relido o roteiro milhões de vezes, tinha discutido tudo com a direção. O que eu não estava preparada era para as dificuldades em termos de produção, que não estava ligada ao filme propriamente, mas à escassez de recursos. Tínhamos alugado equipamento de uma empresa da Nigéria que, de repente, decidiu que não iria mais alugar. Estávamos no meio da pandemia e perdi uma ou duas semanas de gravação. Então, chegamos ao set daquele jeito “tem de fazer”. No fim, gravamos até mais do que precisou. Mas sou muito crítica, vejo todas as deficiências. Vejo o que gostaria de ter mais, vejo o meu cansaço (Soares, 2023).

Ao explorar um supercontraste em preto e branco nas imagens do filme, que tem a maioria das cenas ambientadas à noite, a fotografia de Lílís Soares reitera dilemas relacionados a temas como segredo, revelação, clarividência e ocultação; noções que habitam as manifestações espirituais e religiosas africanas e suas distintas formas de recepção, aceitação. A luz usada para reiterar o contraste em preto e branco faz brilhar as peles negras das personagens e nossas esperanças quanto a quebras de paradigmas para iluminar e ver adequadamente corpos e atores pretos no cinema. Uma redimissão encabeçada por fotógrafos negros contemporâneos que mostram que, após a “visibilidade preta-invisível” à qual os “cartões Shirley” e as “China Girls”²² relegaram atores e modelos negros durante a maior parte do século XX, pretos podem, finalmente, ser

bem vistos e revelados sob qualquer luz e verdade, a partir de seus próprios olhares e trabalhos alquímicos.

-
- * Mariana Queen Nwabasili é jornalista e pesquisadora, doutoranda e mestra em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Mestra em Curadoria Cinematográfica pela Elías Querejeta Zine Eskola, na Espanha, com bolsa do Projeto Paradiso. Curadora de curtas-metragens da Mostra de Cinema de Tiradentes 2023 e 2024 e do Cabíria Festival Audiovisual 2022. Participou da 10ª edição do Critics Academy do Festival de Cinema de Locarno, em 2021. Pesquisa autorias, representações e recepções cinematográficas vinculadas a raça, gênero, classe, colonialismo e (de)colonialidade.



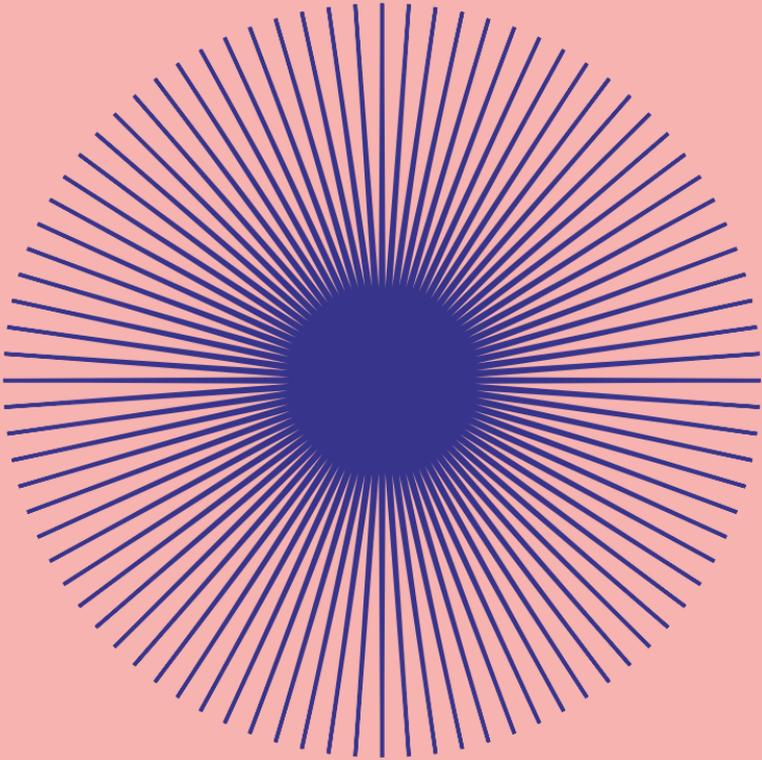
NOTAS

- 1 Lílís Soares também é diretora de fotografia de longas-metragens brasileiros contemporâneos, como *Um dia com Jerusa* (Viviane Ferreira, 2021), *Diálogos com Ruth de Souza* (Juliana Vicente, 2022) e *Ó pai, ó 2* (Viviane Ferreira, 2023).
- 2 Shirley foi a “moça do balanceamento de cores” para a produção dos filmes fotográficos da Kodak. Em artigo traduzido de Lorna Roth sobre o tema, lemos que “os cartões Shirley, produzidos pela Kodak a partir dos anos 1940, eram usados pelos laboratórios na padronização de cores e tons de pele de impressões fotográficas. As Shirleys, como passaram a ser chamadas as mulheres que apareciam nesses cartões, eram invariavelmente brancas, o que causava dificuldade nos ajustes dos retratos que incluíam pessoas de tons de pele variados [...] As ‘China Girls’ eram a versão cinematográfica dos cartões Shirley. Mulheres, em geral brancas, que apareciam no início dos filmes para auxiliar o projetorista a calibrar cores e tons de pele” (Roth, 2016).



REFERÊNCIAS

- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 811-836, 2010.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- NWABASIL, Mariana. A altura das falas na ‘realidade’ e na ficção audiovisual: reflexões sobre representação e representatividade. *Revista Novos Olhares*, v. 6, n. 1, p. 129-146, 2017.
- ROTH, Lorna. Questão de pele. *Revista Zum*, São Paulo, n. 10, 23 jun. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-10/questao-de-pele/>. Acesso em 18 abr. 2024.
- SOARES, Lílis. Lílis Soares: a estética é política. [Entrevista concedida a] Luísa Pécora. *Itaú Cultural*, São Paulo, 26 jul. 2023. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/grande-angular-lilis-soares-estetica-politica>. Acesso em 18 abr. 2024.
- SOLÍS, C. V. Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico. *A Gazeta de Antropología*, nº 16, 2000.



NA CESTA DAS BRUXAS CABEM MUITOS MUNDOS E PUÇANGAS ANCESTRAIS

SOPHIA PINHEIRO*

O cinema brasileiro vem passando por uma longa transformação. Nesse caminho, os cinemas indígenas perturbam e reencantam o próprio cinema com maneiras encantadas de ver o mundo e as imagens-espíritos – diferentes para cada etnia. Uma cena não é apenas uma cena, mas impregna cosmovisões. O ponto crucial é a forma de pensar, de criar e fazer, e como essas formas perturbam as estruturas, os modos de produção. E os cinemas indígenas perturbam os modos de produção pois fazem comunidade – reconhecem-se através das imagens e sabem como cada aldeia está indo, aproximando e afastando os povos diante de práticas comuns ou diferentes, elaborando e conduzindo as narrativas coletivamente. Ou seja, movem-se criando pontos comuns entre as diferenças. Esses cinemas estão em constante transformação, criam e agem em redes de proximidade, alianças afetivas e uma possibilidade de subjetividade coletiva (em relação a si mesmos enquanto povo e ao mundo exterior). Práticas que não são “una”, plasmadas na homogeneidade. Espaços coletivos, não preocupados com ego e ascensão pessoal, mas que pensam nesses trabalhos como as puçangas (ungentos, remédios, métodos de cura), feitiços que movimentam o mundo.

A antropóloga e curadora Sandra Benites (2020),¹ no encontro das videocartas *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* que tivemos em 2020, diz sobre a importância da fofoca e das conversas triviais,

estigmatizadas pelo machismo estrutural como algo sem fundamento e de mulheres à toa. Essas conversas, conselhos, fofocas, são nomeadas por ela e seu povo como *nhemongueta*. Benites nos disse que o processo da conversa pode ajudar no fortalecimento e nas práticas políticas e de cuidado que dependem da relação com a outra e o outro, equilibrando homens e mulheres por meio da história da *Nhandesy*, pela retomada da espiritualidade feminina, conscientes de que somos seres imperfeitos e equivocados.

Nessa memória ancestral, os corpos dançam e se movimentam através desses espíritos e sentimentos. Coexistir é também habitar e entender as múltiplas matérias, incluindo algo que não conhecemos – como a fumaça que delimita o que é a matéria ou o que não podemos ver. Antes de começarmos a leitura desse texto, desejo que a leitora se conecte ao pluriverso, ao todo, em destinação à transmutação, a partir de uma estrutura que se assemelha mais a uma rede, cesta ou artesanato – uma forma maleável que molda pensamentos e os modos de olhar.

No livro *Mulheres e a caça às bruxas* (2019), Silvia Federici diz que, à medida que a caça às bruxas avançava, amplificavam-se as tendências sociais misóginas dos séculos XVII e XVIII na Europa Ocidental:² aprovavam-se leis que castigavam as adúlteras com a morte, a prostituição foi colocada na ilegalidade, “assim como os nascimentos fora do casamento, ao passo que o infanticídio foi transformado em crime capital” (2019, p. 334). Nesse contexto, segundo a autora:

As relações entre mulheres foram demonizadas pelos acusadores das bruxas, que as forçavam a delatar umas às outras como cúmplices do crime. Foi também neste período que, como vimos, a palavra *gossip* [fofoca], que na Idade Média significava “amiga”, mudou de significado, adquirindo uma conotação depreciativa: mais um sinal do grau a que foram solapados o poder das mulheres e os laços comunais. Há também, no plano ideológico, uma estreita correspondência entre a

imagem degradada da mulher, forjada pelos demonólogos, e a imagem da feminilidade construída pelos debates da época sobre a “natureza dos sexos”, que canonizava uma mulher estereotipada, fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal, o que efetivamente servia para justificar o controle masculino sobre as mulheres e a nova ordem patriarcal (Federici, 2019, p. 335).

Na intenção de desunir umas às outras, o patriarcado demoniza o encontro entre mulheres, suas práticas coletivas e suas fofocas, para separar e para conquistar. Separar para conquistar também foi ação política lembrada pela cineasta Graciela Guarani em uma de nossas conversas quando ela estava em São Paulo gravando um especial *Falas da Terra*, pela TV Globo, para o dia 19 de abril de 2021. De acordo com Graciela, essa foi a ação política da colonização que atingiu seu povo e as mulheres da sua aldeia: conquistar para desmobilizar os encontros e as redes entre mulheres e povos originários, pessoas que eram tidas como “fracas do corpo e da mente e biologicamente inclinadas ao mal”. Na contramão dessa pulsão bélica fascista, o pesquisador Roberto Romero (2021), antropólogo e parceiro de alguns trabalhos com Sueli Maxakali e Isael Maxakali, escreveu para o catálogo da Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas³ o texto *O cinema feito à mão de Sueli Maxakali*. Foi na escrita de Romero que conheci a “teoria da cesta/bolsa”, elaborada pela escritora de ficção científica Ursula K. Le Guin.

Com a “teoria da cesta/bolsa”, Ursula K. Le Guin diz que as imagens dos caçadores de mamutes ocuparam espetacularmente as paredes das cavernas e o imaginário da evolução, mas que no Paleolítico, no Neolítico e na Pré-História o que nós (hominídeas) realmente fizemos para permanecer vivas e saudáveis foi forragear, coletar toda sorte de sementes, raízes, brotos, frutas e grãos, além de caçar pequenos animais que podiam ser capturados com redes ou armadilhas simples. Logo, não era a carne do mamute que fazia a diferença, era a história da caçada, a saga do herói. Le Guin (2021)

nos leva a entender que as estórias⁴ dessas pequenas capturas e coletas não eram tão emocionantes quanto uma estória feroz de como a lança se enfiou no peito do mamute e ele caiu, vencido. A estória de como conseguiram arrancar as cascas das sementes de uma árvore selvagem, e depois foram contemplar o rio com uma criança na tipoia, seria contada por quem praticava essas coletas e esses cuidados do dia a dia para a sobrevivência íntima do clã: em sua maioria, as mulheres.

E mesmo com o mamute capturado, era preciso algum recipiente para guardar a carne, para guardar essas coletas. Sendo uma aliada daquilo que Elizabeth Fisher denominou de “teoria da cesta/bolsa” da evolução humana, Le Guin nos lembra que, muito antes das armas, muito antes das úteis facas, facões e machados, foi indispensável a enxada, o pilão, a pá. “Junto ou antes da ferramenta que força a energia para fora, nós fizemos a ferramenta que traz a energia para casa” (Le Guin, 2021, p. 20) – os cestos, as cabaças, as redes, os recipientes – “sendo a casa outro tipo de bolsa ou saco, um recipiente para pessoas” (Ibid., p. 21).

No decorrer de seu texto, Romero (2021) nos diz sobre certa dificuldade, especialmente nos contextos de oficinas de formação audiovisual nas aldeias, de envolver as mulheres no aprendizado e nas filmagens. Romero então vislumbra um exercício de pensar: “como seria uma oficina de vídeo entre os Tikhū’ün se sugeríssemos às mulheres interessadas em participar que filmassem suas casas, suas tias e avós, seus filhos e filhas, a busca por uma árvore de embaúba e a feitura das linhas e bolsas, as pescarias, o preparo da comida, do urucum e da argila, por exemplo. Quais estórias⁵ e quais imagens resultariam desse experimento?” (Romero, 2021, p. 75).

É dessa fenda que nasce *Rami Rami Kirani* (2024), de Lira Mawapai Huni Kuin e Luciana Txirá Huni Kuin, fruto da formação audiovisual e política que ministrei junto a Mari Corrêa e Viviane Hermida pelo Instituto Catitu em junho de 2023.⁵ Na oficina, o trabalho final que as mulheres quiseram fazer foi a transformação no *Nixi*

Pae – a ayahuasca, pelas mulheres Huni Kuin: a condução dos cantos, toda a preparação, feitiço e cerimônia. Como elas dizem: a força dos espíritos ficou mais poderosa desde que as mulheres começaram a cantar. Uma tradução para *Rami Rami Kirani* é: *elas vêm, vêm se transformando*; uma ação de continuidade da transformação, um movimento da *Siriani*, a jiboia, entidade feminina que mostrou e deu a ayahuasca para o povo Huni Kuin; um movimento das próprias mulheres Huni Kuin quanto à agência de seus direitos, suas escolhas, suas magias. O filme é uma miração de vida, prospecção de futuros e éticas coletivas do que pode ser uma mulher Huni Kuin, nos quais elas permanecem sendo bruxas, feiticeiras realizando suas cerimônias de maneira tão grandiosamente contracolonial.



Foto de Txirá Silva em *Rami Rami Kirani*.

Trazer a estória dessa energia voltada para a casa compreende, sem essencialização, ao que as mulheres indígenas trazem de instigante tecedura aos aspectos narrativos da vida em suas imagens: a inserção dos rituais nas práticas cotidianas, evocando as estórias dos mundos encantados. Nossa capacidade de narrar o mundo está intimamente ligada à maneira de conhecer o mundo; portanto,

conhecemos um mundo pela representação do herói e pela sua perspectiva. Este é um conhecimento limitado que ao longo de toda a história gerou binarismos, vencidas e vencedoras, mentes e corpos disciplinados, regras restritivas com códigos morais e éticos castradores e uma perigosa predisposição ao autoritarismo. Rita Von Hunty (2021) diz que “criar uma narrativa do mundo amordaçante, silenciadora, cria um certo tipo de angústia ao tentar nos categorizar como estáticos e não como móveis – seres eternamente em transformação. Seres humanos como produtos e não como processos” (Von Hunty, 2021).⁶ Destarte: “o que Ursula [Le Guin] propõe é um exercício de imaginação e especulação revolucionário por ignorar o imaginário da cultura falocêntrica e sua linear narrativa do herói, e sugerir em seu lugar, e com a tecnologia que é a bolsa, um gesto que recebe, recolhe e ajunta a energia para trazê-la com cuidado à casa, para ser guardada e compartilhada” (Chieregati, 2021, p. 29).

À vista disso, pensamos em um exercício capaz de produzir efeitos reimaginativos e de coimaginação, em reconfigurações possíveis de narrativas e estórias que queremos contar, ver e escutar. E quem entende de história “oficial” sabe que as histórias, antes de terem “H maiúsculo”, são coisa de orelha a orelha, passam de boca em boca (Nadal, 2021).⁷ Ouso dizer que os filmes das mulheres indígenas, de certa maneira, curam também as mulheres não indígenas de seus traumas (obviamente com toda a interseccionalidade acionada, sem inscrever mulheres indígenas como salvadoras da branquitude), por valorizar o doméstico, por trazer de volta o “ordinário” como força e uma nova possibilidade de escrita da História com ênfase no cotidiano, na intimidade.

A gente arruma a vida de dentro para fora. Para criar mundo, um lar em movimento que não seja enclausurado nas paredes. Um movimento que não tem limites. A imagem como conversa vem como rasgo nessas paredes da casa quadrada, ereta – uma fenda mostrando lá fora uma natureza com muitos biomas; o mundo, vasto e imenso, como uma grande aldeia. Antônio Bispo (2023) nos

diz que “nominar é a arte de dominar”.⁸ O cuidado é uma estratégia para permanecer nesses lugares incômodos. Esses espaços de cuidado são espaços de compartilhamento das experiências de vida às margens, e é nessas suspensões não definidoras que podemos nos encontrar como fonte de força e de esperança de construções futuras. Esses podem ser alguns recursos para criar uma luta coletiva contra a ideia de que o mundo precisa ser desencantado para ser, então, dominado (Federici, 2017, p. 313).

Nesse sentido, penso também no reencantamento do cinema, essa linguagem mágica. Mágica pois feita por pessoas que acreditam no invisível, partem do lúdico e do encantamento dos mundos. Nesta cesta, carrego também os filmes *Yaaba* (1989), de Idrissa Ouédraogo, *Simpósio Preto* (2022), de Katia Sepúlveda, e *Resiliência Tlacuache* (2019), de Naomi Rincón Gallardo, presentes nesta mostra. Le Guin nos toca ainda mais ao apresentar em seu texto o romance, as narrativas, as estórias como bolsinhas que carregam objetos-mágicos-sagrados; “um romance é um patuá guardando coisas numa relação particular e poderosa umas com as outras e conosco” (Le Guin, p. 24) – cheias de sentido e com características de amuleto. Protege. Dá sorte. Cura. Traz abundância. Suspende todo mal. Bolsas encantadas voltadas para conversas a fio, tecendo essa bolsa de cultura em vez de uma arma de dominação:

Como as pessoas se relacionam com tudo mais neste verso saco, nesta barriga do universo, neste ventre das coisas por virem a ser e nesta tumba de coisas que foram, nessa estória sem final. Nela, como em toda ficção, há espaço suficiente para manter até mesmo o Homem onde ele deveria estar, no seu lugar no esquema das coisas; [...] ainda há sementes para serem coletadas, e espaço na bolsa das estrelas (Le Guin, 2021, p. 24).

Conforme diz Melo (2016, p. 153), “os homens se apoiam nos mitos para justificar o imenso controle que é necessário manter

sobre as mulheres”. São novas histórias que ouvimos, lemos e criamos a partir da perspectiva das mulheres. Isabelle Stengers e Vinciane Despret (2015), em entrevista à *Revista DR*, profanam as histórias dos homens com o riso: ele “é um dos motivos pelos quais essa ideia de bruxas é importante. É preciso criar espaços: não espaços protegidos, mas espaços onde nos protejamos para poder rir juntas, fabricar a força desse riso. E logo sair, isto é, transformar essa força em algo. Então, acho que o riso é realmente um alimento para as mulheres entre elas”. A urgência é de que não estejamos em nichos ou façamos discussões proferidas apenas por mulheres; é preciso criar, na visualidade, algo que gere transformações e alianças nas lutas pelos modos de ver.

Nessa esteira de reafirmação histórica, retomo uma referência da minha dissertação, o *cotiguaçu*, para pensar possíveis estratégias de resistência e delimitação ética das vidas das mulheres Mbyá-Guarani (Pinheiro, 2017, p. 99). De acordo com as narrativas jesuíticas, o *cotiguaçu*, ou “casa das recolhidas”, como é mais conhecido, era uma casa localizada dentro da “estrutura missional” jesuítica que abrigava apenas as mulheres Mbyá, solteiras, viúvas, loucas e crianças órfãs. Porém, de acordo com o etno-historiador Jean Baptista (2010), as mulheres Guarani foram colocadas nesse espaço justamente para que fossem afastadas do convívio social, porque, para os jesuítas, elas representavam os seres responsáveis pelos pecados do todo social (Fleck, 2006). Eram também representadas em documentações e ordenamentos jesuíticos como “fêmeas vorazes”. Desta maneira, dadas as suas singularidades, elas foram perseguidas como as bruxas:

Não que os homens não tivessem suas culpas, como, de fato, os padres tentam deixar claro a todos, mas às mulheres pesava a acusação de serem mentoras dos deslizes carnavais dos povos americanos. Trata-se de uma representação bastante contextualizada: assim como na Europa moderna as bruxas eram caçadas e queimadas em praças públicas

(Delumeau, 1992, p. 310-314), as nativas são perseguidas pelos jesuítas no cotidiano do projeto colonial (Baptista, 2010, p. 75).

