

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

DIEGO BRANDÃO RAVAZZOLO

Ordenha Sangrenta: marcas de historicidade inseridas na narrativa
cinematográfica do filme *A Bruxa* (2016)

Porto Alegre, 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

DIEGO BRANDÃO RAVAZZOLO

Ordenha Sangrenta: marcas de historicidade inseridas na narrativa
cinematográfica do filme *A Bruxa* (2016)

Monografia para obtenção do título
de Licenciado em História do
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Lima
de Avila

Porto Alegre, 2018.

CIP - Catalogação na Publicação

Ravazzolo, Diego Brandão
Ordem Sangrenta: marcas de historicidade
inseridas na narrativa cinematográfica do filme A
Bruxa (2016) / Diego Brandão Ravazzolo. -- 2018.
71 f.
Orientador: Arthur Lima de Avila.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em
História, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. A Bruxa. 2. Nova Inglaterra. 3. puritanismo. 4.
cultura religiosa. 5. História e Cinema. I. Avila,
Arthur Lima de, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

É curioso recordar que há alguns anos o meu fascínio pela História encontrava-se profundamente ofuscado devido a minha decepção em relação ao curso. O desapontamento, entretanto, não era causado apenas por um sentimento de inadequação ao *modus operandi* da academia, mas também por razões de cunho pessoal. Muitas vezes, leva certo tempo para percebermos que as neuroses e ansiedades da vida cotidiana nos sufocam e acabam distorcendo a nossa percepção das verdadeiras causas dos desânimos e da inércia do dia-a-dia. Passado algum tempo, de forma gradual, comecei a me dedicar mais as disciplinas do curso. Foi somente a partir deste ponto que pude perceber que na verdade era impossível estar me “dedicando mais”, pois eu simplesmente não me comprometia de forma alguma. As críticas à academia são pertinentes, é verdade. Mas não se pode recair sobre a comodidade de reclamar o tempo inteiro, mais cedo ou mais tarde (espera-se) deve-se perceber que ocupar uma vaga em uma universidade pública é um imenso privilégio. Foi a partir deste *insight* que a minha concepção sobre o curso de fato se alterou. Somente após esta mudança de perspectiva foi possível renovar, ainda que de forma breve, o ânimo que durante um longo período encontrou-se latente. Porém, cabe ressaltar, que a verdadeira paixão pela História surgiu após cursar a disciplina de Técnicas da Pesquisa Histórica. Na necessidade de encontrar um tema e elaborar um problema de pesquisa, deparei-me com um assunto que já me instigava há muito tempo: bruxaria. Em meio a inúmeras tentativas de desistência desta área de pesquisa fui constantemente convencido por minhas duas grandes amigas e colaboradoras com a decisão de dar segmento a esta monografia: Carolina Suriz e Greice Adriana. Agradeço a Carolina pelas diversas discussões e debates sobre satanismo, ocultismo e cinema. Além de todo o auxílio prestado na realização deste trabalho, contribuindo de forma fundamental para que fosse finalizado. Agradeço a Greice por todos os anos que trabalhamos juntos e pelos diálogos que foram determinantes ao meu aprendizado e formação pessoal. Nossa experiência como colegas de bolsa foi extremamente marcante e influente na minha decisão de dar continuidade a minha trajetória acadêmica. Gostaria de agradecer a minha companheira Maria Eduarda Tavares, pelo seu apoio incondicional em minhas escolhas e decisões bem como pela compreensão em relação as ausências nesta reta final do trabalho. Agradeço ao meu pai Ricardo Luis Ravazzolo, sem o teu apoio seria impossível ter chego até o final da minha formação. Agradeço a Aide Knijnik Wainberg, por todas os encontros que me permitiram encontrar novamente a felicidade. Agradeço ao meu orientador Arthur Lima de Avila, por sua abertura e estímulo às aproximações entre a História e o Cinema. Agradeço ao meu

companheiro de trabalho Lucas Greff Dias, por todo o suporte e tolerância em relação as minhas faltas e atrasos. Agradeço a todo o restante da minha família, amigos e amigas, a todos vocês: um imensurável obrigado.

RESUMO

Em 2016 foi lançado no cinema o filme *The VVitch: A New-England Folktale*, traduzido para português como *A Bruxa*. Dirigido pelo estadunidense Robert Eggers, o longa-metragem é ambientado na Nova Inglaterra do século XVII, no ano de 1630, época dos primeiros assentamentos de imigrantes britânicos. A história gira em torno de uma família puritana, que após ser expulsa de um plantation devido a dissidências religiosas decide levar uma vida cristã devota em meio a uma região selvagem. O período formativo da Nova Inglaterra é extremamente ímpar em diversos de seus atributos. A grande migração deu início a um deslocamento massivo de calvinistas radicais ingleses ao Novo Mundo sob a égide messiânica de fundar o “verdadeiro reino de Deus” (livre da corrupção que havia dominado a igreja católica europeia) o que condicionou de forma particular as relações sociais das colônias britânicas. A partir da chegada dos puritanos na Nova Inglaterra e do seu estabelecimento em pequenas comunidades de profunda intensidade religiosa, começa a se constituir de forma gradativa uma espécie de microcosmos onde a propensão a conflitos por razões de fé e a perseguição daqueles que desafiavam o poder local era, por vezes, gritante. A fim de compreender melhor as questões culturais e o imaginário popular do período, foi realizada a análise do filme com o objetivo de localizar em sua narrativa marcas de historicidade em correlação a produção historiográfica e documentos primários referentes a cultura religiosa da Nova Inglaterra do século XVII.

Palavras-chave: *A Bruxa*, Nova Inglaterra, puritanismo, cultura religiosa, História e Cinema.

ABSTRACT

In 2016 the film *The Witch: A New-England Folk Tale*, translated to Portuguese as *A Bruxa* was released in cinema. Directed by the native Robert Eggers, the feature film is set in the New England of the seventeenth century of 1630, the time of the first settlements of British immigrants. The story revolves around a Puritan family who, after being expelled from a plantation for religious dissent, decides to live in the wilderness. The formative period of New England is extensive in its attributes. The great migration initiated a massive displacement of English radical Calvinists to the New World under the messianic aegis of founding the "true kingdom of God" (free from the corruption that had dominated the European Catholic Church) which, in a particular way, conditioned the social relations of the British colonies. From the arrival of the Puritans in New England and their establishment into small communities of deep religious intensity, a kind of microcosm begins to gradually emerge where the propensity to conflict over faith and the persecution of those who defy local power was sometimes glaring. In order to better understand cultural issues and the popular imagery of the period, the film was analyzed with the aim of locating in its narrative historicity marks in correlation to the historiographic production and primary sources referring to the religious culture of early New-England.

Keywords: *The Witch*, New-England, puritanism, religious culture, History and Cinema.

Sumário

Introdução.....	01
1. A grande migração.....	05
1.1– Crença folclórica na Inglaterra pré-industrial.....	08
1.2 – Puritanismo e a condenação à crença mágica.....	12
1.3 – Obsessão com o pecado e angústia espiritual.....	15
1.4 – Bruxaria enquanto instituição local.....	19
1.5 – Um contexto nada pacífico.....	21
2. Cinema e História.....	25
2.1 – Análise fílmica através do tempo.....	27
2.2 – O filme pós-moderno.....	31
2.3 – A análise fílmica: uma perspectiva metodológica.....	34
2.4 – A análise fílmica se encontra com a História.....	38
3. A Bruxa: um conto folclórico da Nova Inglaterra.....	40
3.1 – Análise do filme.....	42
Considerações Finais.....	59
Bibliografia.....	62

INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa surgiu ao acaso, em linhas gerais, foi fruto da curiosidade. Ao pesquisar sobre fontes primárias envolvendo casos de bruxaria, acabei me deparando com diversos processos crime datados de 1692 referentes aos julgamentos de Salem. Em um primeiro momento, procurei compreender sobre a formação do paradigma cristão envolvendo a ideia de que havia uma legião de feiticeiros, em forma de complô, visando à destruição da cristandade. Essa talvez tenha sido uma das grandes novidades da Idade Moderna: queimaram-se mais mulheres na fogueira do que durante a Idade Média. Carlo Ginzburg nos mostra, em seu livro *História Noturna*, que os elementos construídos em torno do que veio a ser chamado de Sabá diabólico são provenientes de extratos culturais antigos, possivelmente impenetráveis. Dito isto, pode-se concluir que durante o século XVII, no qual os episódios de Salem estão inseridos, a crença no Sabá já era profundamente popularizada. Os julgamentos ocorridos no vilarejo da Nova Inglaterra no ano de 1692 podem ser considerados como um dos episódios mais marcantes da história estadunidense. Tema recorrente de trabalhos acadêmicos, filmes, programas de televisão e folclore, as "bruxas" de Salem possuem um espaço privilegiado no imaginário ocidental. O evento, se comparado a outros episódios de perseguição de feiticeiras na Europa, pode ser considerado de proporções muito menores. Ainda assim, continua a ser considerado um dos episódios mais alusivos à temática da feitiçaria.

Em 2015 foi lançado no cinema o filme *The VVitch: A New-England Folktale*, traduzido para português como *A Bruxa*. Dirigido pelo estadunidense Robert Eggers, o longa-metragem é ambientado na Nova Inglaterra do século XVII, no ano de 1630, época dos primeiros assentamentos de imigrantes britânicos. A história gira em torno de uma família puritana, que após ser expulsa de um *plantation* devido a dissidências religiosas decide levar uma vida cristã devota em meio a uma região selvagem. Após o desaparecimento de seu filho mais jovem e do fracasso das colheitas, os personagens da narrativa passam a desconfiar que as causas de seu sofrimento possam ter origens diabólicas. A realização da obra foi embasada em uma pesquisa histórica por parte do diretor, na qual foram utilizadas bibliografias sobre o período bem como fontes primárias. Crenças folclóricas envolvendo feitiçaria e o medo inerente derivado da ortodoxia puritana são satisfatoriamente retratados na medida em que *The Witch* opera em uma perspectiva histórica bem fundamentada.

“*What went we out into this wilderness to find?*”, a primeira fala de William, personagem interpretado pelo ator Ralph Ineson nos revela que o diretor Robert Eggers foi

meticuloso em sua reconstrução do universo da Nova Inglaterra do século XVII. Proferida em inglês arcaico, a frase de abertura é sugestiva, pois carrega um elemento presente em amplos contingentes dos registros provenientes do período: a complexa relação dos puritanos com a natureza e a vida selvagem do Novo Mundo. Vendido enquanto novo clássico de horror do cinema contemporâneo, a publicidade realizada pelas empresas distribuidoras não faz jus as verdadeiras intenções do diretor. Nas palavras de Eggers, seu objetivo primordial era criar um “pesadelo do passado”, no qual estariam presentes os maiores e mais estigmatizados medos e paranoias das populações da era formativa das colônias situadas no atual nordeste estadunidense. Para que sua meta fosse alcançada, foram necessários cinco anos de pesquisa histórica por parte do diretor, o que possibilitou sua acurada adaptação cinematográfica em termos de discussões historiográficas atuais. Em entrevistas, o autor afirmou ter catalogado falas provenientes de documentos inquisitoriais no qual se pode verificar, por exemplo, o que crianças costumavam dizer durante episódios de possessão demoníaca. A meu ver, esta metodologia se assemelha aos livros de Carlo Ginzburg, na medida em que se partiu de uma perspectiva da crença folclórica em contraposição a religião dominante, e não ao contrário. Para que possamos compreender o porquê da demonização de certas práticas que anteriormente eram aceitas e como os seus vestígios sobreviveram em amplos setores da população, é necessário que retornemos ao momento de transição do período medieval para a modernidade.

O período formativo da Nova Inglaterra é extremamente ímpar em diversos de seus atributos. A grande migração deu início a um deslocamento massivo de calvinistas radicais ingleses ao Novo Mundo sob a égide messiânica de fundar o “verdadeiro reino de Deus” (livre da corrupção que havia dominado a igreja católica europeia) o que condicionou de forma particular as relações sociais das colônias britânicas. Os chamados ministros puritanos atuavam enquanto líderes religiosos, políticos e judiciais das comunidades. Logo, considerando que a igreja e a corte não se dissociavam, esperava-se que o restante da população seguisse seus dogmas à risca. Entretanto, assim como *Menocchio* em *O Queijo e os Vermes*, o que ocorria é que nem todos seguiam os ensinamentos puritanos rigorosamente. Assim como o moleiro do livro de Carlo Ginzburg, muitos habitantes da nova Inglaterra agiam de forma ativa em relação ao tom e substância de sua fé. Nesta época já florescia de maneira tímida a ideia de ser-humano racional, que permitiu uma ampliação do espaço de ação da ciência. Contudo, a religião ainda se encontrava emaranhada com o saber científico, sendo impossível dissociá-los. O fato é que, de alguma forma, as crenças folclóricas

provenientes de uma Inglaterra pré-industrial sobreviveram ao tempo e cruzaram o Oceano Atlântico juntamente a diversos imigrantes. Com isto não se pretende dizer que todos eram supersticiosos e acreditavam cegamente em bruxaria, no entanto, o que parece claro é que em muitos casos esta era uma explicação plausível. Sabe-se que a igreja medieval cristã conviveu de forma relativamente harmoniosa com a crença mágica, foi apenas através das reivindicações dos protestantes que se deu início a um processo de demonização de determinadas práticas folclóricas reminiscetes de culturas pagãs europeias.

A partir da chegada dos puritanos na Nova Inglaterra e do seu estabelecimento em pequenas comunidades de profunda intensidade religiosa, começa a se constituir de forma gradativa uma espécie de microcosmos onde a propensão a conflitos por razões de fé e a perseguição daqueles que desafiavam o poder local era, por vezes, gritante. Como se constituíam estas relações? Partindo da premissa que a Nova Inglaterra era um local extremamente heterogêneo, de que maneira a população detentora de diferentes crenças convivia em meio ao ambiente ortodoxo? Como se manifestava a crença em bruxaria? Por que razões existem tantos casos envolvendo possessão demoníaca no período? Tais perguntas concernem ao primeiro capítulo desta monografia, intitulado *A Grande Migração*. A fim de compreender melhor o período no qual o filme é ambientado foi necessário regressar ao momento prévio a migração, no qual reside o processo de formação do puritanismo bem como a origem das crenças folclóricas. No primeiro capítulo, buscou-se esclarecer de onde vieram as práticas mágicas consideradas profanas pelos ministros puritanos e de que forma eram recebidas pelos líderes religiosos locais. Além disso, pretende-se esclarecer questões de cunho multidisciplinar, em que a aproximação de alguns autores com a Antropologia auxilia a pensarmos em fenômenos como a possessão diabólica e os padrões de acusação implicados no corpo social do período. Em uma era em que o mundo real e o mundo sobrenatural faziam parte do mesmo universo, é necessário que se estabeleça uma série de características referentes à teologia puritana em contraposição ao folclore inglês proveniente de uma cultura pré-industrial. O contexto turbulento em que o conflito social constante se unia a batalhas sangrentas com as populações originárias, é fruto de um conflito de ideias e costumes impulsionados pelo medo constante. A fim de compreender em detalhes a narrativa de *A Bruxa*, é necessário um mergulho na sociedade da Nova Inglaterra do período formativo, no qual reside o embasamento histórico para a realização do filme.

O segundo capítulo destina seu enfoque as relações entre Cinema e História, para que seja possível uma compreensão mais ampla de suas aproximações e limitações enquanto um

possível campo de estudos. Partindo do marco histórico derivado da invenção do cinematógrafo, até o momento em que o cinema passa a ser considerado como um campo artístico bem estabelecido pretende-se apresentar as principais correntes e autores a considerarem a sétima arte como objeto central de suas pesquisas. Primeiramente, examinaremos a análise fílmica através do tempo, perpassando as tendências existentes desde as primeiras décadas da criação do cinema. De Sergei Eisenstein a Robert Rosenstone, foi preciso averiguar as principais correntes teóricas para que fosse possível estabelecer o momento no qual o cinema começa a ser de fato teorizado em relação específica a História. É a partir de autores como André Bazin e Marc Ferro que se rompe com a perspectiva formativa e começa a se formar a ideia do cinema enquanto produto do complexo social, o que justificaria pensa-lo em correlação a prática histórica. Por fim, será apresentado o referencial metodológico aplicado no terceiro capítulo, embasado majoritariamente no livro *Ensaio sobre a análise fílmica*. Neste segmento, analisaremos questões que transcendem a prática histórica ao trazer à tona a teoria cinematográfica em si. Em linhas gerais, o objetivo central deste capítulo reside na necessidade de contextualização dos estudos sobre História e Cinema e análise fílmica, para que seja viável relacionar o objeto-filme com suas respectivas marcas de historicidade embasadas na revisão historiográfica presentes no capítulo um.