Colocando Jean Baptista (2010) e Silvia Federici (2019) em diálogo, notamos que as mulheres Guarani foram demonizadas e desagrupadas do seu todo social, ou seja, ficaram isoladas do restante das outras pessoas indígenas, mas estavam juntas, umas com as outras, criando um espaço entre mulheres. Outro aspecto para ser colocado em evidência: quando Baptista (2010) frisa que as nativas foram perseguidas no cotidiano do projeto de colonização missional, ele pontua, para mim, a força que as práticas cotidianas dessas mulheres empenharam no tecido social das aldeias. Ou seja, as práticas cotidianas mobilizadas pelas mulheres são componentes constitutivos do Ser Mbyá – aquilo que a evangelização almejou tanto destruir e civilizar e não conseguiu. Nessa perspectiva, penso que as práticas cotidianas nos filmes das mulheres indígenas são faróis que iluminam todo um invisível formador das suas diferentes cosmovisões. O cotidiano, para além dos grandes rituais, é onde a formação ontológica se dá – e quem operava esse cotidiano, tão ameaçador para os jesuítas, eram as mulheres. Quando estava com Patri em 2016, na cidade de Olinda (PE), perguntei se ela entendia o *cotiguaçu* como um espaço de resistência cultural dentro das Missões. Rindo, me disse:

Ah, quando você me perguntou sobre o *cotiguaçu*, achei que você ia falar o que todo mundo diz: que eram as casas das viúvas e das mulheres loucas. Mas sim, as crianças eram criadas por essas mulheres para continuarem seu *nhadereko* (modo de ser Guarani). Foi um espaço onde as mulheres perpetuaram a cultura, resistindo ao contato dos jesuítas e não indígenas (Ferreira apud Pinheiro, 2017, p. 99).

Dessa forma, o *cotiguaçu* é um espaço reivindicado pelas mulheres Mbyá e suas urgências dentro do domínio missional, e não

uma segregação imposta pelos padres para acolhê-las, como a história das Missões conta. Embora a intenção dos jesuítas tenha sido separá-las para enfraquecê-las como povo e como mulheres, elas se apropriaram desse espaço estratégico de continuação e manutenção da cultura, resistindo juntas, no interior desse ambiente coletivo, à tentativa de colonização ainda no século XIX. Ressignificar essas histórias das experiências sociais das mulheres Guarani – como a narrativa da *Nhandesy*, com a apropriação do *cotiguaçu* como lugar de resistência e de mostrar o cotidiano agenciado por elas – é uma das formas possíveis de combater os efeitos das representações estereotipadas e das histórias de dominação e violência. De inseri-las, então, na narrativa da História e das imagens por todas as estórias.

Para reencantar

O sociólogo Max Weber, no texto *A ciência como vocação* (2008), descreve o desencantamento do mundo como um processo histórico impelido por meio da religião e da ciência – este processo nos conduziu para o mundo desmagificado: “a consideração da magia como profana, pelas religiões, ou irracional, pela ciência, significou também uma desmagificação da natureza – que de agora em diante só pode ser considerada em sua dimensão científica, e por isso objetiva e causal” (Mocellin, 2011, p. 1). Weber (2008) também disse que as pessoas selvagens sabiam como obter o seu alimento cotidiano, conheciam bem a natureza e os meios de viver dela e com ela da melhor forma, ao contrário das pessoas que se creem civilizadas: “significa, porventura, que hoje cada um dos que estão nesta sala tem um conhecimento das suas próprias condições de vida mais amplo do que um indígena⁹ ou um hotentote? Difícilmente” (Weber, 2008, p. 13). Para a filósofa Silvia Federici, em seu livro *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns* (2022):

Weber usou a palavra “desencantamento” para se referir ao desaparecimento da religião do sagrado no mundo. Mas podemos interpretar seu

aviso em um sentido mais político, como uma referência ao surgimento de um mundo em que nossa capacidade de reconhecer a existência de uma lógica que não seja a do desenvolvimento capitalista está cada vez mais em questão. [...] Quando falo sobre “reencantar o mundo”, refiro-me à descoberta de razões lógicas diferentes das do desenvolvimento capitalista. [...] Os esforços para rerruralizar o mundo [...] são a condição não apenas para sobrevivermos fisicamente como também para um “reencantamento” da terra, pois reconecta o que o capitalismo dividiu: nossa relação com a natureza, com os outros e com o nosso corpo (Federici, 2022, p. 272, 273).

A possibilidade de um reencantamento do mundo, por meio de mudanças profundas nesses lugares socioculturais, de fato pode mudar as estruturas deste mundo em que vivemos e tornar-se unguento para as feridas coloniais. Federici (2022) entende que o encantamento faz parte de algo contínuo, de um arrebatamento por influências mágicas; ela se refere ao futuro como parte principal do projeto revolucionário dos comuns – o povo. Certa vez, ouvi uma entrevista com a cineasta Lucrecia Martel em que ela afirmava que, para mudar o cinema, é preciso mudar a classe social de quem faz cinema. Nas minhas aproximações com as mulheres indígenas, os acionamentos da natureza e dos seres que nela habitam são condição *sine qua non* às implicações na vida cotidiana e nos trabalhos domésticos, espirituais ou remunerados.

Nas cerimônias do ano novo lunar Maya que eu acompanhei quando estava na Guatemala, as pessoas *Ajqijab'* (contadoras do tempo) invocam montanhas, fungos, bichos, plantas, rios, mares, todos os seres não humanos para iniciarem suas cerimônias – e para o que quer que seja a vida cotidiana que precise de energia: “a premissa da magia é que o mundo está vivo, que é imprevisível e que existe uma força em todas as coisas” (Federici, 2017, p. 312). Clarisse Alvarenga (2019) aproxima o contexto que antecede o processo de

colonização nas Américas ao contexto vivenciado pelas mulheres na Europa:

A caça às bruxas na Europa e todas as iniciativas contra a visão mágica do mundo apagaram um extenso universo de práticas, saberes e relações coletivas que cercavam as mulheres na Europa pré-capitalista, com o objetivo de impedir sua resistência contra o feudalismo (Federici, 2017, p. 205). Federici demonstra, a título de exemplo, que, no Peru, assim como nas demais sociedades nas Américas, as mulheres eram especialistas em conhecimentos médicos de cura pois estavam familiarizadas com as propriedades de ervas e plantas e também eram adivinhas, algo que a experiência da colonização buscou apagar (Alvarenga, 2019, p. 188).

Com Federici (2017), completo:

A batalha contra a magia sempre acompanhou o desenvolvimento do capitalismo, até os dias de hoje. [...] Aos olhos da nova classe capitalista, esta concepção anárquica e molecular da difusão do poder no mundo era insuportável. Ao tentar controlar a natureza, a organização capitalista do trabalho devia rejeitar o imprevisível que está implícito na prática da magia, assim como a possibilidade de se estabelecer uma relação privilegiada com os elementos naturais e a crença na existência de poderes a que somente alguns indivíduos tinham acesso, não sendo, portanto, facilmente generalizáveis e exploráveis. A magia constituía também um obstáculo para a racionalização do processo de trabalho e uma ameaça para o estabelecimento do princípio da responsabilidade individual. Sobretudo, a magia parecia uma forma de rejeição do trabalho, de insubordinação, e um instrumento de resistência de base ao poder. O mundo devia ser “desencantado” para poder ser dominado. (Federici, 2017, p. 312-313).

A fim de contribuir com os movimentos que permitem identificar “a passagem que as mulheres ameríndias efetuam de objeto

do olhar para sujeito do olhar por meio do cinema” (Alvarenga, 2019, p. 189), caminho adentro no retorno dessas mulheres às suas terras, práticas, saberes, “buscando colocar seus corpos e suas câmeras em relação ao território” (Ibid., p. 189), Alvarenga analisa como em diferentes filmes¹⁰ “as câmeras estão presentes em cena, intimamente associadas ao próprio corpo das cineastas e ao que elas filmam” (Ibid., p. 189). É com esses gestos e movimentos de retorno que o reencantamento também se faz presente, já que o próprio corpo das cineastas está embebido do território e, como diz Isael Maxakali, “sem terra não tem cinema”. Sem terra, não tem vida. Traça-se uma ponte encantada entre a missão civilizatória da colonização nas Américas e sua intensa relação com o desencantamento do mundo, pois são essas tecnologias ancestrais que guardam e possuem agência nos modos de ser de cada povo.

Foi na colonização que a ofensiva financeira encontrou legitimidade na fé, na humanização daquelas que eram selvagens. Atualmente, o mesmo discurso toma força com uma guerra cultural por parte do agronegócio. No *podcast* sobre alimentação do jornalístico *O Joio e o Trigo*, chamado *Prato Cheio*, o episódio *Calibã, o agro e as bruxas* nos diz bem sobre isso: “para além do óbvio, este episódio analisa como a perseguição às bruxas nos primeiros tempos de capitalismo foi atualizada para um novo processo de concentração de riquezas”.¹¹ Este novo processo de concentração de riquezas se dá, sobretudo, por meio da apropriação das terras indígenas e desterritorialização dos povos: evangélicos que vão evangelizar as almas de povos isolados, mineração em terras demarcadas, marco temporal. As terras indígenas são agora o alvo da nova caça às bruxas, da nova manutenção para o mundo desmagificado, impelido por meio da religião e do capital. Um desencanto “que reifica as raízes mais profundas do colonialismo” (Simas; Rufino, 2020, p. 6).

Por isso, o encantamento é tão relevante para aliarmos as narrativas. Por isso é tão urgente reencantarmos o cinema para refazer-mos conexões (Alvarenga, 2019) que foram perdidas e movimentos

de retorno, como uma gira política e poética, agindo pela manutenção das nossas vidas. Encantar cria outros sentidos para o mundo, outros modos de existir e de praticar o saber: “para a maioria dos seres que não experimentam o mundo a partir dos alpendres da Casa Grande, das sacadas dos sobrados imperiais e das salas de reunião de edifícios de grandes corporações, cabe entender o encantamento como ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma” (Simas; Rufino, 2020, p. 7). Segundo Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas no livro *Encantamento: sobre política de vida* (2020):

A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). Dessa maneira, o encantado e a prática do encantamento nada mais são que uma inscrição que comunga desses princípios. Para nós, é muito importante tratar a problemática colonial na interlocução com essa orientação. Entendemos que a matriz colonial é uma das chaves para pensarmos a guerra de dominação que se instaura entre mundos diferentes. Se de um lado temos a integração dos sistemas vivos, a conexão entre as dimensões materiais e imateriais e a ética ancestral, do outro lado está a separação e a hierarquização Deus/Estado, humanos/herdeiros de Deus e natureza/recursos a serem transformados em prol do desenvolvimento humano. O encantamento como uma capacidade de transitar nas inúmeras voltas do tempo, invocar espiritualidades de batalha e de cura, primar por uma política e educação de base comunitária entre todos os seres e ancestrais, inscrever o cotidiano como rito de leitura e escrita em diferentes sistemas poéticos e primar pela inteligibilidade dos ciclos é luta frente ao paradigma de desencanto instalado aqui. Ou seja, o encante é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas (Simas; Rufino, 2020, p. 9 - 10).

Em termos de cinema e audiovisual indígenas, nesta “integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade)” (Simas; Rufino, 2020, p. 9-10), a dimensão visível é operada para fora, dentro do quadro, e, no extracampo fílmico, fora de quadro, estão as dimensões invisíveis: as operações e assessorias xamânicas das montagens, por exemplo; ir até o xamã para consultar qual material usar e/ou que corte fazer; consultar os mais velhos e os pajés sobre como será o filme; sonhar com o corte, sonhar com as cenas, os sonhos que operam na condução da estória; as inspirações das personagens – elas estão inspiradas para falar? Então, filma-se. Não estão? Não há filmagem; o tempo certo de fazer cada imagem e como o antecampo da cosmologia invade os gestos para a câmera e da pessoa que filma. São muitos os exemplos desses processos nos cinemas indígenas, mas quero citar um exemplo de cinema encantado entre povos de matriz africana para contribuir com esta investigação.

No final de 2021, ministrei uma oficina de cinema e antropologia visual no LAVALMA (Laboratório de Antropologia Visual Alma do Brasil), da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Na oficina, uma das alunas filmava no terreiro de Umbanda de que ela fazia parte e todos os cortes, ideias e processos do filme eram compartilhados com as entidades e os orixás. Havia dias que as entidades e os orixás, principalmente Exu e o Preto Velho, diziam que não eram dias bons de filmar e, assim, não havia filmagem.

O reencantamento do cinema ativa mundos que aqui já estão, ativam engrenagens transmutativas, ativações que vêm do fato de se ocupar o mundo. As imagens se interpenetram em campos de frequência, através de outro lugar que não o daquelas normatizadas. Operam e são operadas por atos mágicos, cósmicos. É nas performances compostas no interior das cenas que os filmes utilizam a estratégia de dialogar para dentro, também falando para fora e, assim, o prefixo *re* induz a este dentro e fora, fluxo contínuo e

permanente mudança: “O prefixo *re* nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospectiva, de uma retroação, mas também nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se à frente, como uma memória do futuro”¹² (Martins, 2021, p. 205) e que “cineticamente se refaz” (Ibid., p. 206). Vemos porque de alguma forma é possível traduzir, emular e saturar, no quadro do filme, o risco. Dentro dessa forma de tradução em risco, para vermos mais é preciso esvaziar o plano visível, a fim de vermos de outro modo essas traduções – por meio dos corpos daquilo que só as xamãs veem. O que pode e o que não pode estar na forma do filme é um acontecimento cinematográfico, uma forma ritual que muito diz sobre o seu produto final – a forma ritual é uma das maneiras de indigenizar o cinema e de reencantá-lo. Com o cinema manipulado pelos povos indígenas, o filme se torna parte do cotidiano da aldeia, assim como a própria cosmologia.

Com o reencantamento do cinema, podemos propor novas metodologias de análise e culturas fílmicas, atreladas às relações, aos sentimentos e às curas que as imagens provocam, em detrimento das análises e culturas fílmicas que recorrem ao pensamento analítico ou ao distanciamento crítico. Romper as mitologias da cristalização do olhar, olhar e encarar de volta (como uma rede de balanço coletiva que vai e vem) para inventar as possibilidades de imaginação. Cada filme possui o mapa de afetos e territórios desse sonho. Todas essas simples tecnologias entoam cantos sagrados para nos fortalecer. Aos sons encantados agradecemos, como a cigarra anunciando a chuva que umedece a terra:

Comecei a chorar, no fundo, e a gritar (*sapukai*), que não é grito e sim um canto sagrado que eu sempre ouvia no meu sonho. Minha avó dizia que todas nós mulheres temos nossos cantos. O grito *sapukai* vem da garganta da mulher, dona da voz alta e fina, a voz *nhakyrã* da cigarra, que é da mulher. Toda mulher tem seu canto sagrado. Ele pode surgir

a qualquer momento, na tristeza, na alegria, na raiva ou num momento de enfrentamento (Benites, 2020).

-
- * Sophia Pinheiro nasceu no ano de 1990 em Goiânia, Goiás. É artista visual, cineasta, educadora popular e pesquisadora. Mestre em Antropologia Social (UFG) e Doutora em Cinema e Audiovisual (PPGCine-UFF). Não é pessoa indígena, mas implica-se há mais de dez anos na militância indígena e na formação audiovisual e política de diversos povos, sobretudo de mulheres indígenas. Participou de exposições, ilustrou livros e codirigiu filmes com parceiras indígenas e não indígenas. É professora do Centro Universitário Armando Álvares Penteado (Faap) e uma das coordenadoras e conselheiras da Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas.



NOTAS

- 1 *Live* de título *Nhemongueta LIVE: Conexões femininas com Sandra Benites e Graciela Guarani*, realizada pelo nosso projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* no dia 27 de junho de 2020, entre Sandra Benites e Graciela Guarani. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kIOi1zFPZR4>. Acesso em 18 abr. 2024.
- 2 Ressalto aqui algumas críticas de historiadoras/es quanto à generalização e à imprecisão histórica em relação a alguns eventos específicos descritos por Silvia Federici para fazer afirmações sobre toda a Europa. As críticas destacam que esses aspectos culturais variam muito regionalmente na Europa desses séculos. Assim, gostaria de destacar a presença dessas universalizações históricas na obra da autora.
- 3 Recentemente, na segunda edição da Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas, em março de 2021, fiz cocuradoria junto às cineastas Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Graciela Guarani, Olinda Muniz Wanderley e à pesquisadora Joana Brandão. Com 33 filmes de autoria de mulheres indígenas, a Amotara exibiu uma pluralidade de olhares, com diretoras de 18 etnias diferentes do Brasil além de uma imigrante boliviana Aymara que vive no Brasil.
- 4 Em 1967, Guimarães Rosa abria o prefácio de *Tutameia*, como o bom contador de causo que era, escrevendo: “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história” (Guimarães Rosa, *Tutameia*. São Paulo: Nova Fronteira, 2013, p.16). As tradutoras do livro *A teoria da bolsa da ficção* (2021), de Ursula K. Le Guin, disseram sobre a tradução para “estória” em detrimento

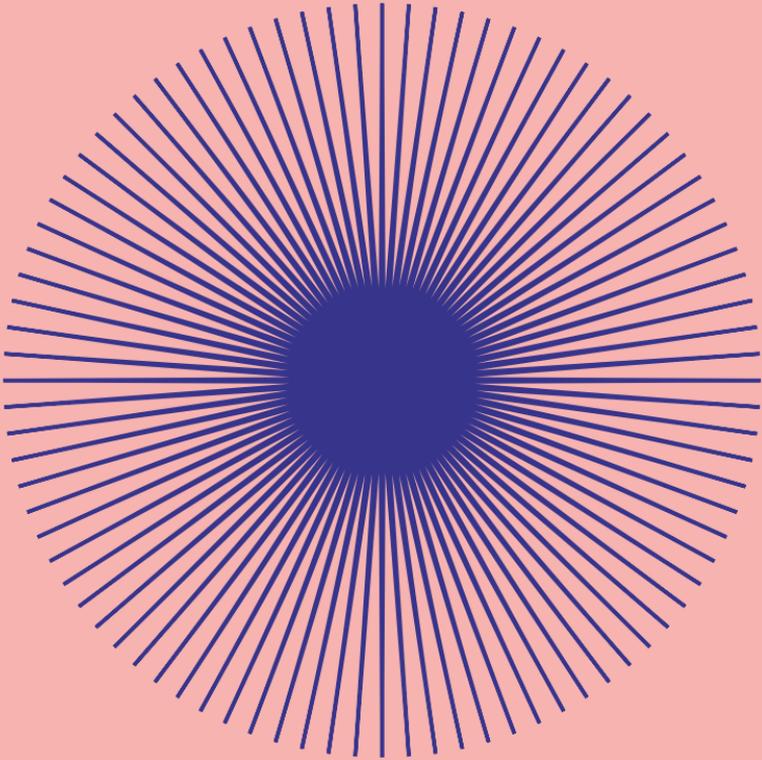
de “história”: “Na língua portuguesa até 1943, havia uma diferenciação entre as palavras *estória* e *história*. *Estória* era usada principalmente quando se queria referenciar uma narrativa ficcional ou de fatos ‘imaginários’. Também era utilizada quando se queria contar um ‘causo’, uma *estória* que tinha suas origens na cultura popular oral e que não contava com documentos ‘oficiais’ para sua comprovação factual. [...] No inglês, a diferenciação acima descrita mantém-se há muito em relação à palavra *story* (*estória*) e *history* (*história*). Ursula usa a primeira formulação como opção principal para o texto e o faz porque o que lhe interessa abordar ao falar de *story* (*estória*) é exatamente a relação com o *storytelling*, a contação de *estórias*, as *estórias* inventadas, as outras *estórias* e até mesmo algumas das *histórias* que fazem parte do cânone oficial das *histórias* documentadas e que possibilitam narrativas paralelas às do Herói e abrem todo um campo de especulação” (Chieregati, 2021, p. 33).

- 5 Na aldeia Mibãya, Terra Indígena Praia do Carapanã (Acre).
- 6 Aula de Rita Von Hunty, *Narrar o mundo*, disponível em seu canal de YouTube *Tempero Drag*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eaDfv-Chma3Q>. Acesso em 18 abr. 2024.
- 7 Postagem de Luiz Nadal. Rio de Janeiro, 30 de junho de 2021. Instagram: @luiz-nadal. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQwbdH7J83c/>. Acesso em 18 abr. 2024.
- 8 Encontro “Aquilombar o Antropoceno, Contra-colonizar a Ecologia: confluências entre Malcom Ferdinand e Antonio Bispo”, com moderação de Ana Sanches. Realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP em abril de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7R-CuzE6b83k>. Acesso em 18 abr. 2024.
- 9 Na citação original: índio.
- 10 Clarisse Alvarenga analisa os seguintes filmes: *Ayani por Ayani* (Ayani Hunikuin, 2010), *Para Reté* (Patrícia Ferreira Pará Yxapy, 2015) e *Navajo Talking Pictures* (Arlene Bowman, 1986).
- 11 Episódio do *podcast* disponível em: <https://ojoioeotrigo.com.br/2022/02/a-guerra-cultural-do-agronegocio-2/>. Acesso em 18 abr. 2024.
- 12 “Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (apud Martins, 2021, p. 208).



REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse. *O cinema do retorno: o cinema feito pelas cineastas americanas*. In: *Mulheres de cinema*. Karla Holanda (org.). Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- BAPTISTA, Jean. *O temporal*. Dossiê Missões, 1. São Miguel das Missões: Museu das Missões, 2010.
- BENITES, Sandra. Piração. In: *Corpos que falam*. 2020. Disponível em: <https://corposquefalam.weebly.com/escritas/piracao-sandra-benites-ppgasmnufjr>. Acesso em 18 abr. 2024.
- CHIEREGATI, Luciana. Pós-facão. In: LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção*. São Paulo: N-1, 2021.
- FEDERICI, Sílvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. São Paulo: Elefante, 2022.
- _____. *A história oculta da fofoca*. In: *Mulheres e caça às bruxas*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- _____. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção*. São Paulo: N-1, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MELO, Clarissa R.; ANTUNES, Eunice Kerexu Yxapyry. Ser mulher e acadêmica guarani: corporalidade e espaços de circulação. In: SILVEIRA, Nádia H.; MELO, Clarissa R. de; JESUS, Suzana C. de (orgs.). *Diálogos com os Guarani: articulando compreensões antropológicas e indígenas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.
- PINHEIRO, Sophia. *A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira*. 2017. 276 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Goiânia, UFG, 2017.
- _____. *Aquilo que é sonhado muda a estrutura das coisas: sentir, pensar e agir para reencantar e perturbar o cinema com mulheres*. 2023. 416 p. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, Niterói, 2023.
- ROMERO, Roberto. O cinema feito à mão de Sueli Maxakali. In: TAVARES, Joana Brandão. *Catálogo da Mostra Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas*. 2. ed. Pau Brasil: Amotara, 2021. Disponível em: <https://amotara.files.wordpress.com/2021/03/catalogo-amotara-2021.pdf>. Acesso em 18 abr. 2024.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.
- STENGERS, Isabelle; DESPRET, Vinciane. Entrevista com Isabelle Stengers e Vinciane Despret. [Entrevista concedida a] Oiara Bonilla e Tatiana Roque. *Revista DR*, 2015. Disponível em: <https://revistadr.com.br/posts/entrevista-com-isabelle-stengers-e-vinciane-despret-2/>. Acesso em 18 abr. 2024.



DESEJO DO OLHAR, DESEJO DE OLHAR

JÚLIA NOÁ*

A Praga (1980), de José Mojica Marins, é um daqueles filmes de mistério – misteriosos. Na história do cinema, filmes se perdem e se acham, são escondidos e se escondem, têm sua matéria-prima remendada, desviam-se, despedaçam-se e se rebobinam. Queimam-se. A película impõe ao filme sua fragilidade, a de um material inflamável que trafega de mão em mão, de máquina em máquina, viajando por entre salas em que a cada projeção esse ocre de celulose se desgasta um pouco mais. Rolos de filme condenados ao esquecimento, mal preservados em salas úmidas, silenciosos esperando que algum par de mãos os manipule novamente.

Dentre esses filmes perdidos estava *A Praga*, cujo paradeiro não era conhecido de 1980 até meados dos anos 2000, momento em que foi recuperado e se iniciou seu processo de restauração, finalizado só após a morte de Mojica em 2020. O lançamento oficial ocorreu no festival de Sitges, na Espanha, já póstumo, em 2021. Outra versão do filme já havia sido realizada nos anos 1960 para o programa *Além, muito além do além*, apresentado por Zé do Caixão na rede Bandeirantes, mas foi uma das vítimas de um incêndio na emissora. Original e cópia: ambas sucumbiram ao tempo.

José Mojica Marins foi um cineasta prolífico, filmou muito e, em especial, produziu muitas imagens. Tendo iniciado no cinema em meados dos anos 1940, sua produção avançou até os anos 2000, contando com longas, curtas e médias-metragens, programas de rádio e televisão, revistas em quadrinhos e até performances e aparições públicas como Zé do Caixão. Mojica produziu grande parte de suas obras no contexto da Boca do Lixo, em São Paulo. Tendo

começado com filmes de horror, e apesar do teor sensual ter sido um dado sempre notável em seus filmes, Mojica produziu também filmes eróticos e pornográficos entre o fim dos anos 1970 e meados dos anos 1990, período que corresponde ao momento de feitura de *A Praga*, presente na mostra *Mulheres Mágicas* e objeto de interesse deste texto.

A Praga foi encontrado amalhado a outros rolos de filme destinados ao descarte, não finalizado, sem som e sem roteiro ou transcrição de áudio que pudesse ser usada como referência para os diálogos. Um filme incompleto, mudo, um enigma a ser resolvido. A produção se incumbiu da tarefa de reconstituir o filme com base nos guias deixados por Mojica, costurando as tramas entre a matéria e o vazio em busca de preencher as lacunas forjadas pelo tempo em esquecimento. Essas lacunas fazem do filme fragmentário: composto de excertos temporalmente distantes, de vozes que não pertencem aos corpos que atuam e de diálogos que não correspondem ao roteiro original, o filme é uma espécie de corpo que expõe as suturas e aquilo que há de incompleto.

Assim, a fragmentação nos convida a mirar o filme aos pedaços. Sem ignorar que se trata de um título cujo trabalho de finalização é evidente, trago aqui a possibilidade de escrutiná-lo a partir de suas fissuras tanto simbólicas (as que se referem ao seu processo de feitura), quanto materiais, com seus planos, em superclose, de olhos, mãos, bocas e dentes. Decupados pela câmera, os trechos dos corpos em cena invocam e evocam aquilo que não está enquadrado, que permanece no negativo da imagem; os trechos assumem o papel sugestivo de subtrair o todo da parte, ao mesmo tempo fazendo do oculto um tema de elucubração do espectador. É um gesto do qual a escopofilia, ou pulsão escópica, parece se locupletar, ao fazer do pedaço o seu objeto de investida, deslocando-o de sua totalidade. A fração do todo passa a ocupar o espaço integral do campo de visão, ao mesmo tempo que evidencia, virtualmente, a existência de um todo que jamais é visto em sua completude. Mojica recorta seus

próprios olhos e os coloca em primeiríssimo plano, devolvendo ao espectador o olhar, e logo explicita não apenas o aspecto voyeurista do cinema, do gesto de olhar, mas também a dimensão autoconsciente da própria mediação, da tela, do material.

O desejo do olhar é, em Mojica, o desejo de olhar. Juvenal só é amaldiçoado pela Bruxa porque ele tenta apreender sua imagem sem autorização: ele aponta a câmera para ela e tira uma sequência de fotos – ainda que a Bruxa diga que não quer –, e só aí a praga é invocada. A imagem é, para o filme, o elemento de conflito. Ao produzir uma imagem clandestina, e recebendo uma praga como sanção, Juvenal se dá conta de que o negativo está virgem e a Bruxa não foi capturada nas fotografias, daí se desencadeando uma série de eventos estranhos que compõem a praga, que irá matá-lo ao final.

A imagem é um objeto de interesse central em Mojica, e perturbar a relação entre olhar e ser olhado parece de grande valia na cinematografia do cineasta. O pacto da placidez entre o sujeito que olha o filme e o personagem que se deixa ser olhado não vinga, e o delírio mojicano do horror e do tesão é atravessado pela agência daquelas que assistem ao filme, uma vez ciente de que esta é a proposta de um cinema que possa permear o desconforto e a discordância. O trato que Mojica dá a seus personagens dá ensejo à desconfiança, evidencia a mediação, produz ruídos entre nós, espectadores, e os objetos filmados. Ver, em Mojica, é suspender as regras que amansam o olhar em benefício de uma espectralidade que permita sentimentos que não aqueles calcados em mecanismos de recompensa; uma espectralidade que fuja da relação de convergência entre espectadora e protagonista. Mojica não propõe um cinema amigável, nem confortável. Mojica propõe imagens que perfuram a norma, que estão sujeitas ao debate, que não se acanham diante da ojeriza de quem as vê – e que, sim, provoquem, assim como os corpos-bruxas, aquilo que está em desacordo com sua existência mesma.

Mojica exige da espectadora certa robustez para encarar suas imagens. O delírio escopofílico é alarmante, os olhos – que pulam

o tempo todo em tela – devoram as espectadoras que topam esse pacto voraz com o cineasta. A violência funciona como método de afeição, um protagonismo que opera na não conciliação, corpo viril e violento que não simpatiza, que recusa o apaziguamento. Ele exige que você entre nesse acordo torpe, em que a violência é parte do seu léxico e, sendo assim, não se fala a sua língua sem compreender que dela não se escapa.

Zé do Caixão divide com a bruxa, em sua filmografia, o papel de mediador entre a espectadora e seu *estranho mundo*, ambos sendo figuras que intercedem e avisam o público dos riscos ao assistirem àquele filme – um filme *perigoso de se ver*. O “era uma vez” maligno se tornou uma espécie de mote em seu cinema, e em seus filmes fundamenta a ideia de um distanciamento pragmático, uma tônica que atravessa sua filmografia: trata-se de uma encenação, um conto de bruxas, uma fábula despida de lições morais, e o pavor e a repulsa não são menos fisiologicamente reais por conta disso, assim como a espetatorialidade não é menos envolvente sem o bom mocismo do protagonista costumeiro.

O jogo de ver e ser visto em Mojica, com a presença latente de olhos em primeiríssimo plano, a tudo provocando e perscrutando, explicita que se trata de uma dupla – a espectadora e a imagem –, e não só de um voyeurismo que se esconde por detrás da ilusão do cinema. A ilusão em Mojica acontece quando a espectadora se permite sentir as emoções paradoxais de suas imagens e a elas deixa alterar o estado fisiológico do corpo, encarando a complexidade daquilo que é mostrado. Mojica requer que miremos, nós, despidos de automatizações, sem o afã de redenção pela via dos afetos positivos, da necessidade de torcer por ou para alguém, da premissa da empatia. Mojica reclama para si um fazer cinematográfico que não está a serviço da concordância; vive às margens porque se situa no oposto do regime de espetatorialidade exigido na contemporaneidade e, assim como as bruxas, reside na incompreensão.

A recusa da empatia como afeto soberano é sobretudo a do individualismo enquanto meio de mobilização da espectadora. Mojica não preza por uma relação estanque com sua interlocutora, ele provoca a dissociação do olhar e da ensejo ao desejo escoar para outros lugares que não o da identificação, sendo poroso àquilo que as imagens semeiam, ao que os paradoxos produzem de efeito sobre os corpos. A mediação, sempre evidenciada, deixa claro que aquele universo é, sobretudo, uma fantasia de horror, e não um espelho no qual a espectadora deve depositar suas expectativas de identificação; quando vistos pela ótica da representação sujeita à moral, os filmes de Mojica perdem sua força escópica, que surge da produção de sentidos outros ao do eu que me vejo no outro.

O visionamento sinuoso, às vezes farsesco, às vezes hipergráfico, faz da narrativa sua matéria-prima, dissolvendo-a à medida que a espectadora se engaja na trajetória. O prelúdio de *A Praga* conta com uma cena de sexo em que o corpo hiperfeminino de Marina, sentindo prazer, é filmado em superclose que se justapõem a imagens perturbadoras de crânios vermelhos e olhos inquietos (olhos que inclusive permeiam a filmografia de Mojica). O casal apaixonado não tem sossego no sexo, pois o homem tem visões da Bruxa, que perturba o jogo de sedução. Aqui há algo de bastante engenhoso: ainda que o mal esteja definido – incorporado pela figura da Bruxa, com a qual, mais tarde, teremos contato, explicando-se a razão das visões – Marina, a namorada de Juvenal, se impregna desses elementos malévolos e, no jogo da câmera que vai se aproximando, da montagem que se acelera e dos próprios gestos de morder e arranhar, a figura de Marina se torna, ela mesma, um pouco bruxa. O vermelho sangue contrastado com seus cabelos um pouco loiros demais, o crânio de um morto sobreposto ao seu corpo, os olhos que a perfuram e nos perfuram e excitam a *mise en scène*: ela é parte do feitiço também.

Um tom acima do registro do resto dos personagens, Marina brinca com suas idiossincrasias e provoca o espectador a reimaginar

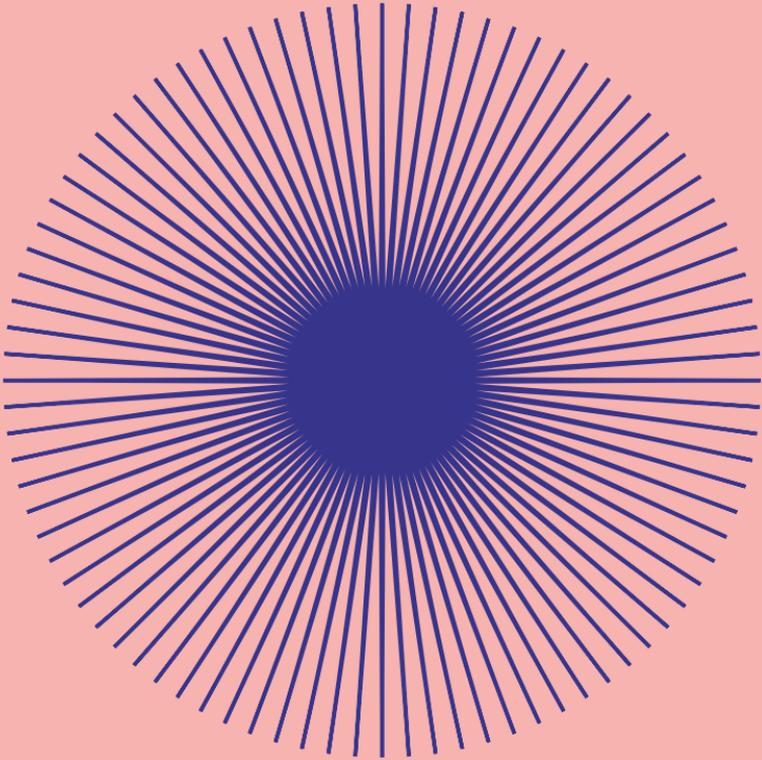
as relações ali possíveis. Assim como Zé do Caixão e a Bruxa nos alertam, filme após filme: “tem alguma coisa errada aqui”, Marina está sempre deslocada nos delírios de Juvenal. Juvenal, o namorado enfeitiçado, leva sua própria loucura extremamente a sério, sucumbindo aos delírios dia após dia, crendo piamente nas visões que tem da Bruxa. Marina, entretanto, desconfia um pouco dele, sempre atenuando a situação, relembRANDO-lhe que se trata só de um sonho. Ela, ainda assim, jamais o abandona; fica ao seu lado durante o agravamento da praga e, ao fim, é assassinada e devorada pelas suas entranhas carnívoras – em um último ato de enfeitiçamento da Bruxa, que acaba por matar ambos personagens. Marina parece desconfiar da seriedade da encenação: suas roupas e saltos altos, à moda anos 1950, usados dentro de casa, seu sorriso meio falso, sua dedicação inabalável ao namorado, tudo indica um excesso que se contrapõe à agonia de Juvenal, mais naturalista. Marina alude ao farsesco e contorna a ilusão do filme; seus trejeitos *over* soam cômicos e, no limite, *não se levam tão a sério assim*. Ela é a fantasia de mulher perfeita de Juvenal, que se sabe parte da *mise en scène* e joga, junto a nós, com sua própria representação.

A Bruxa, por sua vez, é também uma alegoria. Sem nome, com feições exageradas e atributos que remeteriam a uma bruxa original, velha, corcunda e má; a mulher já descartada pelo tempo porque não mais inspira o desejo. A mulher-bruxa-velha é aquela cuja imagem não deve ser produzida porque não existe, nela, nenhuma característica que seja útil para uma mulher na ordem masculinista. Ela não embeleza, não reproduz, não agrada, não apazigua, não se conforma. A Bruxa é a repulsa do patriarcado, e só ela poderia ser a antítese de Marina no delírio de Juvenal; a mulher cuja imagem asquerosa ele quis tomar para si e que se recusou a aparecer no negativo porque sua imagem a ela mesma pertence, e não a Juvenal.

Em *A Praga*, Mojica produz mais um de seus universos estranhos de horror, de caos e de violência cujos personagens a todo momento nos alertam: isto é uma ficção. A mediação de Zé do Caixão, por sua

vez personagem de outras sagas, aponta ainda além para o filme enquanto construção de emendas visíveis, fragmentário e autoconsciente de sua encenação. A aposta é por um cinema que fabrique imagens capazes de provocar a espectadora em uma relação com o filme que não esteja fundada no espelhamento da identificação; uma em que as alegorias não precisem lecionar ou moralizar, mas sim proponham uma espectadorialidade complexa, cujos meandros não estão ali de enfeite, são a própria carne do material. Mojica foi um homem do espetáculo, que criou mundos paradoxais e fez dos filmes infernos multicromáticos de atração e repulsa. E foi, ele mesmo, as alegorias de seu picadeiro, feiticeiro da encenação, cineasta.

-
- * Júlia Noá é editora de vídeo, colorista e assistente de pós-produção, crítica e coeditora da revista *Cinética*. É mestranda em cinema de horror no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, curadora e ciclista.



ENTRE O MAL DO FEMINISMO E O MAL DA BRUXARIA:

"A filha de Satã" e as bruxas no cinema de horror dos anos 1960

GABRIELA MÜLLER LAROCCA*

Desde a sua consolidação como gênero cinematográfico, o horror vem exercendo imensa influência na representação popular de monstros antigos, muitos dos quais tiveram suas características e anatomias codificadas no Medievo e na Idade Moderna. Funcionando como indicações observáveis do Mal, e com raízes que datam de séculos atrás, vampiros e lobisomens são apenas algumas das criaturas que entraram no imaginário coletivo por meio do audiovisual e que ali fixaram residência.

Não seria diferente com o monstro feminino supremo, aquele que personifica a maldade e o demoníaco em sua maior periculosidade: a bruxa demonolátrica. Representando o ápice da malignidade feminina, a bruxa – pensada enquanto uma criatura fruto das ansiedades de homens letrados e religiosos da Idade Média e Moderna – há muito permanece viva nos mais variados gêneros audiovisuais. Contudo, foi nos códigos imagéticos e narrativos do horror que ela encontrou o ambiente perfeito para exercer sua maldade da forma mais explícita possível. Com seus enredos assustadores e sombrios, o horror audiovisual forneceu um lugar para que a bruxa assumisse sua faceta mais monstruosa e perigosa. Pensando nos termos dos contos de fadas infantis, o gênero funciona como o temido refúgio da bruxa no meio da floresta. É a cabana em que ela se esconde e onde revela sua natureza diabólica.

Embora tenham se tornado personagens de um campo ficcional relativamente recente, é impossível deixar de se notar que as bruxas malignas do horror ressoam antigos saberes sobre a inerente malignidade feminina, transmitindo a espectadoras e espectadores mensagens atualizadas sobre a periculosidade das mulheres e a necessidade de que sejam constantemente vigiadas.¹ Ou seja, apesar de incorporar essa tradição – medieval e moderna – do Mal feminino, o horror não a criou. Pelo contrário. Examinando atentamente, percebemos que esses filmes encontram raízes no discurso antifeminino popularizado pela perseguição à bruxaria na Modernidade, presente em tratados como o *Malleus Maleficarum*, publicado ao final do século XV – e dialogam com ele.²

Não estamos sugerindo aqui que os enredos do cinema de horror são exatamente iguais aos tratados de bruxaria de tantos séculos atrás. A bruxa cinematográfica, assim como o Mal feminino que ela representa, não é uma transposição direta ou um espelho dos escritos da Modernidade, mas sim um produto *híbrido*, que comunica e retoma uma tradição cultural a partir de uma nova narrativa, a qual desemboca em algo completamente diferente.

A bruxa do cinema de horror está, assim, situada em um espaço tênue: ela não é a mesma da Idade Moderna e das perseguições, mas também não é algo completamente novo, inventado pelo audiovisual. Segundo Sharon Russell, quando estes “monstros antigos” são reapropriados e reconfigurados pelo cinema, eles mantêm características que os tornam identificáveis aos espectadores, comportando-se de maneiras previsíveis e mantendo algumas de suas propriedades mais notáveis (Russell, 2004, p. 67). Com as bruxas, por exemplo, o recorte de gênero e sexualidade continua sendo crucial para a sua identificação.

A tradição do Mal feminino, que na Modernidade afirmava que as mulheres, por sua natureza, eram mais propensas a influências malignas e atos de bruxaria,³ aparece nas telas modificada e materializada no corpo feminino, que jovem ou velho, bonito ou feio,

é perigoso e insubordinado às autoridades tradicionais e masculinas. Dotadas de uma essência maligna e destrutiva, as bruxas do horror ressignificam discursos e imaginários antifemininos antigos, os quais encontram novos meios, linguagens e formas de expressão na contemporaneidade.

Mas, então, se a bruxa a que assistimos nas telas tem origens muito mais antigas, como ela consegue se manter tão popular na contemporaneidade, notadamente quando os contextos de produção e recepção são tão diferentes? A questão é que “monstros antigos”, como as bruxas, também combinam medos recentes dos espectadores. Isso significa que tais personagens, assim como suas histórias, são adaptados de acordo com as circunstâncias culturais e políticas específicas de quem as assiste, o que demonstra sua potencialidade em responder a novas situações históricas. Além de carregarem antigos pressupostos acerca de uma suposta natureza feminina, dialogando com o problema do Mal, as bruxas do horror produzem representações da sociedade em que estão inseridas, ativando, mesmo que de forma implícita, entraves políticos, sociais e culturais. Logo, essa personagem má, que se tornou tão comum no cinema de gênero, revela uma formação discursiva e imagética muito mais complexa, carregada de significados históricos latentes.