O terceiro capítulo é centrado no filme em si bem como em aspectos técnicos da película que são igualmente relevantes à análise. A obra foi segmentada em vinte trechos nos quais as cenas são descritas e comentadas, a fim de realizar identificação das marcas de historicidade ali presentes. Através do cruzamento entre a produção historiográfica referente à cultura do período e das discussões teóricas sobre Cinema e História, realizou-se a análise fílmica de *A Bruxa*. A identificação de traços culturais presentes em documentos primários bem como as breves biografias existentes sobre indivíduos do período; em consonância ao referencial teórico proposto por Robert Rosenstones e a metodologia de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, resultaram no desmembramento da narrativa com o objetivo central de identificar com clareza o texto-fílmico. Foi através de autores como Richard Godbeer e John Putnam Demos que foi possível constatar a fascinante e assustadora aproximação entre documentos reais envolvendo a temática ocultista e o filme de Robert Eggers. Ambos os autores realizaram pesquisas extensas, nas quais podemos obter um amplo conhecimento sobre o contexto do período colonial da Nova Inglaterra. Ao analisar a minha fonte por repetidas vezes surgiu um amplo e rico panorama de simbolismos e significações, que auxiliaram não

apenas a compreensão aprofundada da narrativa como também a problematizar questões que existem para além do contexto no qual o filme está inserido.

1

A grande migração.

Em meados de 1620, desembarcavam os primeiros colonos ingleses na Nova Inglaterra, seus assentamentos ocorreram na região nordeste do território que viria a ser, em menos de um século, os Estados Unidos da América. Sobreviveu ao tempo uma imensa quantia de registros escritos deixados pelos pais fundadores, onde se encontram extensas descrições da vida selvagem (*the Wilderness*¹) bem como das paisagens locais. A região era hostil, diferia da Inglaterra em múltiplos aspectos e, não obstante, era habitada previamente pelos povos originários norte-americanos. Ainda assim, a grande migração, que consistiu em um êxodo do Velho Mundo liderado majoritariamente por puritanos, tinha como mote reconstruir, da forma mais fiel possível, o cenário inglês do qual saíram. Tal reconstrução estava arraigada nas tensões religiosas características do período moderno após as reformas protestantes. A grande migração era, acima de tudo, uma missão de fé. Como veremos no decorrer deste capítulo de forma mais detalhada, o puritanismo – derivado do calvinismo – não possuía mais condições de sobrevivência na Inglaterra diante das discordâncias religiosas entre o Estado inglês e os protestantes. Além disso, essa vertente caracterizava-se por uma forte ortodoxia, havendo uma série de questões fundamentais a serem seguidas: havia pouca privacidade nas comunidades, os vizinhos deveriam ficar atentos a comportamentos desviantes e reportá-los, caso necessário, às autoridades religiosas locais. A família, a paróquia e a Igreja eram as três principais instituições das congregações, sendo independentes, em termos “constitucionais”, umas das outras.

Richard Godbeer, em seu livro *The Devil's Dominion – Magic and Religion in Early New England*, argumenta que apesar das comunidades serem majoritariamente adeptas ao puritanismo, existiam dissidências religiosas aparentes, nem todos aderiam à ortodoxia. Além disso, havia uma série de crenças em magia bem como a realização de experimentos mágicos por parte da população local; tais costumes eram herdados de seus antepassados ingleses e acabaram cruzando o Atlântico juntamente aos seus praticantes. Ministros puritanos consideravam tais práticas como blasfêmia, um ato diabólico de corrupção espiritual. Essa oposição estabelecia, na visão dos clérigos, uma dicotomia entre religião e magia. Habitantes da Nova Inglaterra do século XVII utilizavam-se de recursos sobrenaturais para prever o

¹Uma área de terra que não foi usada para plantar ou teve cidades e estradas construídas sobre ela, especialmente porque é difícil de habitá-la como resultado de seu clima extremo ou terra não fértil. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS (Cambridge). Cambridge University Press. Cambridge Dictionary. 2018. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/wilderness>>. Acesso em: 13 set. 2018.

futuro, curar doenças, destruir seus inimigos e, como defesa contra ataques ocultos provenientes do mundo invisível. Dessa forma, Godbeer ressalta que há uma ideia errônea de que as pessoas, em sua totalidade, aceitavam a ortodoxia como a devoção necessária para alcançar a pureza espiritual tão cobiçada pelos ministros, pois havia um abismo entre as percepções e atitudes em relação aos ritos religiosos por parte da população e o ideal puritano concebido pelos clérigos. O autor também sugere que pensemos mágica e religião como duas formas diferentes de perceber o poder sobrenatural. A crença mágica supõe que os seres humanos são capazes de controlar forças ocultas através de práticas e rituais; a crença religiosa, por sua vez, supõe a existência de uma autoridade sobrenatural (personificada) que controla o mundo de acordo com seu próprio arbítrio. Porém, salienta-se que ao fazermos tal distinção enquanto categoria de análise não significa que de fato há uma dicotomia entre ambas, ou que são auto excludentes:

Mais frequentemente do que se imagina, as pessoas combinavam as duas estratégias: ou elas aderiam a um sistema de crenças que incluíam elementos mágicos e religiosos – geralmente com base em que a autoridade divina não exclui o poder humano enquanto uma agência subordinada – ou eles atribuíam simultaneamente a duas tradições separadas, uma mágica e outra religiosa, alternado entre ambas como conveniente².

O autor não sugere que tal distinção fazia sentido para todos os habitantes da Nova Inglaterra, tampouco que possam ser divididos em dois campos opostos, um mágico e outro religioso. Entretanto, Godbeer salienta que uma distinção pode ser feita: havia os que se restringiam a padrões religiosos de comportamento de acordo com as demandas da ortodoxia e havia aqueles que também eram adeptos ao uso de magia. Quando a teologia protestante afirmava que crenças mágicas e religiosas eram incompatíveis, acabava por desafiar atitudes e práticas profundamente enraizadas na cultura inglesa³. Homens e mulheres da Nova Inglaterra haviam mesclado seu cristianismo com crenças folclóricas tradicionais que eram essencialmente mágicas. A crença e a prática no e do poder supernatural na Inglaterra medieval era, em sua grande maioria, *mágico-religiosa* – o que significa, em suma, que muitos acreditavam ter algum poder de intervenção sobrenatural em relação ao mundo através de sua própria fé – porém, protestantes do século XVII rejeitavam a noção de que seres-

²More often than not, people combine the two strategies: either they adhere to a system of beliefs that includes both magical and religious elements - usually on the grounds that divine authority does not exclude human power as a subordinate agency - or they ascribe simultaneously to two separate traditions, one magical and the other religious, switching back and forth between them as convenient. GODBEER, Richard. Introduction. In: GODBEER, Richard. *The Devil's Dominion: Magic And Religion In Early New England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.p. 10.

³Ibid. p. 11.

humanos poderiam dominar quaisquer poderes extraordinários. Os puritanos defendiam a total e absoluta soberania divina: todos os eventos do mundo eram determinados por Deus e expressavam sua vontade onipotente. No imaginário protestante, a magia surgiu como uma categoria oposta a “verdadeira religião”, qualquer tentativa de manipular o mundo através de rituais mágicos era visto como uma demonstração de fraqueza em relação a sua própria fé.

Em seu livro *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth-Century England*, datado de 1971, o historiador Keith Thomas descreve a campanha protestante contra a magia e a considera como efetiva, no sentido de que ao fim do século XVII os ideais puritanos haviam suprimido a cultura folclórica por completo. Contudo, uma série de historiadores mais recentes tem criticado a obra de Thomas, sugerindo que o autor se precipitou ao propor que o puritanismo extinguiu o folclore em sua totalidade. Sugere-se, a partir de então, que a diligência protestante no combate a crença mágica foi parcialmente bem-sucedida. Contrapondo-se a Thomas, e dando continuidade a nova perspectiva histórica no que tange o grau de sucessão dos puritanos no combate ao *folk*, Richard Godbeer sugere que pensemos magia e religião como perspectivas que podem ou não ser compatíveis, dependendo da atitude dos envolvidos, ao invés de vê-las simplesmente como princípios antagônicos. Ao mesmo tempo, não se pode esquecer que tal distinção não era significativa para os partícipes da cultura do período. A partir da década de noventa do século XX, historiadores e historiadoras se distanciaram do modelo de vida espiritual atribuído previamente aos habitantes da Nova Inglaterra do século XVII. O paradigma tradicional destinava seu enfoque exclusivamente ao puritanismo e acabava, muitas vezes, caracterizando os indivíduos daquele tempo como uma comunidade monolítica em sua forma de perceber o mundo. Sendo assim, essa nova *onda* de revisão historiográfica passou a reconhecer que algumas pessoas eram muito menos dedicadas a ortodoxia do que seus semelhantes:

Os historiadores agora reconhecem que algumas pessoas estavam muito menos comprometidas do que outras em relação à ortodoxia congregacionista; formas alternativas de fé atraíam o apoio de uma parcela de colonos, que, apesar de minoritária, fazia-se ouvir; e que os leigos não recebiam os ensinamentos de seus ministros apenas de forma passiva, mas adaptavam-nos de acordo com suas necessidades e prioridades, influenciando como participantes ativos na substância e tom de sua fé⁴.

⁴Historians now recognize that some people were much less committed than others to Congregationalist orthodoxy; that alternative faiths attracted support from a small but vocal minority of colonists; and that layfolk did not merely receive their ministers' teachings as passive vessels, but adapted those teachings according to their own needs and priorities, influencing as active participants the substance and tone of their faith. In: GODBEER, Richard. Introduction. In: GODBEER, Richard. *The Devil's Dominion: Magic And Religion In Early New England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 14.

Três acadêmicos podem ser ressaltados devido aos seus estudos acerca das crenças mágicas em contraposição a fé cristã no século XVI e XVII. Richard Weisman nega a ideia de duas cosmologias em disputa e enfatiza o distanciamento entre magia e religião, situando a primeira em confronto direto ao clero, especificamente. David Hall, em profundo contraste as ideias de Weisman, recusa a noção de duas tradições opostas, afirmando que os habitantes da Nova Inglaterra eram pessoas alfabetizadas e bem informadas. Hall enfatiza que os colonizadores não haviam abandonado a cultura folclórica por completo e, ainda, que ministros e não clérigos combinaram a teologia formal com crenças tradicionais pagãs em uma visão de mundo sincrética e harmoniosa; impugnando qualquer tipo de conflito entre ambas. Uma terceira interpretação, oferecida por Jon Butler, exerce uma espécie de mediação entre os dois extremos propostos anteriormente. Por um lado, Butler trata as crenças folclóricas como distintas do cristianismo e enfatiza a hostilidade do clero em relação às práticas mágicas; por outro, mostra que as pessoas que recorriam à magia não costumavam ver seu comportamento como necessariamente antagônico a teologia dominante. Ao invés disso, viam ambas como complementares e, a fim de satisfazer as suas necessidades espirituais, voltavam-se, por vezes a uma ou a outra⁵. O argumento aqui tratado, assim como o apresentado na obra de Godbeer, aproxima-se da perspectiva de Butler. Em síntese, o presente trabalho opera na visão intermediária entre as duas categorias de análise. Evitando os extremismos propostos por uma historiografia mais tradicional, procura-se estabelecer uma relação mais complexa do que simplesmente considerarmos ambos os segmentos como opostos ou perfeitamente mesclados. Ressalta-se assim, a linha tênue situada na fronteira entre práticas mágicas e religiosas.

1.1 – Crença folclórica na Inglaterra pré-industrial.

Em seu livro publicado em 1989, *História Noturna*, o historiador Carlo Ginzburg nos oferece sua interpretação de vasta documentação inquisitorial proveniente de diferentes épocas e regiões europeias. O objetivo principal de sua pesquisa foi compreender de que forma se cristalizou a imagem do Sabá. O termo, de etimologia sombria e propagação tardia, conforme definido por Ginzburg, caracterizava o conjunto de elementos presentes nos macabros encontros noturnos:

⁵GODBEER, Richard. Introduction. In: GODBEER, Richard. *The Devil's Dominion: Magic And Religion In Early New England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 15.

Bruxas e feiticeiros reuniam-se à noite, geralmente em lugares solitários, no campo ou na montanha. Às vezes, chegavam voando, depois de ter untado o corpo com unguentos, montando bastões ou cabos de vassoura; em outras ocasiões, apareciam em garupas de animais ou então transformados eles próprios em bichos. Os que vinham pela primeira vez deviam renunciar a fé cristã, profanar os sacramentos e render homenagem ao diabo, presente sob a forma humana ou (mais frequentemente) como animal ou semianimal. Seguiam-se banquetes, danças, orgias sexuais. Antes de voltar para casa, bruxas e feiticeiros recebiam unguentos maléficos, produzidos com gordura de criança e outros ingredientes⁶.

No decorrer de seu livro, o autor sugere que os elementos presentes na crença do Sabá teriam sua origem em estratos culturais antigos, possivelmente impenetráveis. O que de fato importa nesta análise não é buscar compreender sua gênese, mas sim o seu legado. A partir do século XVI, o medo do Sabá passa a ser real. Diferentemente da Idade Média, onde o demônio era visto como estulto e os feiticeiros como personagens isoladas e distantes, na Idade Moderna, através do estereótipo do Sabá, da crise religiosa proveniente das reformas da igreja e da centralização de poder do Estado consolidada pelo Absolutismo, Satã ganha uma nova configuração. A partir desse momento, bruxas e feiticeiros deixam de ser percebidos enquanto figuras ineptas e passam a ser vistos como uma verdadeira legião de profanadores, realizando reuniões noturnas periódicas com o intuito de negar sua cristandade pelo meio de inúmeros malefícios. Sabe-se que a paranoia do complô contra cristãos existe desde os séculos XII e XIII, porém, é importante contextualizar o temor à bruxaria durante a modernidade, tendo em vista que os episódios envolvendo forças ocultas na Nova Inglaterra do Século XVII são provenientes de uma cultura puritana inglesa, em que a ideia do Sabá diabólico já era popularizada.

Godbeer, no primeiro capítulo de sua obra *The Devil's Dominion*, intitulado *Magical Experiments: Divining, Healing, and Destroying in Seventeenth-Century New England*, analisa as crenças mágicas durante o período medieval e o princípio da modernidade, em que boa parte dos ingleses tinha acesso aos chamados *local folk practioners*. Tais indivíduos prestavam serviços mágicos e eram conhecidos por diversos nomes: *cunning*, *wisefolk*, *conjurers*, *white witches*, *wizards*⁷. Dentre suas habilidades, *healing* e *diving*⁸ aparecem com

⁶ GINZBURG, Carlo. Introdução. In: GINZBURG, Carlo. *História Noturna: Decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9.

⁷ Praticantes de adivinhação, medicina e mágica folclórica. Seriam uma espécie de equivalente inglês aos xamãs. In: GODBEER, Richard. *The Devil's Dominion: Magic And Religion In Early New England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

⁸ *Healing* e *diving* consistiam em técnicas praticadas por indivíduos detentores de poderes mágicos que normalmente atuavam em detrimento de curar uma doença ou desfazer um malefício. In: GODBEER, Richard. *The Devil's Dominion: Magic And Religion In Early New England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

frequência nos registros, cujo praticante tinha como principal objetivo a benesse do indivíduo submetido ao processo. Muitas das técnicas mágicas, no entanto, não necessitavam de treinamento específico. Eram, muitas vezes, transmitidas oralmente de geração em geração, fazendo parte de um folclore comum, acessível a todos: magia era um recurso vital na cultura inglesa pré-industrial. Tais crenças coexistiram com o cristianismo na Inglaterra por cerca de um milênio e foram parte da estratégia utilizada pela igreja católica para obter seguidores durante sua fase de expansão pela Europa; permitindo o uso de práticas mágicas, desde que realizadas através da verdadeira fé. Através disso, homens e mulheres “santos” podiam prever o futuro bem como curar doenças e, tais “milagres” eram utilizados para promover o poder exercido pelo cristianismo, sendo uma ferramenta extremamente eficaz no estímulo a conversão. A problemática envolvida nessa tática residia no fato de que a compatibilidade entre cristianismo e folclore encorajou a devoção popular, mas o mesmo tempo criou uma situação em que os serviços oferecidos pela igreja e pelas práticas mágicas acabavam sendo profundamente similares. Sendo assim, acredita-se que a teologia cristã acabou estimulando o sincretismo da população, ao mesmo tempo em que empoderava os indivíduos através da habilidade de manipular forças sobrenaturais.