As bruxas e o feminismo: os anos 1960 e o perigo das mulheres destrutivas

Embora o horror tenha se consolidado como um lugar privilegiado para as bruxas más, o cinema, como um todo, sempre se mostrou interessado no impacto visual e narrativo da bruxaria. Em 1922, por exemplo, o filme sueco-dinamarquês *Häxan – A feitiçaria através dos tempos*, de Benjamin Christensen, foi um dos primeiros a abordar a temática de forma “séria”; em 1939, por outro lado, o paradigma *mainstream* da bruxa má foi consolidado pelo clássico hollywoodiano *O mágico de Oz*, de Victor Fleming. Se *Häxan* retratou a bruxa como uma inocente vítima espoliada, *O mágico de Oz* reforçou sua

agência como do Mal. Segundo Brenda S. Gardenour Walter, as duas produções cinematográficas apresentam construções opostas do feminino: de um lado, as bruxas enquanto seres humanos inocentes e vítimas desamparadas; e, do outro, como mulheres monstruosas, demoníacas e detentoras de poderes maléficos. Na primeira destas categorias – binárias –, a Mulher⁴ é construída como um ser intelectualmente fraco, o qual necessita da autoridade patriarcal para ser protegido de forças invisíveis que ameaçam tomar o controle de seu corpo e de sua mente. Já na segunda, a Mulher é essencialmente má, e causa males a todos aqueles que não se rendem aos seus desejos (Walter, 2015, p. 104). Essa última representação é a mais popular no cinema de horror. Embora pareçam opostas, elas são os dois lados de um mesmo imaginário sobre o feminino, o qual foi longamente elaborado por homens letrados do Medievo e da Época Moderna, permanecendo e ressurgindo, tão mais tarde, no cinema, especialmente nos filmes a partir da segunda metade do século XX.

Enquanto nas décadas de 1940 e 1950 as bruxas foram brevemente desprovidas de sua malignidade, em prol do romance hollywoodiano de comédias clássicas como *Casei-me com uma feiticeira* (1942) e *Sortilégio de amor* (1958), a década de 1960 as levou de volta para suas origens malignas no horror. Por mais que dialoguem com a ideia do Mal feminino milenar, essas produções não surgem de forma aleatória e logo estabelecem diálogos diretos com a época de sua produção, relacionando-se com ansiedades contemporâneas acerca da emancipação feminina.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, as mulheres passaram a ascender ao estatuto de indivíduos-cidadãos em muitos países (Sineau, 1995, p. 551-581). Na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, essas mudanças graduais fizeram os anos 1960 serem marcados por um “renascimento feminista”, posteriormente denominado como segunda onda feminista, que se fortaleceu ao longo das décadas seguintes. As mulheres começaram a reivindicar maior igualdade, questionando a hegemonia e os privilégios masculinos, assim como

o controle de seus corpos por meio de políticas sexuais e de direitos reprodutivos. Os diferentes grupos feministas questionaram as noções tradicionais de família, gênero, corpo e sexualidade, assim como defenderam a independência feminina, a atuação de mulheres na política e mudanças nos campos do trabalho assalariado e das relações pessoais (cf. Ergas, 1995, p. 583-611). De acordo com Françoise Thébaud, a partir dos anos 1960 temos uma presença cada vez maior das mulheres no mercado de trabalho e na educação formal, assim como nos campos cultural e político, o que leva a novas políticas públicas e a mudanças nos relacionamentos privados, na dinâmica familiar e na imagem que mulheres e homens tinham então de si próprios e do sexo oposto (Thébaud, 1995, p. 18-19).

Obviamente nem todos os setores da sociedade ocidental encaravam essas mudanças como positivas. Paralelamente à popularização desses movimentos, fortaleceram-se críticas, reações de resistência e representações negativas de mulheres livres, as quais se tornaram mais ferrenhas ao final da década de 1970 (cf. Faludi, 2001). Ao mesmo tempo que essas mulheres eram representadas como aberrações e perigos para a sociedade, através da circulação de imagens e discursos degradantes, houve uma valorização – por parte desses grupos conservadores – de “virtudes femininas tradicionais”, que exaltavam a maternidade, a castidade, o casamento heterossexual e a submissão ao marido.

A partir desse contexto histórico é possível enxergar, nos filmes de horror lançados nos anos 1960 e antagonizados por bruxas, as guerras culturais em torno do papel das mulheres.⁵ Essa súbita popularização da temática se situa em um momento crucial de reformulações e disputas quanto a papéis e relações de gênero. Se por um lado as bruxas tinham muito a dizer sobre a tradição antifeminina de séculos passados, elas também estavam mergulhadas na contemporaneidade e no movimento de libertação das mulheres.

Dessa forma, os anos 1960 retomaram essas personagens em duas estruturas básicas de enredos de horror. Em algumas produ-

ções elas aparecem em clãs patriarcais, sendo lideradas por bruxos malignos, os verdadeiros vilões dos filmes, o que reforça uma estrutura tradicional de submissão das mulheres perante os homens. É o caso de produções como *The Devil's Hands* (William J. Hole Jr., 1961), *The Witchmaker* (William O. Brown, 1969), *The Brotherhood of Satan* (Bernard McEveety, 1971) e *O feiticeiro* (Bert I. Gordon, 1972). Já em outras, elas lideram clãs matriarcais ou agem sozinhas em buscas destrutivas por poder, juventude e vingança. A ganância e a instabilidade feminina, assim como a necessidade de controle patriarcal perante o poder maléfico, são centrais no caso dessas narrativas, que exploram a natureza essencialmente má das mulheres e os problemas em deixá-las liderarem, sem supervisão, outros seres humanos.

O medo coletivo de que as bruxas – representantes dos movimentos feministas, da contracultura e da luta por direitos civis – estivessem destruindo os valores ocidentais e corrompendo os jovens tornou-se cada vez mais visível no cinema de horror. A partir dos anos 1970, os filmes de possessão demoníaca, por exemplo, proliferaram-se e sobrepuseram-se aos de bruxaria, de forma que os subgêneros frequentemente se combinaram e se hibridizaram. De acordo com Brenda S. Gardenour Walter, isso não é uma coincidência: “Através das persistentes lentes da hegemonia masculina e do antifeminismo, existe pouca diferença entre a mulher dona de si, a mulher possuída pelo Diabo e a bruxa, que se situa entre essas duas” (Walter, 2015, p. 106, tradução nossa).

Vemos assim como, a partir da metade do século XX, a bruxa se consolidou como uma personagem importante no cinema de horror, recebendo diversas roupagens. Elas podem ser jovens e sedutoras, tal qual é Asa em *A maldição do demônio* (Mario Bava, 1960), ou perigosas líderes de grupos satânicos, como Selwyn em *Horror Hotel* (John Llewellyn Moxey, 1960). Também podem ser esposas aparentemente inocentes, como Flora em *A filha de Satã* (Sidney Hayers, 1964), ou governantas vingativas, como Sara em *O espelho*

da bruxa (Chano Urueta, 1962). Apesar de parecerem opostas e sem relação entre si, essas personagens possuem a essência da criatura feminina maligna presente em tratados teológicos e filosóficos codificados por homens letrados séculos atrás – foi desse modo que, por meio da linguagem cinematográfica, as bruxas más encontraram um ambiente para continuar assombrando a imaginação coletiva, recusando-se decididamente a morrer.

Entre bruxas do passado e bruxas modernas

A ideia de que o Mal é intrínseco à natureza feminina encontrou duas representações marcantes no cinema de horror dos anos 1960. Filmes como o italiano *A maldição do demônio* (1960) de Mario Bava, por exemplo, apresentam as bruxas enquanto seres imortais – que retornam à vida em busca de vingança, o que reforça um esquema binário de Bem e Mal exaustivamente elaborado por teólogos do passado e representado nas telas por uma linguagem de gênero, sexualidade e relações de poder. Nestes enredos, as bruxas aparecem como monstros do passado, remetendo a acontecimentos distantes e possivelmente a um tempo perdido. Aqui, o grande choque se dá na recusa a ficarem presas em seus tempos e em voltarem sobrenaturalmente ao presente encenado pelo filme, perturbando as ordens natural e divina. Com sua sede por destruição e caos, estas personagens, caracterizadas como “predadoras femininas”, evidenciam a persistência e o perigo do Mal feminino.

Já filmes como o britânico *A filha de Satã* (1962), de Sidney Hayers, representam as bruxas como mulheres contemporâneas que utilizam as artes ocultas para conquistar poder e juventude. Tais enredos apresentam um Mal feminino com feições contemporâneas, que se correlaciona com o movimento de liberação das mulheres. Inserindo-se na tradição misógina que associa as mulheres ao Mal, tais produções cinematográficas fazem ressoar medos masculinos sobre as mudanças nos papéis de gênero, medos que aparecem personificados em mulheres que recorrem à bruxaria para obter

superioridade e poder ilimitado. O antigo receio de que mulheres sozinhas e sem orientação tendem ao Mal encontrou, nestes casos, uma nova linguagem por meio do cinema. Sendo assim, além de dialogarem com a tradição antifeminina presente nos tratados de bruxaria, estas personagens cinematográficas também atuam como uma manifestação negativa de mulheres que questionam as estruturas tradicionais. São inteligentes e ambiciosas, mas seus desejos de subverter a ordem e a autoridade as tornam extremamente perigosas.

Em *A filha de Satã*, por exemplo, Flora Carr (Margaret Johnston) é uma mulher de meia-idade que trabalha em uma universidade, junto ao marido, e que se ressentia com o fato de um professor novato conseguir a promoção a qual acreditava que seria dada ao seu esposo. Visualmente não há nada que indique sua verdadeira natureza maléfica. No entanto, ao longo do enredo, descobrimos que a personagem utiliza artifícios mágicos para prejudicar aqueles que se colocam em seu caminho.

O contexto histórico da década de 1960, marcado por transformações nas relações entre os gêneros e por mulheres ocupando mais empregos formais, fica evidente em *A filha de Satã* quando examinamos as diferenças entre Flora e a protagonista Tansy (Janet Blair). Tansy é representada como a “mulher boa”, uma dedicada dona de casa que tenta proteger o marido das desconhecidas forças malignas que operam contra os dois. Enquanto isso, Flora lentamente se revela como uma mulher má, debochada, astuta e poderosa, cuja função é prejudicar e atormentar o casal de protagonistas. Além de reforçar a imagem da inveja e da raiva como sentimentos marcadamente femininos, Flora representa a mulher “inadequada”, já que não cumpre as duas principais tarefas tradicionalmente exigidas de uma mulher: cuidar do lar e da família. Nesse sentido, um de seus objetivos é destruir o casal feliz, o qual desempenha os tradicionais papéis de gênero: o marido provedor e a esposa que cuida da residência. Vale lembrar que muitos detratores e críticos da emancipação feminina acreditavam que ela iria destruir as famílias e

os valores tradicionais, fazendo com que filhas se voltassem contra os pais, e esposas, contra os maridos.

O alerta é explícito, apontando para os problemas oriundos de quando mulheres ambiciosas ocupam, sem supervisão, espaços tradicionalmente masculinos. Se Flora tivesse permanecido em casa, cuidando de suas “tarefas femininas”, tal qual Tansy, os infortúnios do filme não teriam acontecido. É a interferência feminina em assuntos marcadamente masculinos que gera o caos, o que reforça a dicotomia entre a mulher má/velha/inadequada/desobediente e a mulher boa/jovem/adequada/obediente. Ao passo que o Mal é continuamente encarnado pelo feminino, o Bem surge, por outro lado, representado por personagens que, opostas às bruxas, intensificam disputas e estereótipos de gênero.

Assim como inúmeras bruxas que vieram antes e depois, Flora personifica a antiga imagem da predadora feminina que almeja destruir a vida de outros seres humanos. *A filha de Satã* introduz uma protagonista que se mostra coerente com a tradição do Mal feminino e, simultaneamente, representa ansiedades relativas ao movimento de liberação das mulheres dos anos 1960. Talvez um dos gestos mais significativos do filme seja o de inserir a bruxaria em um ambiente cotidiano e contemporâneo ao espectador. A ação não ocorre em cenários góticos distantes ou pequenas cidades desertas, mas em uma cidade comum na Inglaterra. Não nos deparamos com uma representação da bruxaria marcada por sabás, fogueiras ou invocações ao Diabo, imagens popularmente acionadas pelo cinema de horror, mas com algo mais próximo à realidade do público. Comum e familiar, Flora é uma mulher moderna, inteligente e independente, que poderia morar na casa ao lado, e que desfruta das mudanças nos papéis de gênero.

Entretanto, como muitos detratores do feminismo pensavam, isso não poderia bastar. Ela almeja subverter a ordem e, principalmente, tomar à força ambientes “naturalmente” masculinos. Gananciosa e invejosa, ela não apenas evoca o imaginário cole-

tivo sobre as bruxas como incorpora medos contemporâneos. Ela representa tanto a bruxa má de séculos atrás quanto a feminista contemporânea, ambas encaradas com desconfiança por lentes conservadoras. Nesse sentido, a mensagem é parecida: mulheres são más e não merecem confiança. Ecoam aqui as palavras escritas tantos séculos atrás no *Malleus Maleficarum*, que dizem que três vícios exercem domínio especial sobre as mulheres mais inclinadas à bruxaria: infidelidade, ambição e luxúria. Flora decididamente é marcada pela ambição descontrolada.

Ambientado na contemporaneidade, *A filha de Satã* apresenta uma mulher má que, visualmente, não revela indícios do perigo que representa, de forma que consegue enganar todos ao seu redor muito bem. Não há nada nela que evidencie sua maldade ou sua associação a forças ocultas. Flora é relativamente comum, de modo que – assim como mulheres feministas – é encarada como uma ameaça velada, perigosa, e destacadamente invisível. Isso acaba reforçando a necessidade de supervisão masculina sobre as mulheres; se o “desvio” não é visível, elas não podem ser distinguidas das “boas mulheres”. Enredos como o de *A filha de Satã* apontam para as catastróficas consequências de se permitir que mulheres, com suas naturezas irracionais e más, interfiram em assuntos e ambientes que não pertencem a elas “naturalmente”. Se a contínua tradição antifeminina, que culminou com as perseguições à bruxaria na Modernidade, já alertara durante séculos para os perigos impostos pelas mulheres, especialmente as que estavam fora do controle masculino, os movimentos feministas e de libertação dos anos 1960 e 1970 apenas forneceram mais argumentos para esse potente imaginário misógino.

Dito isso, vemos como a bruxa pode ser apresentada imageticamente de diferentes formas no cinema de horror. Pode ser originária de um Mal antigo que perturba o presente ou encarnar uma mulher contemporânea ambiciosa por poder. Suas motivações são diversas, assim como seus enredos, temporalidades e lugares.

Porém, no fundo, sua essência é a mesma: a de uma criatura feminina que dá corpo ao Mal e que foi esculpida por homens letrados de séculos atrás.

No entanto, apesar de sua gênese se situar em um passado distante, a bruxa má não está enclausurada nele. Ela não se encontra presa nos livros de história ou nos contos de fada, tal qual um personagem cristalizado e finalizado. A bruxa continua à solta, constantemente se reinventando e encontrando novos espaços para dialogar. Ela está em nossos cinemas, em nossas casas e em nossos livros. Está nos filmes a que assistimos e nas séries de televisão que maratonamos. Por meio de novas tecnologias e linguagens, ela continua sussurrando mensagens de perigo – não apenas para o grande Mal que rodeia a humanidade, mas também para a malignidade feminina. É aqui que ela continua assombrando o imaginário coletivo, e se recusando a morrer. É aqui que ela prepara seu retorno. De preferência, em um novo filme de horror.

-
- * **Gabriela Müller Larocca** é doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde realizou pesquisa sobre a tradição do Mal feminino e da mulher-bruxa em filmes de horror da década de 1960. Autora da dissertação de mestrado *O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13*, é especialista em representação feminina, bruxaria e uso do gênero cinematográfico de horror como fonte histórica. Atualmente é produtora de conteúdo, *podcaster* no *RdMCast*, tradutora e redatora *freelancer*.



NOTAS

- 1 O discurso antifeminino que justificava a bruxaria não foi uma novidade da Idade Moderna, mas sim o resultado de uma imagem de feminilidade construída por uma visão negativa, herdeira de tradições antigas amplificadas pelos primeiros textos doutrinários do cristianismo, e constantemente retomadas e ressig-

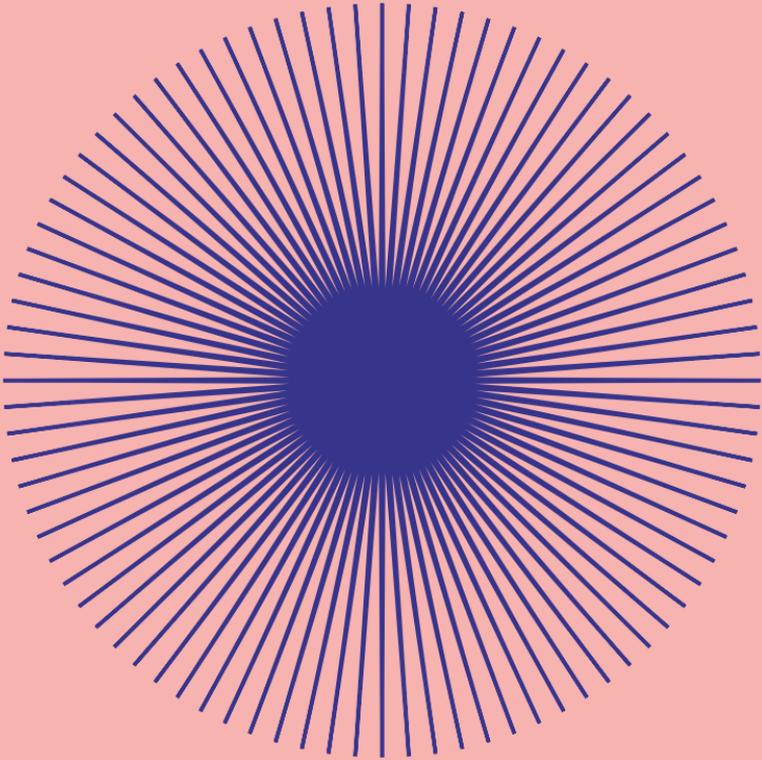
nificadas. A tradição cultural que constrói o Mal como intrínseco à feminilidade é permeada por questões de gênero e sexualidade, propagando-se de diversas formas em diferentes temporalidades e se mostrando presente em autores antigos, medievais e modernos, além de estar ancorada em debates religiosos, jurídicos e naturalistas.

- 2 Escrito pelos frades germânicos Heinrich Kramer e James Sprenger e publicado originalmente em 1486, *Malleus Maleficarum* (conhecido como *O martelo das feiticeiras*) é provavelmente um dos textos mais conhecidos sobre bruxas demonolátricas. Com origem e argumento religiosos, o tratado se tornou um dos grandes manuais de caça às bruxas, destacando-se na tradição europeia principalmente ao discutir o porquê de as mulheres serem mais propensas ao Mal. Extremamente importante para o processo de amalgamação da figura da mulher-bruxa, *Malleus* é um dos tratados mais procurados por acadêmicos e leitores curiosos nos dias atuais. Contudo, ele não é o único escrito da época a abordar a bruxaria, sendo acompanhado por inúmeros outros, como *A demonomania das feiticeiras*, do jurista francês Jean Bodin. Esses escritos também não criaram a ideia do Mal feminino, mas mobilizaram uma literatura sacra e contribuições vindas da Antiguidade para denunciar a inferioridade e a malícia das mulheres, relacionadas ao medo do malefício e do Diabo. Vale também ressaltar que esses discursos específicos, originados entre homens letrados e da elite, cristalizaram o estereótipo da mulher-bruxa demonolátrica, a qual se mostrou muito diferente da bruxa popular que assustava vilas camponesas, embasando a perseguição nos séculos XVI e XVII.
- 3 A tradição misógina e a diabolização do feminino que foram gestadas desde a Antiguidade atingiram total dramaticidade, assim como meios práticos de observação e funcionamento, nos tratados e perseguições às bruxas, culminando no paradigma da bruxa satânica, a expressão máxima de um longo processo de implantação, nas consciências e no imaginário, da vocação natural da Mulher para o Mal.
- 4 O termo “Mulher” é empregado aqui no sentido de representação de uma essência inerentemente feminina, contrapondo-se à ideia de mulheres como seres históricos diversos, produtos e produtoras de relações sociais.
- 5 O termo “guerras culturais” foi cunhado pelo sociólogo James Davison Hunter em 1991, em seu livro *Culture Wars: The Struggle to Define America*. O autor se refere ao realinhamento na política e na cultura estadunidenses a partir da década de 1960, com a polarização entre dois lados opostos: ortodoxos e progressistas. Segundo o autor, tratava-se de tentativas de obter controle acerca de questões como identidade nacional, família, arte, educação e política. Nas guerras culturais, diferentes grupos tentam instituir sua cultura como dominante, travando campos de batalha na educação, nos meios de comunicação, nas leis e em questões de gênero e sexualidade.



REFERÊNCIAS

- BARSTOW, Anne Llewellyn. *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts*. Nova York: HarperOne, 1995.
- BRAUDY, Leo. *Haunted: On Ghosts, Witches, Vampires, Zombies, and Other Monsters of the Natural and Supernatural Worlds*. New Haven: Yale University Press, 2016.
- BROEDEL, Hans Peter. *The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft: Theology and Popular Belief*. Manchester; Nova York: Manchester University Press, 2003.
- ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960 – 1980. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs.). *História das mulheres no ocidente*. Volume 5: O século XX. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995.
- FALUDI, Susan. *Backlash: O contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- LAROCCA, Gabriela Müller. *Do Malleus Maleficarum ao cinema de horror: a tradição do Mal Feminino e da Mulher-Bruxa nos filmes da década de 1960*. 395 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.
- RUSSELL, Sharon. The Witch in Film: Myth and Reality. In: GRANT, Barry Keith; SHARRETT, Christopher (orgs.). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Maryland: Scarecrow Press Inc., 2004.
- SINEAU, Mariette. Direito e democracia. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs.). *História das mulheres no ocidente*. Volume 5: O século XX. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995.
- THÉBAUD, Françoise. Introdução. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (orgs.). *História das mulheres no ocidente*. Volume 5: O século XX. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento, 1995.
- WALTER, Brenda S. Gardenour. *Our Old Monsters: Witches, Werewolves and Vampires from Medieval Theology to Horror Cinema*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2015.



BRUXAS, “VADIAS” OU PIONEIRAS FEMINISTAS? A BRUXA NO CINEMA DE HORROR FOLK

CHLOÉ GERMAINE BUCKLEY*

[tradução: Carla Italiano e Julio Cruz]

Introdução

Este artigo explora a representação da bruxa no cinema de horror, a fim de abordar questões pertinentes à crítica e à política feministas. Meu argumento é que as figurações culturais importantes no discurso feminista são marcadas por ambivalências profundas que complicam as tentativas de cooptá-las para a utilidade política. A bruxa é uma dessas figurações. As representações cinematográficas da bruxa têm origem na mitologia clássica e no folclore que envolve os julgamentos de bruxas do início do período moderno, bem como em suas aparições literárias e culturais posteriores. O cinema de horror pode subverter ideias antigas sobre as bruxas, mas também revelar o poder permanente de tais percepções. De fato, o cinema de horror transformou a bruxa em uma figura profundamente ambígua, que se revela problemática para os feminismos e seu projeto de subverter ou desestabilizar símbolos misóginos.

Quando as análises feministas do cinema de horror (dentro e fora do universo acadêmico) focalizam as mulheres como monstros, elas geralmente tentam determinar se essas representações sustentam ou enfraquecem os valores e as construções patriarcais.¹ Tais leituras são marcadas por desafios. Na sua análise de *O bebê*

de *Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968) e *Aliens* (1986), por exemplo, Rhona Berenstein observa o gesto potencialmente empoderador de se alinhar a mulher ao monstro, mas igualmente reconhece que essas imagens sinalizam as ansiedades patriarcais a respeito do poder feminino (1990, p. 67). Ela argumenta que os filmes de horror estão “se equilibrando na corda bamba que separa uma leitura progressista de uma leitura reacionária a seu respeito” (Berenstein, 1990, p. 68). A “corda bamba” é uma imagem sugestiva que ressoa a formulação de Mary Russo sobre o “grotesco feminino” como uma forma de acrobacia aérea precária, com o potencial de um voo poderoso, bem como de uma queda desastrosa (Berenstein, 1990, p. 30 e 44). Essa noção do grotesco feminino é fundamental para a minha análise. Philip Thomson (1972, p. 27) define o grotesco como um “embate não resolvido que se baseia na incompatibilidade entre a obra e a resposta”. Na abordagem feminista de Russo (1994, p. 159) sobre o grotesco, essa indecidibilidade é política e estética, forjando do grotesco feminino uma figuração “dolorosamente conflituosa”. Embora datem dos anos 1990, as percepções de Berenstein sobre as mulheres no cinema de horror e a teorização de Russo sobre o grotesco feminino são relevantes para o cinema contemporâneo e para a reflexão feminista por ele provocada. É certo que, nas primeiras décadas do século XXI, presenciamos o surgimento de uma reação pós-feminista às mulheres em posição de poder, junto ao aumento das desigualdades econômicas e sociais que têm afetado desproporcionalmente as mulheres. Nesses contextos, a figura da bruxa ganha destaque. O termo é empregado como um epíteto jocoso, mas ainda ofensivo, e também como uma acusação mais grave. Enquanto os *memes* divertidos da Internet retratavam a primeira-ministra do Reino Unido, Theresa May, com um chapéu de bruxa, comentaristas de direita nos Estados Unidos perguntavam-se abertamente se a candidata presidencial, Hillary Clinton, praticava as artes das trevas. Como observa Madeline Miller (2018), o estereótipo

da bruxa persiste de forma mais evidente na cultura popular, como um ataque às mulheres poderosas.

Além de aparecer no discurso político popular, a bruxa tem ressurgido no cinema de horror. *A bruxa do amor* (*The Love Witch*, 2016), *Demônio de neon* (*The Neon Demon*, 2016) e *A bruxa* (*The Witch*, 2015) revisitam o mote da bruxa a partir do cinema de horror mais antigo e suscitam uma profusão de análises que reivindicam as credenciais feministas desses filmes.² Entre esses filmes, *A bruxa*, de Robert Eggers, é o que melhor sintetiza a ambiguidade da bruxa por meio do renascimento do subgênero “horror folk”.³ A expressão “horror folk” tem origem com o diretor britânico Piers Haggard, em uma entrevista para a revista *Fangoria*, como uma descrição do filme *O estigma de Satanás* (*The Blood on Satan’s Claw*), de 1971. A expressão passou a ser utilizada no âmbito da crítica graças a um documentário do canal BBC Four lançado em 2010, encabeçado pelo escritor e ator Mark Gatiss. O documentário emprega a expressão horror folk para descrever uma “coleção informal” de filmes das décadas de 1960 e 1970 que compartilham uma “obsessão comum pela paisagem britânica, seu folclore e suas superstições” (Jardine, 2010). Desde então, o termo tem sido objeto de análises acadêmicas, principalmente no livro de Adam Scovell, de 2017, *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Scovell (2017, p. 13) argumenta que o filme de Haggard, que retrata um culto satânico conduzido por bruxas na Inglaterra rural do século XVII, integra uma trilogia de filmes que inclui também *O caçador de bruxas* (*Witchfinder General*, 1968) e *O homem de palha* (*The Wicker Man*, 1973). Esses filmes resumem o horror folk do período, que teria sido influenciado pelo movimento contracultural britânico. As tendências da contracultura incluíam um retorno a ideais mais tradicionais, bem como a busca por maior liberdade social, o que teria despertado um interesse pela música folk, pelo folclore, pela astrologia e pelo paganismo, que encontraram expressão no cinema de horror folk (Scovell 2017, p.

13). Na verdade, Scovell sugere que, desde os primórdios, as bruxas foram centrais na tradição do horror *folk*, ao analisar a representação dessa figura desde os primeiros filmes, como o documentário de horror sueco-dinamarquês, realizado no período mudo, *Häxan: a feitiçaria através dos tempos (Häxan: Witchcraft through the Ages, 1922)*, até o clássico contemporâneo que emprega material de *found footage*, *A bruxa de Blair (The Blair Witch Project, 1999)* (Scovell, 2017, p. 118).

Embora outros subgêneros do cinema de horror utilizem a figura da bruxa, foi o horror *folk* que transformou a sua ambiguidade em uma virtude, algo devido, em parte, à relação incômoda desse gênero com o discurso contracultural. Barbara Creed observa que a bruxa no cinema de horror é “invariavelmente representada como uma bruxa velha e feia [...] capaz de atos monstruosos” (1993, p. 2). Esse “papel incontestavelmente monstruoso” das mulheres pode ser identificado em representações abjetas de bruxas ao longo do século XX, em filmes como *A máscara de Satã (Black Sunday, 1960)*, *Suspiria (1977)*, *A mansão do inferno (Inferno, 1980)* e *Uma noite alucinante (The Evil Dead, 1981)* (Creed, 1993, p. 73 e 77). No entanto, a resposta da crítica aos filmes de horror *folk* supostamente “contraculturais”, que datam do final dos anos 1960 e do início dos 1970, revela uma atitude mais ambivalente em relação à bruxa. Por exemplo, Marcus Harnes argumenta que *O estigma de Satanás (1971)* e *O homem de palha (1973)* reforçam a insistência patriarcal acerca do “controle epistêmico das mulheres pelos homens” (2013, p. 65), enquanto Brigid Cherry argumenta que *O homem de palha* retrata “mulheres Wicca” e neopagãs empoderadas com as quais as espectadoras podem se identificar (2006, p. 123). Baseado nessa tradição ambígua, *A bruxa* pouco se esforça para estabilizar as leituras divergentes. De fato, o filme é repleto de ambiguidades, desde o nível da causalidade narrativa até o da atuação. Conforme um crítico observou, “o público verá nele o que quiser” (Kermode, 2016). No decorrer do filme, a bruxa aparece como um grotesco feminino, nos termos

descritos por Russo: um símbolo perigosamente precário que, em determinada curva dessa “corda bamba”, parece subverter a ideologia patriarcal, enquanto, na outra, parece reforçá-la.

O gênero gótico e o de horror sistematicamente recusaram-se a servir como ferramentas políticas, e seus monstros não agem como representantes da direita ou da esquerda do espectro político.⁴ No entanto, dada a atual guinada à direita na política ocidental, e o concomitante aumento de posturas antifeministas, a ambiguidade da bruxa no filme de Eggers e em outras produções posteriores talvez seja algo com que devemos nos preocupar. Embora aparente ser uma figura poderosa para as feministas, a bruxa no cinema de horror continua a sinalizar suas origens como as de uma figura utilizada para deslegitimar mulheres poderosas. A seguir, exploro os vínculos entre as representações fictícias da bruxa e as imagens de bruxas fora dos contextos fictícios, relacionando o cinema de horror *folk* à mitologia clássica e ao folclore do início do período moderno, a fim de alertar contra as interpretações excessivamente otimistas da bruxa no cinema de horror contemporâneo.

Origens: folclore, mitologia, horror

As representações cinematográficas contemporâneas da bruxa referenciam a existência de um estereótipo muito mais antigo, surgido na Europa do início da Idade Moderna. Como demonstra a pesquisa histórica de Ronald Hutton (2017), os julgamentos das bruxas nesse período criaram um estereótipo duradouro: a bruxa canibal, assassina e satânica. Tal estereótipo emerge da combinação de vários sistemas de crenças e mitos, criando uma imagem que se espalhou geograficamente e perdurou ao longo dos tempos. Hutton observa que, “em todo o mundo, as bruxas têm sido tratadas com aversão e horror, associadas a atitudes geralmente antissociais e a forças malignas” (2017, p. 21). A bruxa do cinema de horror ecoa muitas das facetas desse estereótipo inicial. A análise de Hutton acerca dos documentos dos primeiros julgamentos de bruxas, ocorridos

entre 1426 e 1448, revela elementos que perduram no estereótipo da bruxa até hoje: roubar e assassinar bebês; usar venenos e poções para matar adultos; ser capaz de entrar em uma casa por meio de portas e janelas fechadas; acessar as casas na forma de animais; sugar o sangue ou comer a carne de bebês; ungir a si mesmas ou suas vassouras com o sangue ou a carne de bebês a fim de voar; e montar em demônios disfarçados de animais (Hutton, 2017, p. 170-171). Tais elementos do estereótipo foram corroborados por confissões extraídas sob tortura, e então foram exportados, por meio de relatos escritos e de contos folclóricos, para outras regiões onde já existiam ideias semelhantes e uma disposição para usar a figura da bruxa como bode expiatório. O estereótipo que se cristalizou no início do período moderno na Europa compreendia uma nova síntese de elementos mais antigos – certos mitos datam do período clássico –, sendo apresentado como algo “conhecido desde os tempos antigos” (Hutton, 2017, p. 181).

No cinema, o ressurgimento de uma ameaça dos “tempos antigos” é fundamental para o gênero de horror *folk*. A formulação de Adam Scovell sobre esse gênero sugere que ele alia uma abordagem aterrorizante a respeito da paisagem a uma sensação de isolamento, a partir da qual se desenvolveria um sistema de crenças ou um código moral distorcido (2017, p. 17-19). Nos primeiros exemplos, como *O caçador de bruxas* e *O estigma de Satanás*, Scovell sugere que, na sua evocação da bruxaria no século XVII, o horror *folk* retrata um ressurgimento violento de superstições misóginas. Embora Scovell argumente que filmes como *O caçador de bruxas* confrontam o público com a misoginia de suas tradições folclóricas, essa misoginia também estaria baseada na “verdade”. Em *O estigma de Satanás*, por exemplo, a força maligna é descoberta no interior da paisagem, tomando posse da personagem feminina, Angel Blake. Aqui, o mal associado à bruxaria aparece na narrativa como dotado de uma essência, e não como algo construído discursivamente (Scovell, 2017, p. 19, 24). Na revisão do gênero de horror *folk*

feita por Eggers nos Estados Unidos, o mal novamente emerge da paisagem, das profundezas das florestas antigas que os colonos puritanos não conseguem domar. Esse apelo à mitologia puritana evoca uma divisão de gênero entre natureza/cultura que é fundamental para o pensamento ocidental – e, ao fazê-lo, aponta para uma figuração misógina do “grotesco feminino” identificado por Russo. A autora argumenta que a bruxa, ou a anciã, é exemplo de uma estética grotesca que se baseia em “tropos arcaicos” de um corpo feminino natural, “primordial” e, assim, deposita o terror e a repulsa “do lado do feminino” (Russo, 1994, p. 2-3).

Essas representações de um grotesco feminino misógino também podem ser identificadas em representações de bruxaria fora do horror *folk*. Por exemplo, Creed argumenta que *Carrie, a estranha* (Carrie, 1976) associa o sangue menstrual à posse de poderes sobrenaturais, afirmando que o filme “joga com o significado degradante do [...] sangue para horrorizar o público moderno; ao fazê-lo, também perpetua visões negativas sobre as mulheres e a menstruação” (1993, p. 79-80). Embora muitos estudos tenham se apropriado da ideia de “feminino monstruoso” da autora como um conceito feminista, Creed (1993, p. 83) afirma que a associação da mulher com o abjeto é “uma construção da ideologia patriarcal” e que a mulher “monstruosa” do filme de horror é “uma função do projeto ideológico [...] concebido para perpetuar a crença de que a natureza monstruosa da mulher está inextricavelmente associada à sua diferença como o outro sexual do homem”. Russo (1994, p. 2) oferece uma advertência semelhante a respeito da imagem do “grotesco feminino”. Embora tenham um potencial feminista, as evocações do grotesco feminino podem facilmente resvalar para a misoginia na sua associação de “mulher” aos “detritos viscerais do corpo”. Também Berenstein (1990, p. 63) observa um reforço da divisão patriarcal que opõe a cultura à natureza em *O bebê de Rosemary*. Em sua representação da mulher mais velha, Minnie Castavet, como uma bruxa e parteira, uma figura risível e horri-

pilante na sua dimensão grotesca, o filme – embora não seja um horror *folk* – é diretamente baseado em materiais do início da era moderna, incluindo o *Compendium Maleficarum* (1626). Ao final, porém, Minnie transfere seu poder para os membros masculinos do clã, e as suas habilidades nefastas em herbologia são superadas por um médico satânico que se faz passar pelo médico de Rosemary.

As mudanças de poder em *O bebê de Rosemary* destacam a natureza de gênero dos estereótipos de bruxas que datam do início do período moderno. Os “bruxos” masculinos do filme, incluindo o Dr. Sapirstein e Adrian Mercado, evocam a imagem do mago cerimonial, que era algo distinto, desenvolvido a partir de uma trajetória diferente do estereótipo da bruxa satânica (Hutton, 2017, p. 74-95). Norman Cohn igualmente sugere que “a magia cerimonial não tinha relação com a bruxaria, posto que a primeira era, em grande medida, reservada aos homens que buscavam controlar os demônios, enquanto a segunda pertencia majoritariamente às mulheres, que eram suas servas e aliadas” (1993, p. 102). Essa distinção de gênero na figuração cultural da bruxa funciona para enfraquecer as noções de empoderamento. Desse modo, tanto o horror *folk* quanto o horror *mainstream* desenvolvem o estereótipo moderno da bruxa a partir de figurações que alguns estudos têm identificado como o “feminino monstruoso” e o “grotesco feminino”, formulando uma representação claramente de gênero, que enfatiza a alteridade das mulheres.

As revisões feministas do mito das bruxas do início da Idade Moderna também influenciaram o cinema de horror, notavelmente *O homem de palha*, de Robin Hardy. No entanto, tais releituras feministas estão repletas de ambiguidades. *O homem de palha*, por exemplo, joga com a ideia revisionista de que as bruxas perseguidas não eram seguidoras de Satanás, e sim adoradoras de uma antiga religião pagã centrada nas mulheres. O anti-herói do filme, Lord Summerisle, interpretado por Christopher Lee como uma versão simpática e carismática de Adrian Mercado, ressuscita alegremente o que ele chama de “velhos costumes”. Essa noção é bastante devedora do

estudo desacreditado de Margaret Murray, de título *The Witch Cult in Western Europe* (*O culto às bruxas na Europa Ocidental*), de 1921, embora não se aproxime da sua visão a respeito de uma antiga sociedade matriarcal.

Murray, uma feminista da primeira onda, argumentava que os julgamentos do início da Idade Moderna tinham como alvo as praticantes de uma antiga religião matriarcal de fertilidade, anterior ao cristianismo. A ideia inspirou os mitos revisionistas das bruxas que estão no centro da “Wicca” moderna e de outras formas de neopaganismo que surgiram com a contracultura das décadas de 1960 e 1970. Gerald Gardner evoca Murray em *Witchcraft Today* (1954), um texto fundacional para a Wicca moderna. Embora a “tese do culto às bruxas” seja um mito significativo e poderoso para o feminismo, ela pode ser usada por pessoas em polos opostos do espectro político. Como argumenta Hutton, “para os conservadores e reacionários, essa tese inicialmente funcionou como uma forma de defender a existência dos julgamentos, [enquanto] os liberais, radicais e feministas poderiam reverter essas alegações, retratando a religião pagã das bruxas como [...] uma religião alegre, libertária e que defende a vida” (2017, p. 120). A perseverança e a ambiguidade do mito do “culto às bruxas” transbordam para o cinema de horror e para suas análises críticas. Até mesmo Creed (1993, p. 74-75) repete a teoria falaciosa do culto às bruxas, ao lamentar como a imagem da bruxa foi manipulada para se tornar a figura monstruosa do filme de horror popular.

Além de ser falso,⁵ o mito revisionista do “culto às bruxas” baseia-se em um estereótipo que é muito distinto da imagem da bruxa canibal e satânica surgida no início do período moderno: o do “mago de serviço”.⁶ Como a noção de “bruxa boa” ou “mulher sábia”, popular no revisionismo feminista e no neopaganismo, baseia-se nessa tipologia alternativa de “mago de serviço”, ela fornece uma contraimagem útil frente à figuração misógina da bruxa. Entretanto, essa contraimagem não consegue revitalizar a figura da bruxa de

uma maneira mais ampla. Tal qual a imagem do mago ritualístico, a distinção entre “mago de serviço” e “bruxa” nos arquivos históricos é marcada pelo gênero, com esta última correspondendo à ideia de uma mulher má.⁷ Embora os mitos revisionistas da bruxaria possam tomar de empréstimo a imagem neutra de gênero do mago de serviço, essa fusão de estereótipos não explica as maneiras pelas quais a figura da bruxa satânica gerou, nos primeiros anos do período moderno, a ideia de “um tipo de ser humano a quem não era apenas adequado odiar ativa e abertamente, como também necessário” (Hutton, 2017, p. 23). Sem dúvida, a bruxa continua funcionando como uma espécie de bode expiatório, apesar das intervenções da narrativa revisionista. Certamente, como argumenta Creed, é o estereótipo negativo que tende a se perpetuar nos filmes de horror.

A chave para o desenvolvimento do estereótipo da bruxa má no início do período moderno (e depois) foi “uma forte desconfiança em relação às mulheres na cultura masculina” (Hutton, 2017, p. 192). Hutton rastreia essa desconfiança até a Antiguidade, demonstrando como o baixo *status* das mulheres nas culturas antigas se combinava com uma hostilidade generalizada à magia associada às mulheres (algo evidente em figuras da mitologia grega como Circe, Medeia, Medusa e as Bruxas Estígias). Esse material estava pronto para ser utilizado no desenvolvimento do estereótipo da bruxa no início do cristianismo (Ibid., p. 51-53 e 58-59). O autor igualmente sugere que esse estereótipo tem origem na Roma Antiga, que tinha um entendimento arraigado das mulheres perversas enquanto agentes de perturbação. Ele conclui que as culturas que definiam a magia como uma atividade ilícita, e nas quais as mulheres eram excluídas do poder político, fundiram esses aspectos em um único estereótipo do “Outro” ameaçador (Ibid., p. 64).