Em contrapartida, reformistas ofereciam um desafio direto às noções de tal capacidade humana, a teologia protestante defendia que os seres-humanos não mereciam a salvação e que Deus predestinou alguns para serem redimidos e outros para serem condenados. Nem o mais fervoroso dos fiéis podia ter certeza de que alcançaria a redenção até o momento do juízo final, a princípio, o inferno era um destino possível a todos. Como visto anteriormente, os protestantes foram os primeiros a se opor ao sincretismo incentivado pela igreja medieval cristã. Afirmavam que magia e religião eram incompatíveis, considerando como blasfêmia a possibilidade de padres, por exemplo, obterem quaisquer tipos de poderes sobrenaturais durante ritos católicos. Apenas Deus controla as forças que regem o universo e nenhum outro ser poderia exercer tal função. Em seu governo, Elizabeth I mostrava-se favorável às ideias reformistas e condenava o uso de magia. Porém, tais mudanças tão desejadas pelos protestantes, incluindo a supressão do folclore, eram ambiciosas e não alcançavam a adesão majoritária da população, não havendo consenso sobre o tema. Dessa forma, a rainha da Inglaterra defendia que a reforma deveria ocorrer, mas de forma lenta, gradual e segura. Aqueles que demandavam mudanças mais rápidas eram relativamente impopulares e viriam a ser chamados futuramente de puritanos. A partir deste ponto, a cisão

entre os dois grupos se intensificou e foi determinante para o acontecimento da grande migração, além de ter sido responsável, em parte, pelo seu acentuado teor messiânico.

Bernard Rosenthal, em seu livro *Salem Story: Reading the Witch Trials of 1692*, analisa a vasta documentação existente dos processos inquisitoriais de Salém, que foi o epicentro dos casos envolvendo bruxaria na Nova Inglaterra. Localizado na baía de *Massachusetts*, o vilarejo foi palco da maior perseguição de “bruxas” das redondezas e obteve mais condenações do que se pode verificar em todo o histórico de processos da região desde seus primeiros assentamentos. Nos julgamentos, uma quantia considerável de pessoas forneceu testemunhos mencionando o uso de bonecos e alfinetes em práticas mágicas que tinham por finalidade causar sofrimento. Em um dos casos, que envolvia os dois filhos pequenos da família *Goodwin*, uma mulher de meia idade chamada *Goodwife Glover* foi acusada de bruxaria. As crianças vinham demonstrando comportamento atípico e alegavam estarem sendo “alfinetadas” por agentes invisíveis. Ao encontrarem bonecos no sótão de *Glover* após as acusações, acreditava-se que ela havia sido responsável pelo tormento das crianças, através do uso de *image magic*⁹. Outros também eram conhecidos por utilizarem encantamentos e feitiços para propósitos menos benevolentes. Godbeer, no primeiro capítulo de sua obra, cita o exemplo de um homem chamado *Wilmott Reed*. *Reed* haveria discutido com *Mistress Simms* (sua vizinha), pois ela haveria acusado a sua empregada de ter roubado seu linho – quando *Simms* decide tomar providências legais *Reed* a amaldiçoa, desejando que sua vizinha nunca mais consiga defecar ou urinar – momentos depois, *Simms* começa a demonstrar sintomas de prisão de ventre... Contudo, habitantes da Nova Inglaterra não eram indefesos contra ataques ocultos, *Countermagic* era a técnica que poderia reverter o efeito causado por *Image Magic*:

Quando alguém usava *Image Magic* para ferir uma pessoa ou danificar um objeto, acreditava-se abrir um canal de comunicação bidirecional entre o praticante e a vítima. O mal poderia ser desfeito, e o malfeitor identificado, infligindo dano sobre o objeto danificado ou algo intimamente associado à pessoa lesada; o dano voltaria, dessa forma, para o responsável¹⁰.

⁹*Image Magic* consistia em uma tradição mágica proveniente da Europa medieval proveniente de uma cultura fortemente influenciada pela astrologia. In: GODBEER, Richard. *The Devil's Dominion: Magic And Religion In Early New England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

¹⁰When someone used image magic to injure a person or damage an object, a two-way channel of communication was believed to open between practitioner and victim. The mischief could be undone, and the malefactor identified, by inflicting harm upon the damaged object or something closely associated with the injured person; this harm would then be translated back to the individual responsible. In: GODBEER, Richard. *Magical Experiments: Divining, Healing, and Destroying in Seventeenth-Century New England*. In: GODBEER, Richard. *The Devil's Dominion: Magic And Religion In Early New England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 42.

Quando um animal adoecia misteriosamente, seu dono poderia suspeitar que a criatura houvesse sido enfeitiçada. Se assim fosse, poderia causar algum tipo de dano ao bicho com o intuito de desfazer o feitiço. Nos casos em que pessoas eram vítimas de malefícios, queimava-se sua urina e cabelos juntamente a pinos dentro de uma garrafa. Se o suspeito sentisse em seu corpo queimaduras ou fosse vítima de um incêndio, acreditava-se ter encontrado o culpado. Pode-se perguntar, a partir do uso e da prática de magia na Nova Inglaterra, o porquê da persistência de tais crenças, tendo em vista a ferrenha oposição por parte dos ministros puritanos. Lembremos que nem todos eram puritanos, e muitos eram atraídos à magia devido ao medo e as incertezas em relação à teologia predestinacionista. A maioria dos que recorriam a práticas mágicas eram pouco críticos em relação a sua atitude, em suma, alguns eram consideravelmente menos devotos do que seus ministros desejavam. Certamente, muitas pessoas migraram por razões de fé, buscando uma vida mais próxima de Deus em uma idílica comunidade puritana. Entretanto, fica claro que outras eram movidas por causas distintas, como a disponibilidade de terra do Novo Mundo e suas oportunidades econômicas. A população das colônias era, portanto, profundamente heterogênea.

Havia uma imensa ansiedade espiritual resultante da teologia puritana. A ideia de absoluta incerteza em relação à salvação dos indivíduos, independentemente do grau de sua devoção e fé, agia como um constante tormento. Mesmo os que se entregavam ao *preparacionismo*, através da auto-humilhação e arrependimento constante, na vaga esperança de obter a misericórdia divina, não possuíam quaisquer garantias. Havia assim, segundo Godbeer, uma simetria entre magia e teologia na medida em que a quiromancia, por exemplo, ao propor a adivinhação do futuro, atenuava as tensões e ansiedades provenientes das incertezas características do predestinacionismo. Ao invés de evitar as tradições e técnicas mágicas por completo, incluíam suas crenças em uma forma eclética de perceber o mundo. Alguns eram menos rigorosos e estavam dispostos a usar magia se parecesse útil ou necessário. Tais pessoas não imaginavam que suas atitudes eram ofensivas, da mesma forma que o rigor exigido pela ortodoxia pode ter feito mais sentido para uns e menos para outros. Dessa forma, ainda que não fosse proposital, para preencher seus anseios, a população se voltava tanto para magia quanto para religião, conforme fosse conveniente.

1.2 – Puritanismo e a condenação a crença mágica.

John Putnam Demos, em seu livro *Entertaining Satan: Witchcraft and the Culture of Early New England*, analisa a cultura popular da Nova Inglaterra do século XVII assim como a crença em magia e bruxaria em oposição à doutrina puritana. Sua obra é dividida em quatro partes: biográfica, psicológica, sociológica e histórica. Na revisão bibliográfica aqui realizada,

consideremos apenas seu último fragmento, relacionado à história cultural do período. Segundo Demos, no último capítulo de *Entertaining Satan*, intitulado *Communities: Witchcraft over Time*, parte da angústia e da ansiedade espiritual das pessoas também era estimulada através de infortúnios da vida cotidiana dos mais variados tipos. Os chamados *Harms*, que podem ser definidos em termos genéricos como o prejuízo ou dano físico e material provocados por razões naturais, eram vistos como sinal de punição e insatisfação divina: doenças epidêmicas, tempestades, furacões, colheitas malsucedidas, pragas, incêndios, naufrágios etc. Os chamados *Signs*, por sua vez, seriam uma espécie de alerta em relação a possíveis *Harms*. Fenômenos celestiais variados, como cometas, eclipses, arco-íris e outros faziam parte da gama de sinais divinais que antecederiam algum acontecimento de considerável magnitude. Cometas, por exemplo, precediam grandes calamidades ou mudanças. Ambas as categorias (*Harms* e *Signs*) demonstravam o descontentamento de Deus e, quando ocorriam, acabavam causando extrema ansiedade em relação ao futuro.