O cinema de horror evoca essa vertente greco-romana do estereótipo da bruxa. *Bruxa - A face do demônio* (*The Witches*, 1966), do Estúdio Hammer, roteirizado pelo escritor de horror *folk* Nigel Kneale, oferece um bom exemplo de como o imaginário greco-ro-

mano produziu suas próprias ambiguidades. O filme se passa em uma vila rural inglesa que rejeitou o cristianismo em favor de um culto às bruxas, liderado pela aristocrata intelectual Stephanie Bax (Kay Walsh). Ela também é irmã do padre local, cuja autoridade ela decididamente usurpou. A heroína, uma professora escolar “forasteira”, interpretada por Joan Fontaine, começa a investigar o culto após ficar preocupada com alguns de seus alunos. Embora fique horrorizada com o culto, a heroína ao mesmo tempo sente-se atraída pela matriarca carismática, Stephanie. *A face do demônio* antecipa os temas de *O homem de palha* e, assim como neste filme, flerta com a tese do “culto às bruxas” de Murray. Ao apresentar Stephanie como a líder do culto (no lugar de um homem), o filme também pode ser entendido como mais subversivo do que *O homem de palha*, oferecendo uma validação tácita de um feminismo de segunda onda. No entanto, sua promessa fugaz de sororidade feminina se revela um disfarce em prol do desejo antinatural de Stephanie por vida longa e poder individual. Stephanie surge no clímax do filme vestindo um manto com uma cabeça de medusa bordada. Por fim, ela é derrotada e a ordem moral e social masculina é reafirmada. Com a restituição do cristianismo patriarcal ao vilarejo, vem também a força modernizadora do capitalismo. Ao retornar ao vilarejo, ao final do filme, a heroína observa com aprovação que um minimercado foi aberto na rua principal. Esse curioso caso da “Medusa contra o minimercado” parece equiparar o poder feminino à monstruosidade arcaica, em uma figuração misógina do grotesco feminino. No entanto, embora o filme termine colocando um fim ao breve flerte do vilarejo com o poder feminino, a banalidade do minimercado sugere uma espécie de perda. Stephanie acabou se tornando um monstro medusa, mas representava uma forma sedutora de poder feminino e de rebelião.

As bruxas como mulheres idosas monstruosas que nutrem um desejo antinatural de poder são uma das facetas de uma ideologia ocidental que posiciona as mulheres como estranhas ao poder. Mary Beard escreveu com fervor sobre como a cultura ocidental

sistematicamente representa o poder feminino como ilegítimo, em sua investigação acerca das raízes culturais da misoginia nas esferas política e pública, algumas das quais remontam às mesmas imagens clássicas identificadas por Hutton como fundamentais para o desenvolvimento do estereótipo da bruxa. A autora argumenta que as imagens de poder, desde a antiguidade clássica, servem para excluir as mulheres (apud Hutton, 2017, 52). Especificamente, Beard demonstra como as mulheres são entendidas “como pertencentes ao lado de fora do poder” na sua análise que investiga a Medusa, bem como as manchetes de jornais contemporâneos, que sugerem que as mulheres poderosas estão “‘se apossando’ de algo a que não têm direito” (Ibid., p. 56-57). A interpretação de Beard sobre o mito de Medusa afirma que a cabeça decepada da górgona é “um dos símbolos antigos mais potentes de domínio masculino sobre os perigos destrutivos que a própria possibilidade de poder feminino representava” (Ibid., p. 71). Ela permanece cética em relação às tentativas de resgatar esse tipo de imagem para um projeto feminista, citando o poder permanente dessa imagem no caso das eleições presidenciais de 2016 nos Estados Unidos, quando *memes* representando Trump como Perseu segurando a cabeça decepada da sua rival foram amplamente compartilhados. Esse é “o mito clássico em que a dominação dos homens é violentamente reafirmada contra o poder ilegítimo das mulheres” (Ibid., p. 73). Considerando que ela continua a ser evocada no discurso que deseja insistir na ilegitimidade perigosa do poder feminino, a Medusa parece, assim como a bruxa, uma figuração instável de empoderamento feminino.

Seja qual for a história contada sobre suas origens, a figura da bruxa se desenvolveu a partir do que Hutton (2017, p. 161) denomina “construção literária projetada a fim de transmitir mensagens morais”. Durante grande parte da história ocidental, essas mensagens se voltaram, em grande medida, para a deslegitimação do poder feminino. A bruxa também continua a ter peso como uma acusação. Miller (2017) observa que, nos últimos anos, as autoridades

das Nações Unidas relataram um aumento no número de mulheres mortas por acusação de bruxaria em todo o mundo. Uma vez que perduram as antigas associações a ela, a figura da bruxa se revela problemática para as leituras feministas do horror, uma forma que há muito tempo comercializa imagens do monstruoso e do grotesco femininos. Embora essas imagens possam conter um potencial de subversão feminista, elas continuam a carregar significados morais e políticos misóginos desenvolvidos ao longo dos séculos. Essa é a natureza polifônica da linguagem. Tal qual argumenta Bakhtin (1981, p. 294), “a linguagem não é um meio neutro que passa livre e facilmente para a propriedade privada das intenções do falante; ela é povoada – superpovoada – pelas intenções de outros”.

Embora a teorização de Bakhtin a respeito da linguagem e do discurso como inerentemente polifônicos, ou “com muitas vozes”, sugira uma interpretação radical, ela também argumenta que a linguagem é uma disputa contínua. As palavras e as imagens possuem históricos complexos de enunciação, carregando significados opostos em termos culturais e políticos. Felizmente, para os feminismos, Bakhtin (1986, p. 89) sugere que as palavras dos outros podem ser retrabalhadas e reacentuadas. No entanto, o outro lado da polifonia é que as palavras de uma pessoa nunca são exatamente suas (Id., 1981, p. 294). A natureza polifônica da linguagem e do discurso conduz à ambiguidade e a uma abertura de interpretações que pode ser reapropriada por vertentes políticas múltiplas e divergentes. Essa ambiguidade se tornou uma característica central do cinema de horror *folk*.

Bruxas no horror *folk*: desenvolvendo a ambiguidade

Muitos dos filmes de horror *folk* abordam as bruxas como consequência do interesse desse gênero em superstições arcaicas. Muitas vezes, o resultado é um cinema do tipo *exploitation*, exemplificado por filmes como *O uivo da bruxa* (*Cry of the Banshee*, 1970), *A marca do diabo* (*Mark of the Devil*, 1970), *A bruxa virgem* (*Virgin*

Witch) (1972) e *Blood Orgy of the She-Devils* (1973). Dois títulos que integram a trilogia original de filmes de horror *folk* – *O caçador de bruxas* (1968) e *O estigma de Satanás* (1971) – abordam a Inglaterra rural do século XVII à época do julgamento de bruxas, enquanto *O homem de palha* (1973) transpõe seu conteúdo temático para o presente. O tema da bruxaria é definidor do gênero e também está associado à relação incômoda do horror *folk* com a contracultura britânica e com o cinema *exploitation*. É esse material que Robert Eggers revive em seu filme de 2015, *A bruxa*. Antes de abordar esse último filme, quero explorar as maneiras pelas quais esse subgênero do cinema desenvolveu o estereótipo da bruxa, aprofundando a ambiguidade de interpretações que essa figuração provoca.

O estigma de Satanás é um filme de horror britânico de baixo orçamento ambientado na Inglaterra rural do século XVII. A trama gira em torno de um objeto sinistro desenterrado por um arado, e que irá possuir os jovens da vila, levando-os a formar um culto satânico liderado pela sedutora adolescente Angel Blake (Linda Hayden). O objeto desenterrado, que inspira o retorno de um ritual arcaico, apresenta a antagonista feminina como uma mulher grotesca. Angel Blake é uma figura erotizada, em vez de uma anciã ou bruxa, mas ela se torna cada vez mais repulsiva à medida que o culto se revela mais desvirtuado. Angel exemplifica a natureza dúbia do grotesco como aquilo que simultaneamente atrai e repugna. Enfeitada com uma guirlanda e um vestido solto, Angel também evoca a ideia de “paz e amor” [*flower power*] dos anos 1960. Como uma representação potencialmente irônica da rebelião juvenil, o filme sugere uma filiação à contracultura, e diversas análises o interpretaram dessa maneira (Harmes, 2013, p. 71).

Análises críticas também notaram o evidente paralelismo entre o bando de Angel e a infame “família Manson” (Scovell, 2017, p. 30). Incitando os outros jovens a estuprar e assassinar, Angel se torna um demônio folclórico do passado e do presente. Sua roupa branca, seus cabelos soltos e suas sobrancelhas pesadas lembram

as fotos policiais de “Sexy” Sadie Atkins, uma das acusadas do assassinato de Sharon Tate. O julgamento público de 1970 transformou Manson, Sadie e a família em demônios folclóricos modernos, cuja degeneração foi citada na imprensa conservadora como prova dos perigos da contracultura. Essa associação acrescenta mais ambiguidade à representação de bruxaria no filme. Harnes sugere que o filme é reacionário, ao invés de progressista, ao interpretar que o “confronto final contra o mal” e a derrota de Angel Blake seriam o restabelecimento da autoridade masculina (2013, p. 71). Ele sugere que o filme encena a necessária derrota da bruxaria feminina por uma magistratura masculina enquanto uma afirmação do poder patriarcal. Na análise de Harnes, o clímax de *O estigma de Satanás* deixa claro onde estão suas filiações políticas, mas sua representação ambígua de Angel como uma figura fora do seu tempo deixa grande parte do filme aberta à perspectiva das(os) espectadoras(es) em relação à contracultura.

Da mesma forma, *O homem de palha* depende da sensibilidade de quem o assiste, convidando a interpretações tanto progressistas quanto reacionárias. O filme imagina o renascimento de um antigo culto de bruxaria em uma ilha remota na Escócia contemporânea. O herói masculino, um policial chamado Howie (Edward Woodward), é atraído para a ilha a fim de investigar falsos relatos de uma garota desaparecida. Os habitantes da ilha realizam uma série de jogos, preparando Howie para o sacrifício em um ritual anual aos “Deuses Antigos” para garantir a prosperidade de sua colheita. Não há uma derrota final do “mal”, e o pobre Howie é queimado enquanto os habitantes da ilha o observam, cantando alegremente. Scovell nota que “Hardy e o roteirista Anthony Shaffer fazem com que seja incrivelmente difícil não gostar dos habitantes de Summerisland” (2017, p. 22), enquanto uma crítica da revista *Sight and Sound* argumenta que o filme “declara os pagãos vitoriosos” (Young, 2010, p. 20). Embora pareça encenar uma derrota bem-sucedida do *establishment* cristão por uma contracultura “pagã”, o alinhamento político

do filme não é tão facilmente determinado. Ao invés disso, o filme vai refletir de maneira lúdica as disputas acerca do significado mutável de “bruxaria” na cultura popular ao final dos anos 1960 e no início dos anos 1970. Ao mesmo tempo que os canais de televisão convencionais exibiam documentários interessantes, como *The Legend of the Witches* (Border TV, 1969) e *The Power of the Witch* (BBC, 1971), que mostravam as bruxas da “vida real”, como Alex e Maxine Sanders, a dupla de cristãos proeminentes Mary Whitehouse e Malcolm Muggeridge lideravam o movimento *Festival of Light* (1971), protestando contra o que percebiam como um colapso moral da sociedade. Na sua própria versão de um culto às bruxas, *O homem de palha* oferece representações sensacionalistas semelhantes, ao mesmo tempo que também critica os cristãos rígidos.

O filme se alimenta de uma fusão popular entre as noções revisionistas de bruxaria (entendida como uma religião pagã remanescente) e o estereótipo da bruxa satânica do início da modernidade. Ele acrescenta a figura masculina do mago cerimonial, interpretado por um carismático Christopher Lee, cuja carreira no cinema de horror também evoca o elemento satânico. Vic Pratt (2013, p. 31) argumenta que esse “não é um filme simplista que retrata os espíritos livres da contracultura enquanto heróis, e as autoridades íntegras como tolas”. Ao invés disso, Lord Summerisle “busca seus próprios objetivos, e a propagação que faz da crença pagã é uma ferramenta útil para o controle de seus servos na ilha” (Ibid., p. 31). Se Lord Summerisle é um pragmático (e os habitantes da ilha são seus fantoches), Howie é insistentemente racionalista, apelando para a ciência em face da crença dos habitantes nos deuses antigos. O fato de o projeto agrícola de Summerisle estar fracassando é uma questão de ciência, não de ritual, e nenhum sacrifício humano trará as maças de volta. Essa explicação científica é rejeitada por Lord Summerisle, mas a incerteza que ela introduz no filme permanece. Howie pode ser rígido, mas seu apelo à ciência sugere que a contracultura bruxa envolve não apenas uma rejeição à autoridade estabelecida, mas

também, o que é mais grave, o abandono da razão. Na representação do sacrifício final, o filme evoca visões sensacionalistas de bruxaria que circulavam na mídia da época. Interpretá-lo dessa maneira sugere menos simpatia pelos habitantes da ilha: na pior das hipóteses, a bruxaria seria satânica e perigosa; na melhor, seria um absurdo equivocados. Portanto, a representação da “bruxaria” como um culto pagão em *O homem de palha* só cria mais problemas para a crítica que pretenda desvendar os alinhamentos políticos do filme.

O homem de palha é igualmente complexo em termos de política feminista. Embora não sejam explicitamente “bruxas”, as três mulheres centrais ao filme, Willow (interpretada por Britt Eckland), a bibliotecária sem nome (Ingrid Pitt) e a professora, Miss Rose (Diane Cilento), evocam as noções múltiplas e confusas de bruxaria que circulavam na cultura popular da época. Brigid Cherry (2006, p. 111) as chama de “mulheres Wicca”, argumentando que elas oferecem pontos de identificação agradáveis às fãs. Outra crítica argumenta que o filme ridiculariza ativamente as noções arcaicas de feminilidade, e brinca ao colocar o homem no papel de vítima (Brown, 2016). Embora os corpos femininos de bruxas sejam equiparados ao mundo natural e à sexualidade reprodutiva, Brown argumenta que essa perspectiva é de Howie. Por exemplo, Willow brinca com a visão de Howie a respeito dela como um ser sexual, provocando-o na infame cena de dança nua, que também funciona para repreender o espectador no seu papel de *voyeur* (Brown, 2016). Gail Ashurst (2005, p. 98) igualmente observa a “postura desafiadora e zombeteira de Willow em relação ao espectador”. No entanto, nas suas repetidas imagens de nudez feminina relacionadas a rituais arcaicos de fertilidade, e na sua insistência no sacrifício masculino com fins de possibilitar o revigoramento das maçãs da ilha, o filme mistura o grotesco feminino com as imagens bíblicas do pecado de Eva. Aqui, uma celebração contracultural da sexualidade entra em conflito com as ansiedades patriarcais que enquadram o corpo feminino como um lugar de medo. Mais ainda, *O homem de palha* não chega

a endossar o mito revisionista do culto matriarcal às bruxas sugerido por Margaret Murray: tanto o estabelecimento cristão quanto o culto às bruxas são forças patriarcais. Harmes (2013, p. 76) aponta que “a conclusão de *O homem de palha* mostra a preservação do *status quo* patriarcal, uma vez que a prática da religião pagã e as estruturas de poder na ilha estão intimamente imbricadas”. A interpretação de Cherry (2006, p. 112) é mais celebratória, sugerindo que o filme oferece prazeres subversivos na sua ruptura com as convenções de gênero sexual. Por meio da sua evocação lúdica do grotesco feminino, *O homem de palha* aprofunda a ambiguidade da figura da bruxa no cinema de horror, uma vez que, em determinado momento, convida o público a condenar os habitantes da ilha, enquanto, em outro, celebra a sua rebelião triunfante contra a autoridade do continente.

No horror *folk*, a evocação indecisa de políticas tanto progressistas quanto reacionárias rende frutos estranhos no século XXI. Scovell sugere que é difícil definir a política desse gênero:

O horror *folk* é a retomada violenta com uma tradição que, no papel, quase parece conservadora, mas que consegue subverter essa leitura ao frequentemente pôr em questão valores pré-cristãos em vez de ideologias puramente tradicionais: trata-se de uma forma estranhamente progressista criada por meio de um mecanismo conservador (Scovell, 2017, p. 38).

No entanto, o *remake* hollywoodiano de *O homem de palha*, *O sacrifício* (2006), estrelado por Nicolas Cage no papel de Edward Woodward, mostra que essa relação entre mecanismos progressistas e reacionários pode facilmente ser revertida. A refilmagem acompanha um policial estadual, Edward Malus, em viagem a uma ilha costeira para investigar relatos de uma garota desaparecida, enviados a ele por uma antiga namorada. Nessa versão, a sociedade da ilha é matriarcal, e os habitantes praticam uma forma de bruxa-

ria neopagã baseada em noções populares de “Wicca”. O filme é baseado na tese de Murray e na espécie de sobrevivência desse pensamento na cultura neopagã. Os únicos homens da ilha são silenciosos e subservientes, enquanto várias personagens femininas provocam Malus à medida que ele procura, freneticamente, pela garota desaparecida. Assim como no original, os adeptos do culto conduzem o policial por meio de uma dança alegre, revelando que é ele quem se tornará o sacrifício do Dia de Maio. Os principais elementos da trama são os mesmos do longa original, mas, ao contrário da versão de Hardy, a refilmagem é clara na sua condenação das bruxas. Em uma cena do clímax, as mulheres do culto cercam Nicolas Cage e colocam uma engenhoca sobre o seu rosto, na qual pretendem (por razões inexplicáveis) despejar abelhas. Enquanto se debate, o herói grita “suas vadias! suas vadias!”. Esse sacrifício ritual derradeiro é denunciado como um caso de assassinato, puro e simples. Embora muitas pessoas gostem de assistir a essa última versão, *O sacrifício*, na contramão do seu discurso dominante, sua mensagem parece ser direta: estas mulheres estão fora de controle, seu poder é corrupto, elas são “vadias” malignas, todas elas.

Assim como o original, *O sacrifício* dirigido por LaBute combina diferentes imagens e estereótipos na sua representação da bruxa, embora aqui a figura seja obviamente feminina. As máscaras de animais usadas pelos habitantes da ilha evocam diretamente o filme original, enquanto outras escolhas de figurino fazem referência a aspectos da Wicca moderna. As três Bruxas Estíguas, também nomeadas de Greias ou “destino cego” – do mito grego de Perseu e Medusa –, igualmente aparecem na obra, associadas à noção de sacrifício de crianças do folclore germânico; duas influências do estereótipo moderno da bruxa satânica. Inicialmente, o comportamento gentil das mulheres da ilha, e o seu compromisso com a preservação ecológica, evocam certos mitos revisionistas feministas e neopagãos a respeito de uma “boa” feitiçaria, e de uma vida em harmonia com a natureza. No entanto, o filme rapidamente desfaz essa interpreta-

ção, sugerindo que, embora as mulheres usem batas esvoaçantes e adereços no mesmo estilo *hippie* das “mulheres Wicca”, elas são corruptas e más. Assim, o estereótipo da bruxa do início do período moderno ressurgiu, já que o filme retrata as mulheres como agentes de desestabilização e destruição. A refilmagem é um bom exemplo de como a confusão a respeito das ideias em torno das bruxas surgidas em quase um século de cinema de horror pode, facilmente, se transformar em um fundamento misóginos. Embora essa refilmagem brinque com imagens revisionistas inspiradas na tese de Murray e com imagens populares vindas do neopaganismo, ela desfaz a ambiguidade da obra original e utiliza a figura da bruxa para expressar sentimentos antifeministas. Ao fazer isso, ele demonstra a facilidade com que a bruxa serve a políticas muito distintas.

O ressurgimento da bruxa: voo ou queda?

O *sacrifício*, de LaBute, é anterior ao ressurgimento do interesse pelo horror *folk* que ocorreu por volta de 2010, sendo um exemplar inusitado do gênero naquele período. Ele transpõe o interesse pelas superstições da paisagem britânica para um cenário estadunidense, aparentemente sem inspirar outro cineasta a seguir o seu exemplo, em parte por ter sido visto como um fracasso. *A bruxa* (2015), de Eggers, integra um ressurgimento do horror *folk* após 2010, e parece mais dedicado a homenagear suas origens dessa forma – no cinema britânico dos anos 1960 e 1970. Scovell (2017, p. 165) argumenta que *A bruxa* revela sua dívida com o horror *folk* britânico por meio da ambientação no século XVII, dos sotaques britânicos e da paleta de cores dessaturadas, ao filmar apenas com iluminação natural. Seu cenário isolado e seus temas ocultos lembram os filmes de horror *folk* originais, mas ele acrescenta uma preocupação adicional, que diz respeito aos mitos dos colonizadores americanos. O filme resgata o conto folclórico estadunidense da bruxa na floresta, em que uma família puritana excluída funda um novo assentamento agrícola, nos limites de uma floresta na Nova Inglaterra. Gradualmente, cada

membro da família é (quem sabe) possuído por bruxaria e então morto por forças (aparentemente) sobrenaturais, que ao final do filme deixam viva apenas a filha, Thomasin (Anna Taylor-Joy). *A bruxa* é o tema da última parte deste artigo por representar o ponto culminante – ao menos, neste momento – de um histórico cinematográfico que evoca e sobrepõe ideias múltiplas e conflitantes sobre a bruxa, tanto em contextos ficcionais quanto não ficcionais, transformando-a em um significante instável.

A bruxa evoca a ambiguidade em diversos níveis. Scovell (2017, p. 166) observa que o filme “joga com o mais típico dos ideais do horror *folk*, a ambiguidade inicial em torno de seu elemento sobrenatural”, mas eu defendo que essa ambiguidade é mais profunda. Certamente, a hesitação do público é provocada no nível da narrativa: estariam os puritanos convidando o “ma” para sua casa por meio da repressão psicológica, ou seriam eles alvo de ataques de forças mágicas? Será que a heroína do filme se torna uma bruxa ao final, ou a derradeira sequência do filme é uma ilusão sobre a concretização dos seus desejos? Talvez a verdade seja mais prosaica: teria sido um simples caso de “ergotismo”?⁸ (Essa é uma das hipóteses sugeridas como explicação para os julgamentos de bruxas em Salem). Essas hesitações a respeito dos elementos sobrenaturais também se estendem aos significados atribuídos à bruxa. No início do filme, os espectadores testemunham o que parece ser uma bruxa matando um bebê e transformando suas vísceras em uma pasta. Como observa Hutton, um elemento definidor do estereótipo da bruxa do início da Idade Moderna era a ideia de que as bruxas usavam uma pomada feita com carne de bebês para lhes conferir poderes de transmutação e de voo (2017, p. 175). Essa ideia remonta aos primeiros julgamentos nos Alpes, em 1428, que se espalharam pela Europa e Nova Inglaterra. Em *A bruxa*, essa imagem de infanticídio dos primórdios da modernidade não se encaixa confortavelmente em uma leitura potencialmente feminista do “sabá” da bruxa como uma atividade rebelde. No final do filme, o clã de bruxas que se

ergue sobre a floresta parece representar a fuga e o fortalecimento da oprimida Thomasin, permitindo que ela se livre das estruturas patriarcais repressivas da família e da igreja. A *bruxa* exemplifica a bruxa como um grotesco feminino, ou seja, uma figuração indecifrável. Nesse ponto, minha leitura diverge significativamente das críticas positivas do filme, uma das quais afirmou que ele celebra o “poder inerente da feminilidade” (O’Neill, 2016).

A *bruxa* é claramente mais aberto à interpretação do que muitas de suas análises feministas sugeriram. A simplicidade do título – um substantivo sem modificadores – permite que o significante evoque ideias diversas de diferentes períodos, discursos políticos, mitologias e tradições cinematográficas: seu significado pode ser apropriado. A polifonia do filme também é inerente ao seu roteiro, que Eggers parcialmente compilou a partir de várias fontes primárias, como *The Diary of John Winthrop* e outros relatos da época sobre possessão demoníaca e bruxaria. Eggers lembra que “as primeiras versões do roteiro eram monstruosas, colagens antropofágicas de palavras de outras pessoas, até que depois eu pude aprimorá-las para empregar minhas próprias palavras” (apud O’Falt, 2016). Como um ventríloquo, esse filme de horror *folk* contemporâneo retoma diversas ideias a respeito da bruxaria formuladas no início do período moderno, adaptando o vocabulário dos colonos do século XVII para o público atual. O’Falt (2016) observa que grande parte do material original das fontes de Eggers permanece “íntacto” na obra final. Isso sugere que a “própria” voz do diretor compete com as vozes que ele usa como um ventríloquo. Quaisquer interpretações feministas do filme, tomando-o como narrativa empoderadora de uma jovem mulher, precisam igualmente enfrentar essas declarações, oriundas de uma história da bruxaria que buscava apresentar a bruxa como uma figura perigosa e satânica. Aqui, lembro-me de quando Bakhtin insiste que forçar as palavras a se submeterem às intenções do emissor é um processo difícil e complicado.

A natureza polifônica de *A bruxa* sugere um posicionamento político ambivalente. O voo das bruxas também pode ser entendido como uma queda; seu “empoderamento”, simplesmente como exclusão. O’Neill argumenta que o clímax do filme, com formas femininas nuas e sombrias subindo pelas árvores, confronta a audiência com “um desnudamento da carne que demonstra fé e autorreconhecimento. Tudo o que se espera das mulheres, a disponibilidade sexual, o desamparo e a humildade, é levado ao nível da inversão, tornando-se algo terrível para os valores patriarcais, mas empoderador para quem deseja ser libertado”.

O’Neill reconhece aqui o potencial para interpretações opostas, mas, quando a cena é lida juntamente com seus intertextos, surge a ambivalência. Hutton (2017, p. 23) ressalta que “a nudez era uma atribuição comum às bruxas [...] porque as desnudava de suas identidades cotidianas”. A nudez pode ameaçar inverter a ordem social, mas também cria uma figura anônima que facilmente se torna um bode expiatório. Sem dúvida, essa imagem é vista como empoderadora também por alguns públicos, mas o estereótipo original da bruxa no qual o filme se baseia recusava a consentir com o poder das mulheres. Em vários registros de julgamentos, a bruxa funciona como bode expiatório em embates pelo poder de vários tipos, inclusive lutas políticas e rixas familiares. Os julgamentos geralmente ocorriam em locais onde havia um vácuo de poder, mas a bruxa não era uma figura poderosa em si mesma (Ibid., p. 154). De fato, a cuidadosa pesquisa de Hutton oferece um contraponto aos mitos revisionistas que sugerem que as perseguições eram o resultado do medo do patriarcado em relação ao poder das mulheres. Os tratados cristãos usados nos julgamentos sugeriam que as mulheres não tinham nenhuma forma de poder legítimo. O arcebispo de Reims, por exemplo, escreveu em 836 que, se as bruxas tinham poder, era apenas porque o obtinham em suas alianças com demônios, que elas buscavam para adquirir poder ilegítimo sobre os homens (Ibid., p. 157). Essas ideias antigas ecoam em *A bruxa*, que também evoca

a ideia de que o poder feminino prospera com a destruição dos homens – na sangrenta representação da morte do pai de Thomasin. Ele é empalado pelos chifres de um bode que mais tarde aparece para Thomasin como um demônio, oferecendo-lhe um pacto satânico. Cenas como essas podem facilmente se encaixar em narrativas sobre o poder feminino cuja natureza é antifeminista e reacionária e que circulam nos dias atuais.

O público e a crítica continuarão a produzir leituras variadas do horror, visto que ele é uma forma que, nas suas encarnações mais grotescas, recusa o papel de ferramenta social e política. No entanto, *A bruxa* é útil para explorar o significado cultural do grotesco feminino, uma figuração que permeia grande parte do horror contemporâneo. O grotesco feminino é uma figura precária que enfatiza a precariedade da política feminista. O filme de Eggers, por exemplo, não esclarece o que Thomasin ganha ao se juntar às bruxas. Como último recurso, ela se posiciona do lado de fora de um sistema social patriarcal que precisaria ser reformado *por* suas integrantes femininas e *para* acolhê-las. A figura da bruxa no cinema de horror, portanto, não consegue fornecer um modelo de empoderamento e transformação, embora sua mobilização tenha o potencial de expor os tropos misóginos à crítica. Ainda assim, a estratégia de utilizar os tropos misóginos até mesmo para criticá-los, como sugere Russo (1994, p. 10), “envolve um sério risco”, uma vez que também pode reforçar seus significados originais. A autora argumenta que o grotesco feminino oferece uma chance de se escapar das estruturas limitadoras da feminilidade, embora muitas vezes essa fuga não seja o “voo sem limites” por vezes imaginado nas narrativas de liberação das mulheres (Russo, 1994, p. 11). Deve-se resistir à imagem do voo sem limites, pois ela acusa a existência de “corpos irregulares a serem deixados para trás” (Ibid.). De fato, nas cenas finais de *A bruxa*, não há corpos flácidos e desajeitados voando, mas apenas aqueles que agradam ao olhar de Hollywood. A noção de Russo sobre o grotesco feminino como uma forma precária de

certa qualidade aérea, cifrada na performance de trapezista, sugere a possibilidade de transformação, mas também a de erro. Os “saltos e quedas aéreas” são uma alternativa à fantasia de libertação, como o voo sem limites – mas, como adverte Russo (1994, p. 30), eles podem “acabar mal”.

A dimensão aérea é outro aspecto da ambivalência do grotesco feminino. A mulher pode agir como uma força subversiva, criando espaços de liberdade contra a opressão. Ao mesmo tempo, as imagens da anciã, da satanista, da sedutora contracultural e do demônio folclórico perduram na figura da bruxa, potencialmente agindo para reforçar a ideologia patriarcal relativa à necessidade de controlar as mulheres, pelo menos entre alguns públicos. Portanto, o grotesco feminino é uma categoria complexa, e seus momentos de subversão são fugazes e contingentes. Um voo de vassoura sobre a floresta da Nova Inglaterra pode ser capaz de expor uma falha na ideologia de nossa cultura no tocante ao poder feminino, mas, como imagem, não oferece um caminho para o poder. Em contraste às populares celebrações feministas diante do retorno da bruxa ao cinema de horror, argumentei que o horror *folk* contemporâneo de Eggers nada faz para estabilizar ou afirmar a bruxa como um ícone feminista. Ela continua sendo uma das figuras mais ambivalentes do cinema de horror, em parte porque é o amálgama de histórias e mitos ficcionais e não ficcionais. Como um exemplar do cinema de horror *folk*, *A bruxa* aprofunda a ambiguidade da sua figura central, oferecendo, de maneiras variadas, a bruxa como símbolo de desejo feminino, de poder feminino, de medo patriarcal e de poder patriarcal. Tais filiações conflitantes são inerentes à forma do horror *folk*.

* Originalmente publicado em: “Witches, ‘bitches’ or feminist trailblazers? The witch in folk horror cinema”. *Revenant*, n. 4, mar. 2019, pp. 22-42.

Chloé Germaine Buckley é integrante do Departamento de Inglês da Manchester Metropolitan University (Reino Unido), pesquisando e lecionando nas disciplinas de Literatura, Escrita Criativa e Estudos de Jogos.



NOTAS

- 1 As análises feministas fundamentais sobre o cinema de horror incluem os trabalhos bastante citados de Barbara Creed (*The Monstrous Feminine*, 1993) e Linda Williams (*When the Woman Looks*, 1984).
- 2 Alguns exemplos de tais elogios feministas na cultura popular incluem: *How witches reclaimed their rightful place in popular culture* (Como as bruxas recuperaram seu lugar de direito na cultura popular), texto de Elisabeth O'Neill (2017) para a revista *Little White Lies*; *The Witch is sinister, smart, and wildly feminist*, de Scott Pierce (2016) para a *Wired*; e *'We are the weirdos': how witches went from evil outcasts to feminist heroes* (Como as bruxas passaram de párias malignas a heroínas feministas), de Anne Donahue (2015) para o *The Guardian*.
- 3 [N.T.] Como não há um consenso nos estudos do campo acerca da tradução do termo *folk* para o português, optamos por mantê-lo no original.
- 4 Por exemplo, Kamilla Elliott (2008, p. 33) demonstra que os filmes góticos clássicos geralmente empregavam paródias que tinham como alvo a crítica politizada, afirmando que tais obras simplesmente não funcionavam como “prova” de abordagens feministas, psicanalíticas ou de estudos culturais do cinema. William Paul apresenta uma visão semelhante quanto aos filmes de horror “asquerosos”, sugerindo que o espetáculo do horror não serve nem à moralização da direita, nem a um investimento da esquerda na “subversão” radical (Paul, 1994, p. 420-421).
- 5 Ronald Hutton explica que a tese de Murray foi provada como falsa por volta de 1970, com a publicação de novas pesquisas minuciosas acerca de julgamentos de bruxas locais, que empregavam arquivos que Murray havia negligenciado. Ele observa que “não há dúvidas” de que a bruxaria não foi uma religião pagã remanescente (Hutton, 2017, p. 121).
- 6 [N.T.] Do original: *service magician*, uma expressão sem correspondência direta no português. Os “magos de serviço” seriam feiticeiros que prestavam serviços diversos a uma determinada comunidade em troca de pagamentos e escambos.
- 7 Hutton (2017, p. 74-95) traça essa distinção cuidadosamente, embora minimize sua dimensão de gênero.
- 8 [N.T.] O ergotismo, ou envenenamento por *ergot*, é uma condição causada pela ingestão de grãos contaminados pelo fungo esporão-de-centeio. Dentre os seus sintomas, constam confusão mental, depressão, abortos espontâneos, convulsões e gangrenas.



FILMOGRAFIA

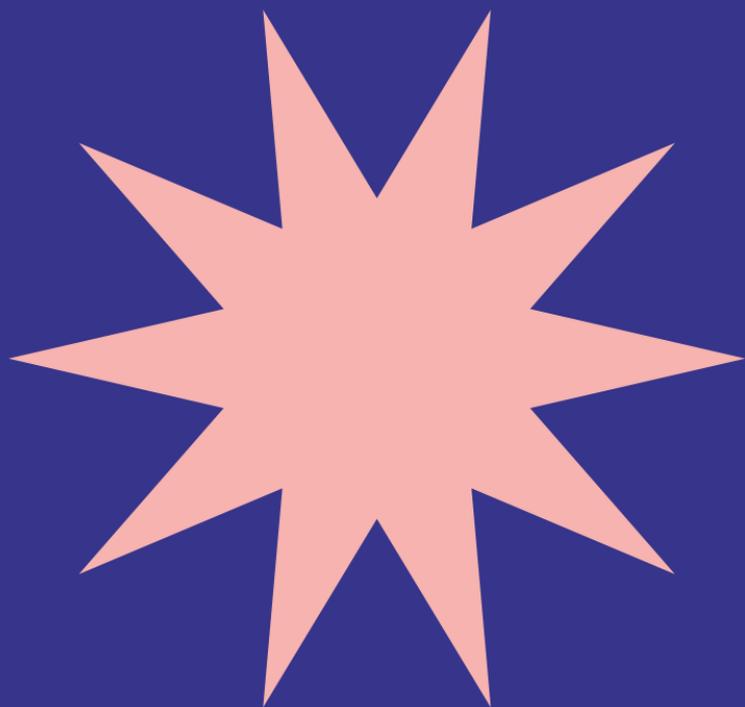
- *Aliens*, dir. James Cameron, 1986.
- *Black Sunday (A máscara de Satã)*, dir. Mario Bava, 1960.
- *Blood on Satan's Claw (O estigma de Satanás)*, dir. Piers Haggard, 1971.
- *Blood Orgy of the She Devils*, dir. Ted V. Mikels, 1973.
- *Carrie (Carrie, a estranha)*, dir. Brian De Palma, 1976.
- *Cry of the Banshee (O uivo da bruxa)*, dir. Gordon Hessler, 1970.
- *Häxan: Witchcraft through the Ages (Häxan: a feitiçaria através dos tempos)*, dir. Benjamin Christensen, 1922.
- *Inferno (A mansão do inferno)*, dir. Dario Argento, 1980.
- *Mark of the Devil (A marca do diabo)*, dir. Michael Armstrong, Adrian Hoven, 1970.
- *Rosemary's Baby (O bebê de Rosemary)*, dir. Roman Polanski, 1968.
- *Suspiria*, dir. Dario Argento, 1977.
- *The Blair Witch Project (A bruxa de Blair)*, dir. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999.
- *The Evil Dead (Uma noite alucinante)*, dir. Sam Raimi, 1981.
- *The Love Witch (A bruxa do amor)*, dir. Anna Biller, 2016.
- *The Neon Demon (Demônio de neon)*, dir. Nicolas Winding Refn, 2016.
- *The Wicker Man (O sacrifício)*, dir. Neil LaBute, 2006.
- *The Wicker Man (O homem de palha)*, dir. Robin Hardy, 1973.
- *The Witch (A bruxa)*, dir. Robert Eggers, 2015.
- *The Witches (Bruxa - A face do demônio)*, dir. Mauro Bolognini, Vittorio De Sica et al, 1966.
- *Virgin Witch (A bruxa virgem)*, dir. Ray Austin, 1972.
- *Witchfinder General (O caçador de bruxas)*, dir. Michael Reeves, 1968.



REFERÊNCIAS

- ASHURST, Gail. The Game's Over. Breaking the Spell of Summerisle: Feminist Discourse and The Wicker Man. In: *Constructing the Wicker Man*. MURRAY, Jonathan; STEVENSON, Lesley; HARPER, Stephen; FRANKS, Benjamin (orgs.). Glasgow: Crichton Publications, 2005, p. 91-105.
- BAKHTIN, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M.M. Bakhtin. HOLQUIST, Michael (org.). Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____. *Speech Genres and Other Late Essays*. Tradução de Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BERENSTEIN, Rhona. Mommie Dearest: Aliens, Rosemary's Baby and Mothering. *Journal of Popular Culture*. v. 24, n. 2, (outono de 1990), p. 55-73.

- BROWN, Christopher. Women and The Wicker Man. *The Last Horror Podcast*, 18 set. 2016.
- CHERRY, Brigid. The Wicca Woman: Gender, Sexuality and Religion in The Wicker Man. In: *The Quest for the Wicker Man: History, Folklore and Pagan Perspectives*. FRANKS, Benjamin (orgs.). Edimburgo: Luath Press, 2006, p. 111-125.
- COHN, Norman. *Europe's Inner Demons: The Demonisation of Christians in Medieval Christendom*. Londres: Pimlico, 1993.
- CREED, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres; Nova York: Routledge, 1993.
- DONAHUE, Anne. "We are the weirdos": how witches went from evil outcasts to feminist heroes. *The Guardian*, 28 ago. 2015.
- ELLIOTT, Kamilla. *Gothic-Film-Parody*. [Adaptado]. Volume 1. 1. ed., 2008, p. 24-43.
- HARMES, Marcus K. The Seventeenth Century on Film: Patriarchy, Magistracy, and Witchcraft in British Horror Films, 1968-1971. *The Canadian Journal of Film Studies*, v. 22, n. 2, (outono de 2013), p. 64-80.
- HUTTON, Ronald. *The Witch: A History of Fear from Ancient Times to the Present*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2017.
- KERMODE, Mark. The Witch review - original sin and folkloric terror. *The Guardian*, 13 mar. 2016.
- JARDINE, Rachel (diretora). *A History of Horror with Mark Gatiss*, 2010.
- MILLER, Madeline. From Circe to Clinton: why powerful women are cast as witches. *The Guardian*, 7 abr. 2018.
- O'FALT, Chris. How Robert Eggers Used Real Historical Accounts to Create His Horror Sensation The Witch. *IndieWire*, 19 fev. 2016.
- O'NEILL, Elisabeth. How witches reclaimed their rightful place in popular culture. *Little White Lies*, 4 abr. 2017.
- PAUL, William. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*, Nova York: Columbia University Press, 1994.
- PIERCE, Scott. The Witch is sinister, smart, and wildly feminist. *Wired*, 19 fev. 2016.
- PRATT, Vic. Long Arm of the Lore. *Sight and Sound*, v. 23, n. 10, 2013, p. 24-31.
- RUSSO, Mary. *The Female Grotesque*. Londres; Nova York: Routledge, 1994.
- SCOVELL, Adam. *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Leighton Buzzard: Auteur, 2017.
- THOMSON, Philip. *The Grotesque*. Londres: Methuen, 1972.
- WILLIAMS, Linda. When the Woman Looks. In: *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda (eds.). Los Angeles: AFI, 1984.
- YOUNG, Rob. The Pattern Under the Plough. *Sight and Sound*, v. 20, n. 8, 2010.



CICLO DE
DEBA
TES E
OFICI
NAS

CCBB Brasília

TER.	26.03	19h	[ABERTURA] <i>A bruxa</i> (Robert Eggers, 2015) * Com apresentação da curadoria por Carla Italiano
SÁB.	06.04	17h30	<i>Medusa</i> (Anita Rocha da Silveira, Brasil, 2023) * Debate com Mariana Souto
SÁB.	13.04	14h	[OFICINA GRATUITA] "Filmem a bruxa! A tradição do mal feminino no cinema de horror" * Ministrada por Gabriela Müller Larocca
QUI.	18.04	14h30	[INFANTIL] <i>A fada o repolho</i> (Alice Guy, 1986/1900) <i>Branca de Neve e os sete anões</i> (David Hand, Perce Pearce, William Cottrell, Larry Morey, Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen, Estados Unidos, 1937) * Bate-papo com a coordenadora Tatiana Mitre

CCBB São Paulo

SÁB.	06.04	16h	[ABERTURA] <i>A última praga de Mojica</i> (Cédric Fanti, Eugenio Puppò, Matheus Sundfeld, Pedro Junqueira, Brasil, 2021) <i>A Praga</i> (José Mojica Marins, Brasil, 2021) * Debate com Julia Noá
QUI.	18.04	17h	[MESA DE DEBATE] <i>Reencantando o mundo: bruxas contemporâneas, saberes ancestrais</i> * Com Glênis Cardoso, Mariana Queen Nwabasili e Sophia Pinheiro, mediação de Juliana Gusman
SÁB.	20.04	14h	[OFICINA GRATUITA] "Perambulando nas sombras encantadoras: segredos da bruxaria no cinema de horror contemporâneo" * Ministrada por Laura Cánepa
QUI.	25.04	14h	[INFANTIL] <i>A fada o repolho</i> (Alice Guy, 1986/1900) <i>Branca de Neve e os sete anões</i> (David Hand, Perce Pearce, William Cottrell, Larry Morey, Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen, Estados Unidos, 1937) * Bate-papo com a coordenadora Tatiana Mitre

CCBB Belo Horizonte

QUA.	24.04	18h30	[ABERTURA] <i>A paixão de Joana D'Arc</i> (Carl T. Dreyer, França, 1928) * Debate com as curadoras Carla Italiano e Juliana Gusman
SÁB.	04.05	16h	<i>Orlando, minha biografia política</i> (Paul B. Preciado, França, 2022) * Debate com Jomaka
QUI.	16.05	18h30	<i>O espelho da bruxa</i> (Chano Urueta, México, 1962) * Debate com Yasmine Evaristo
SÁB.	18.05	14h	[OFICINA GRATUITA] "Como o feminismo e a bruxaria se enlaçam: por um inventário cinematográfico de feitiços e feiticeiras" * Ministrada por Roberta Veiga
SEX.	17.05	14h	[INFANTIL] <i>A fada o repolho</i> (Alice Guy, 1986/1900) <i>Branca de Neve e os sete anões</i> (David Hand, Perce Pearce, William Cottrell, Larry Morey, Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen, Estados Unidos, 1937) * Bate-papo com Tatiana Mitre

CCBB Rio de Janeiro

QUA.	29.05	15h30	[ABERTURA] <i>O espelho da bruxa</i> (Chano Urueta, México, 1962) * Com apresentação da curadoria por Juliana Gusman
SÁB.	01.06	17h	[CURTAS-METRAGENS 3] <i>Rami Rami Kirani</i> (Lira Mawapai HuniKuín e Luciana Tira HuniKuín, Brasil, 2024) <i>Resiliência Tlacuache</i> (Naomi Rincón Gallardo, México, 2019) <i>Laocoonte e seus filhos</i> (Ulrike Ottinger e Tabea Blumeschein, Alemanha, 1973) * Debate com Carol Almeida
SÁB.	08.06	17h	<i>Yaaba</i> (Idrissa Ouédraogo, Burkina Faso, 1989) * Debate com Kariny Martins
SEX.	21.06	14h	[INFANTIL] <i>A fada o repolho</i> (Alice Guy, 1986/1900) <i>Branca de Neve e os sete anões</i> (David Hand, Perce Pearce, William Cottrell, Larry Morey, Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen, Estados Unidos, 1937) * Bate-papo com a coordenadora Tatiana Mitre
SÁB.	22.06	14h	[OFICINA GRATUITA] "O que pode criar uma "delinquir"?" * Ministrada por Milene Migliano

OFICINAS

Ementas

Brasília

“Filmem a bruxa! A tradição do mal feminino no cinema de horror”.