Retornando a obra de Richard Godbeer, no segundo capítulo de *The Devil's Dominion*, intitulado *The Serpent that Lies in the Grass Unseen: Clerical and Lay Opposition to Magic*, o autor, da mesma forma que fez John Demos, enfatiza a questão das interpretações dos fenômenos naturais em termos da providência divina por parte dos ortodoxos. De acordo com Godbeer, os puritanos percebiam todos os eventos extraordinários como providenciais na sua expressão do poder de Deus, podendo ser compreendidos como sua aprovação ou ira. Entratanto, o autor ressalta que nem todos os acontecimentos ocultos eram vistos como intervenção divinal, Satã também podia trazer tais efeitos. A questão do poder e sua origem também permeavam as objeções à magia por parte do clero – ministros consideravam uma ameaça a sua autoridade e uma ofensa à onipotência de Deus – Enquanto que “providências ilustres” ocorriam através da vontade divina, adivinhação e outros tipos de magia envolviam a manipulação de forças sobrenaturais exercidas pela intervenção diabólica. Os ministros acreditavam que as pessoas que praticavam magia não possuíam poder próprio e que tais experimentos derivavam da influência de Satã. Clérigos temiam que o diabo utilizasse as práticas mágicas como forma de ludibriar indivíduos a seu serviço. Em um primeiro momento, aqueles que recorriam à magia não percebiam estar trabalhando para o demônio, porém, cedo ou tarde ele viria cobrar suas almas como recompensa.

Magia de cura era tão repreensível quanto adivinhação. Encantamentos medicinais não poderiam de nenhuma forma, derivar do poder divinal. O mesmo se aplica ao uso de *countermagic* como recurso de defesa contra feitiçaria. Doenças e infortúnios diversos deviam ser vistos, assim como fenômenos naturais, em termos providenciais. Derivado do julgamento

divino, o sofrimento era uma consequência do pecado e um convite para a reforma moral. Em poucas palavras, o uso de magia consistia em uma agência demoníaca pelo simples fato de desafiar o poder absoluto de Deus. Todavia, as pessoas que a utilizavam diferiam profundamente do clero na forma de conceber suas atitudes, as percebiam de forma pragmática, como uma forma de aproveitamento do poder oculto para finalidades práticas. É possível que não se pensasse na origem ou nas consequências de tais práticas, talvez elas simplesmente fossem utilizadas, sem maiores implicações. O grande problema, é que podia ser usada para finalidades boas ou ruins, o que situava seus praticantes em uma posição ambígua e vulnerável. Curandeiros eram especialmente suscetíveis a acusações de bruxaria uma vez que aplicassem suas técnicas em algum paciente cuja situação se agravasse ou piorasse. Um exemplo trazido de documentos primários por Godbeer ilustra bem tais características. Na região de *Hampton, New Hampshire*, em 1680, o casal *Godfrey* perdeu seu filho de 15 meses sob circunstâncias misteriosas. Sua vizinha, *Rachel Fuller*, foi suspeita de ter cometido o malefício. Durante uma visita a residência dos cônjuges, enquanto o bebê estava doente, realizou um bizarro ritual. *Fuller* foi bastante explícita nas suas intenções de cura, entretanto, a criança faleceu. O seu comportamento estranho, aos olhos dos *Godfrey* influenciou diretamente na acusação de assassinato devido à bruxaria. Curandeiras eram mais propícias a receberem acusações do que curandeiros. Segundo o autor, cerca de setenta e nove por cento das redarguições em toda a região da Nova Inglaterra eram dirigidas a mulheres cuja situação desafiava as normas de gênero do período. Os poderes derivados da magia eram temidos quando exercidos por um homem, entretanto, eram especialmente ameaçadores nas mãos de uma mulher, já que habilidades ocultas a garantiam uma posição de autoridade, em algum nível, dentro da comunidade. Tal situação orientava-se de forma contrária ao status normativo esperado de uma pessoa do gênero feminino. A perseguição de praticantes (mulheres) de magia enquanto bruxas era tanto uma expressão do medo relacionado ao poder feminino quanto uma tentativa de punição do que parecia ser um “abuso de poder”.

As pessoas que se voltavam a formas alternativas de fé, não viam sua atitude como intrinsecamente má – definiam magia como boa ou ruim de acordo com o propósito ao qual servia – ministros, entretanto, recusavam-se a realizar tal distinção, acreditavam que todos aqueles que a utilizavam eram aliados, de forma consciente ou não, do demônio. Em resumo, tais indivíduos temiam o diabo, mas não percebiam a prática mágica como necessariamente diabólica. Clérigos daquela era defendiam que as razões fundamentais da população recorrer à magia se davam pela sua simplicidade, ao invés do pecado consciente. *John Hale*, ministro de *Beverly, Massachusetts*, é o autor da frase que intitula o capítulo escrito por Godbeer até aqui

analisado. Ao sugerir que seus paroquianos, ao se acudirem à prática mágica, haviam sido “enganados pela serpente que está na grama sem ser vista”, *Hale* sugeria que a ignorância das pessoas residia no fato de não perceberem os perigos ofertados por Satã em tais experimentos e ritos. Em contrapartida, *Cotton Mather*, importante ministro e acadêmico puritano, expressava fortes dúvidas em relação à suposta inocência dos que recorriam ao magismo. Se por um lado *Hale* operava em uma perspectiva de dissuadir os membros de sua paróquia a eliminarem qualquer tipo de contato com o ocultismo de suas vidas, *Mather*, por outro, assumia uma postura mais radical ao aconselhar seus paroquianos a não confiar em praticantes de magia. Mesmo quando aparentemente inofensivas tais atividades funcionavam como tentações do demônio para ludibriar pessoas a seu serviço. Havia bons motivos para os ministros da Nova Inglaterra se tornarem paulatinamente mais preocupados em relação à bruxaria. Após os primeiros assentamentos, com o passar das décadas, clérigos perceberam um declínio na qualidade da vida espiritual dos habitantes das colônias. Além disso, também havia *Quakers*, Batistas, Anglicanos e os praticantes de magia. No imaginário dos ortodoxos puritanos, todos estes faziam parte de um plano diabólico para subverter o reino de Deus. Conforme o tempo passava e as mudanças sociais se faziam aparentes, o clero se tornava inclinado a atacar os desviantes da teologia dominante, pois se apresentavam como mais um desafio a sua autoridade. Nas palavras do autor: “*God's Israel in the Wilderness would become the Devil's Dominion*”¹¹.

1.3 – Obsessão com o pecado e angústia espiritual

No terceiro capítulo de *The Devil's Dominion*, intitulado *Entertaining Satan: Sin, Suffering, and Countermagic*, Richard Godbeer analisa as ambiguidades presentes nos ensinamentos puritanos bem como suas consequências em relação ao uso de magia. Tal ambivalência residia principalmente na questão da responsabilidade por pecar e sofrer, que eram temáticas de extrema importância dentro do campo religioso. Reações em relação ao assunto variavam de pessoa a pessoa, o que servia para clérigos e leigos. Falta de consenso nesse tópico derivava da ambiguidade já mencionada anteriormente e, no centro desta, encontrava-se o demônio. Sendo assim, grande parte dos sermões evangelísticos possuía, ao menos em uma de suas passagens, alguma referência a Satã. Através de tais discursos, se analisados em conjunto, surge uma imagem detalhada do diabo bem como seu lugar em uma mitologia elaborada, em que se ressalta seu papel fundamental na geração do pecado humano.

¹¹GODBEER, Richard. The Serpent that Lies in the Grass Unseen: Clerical and Lay Opposition to Magic. In: GODBEER, Richard. *The Devil's Dominion: Magic And Religion In Early New England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 84.

Os ministros caracterizavam o senhor das trevas como um ser personificado: Lúcifer, o líder dos anjos caídos. Orgulho ferido foi o que o impeliu juntamente aos seus seguidores, a rebelião. Dessa forma, “orgulho angelical” foi a causa da insurreição de Satanás, o que justificaria, em tese, o porquê era através do orgulho humano que o mesmo seduzia homens e mulheres para longe de Deus. Unindo tais características a possíveis pactos satânicos, completam-se os três elementos da chamada “aliança diabólica”: o grupo dos anjos caídos, seu líder e os indivíduos cuja alma já havia sido conquistada. A mais explícita coalizão entre humanos e Satã se dava através da feitiçaria: uma bruxa firmava um pacto com o demônio e prometia realizar suas ordens. Conquanto, os ministros alertavam que o diabo odiava a todos, particularmente os habitantes da Nova Inglaterra. De acordo com a teologia puritana, a Inglaterra foi a primeira das nações a renegar a blasfêmia que havia tomado conta do mundo cristão. Como resultado, Satã estava particularmente enfurecido com as pessoas de fé inglesas. Acreditavam que as populações originárias eram adoradoras do demônio e que a região estava submetida ao seu controle até a grande migração, a transformação daquela região selvagem e diabólica em um reino de Deus o havia enfurecido.

O diabo representava uma constante ameaça à alma humana. Aqueles que possuíam fé deveriam se comprometer a uma batalha contínua contra as tentações do demônio e, os que conseguissem, poderiam (talvez) compartilhar do triunfo final de Deus sobre o mal. Ainda assim, os ministros sempre lembravam que apesar da ameaça ofertada por Satã, não era ele o responsável pelo pecado da humanidade. Satanás tentava homens e mulheres em particular, cujas inclinações pecaminosas eram mais expressivas. Os que recaíam em tentação o faziam devido ao estado de inerente corrupção de suas almas e não pela influência de forças diabólicas. Pecadores não podiam abdicar de sua responsabilidade em relação a pensamentos e atitudes impuras ao colocar a culpa no demônio, pecar era um ato voluntário. O pecado original, através do qual todos nasceram, havia sido fruto de um misto de fragilidade humana e tentação. Porém, não se pode esquecer que Deus utilizava Satã como agente de sua própria vontade, permitindo-o seduzir sujeitos específicos, como um teste de sua devoção ou punição devido a sua “fraqueza espiritual”. Dessa forma, apesar da insistência e comprometimento por parte dos líderes religiosos da Nova Inglaterra em salientar a culpa humana sobre o pecado, havia uma ambiguidade em sua visão: por um lado, o demônio era empoderado pela corrupção humana, por outro, era um inimigo possante por si só e deveria ser temido. Como seria possível que o diabo fosse uma ameaça constante se ele não possuía poder de forma independente da vontade de Deus e da corrupção espiritual? Como resultado, paroquianos poderiam ouvir em um dia que Satanás e seus agentes eram um perigo constante a sua

sobrevivência e, em outro, que a verdadeira cominação residia em seu desbrío moral. Indivíduos que experienciavam algum tipo de dificuldade em atingir ou manter comunhão com Cristo costumavam culpar suas deficiências no demônio. A ambivalência também fazia parte das próprias divergências entre membros do clero. Alguns ministros defendiam que a responsabilidade recaía exclusivamente sobre as pessoas, outros passavam uma impressão oposta, creditando a culpa ao demônio. Tais depoimentos estavam abertos a variadas interpretações, que podiam se distanciar completamente do esperado por seus autores. As dúvidas derivadas de tal problemática fornecia uma ampla liberdade de escolha aos indivíduos quando consideravam o tema em suas próprias vidas. O elemento da culpa e da incerteza afetava as pessoas de diferentes formas, para muitas, era gerador de profunda e constante ansiedade.

Possessão diabólica era uma das manifestações mais dramáticas e perturbadoras do mundo sobrenatural ao qual habitantes da Nova Inglaterra estavam expostos. Centenas, talvez milhares de homens, mulheres e crianças foram possuídos durante os séculos XVI e XVII. As pessoas no Velho e no Novo mundo eram fascinadas pelo espetáculo da intervenção satânica. Em termos práticos, era a habitação de um corpo humano por um demônio, que então passaria a controlar as ações verbais e físicas de suas vítimas. Apesar das diferenças de contexto nos locais onde tais eventos ocorriam, há um conjunto de características comuns que os unem, Segundo Godbeer, podem ser divididas em três grandes grupos:

1. Casos de possessão normalmente ocorriam em comunidades conhecidas por sua intensidade espiritual e, a maioria dos possuídos da Nova Inglaterra descendiam de famílias profundamente religiosas;
2. Possessos falavam e agiam de maneiras que eram culturalmente ilícitas: de forma violenta, hiperssexualizada, através de ofensas e atos proibidos relacionados a própria religião. Possessão permitia assim, que as pessoas restringidas pelos seus próprios valores morais expressassem desejos pecaminosos sem ter de tomar completa responsabilidade por suas ações: os demônios dentro do possuído podiam representar fantasias proibidas em seu favor;
3. A maioria dos possuídos eram obcecados com sua condição moral. Possessão normalmente ocorria após o início de crises e ansiedades causadas por um sentimento de inadequação espiritual. A maioria dos habitantes da Nova Inglaterra admitiram ter sucumbido a impulsos e desejos pecaminosos que confrontavam seu ambiente religioso e davam início a um conflito mental.

Possessão demoníaca, portanto, simbolizava uma solução para aqueles que eram incapazes de resolver a questão de sua própria culpa. Isso permitia que creditassem suas atitudes impuras aos demônios que os possuíam ao mesmo tempo em que reconheciam o deplorável estado espiritual que primeiramente os seduziram.

Aparecem no terceiro capítulo da obra de Godbeer alguns casos provenientes de documentações primárias que ilustram bem tais características. *Elizabeth Knapp* era uma servente de dezesseis anos que trabalhava para a família de *Samuel Willard*, ministro de *Groton*. *Elizabeth* foi possuída pela primeira vez em 1671, mas já vinha demonstrando ataques e explosões de energia que aterrorizaram as pessoas ao seu redor. Já que *Willard* era um ministro de Deus, era apropriado que a garota se identificasse com o demônio: assim como ele se rebelou contra Deus ela se rebelou contra seu “mestre”. O ministro condenou-a, alegando que ela teria firmado um pacto com Satã. Ela, por sua vez, negou as acusações e afirmou que bruxas das redondezas eram as responsáveis por sua aflição. *Elizabeth* estava dividida entre assumir e negar seu estado pecaminoso, entre se tornar uma bruxa e ser vítima de bruxas, alegar possessão permitiu que evitasse conclusões definitivas sobre sua responsabilidade. Seu direcionamento em relação a desejos violentos contra si e contra outros expressava a combinação entre sua culpabilidade e absolvição, o que tornava a possessão uma opção atraente. A energia explosiva de seus ataques era compreensível se pensarmos na tremenda libertação emocional experienciada por ela enquanto identidade e responsabilidade eram dissolvidas.

Há um caso de um menino (cujo nome não aparece), presente na famigerada obra de *Cotton Mather*, intitulada *Memorable Providences*. O garoto passou os primeiros anos de sua vida desenvolvendo terríveis hábitos como: contar mentiras, roubar dinheiro e fugir de casa. Seu pai, um ministro de Deus, tentou “reforma-lo” ao submetê-lo a uma rigorosa disciplina. Logo após o enviou a Nova Inglaterra para que pudesse dar continuidade à educação religiosa e reforma moral “necessária”. Desde sua chegada, o demônio manteve um constante diálogo com ele, tentando convence-lo a firmar um pacto, seduzindo-o com uma série de promessas. O diabo contou histórias de bruxos e bruxas que haviam vivido bravamente e como ele também deveria experienciar a vida deliciosamente. O menino alegou que chegou perto de assinar seu contrato demoníaco, mas o medo do poder divino bem como sua eterna punição o impediu. Assim como *Elizabeth*, o garoto era um “possuído por excelência”: filho de um ministro puritano que sabia de seus pecados e, sendo assim, temia fortemente pelo perecimento eterno de seu espírito. Ao mesmo tempo em que reconhecia sua “malícia contra o reino de Deus” flutuava entre a sua própria culpa e a responsabilidade de Satanás. Dessa

forma, Godbeer ressalta que a possessão constituía a abdicação e reconhecimento simultâneo da culpabilidade: o garoto havia se tornado um instrumento do demônio de forma involuntária, transformou-se em vítima, ganhando simpatia das pessoas ao seu redor. Ainda assim, ele reconhecia que suas atitudes pecaminosas foram o motivo primário da aproximação do diabo.