Ministrante: Gabriela Müller Larocca

No início da Época Moderna, o estereótipo da mulher-bruxa se espalhou pela Europa ocidental, alimentando desconfianças históricas em relação às mulheres e incentivando perseguições e julgamentos. No entanto, mesmo com o término dos processos de bruxaria, a bruxa maligna permaneceu viva no imaginário contemporâneo, principalmente no cinema de horror, o qual exerceu uma grande influência em sua representação popular. Foi neste gênero que as bruxas encontraram o ambiente propício para exercerem sua maldade, persistindo a antiga representação do feminino ligado ao Mal e ao demoníaco. Ao assumirem suas formas mais monstruosas, as bruxas cinematográficas tornam-se objetos de consumo e entretenimento, ao mesmo tempo em que transmitem mensagens sobre o perigo das mulheres, ecoando uma tradição antifeminina milenar. Pensando nisso, a partir de uma perspectiva histórica, nesta oficina abordaremos as bruxas dentro do cinema de horror. Sendo assim, percorreremos sua presença no gênero, destacando algumas produções e questionando como o horror reconstrói e atualiza questões antigas e complexas sobre as mulheres, o Mal, a sexualidade e a bruxaria.

São Paulo

“Perambulando nas sombras encantadoras: segredos da bruxaria no cinema de horror contemporâneo”. Ministrante: **Laura Cánepa**

Este minicurso, aberto ao grande público, tem como objetivo explorar diferentes expressões do tema da bruxaria no cinema de horror contemporâneo. Na primeira parte do encontro, pretende-se examinar brevemente as raízes históricas, representações culturais e evolução desse motivo recorrente nos filmes do horror. A segunda parte será dedicada a delinear e compreender as variadas facetas que as bruxas assumem no cinema do século XXI, tanto em obras do mainstream quanto em produções independentes. Entre os filmes contemporâneos examinados estarão *A Bruxa de Blair* (Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999); *Atividade Paranormal 3* (Ariel Schulman, Henry Joost, 2011); *A Bruxa* (Robert Eggers, 2015); *A Autópsia* (André Øvredal, 2016); *Hereditário* (Ari Aster, 2018); *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018); *Maria e João* (Oz Perkins, 2020); *Santa Maud* (2020); *Sem Seu Sangue* (Alice Furtado, 2020); *Huesera* (Michelle Garza Cervera, 2023), entre outros.

Belo Horizonte

“Como o feminismo e a bruxaria se enlaçam: por um inventário cinematográfico de feitiços e feiticeiras”. Ministrante: **Roberta Veiga**

No curso, pretendemos traçar uma história das bruxas no cinema que será todo tempo atravessada e perturbada por uma perspectiva feminista. A ideia é construir

um inventário com cenas, performances, imagens, desses filmes-arquivos da mostra, e ainda de outras obras da primeira mostra Mulheres Mágicas, e para além do cinema, de modo a estabelecer uma diagrama tipológico dessa figura. O propósito é tanto identificar os estereótipos da mulher feiticeira, quanto suas ambições de liberdade que, através de inscrições políticas e estéticas, ensejam romper com fórmulas cinematográficas (obviamente sexistas) e constrictões da feminilidade. Além disso, inspiradas pela bruxa-mor, a historiadora Sílvia Federici, pretendemos ao longo desse inventário cifrar historicamente que o patriarcado-capitalista, e o machismo estrutural que o sustenta, está na base da concepção e entendimento da mulher como bruxa. Na fuga, falaremos de um devir-bruxa feminino que diz respeito ao reconhecimento de saberes desviantes e às formas de reparo, pelo cinema, do dano histórico à vida em comum.

Rio de Janeiro

“O que pode criar uma ‘delinquir’?”. Ministrante: Milene Migliano

Diante das mazelas do patriarcado, a compreensão dos corpos “delinquirs” é política e cultural no século XXI, dada sua potência criativa e propositiva na reinvenção de modos de ver, viver e transformar mundo. Na oficina, conheceremos a perspectiva “delinquir” a partir do texto publicado no catálogo “Delinquirs magicizando contra o patriarcado” (MIGLIANO, 2024) e a visionagem de trechos de filmes que integram a segunda Mostra Mulheres Mágicas – Reinvenções da Bruxa no Cinema, assim como outros. Exercitaremos a crítica do entendimento conceitual debatendo sobre experiências narradas das pessoas participantes, que serão motivadas a criar um argumento audiovisual “delinquir” desde sua experiência pessoal, coletiva ou comunitária. O argumento será apresentado e debatido com todas as pessoas participantes, ao final do encontro. As criações da oficina poderão integrar uma proposta de produção cultural.



Currículos

Carol Almeida é pesquisadora, professora e curadora de cinema. Doutora no programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/Curitiba, da Mostra de Cinema Árabe Feminino e da Mostra que Desejo, além de ter participado da equipe curatorial de festivais como Recifest, festival de cinema queer do Recife, e do For Rainbow, festival de cinema queer em Fortaleza.

Gabriela Müller Larocca é historiadora, pesquisadora de cinema de horror, produtora de conteúdo, tradutora e podcaster. Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná. Especialista em representação feminina, bruxaria e uso do gênero cinematográfico de horror como fonte histórica. É autora da dissertação de mestrado “O Corpo Feminino no Cinema de Horror: Gênero e Sexualidade nos filmes *Carrie*,

Halloween e Sexta-Feira 13 (1970 – 1980)” e da tese “Do Malleus Maleficarum ao cinema de horror: a tradição do Mal feminino e da mulher-bruxa em filmes da década de 1960”. Integra a equipe do site e podcast República do Medo.

Glênis Cardoso transita entre a produção, crítica, curadoria e preservação audiovisual. Na produção audiovisual, atuou nas áreas de roteiro, direção e assistência de direção. Foi co-fundadora e editora-chefe do Verberenas, projeto que inclui uma revista online sobre cinema por uma perspectiva feminista e exibições de filmes dirigidos por mulheres. Como crítica e curadora, participou de mesas e residências em festivais como a Mostra Tiradentes, o Festival de Brasília e o Fronteira Festival. É preservadora-assistente da Iniciativa de Digitalização de Filmes Brasileiros, da organização Cinelimité. Participou do projeto Digitalização Viajante, levando um scanner de filmes 8mm e Super8 para 6 cidades brasileiras e digitalizando mais de 300 filmes. Em 2023, apresentou o projeto da Digitalização Viajante no congresso de preservação audiovisual *Eye Conference* em Amsterdã e no simpósio/festival *Archival Assembly* em Berlim.

jomaka é brasileiro, nasceu em 1991, na cidade de Belo Horizonte/MG. Autor dos livros *Generalidades* ou *Passarinho Loque Esse* e *embreagencer*, ambos pela editora Impressões de Minas. Artista, escritor, educador, produtor cultural e estudante de Artes plásticas na escola Guignard/JEMG. Em 2021, estreia como ator, pesquisador e roteirista na vídeo-performance “O Colecionador de CID’s”, com Direção-edição de Luísa Lagoeiro. No cinema, foi pesquisador do longa “Eu, um outro”, de Sílvia Batista Godinho e assistente de direção no documentário “Reservado”, de Ana Amélia Arantes. Em 2021, estreou como diretor no documentário “Fabulosa Nickary Aycker”, vencedor do 6º prêmio Leda Maria Martins, na categoria Cena em sombras. Em 2023, participou do Júri internacional do 25º Festcurtas BH.

Julia Noá é editora de vídeo, colorista e assistente de pós-produção, crítica e co-editora da revista *Cinética*. É mestranda em cinema de horror no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, curadora e ciclista.

Kariny Martins é curadora, pesquisadora e roteirista. É sócia na Cartografia Filmes e roteirista na TV Globo. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná e Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense com investigação em curadoria. Integra a comissão de curadoria nos festivais Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba, Griot – Festival Contemporâneo de Cinema Negro e faz parte da Direção artística do FIANB – Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil. É autora do livro “Ficção especulativa no Cinema Negro Brasileiro – a estética Afrofuturista em curtas-metragens” (O Quadro Edições, 2023).

Laura Cánepa é jornalista e pesquisadora de cinema. É Doutora em Multimeios pelo IAR-Unicamp (2008), Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002) e graduada em Jornalismo pela FABICO-UFRGS (1996). Concluiu, em 2014, Pós-Doutorado no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP, sob a supervisão de Rubens Machado Jr. Em 2019, foi pesquisadora visitante na *School of Languages, Cultures and Societies* da Universidade de Leeds, sob a supervisão de Stephanie Dennison. Atua como docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP), tendo sido docente e coordena-

dora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi até 2023. Foi editora dos periódicos INSÓLITA - Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário e REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.

Mariana Queen Nwabasili é jornalista e pesquisadora, doutoranda e mestra em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Mestra em Curadoria Cinematográfica pela Elías Querejeta Zine Eskola, na Espanha, com bolsa do Projeto Paradiso. Curadora de curtas-metragens da Mostra de Cinema de Tiradentes 2023 e 2024 e do Cabiria Festival Audiovisual 2022. Foi selecionadora de filmes brasileiros da 24ª edição do FestCurtasBH, em 2022, na qual idealizou a mostra paralela “Filmes decoloniais?”, e da 29ª edição do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, em 2018. Participou da 10ª edição do Critics Academy do Festival de Cinema de Locarno, em 2021. Pesquisa autorias, representações e recepções cinematográficas vinculadas a raça, gênero, classe, colonialismo e (de)colonialidade, sobretudo no cinema brasileiro.

Mariana Souto é professora da UnB. Realizou dois pós-doutorados (bolsas FAPESP e Capes) na ECA-USP, sob supervisão de Ismail Xavier. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, com prêmio de Melhor Tese na área de Comunicação e Informação (2017). Mestre pela UFMG. Foi professora substituta da UFMG, professora da PUC-MG e da UNA. Foi curadora do Janela Internacional de cinema de Recife, do FesCurtas BH, da mostra Corpo e cinema (Caixa cultural) e do Cineclubes Comum. Diretora de arte de *Quintal* (André Novais) entre vários outros filmes. Integrou os grupos de pesquisa História e Audiovisual (coordenado por Eduardo Morettin) e Poéticas da Experiência (coordenado por César Guimarães e André Brasil). Autora do livro *Infiltrados e invasores - uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro* (2019).

Milene Migliano é pesquisadora, professora e produtora cultural. Integrante da Associação Filmes de Quintal em Belo Horizonte, do Grupo de Pesquisa Juvenália – questões estéticas, raciais, geracionais e de gênero em comunicação e consumo na ESPM/SP e do GEEECA – Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes na UFRB. Pesquisadora associada da CLACSO – Conselho Latino Americano de Ciências Sociais, no eixo Infância e Juventudes.

Roberta Veiga é Doutora em Comunicação pela UFMG, professora adjunta do Dep. de Comunicação e do PPGCOM da UFMG; coordena o grupo de pesquisa *Poéticas Femininas, Políticas Feminista* (UFMG-CNPq); integra o comitê-científico da SOCINE; é assessora científica da Fapesp. Introduziu e leciona a disciplina Cinema e Feminismo na graduação, e Estéticas Feministas no PPGCOM-UFMG. Tradutora do livro *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, de Ivone Margulies. Autora de vários artigos que abordam estudos de cinema e documentário com ênfase nas escritas de si e em perspectivas feministas, e de capítulos em livros como: *Feminino e Plural; Afectos, historia y cultura visual; Mulheres de Cinema*.

Sophia Pinheiro nasceu em Goiânia, Goiás. É artista visual, cineasta, educadora popular e pesquisadora. Não é pessoa indígena, mas implica-se há mais de dez anos na militância indígena e na formação audiovisual e política de diversos povos, sobretudo de mulheres indígenas. Participou de exposições, ilustrou livros e codirigiu filmes com

parceiras indígenas e não indígenas. É uma das coordenadoras da Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas.

Yasmine Evaristo é graduada em Artes Plásticas, pela Escola Guignard (UEMG), e graduanda em Letras - Tecnologias da Edição, pelo CEFET-MG, pesquisa e escreve sobre cinema, principalmente cinema fantástico e de horror e representação e representatividade de pessoas negras no cinema. É redatora e co-fundadora do site Longa História, Podcaster no Feito Por Elas, membro da Abraccine e votante do Globo de Ouro (Golden Globe Awards).

MULHERES MÁGICAS



REINVENÇÕES DA BRUXA NO CINEMA 2ª edição 2024

PATROCÍNIO Banco do Brasil

REALIZAÇÃO Centro Cultural Banco do Brasil

PRODUÇÃO Amarillo Produções Audiovisuais

COORDENAÇÃO GERAL Carla Italiano e Tatiana Mitre

CURADORIA Carla Italiano, Juliana Gusman e Tatiana Mitre

PRODUÇÃO EXECUTIVA Tatiana Mitre

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO Layla Braz

PRODUÇÃO DE CÓPIAS Alexandra Duarte

GESTÃO FINANCEIRA Diversidade Gestão e Desenvolvimento de Projetos,
Andreza Vieira e Raquel Silveira

ASSESSORIA JURÍDICA Diana Gebrim

DESIGN GRÁFICO Ana C. Bahia

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO Carla Italiano e Juliana Gusman

REVISÃO TEXTUAL Luís Fernando Moura

TRADUÇÃO TEXTUAL Julio Cruz

CÓPIAS DIGITAIS Frames | Jaque Del Debbio

TRADUÇÃO E REVISÃO DE LEGENDAS Zoe Olivotto e Marie Paes

170

VINHETA Luísa Marques

SITE Cento e Oito | Matheus Antunes

PRODUÇÃO LOCAL

BRASÍLIA Daniela Marinho e Guilherme Marinho

SÃO PAULO Leonardo Vieira

BELO HORIZONTE Elaine do Carmo

RIO DE JANEIRO Drielle do Nascimento Silva e Líliliana Mont Serrat

REDES SOCIAIS

GESTÃO DE MÍDIAS SOCIAIS Isadora Vitti

PEÇAS GRÁFICAS Patrícia Fernandes Miranda

EDIÇÃO DE VÍDEOS Luísa Marques e Gustavo Maan

ASSESSORIA DE IMPRENSA

BRASÍLIA Renato Acha

SÃO PAULO Atti Comunicação | Valéria Blanco

BELO HORIZONTE Fortalecência Assessoria de Imprensa e Comunicação Estratégica | Mariana Cordeiro

RIO DE JANEIRO A2 Comunicação | Anna Accioly

REGISTRO VIDEOGRÁFICO

BRASÍLIA Karla Luz

SÃO PAULO Giovanna Pezzo

BELO HORIZONTE Virginia Dandara

RIO DE JANEIRO Luisa Macedo

INTÉRPRETES EM LIBRAS

BRASÍLIA Tatiana Elizabeth

SÃO PAULO Vanessa da Silva Santos e Yasmin Luhá da Silva

BELO HORIZONTE Gabriela Cruz e Marina Evaristo

AGRADECIMENTOS

Aaron Cutler, Adriana Mitre, Amanda Araujo Neves, Ana Carolina Antunes Santos, Antônio Júnior, Camila Macedo, Carlos Roberto Jaén Chacón, Carol Almeida, Elisabete Mattos de Oliveira, Ercio Sena, Escola Classe 102 Sul, Escola Municipal de Ensino Fundamental General Osório, Eugenio Puppo (Heco Produções), Fábio Costa Menezes, FENDA – Festival Experimental de Artes Fílmicas, forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, Glaura Cardoso Vale, Graci Pinto (Filmicca), Isadora Barcelos, Joelma Barros, José Bezerra, José Cícero, Julia Alves, Julia Fagioli, Junia Torres, Karina Solórzano, Katia Sepúlveda, Leonardo Amaral, Louise Paraut (Gaugmont), Mariana Queen Nwabasili, Mariana Shellard, Mari Corrêa, Marisa Merlo, Mateus Sanches Duarte, Miguel Angel Govea, Milene Migliano, Miriam Beatriz Soares Puspí, Moacir Rodrigues, Naomi Rincón Gallardo, Natali Mamani (Instituto Catitu), Natália Marchiori, Oge Obasi, Olhar de Cinema – Festival Int. de Curitiba, Paulo Maia, Paulo Thiago, Poéticas femininas, políticas feministas (UFMG), Priscila Ciotto Lemos Ribeiro, Rafael Silva, Renata Mourão, Rosa Martha Fernández, Sílvia Federici, Sophia Pinheiro, Suely Aparecida Ferreira de Souza, Su Friedrich, Victor Guimarães, Waleska Antunes.

CCBB Brasília

SCES – Setor de Clubes Esportivos Sul,
Trecho 2 | Asa Sul | Brasília - DF |
Tel. (61) 3108-7600

 [/ccbb.brasilia](#)

 [/ccbbbrasil](#)

INGRESSOS

INTEIRA R\$ 10,00 | MEIA R\$ 5,00 na bilheteria
do CCBB ou em [bb.com.br/cultura](#)

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

CCBB São Paulo

Rua Álvares Penteado, 112 | Centro
São Paulo - SP
Tel. (11) 3113-3651/3652

 [/ccbbsp](#)

 [/ccbbsp](#)

INGRESSOS

INTEIRA R\$ 10,00 | MEIA R\$ 5,00 na bilheteria
do CCBB ou em [bb.com.br/cultura](#)

Alvará de funcionamento: 2023/01067-00. Validade:
23/02/2024, em renovação, processo número
6068.2024/0000440-9. Auto de Vistoria do Corpo de
Bombeiros nº665491, válido até 18/09/2025.

CCBB Belo Horizonte

Praça da Liberdade, 450 | Funcionários
Belo Horizonte - MG
Tel: (31) 3431-9400

 /ccbb.bh

 /ccbbbh

INGRESSOS

INTEIRA R\$ 10,00 | MEIA R\$ 5,00 na bilheteria
do CCBB ou em ccbb.com.br/bh

SAC 0800 729 0722 – Ouvidoria BB 0800 729 5678
– Deficientes Auditivos ou de Fala 0800 729 0088 |
Alvará de localização e funcionamento - Nº do alvará:
2023024004 - Data de validade: 18/07/2028 | Auto de
Vistoria do Corpo de Bombeiros nº PRJ20180064192,
válido até 23/06/2028.

CCBB Rio de Janeiro

Rua Primeiro de Março, 66 | Centro
Rio de Janeiro - RJ
Tel. (21) 3808-2020

 /ccbb.rj

 /ccbb_rj

 /ccbbrij

 @ccbbcultura

INGRESSOS

INTEIRA R\$ 10,00 | MEIA R\$ 5,00 na bilheteria
do CCBB ou em bb.com.br/cultura

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 / organização Carla Italiano, Juliana Gusman. -- 2. ed. -- Belo Horizonte, MG : Amarillo Produções Audiovisuais, 2024.
PDF

Várias autoras.

Bibliografia.

ISBN 978-85-94282-02-6

1. Bruxas 2. Cinema 3. Cinema - apreciação 4. Crítica cinematográfica
5. Filmes - Produção e direção 6. Mulheres no cinema I. Italiano, Carla.
II. Gusman, Juliana.

24-205924

CDD-791.4309



ISBN 978-85-94282-02-6

Produção



Apoio



**CIRCUITO
LIBERDADE**

CULTURA E
TURISMO



**MINAS
GERAIS**

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.



Realização

GOVERNO FEDERAL



UNIÃO E RECONSTRUÇÃO