Tais casos evidenciam que havia uma profunda confusão entre inocência e culpa na mente dos possuídos, o que tornava a possessão atrativa, pois permitia transitar entre ambas as partes, sem excluir uma a outra. Muitas garotas jovens que foram vítimas de intervenção diabólica estavam explicitamente obcecadas pela insuficiência de sua conversão. Acabavam concluindo que não haveria salvação e, sendo assim, que sua admissão havia sido ilusória. Alguns antropólogos argumentam que tais casos tendem a ocorrer dentro de grupos menos favorecidos de uma comunidade, no caso da Nova Inglaterra, entre mulheres e crianças. Possessão não apenas oferecia a essas pessoas um escape temporário de sua insignificância social, mas também permitia que expressassem sua raiva e descontentamento em relação a sociedade sem ter de reconhecer a autoria de tal insatisfação. No caso da maior suscetibilidade de mulheres se tornarem possuídas, pode-se atribuir a percepção puritana de gênero. Acreditava-se que a mulher, enquanto entidade moral era ambivalente. Por um lado, proporcionavam sustentação espiritual para seus maridos e educação moral para seus filhos, por outro, eram mais propensas ao pecado que os homens. Apesar das diferenças entre o puritanismo e o cristianismo, a absorção dos estereótipos de gênero pouco mudaram, o que explica o porquê dos números desproporcionais entre homens e mulheres nos casos de possessão diabólica.

As comunidades eram, sem dúvida, atraídas por cenas dramáticas como as de possessão. Havia um interesse quase que lascivo pelo sofrimento da vítima e ao mesmo tempo profunda curiosidade. Povoados locais eram seduzidos pelo espetáculo da intervenção satânica, pois dizia respeito a um tema central em relação à espiritualidade: responsabilidade por pecar. Através da possessão alheia, as pessoas podiam vivenciar de forma vicária a libertação temporária providenciada pela fusão do indivíduo com Satã. Era, portanto, uma experiência catártica. A ambiguidade nos ensinamentos puritanos que levou uma minoria de colonos a se tornarem possuídos pode ter levado outros ao uso de algum tipo de prática mágica. Ao decidir por caminhos alternativos, os habitantes da Nova Inglaterra não precisavam necessariamente renunciar por completo a suas práticas religiosas, a flexibilidade da ortodoxia no que tangia a culpabilidade permitiu que as pessoas fizessem tais escolhas. A caracterização por parte do clero de indivíduos exteriores ao seu meio, como os povos originários, enquanto hostis e demoníacos, fomentou uma imagem do mal como algo externo.

Por outro lado, os mesmos ministros pregavam que foi Deus quem permitiu que os forasteiros atacassem as colônias, pois eram pecadores e mereciam tal sofrimento. Havia uma forte contradição nos ensinamentos religiosos bem como a recepção dos mesmos.

1.4 – Bruxaria enquanto instituição local

No décimo capítulo de *Entertaining Satan*, intitulado “*From Generation to Generation*”, John Putnam Demos constrói de forma breve a biografia de *Eunice Cole*, uma mulher acusada de bruxaria inúmeras vezes. Situado na região de *Hampton*, o caso foi marcado por sua longa duração, no qual o nome de *Eunice* aparece constantemente. Por mais de vinte anos a população de *Hampton* se preocupou e comentou sobre o caráter duvidoso de *Goody Cole*, o que a levou por pelo menos três vezes e ao tribunal sendo suspeita de familiaridade com o demônio.

A história formal de bruxaria em *Hampton* tem início em 1656, quando ocorreram as primeiras acusações de *Eunice*. Doenças imputadas em moradores, mortes de animais domésticos e acontecimentos misteriosos passaram a ser relacionados a ela. Demos argumenta, a partir deste ponto, quem era *Goodwife Cole*, traçando algumas características cruciais de sua personalidade. Ela era, antes de tudo, uma mulher conhecida por ameaçar e amaldiçoar aqueles que percebia como antagonistas. Além de confrontar autoridades, *Eunice* não tinha filhos, fora o fato de que ela e seu marido eram consideravelmente pobres. O casal vivia primeiramente em *Exeter*, mudando-se para *Hampton* após acusações relacionadas à posse do terreno no qual sua propriedade se encontrava. Estavam situados, do ponto de vista legal, na base da hierarquia local. Dessa forma, quando os *Cole* chegam em *Hampton*, sua reputação na comunidade não era nem um pouco favorável. Analisando os testemunhos contra *Eunice* e, considerando-os em sua totalidade, revela-se um movimento generalizado contra ela liderado por pessoas de status reconhecido pela população local.

Por volta de 1662, surgem novas acusações contra *Goody Cole*. *Abraham Parkins*, seu vizinho, fornece um testemunho onde afirma que ao se aproximar da casa de *Eunice*, escutou uma conversa entre ela e uma voz misteriosa, rouca e profunda, que parecia emanar de uma cavidade na terra. Além disso, havia a presença de uma luz vermelha e cintilante brotando da chaminé de sua casa. Entre 1672 e 1673, cerca de quatorze pessoas prestam testemunhos contra *Cole*, relacionados a doze eventos distintos. Apesar de velhas acusações terem sido trazidas à tona, houve novos infortúnios. Alguns reclamavam que não conseguiam fazer pão, alegando que o alimento fedia e tinha gosto repugnante, suspeitando que *Eunice* houvesse enfeitado seu forno. Em outra ocasião, discutiu com um vigilante noturno por razões desconhecidas, no dia seguinte, o homem se encontrava adoentado. Dentre tais casos

Demos ressalta uma acusação como mais relevante: *Eunice* teria utilizado meios ilícitos para seduzir uma jovem garota, chamada *Ann Smith*, para viver com ela. *Bridget Clifford* era a segunda mãe adotiva de *Ann* e, em seu depoimento, ela revela como *Eunice* a teria abordado. Afirmou que há alguns anos, a garota havia se aproximado da plantação de repolho nos fundos de sua casa e logo depois sua filha *Sarah* alegou que havia ouvido o choro de *Ann* no pomar, quando a encontrou a menina disse: “ela vai me bater na cabeça, ela vai me matar”. Ela relatou que quando estava na plantação uma mulher velha apareceu, agarrou-a e a arrastou até uma árvore de cáquis, dizendo que *Ann* iria morar com ela. Depois disso, a idosa a agrediu com uma pedra, transformou-se em um cão, escalou uma árvore, transformou-se em uma águia e levantou voo. É importante ressaltar que a realidade familiar de *Ann* era complexa para alguém da sua idade. Os *Clifford* já era a terceira família pela qual a jovem passava, ela havia experienciado a morte de sua mãe biológica e de seu pai adotivo, sua casa atual era habitada por treze pessoas diferentes, incluindo onze crianças com quatro sobrenomes distintos. Tal realidade bem como as mudanças experienciadas por *Ann* eram frequentes, diante de tais circunstâncias, é possível que a menina tenha sentido que a sua posição na atual residência era de alguma forma desconfortável ou até mesmo precária: Qual era a sua casa? A qual família ela finalmente pertencia? Seria fantasioso supor que ela poderia um dia cair nas garras de uma “mãe bruxa”? *Eunice Cole*, por sua vez, era conhecida por se insinuar para crianças, ela não possuía filhos em uma sociedade na qual a maternidade era de crucial importância. Tais dados podem ajudar a compreender o porquê *Goody Cole*, ansiando por uma criança em sua vida, poderia ter direcionado seu interesse em *Ann Smith*, que acabou ficando aterrorizada com sua abordagem.

Em suma, segundo o autor, as vidas de *Eunice Cole* e *Ann Smith* estavam conectadas em uma espécie de “teia social” de estrutura complexa. *Smiths, Godfreys, Websters, Cliffords, Hugginess*: cada uma dessas famílias havia contribuído em alguma escala para o que mais tarde viria a ser o encontro entre ambas. O quadro total revela, em primeiro lugar, um alargamento da má reputação de *Eunice* além das fronteiras de *Hampton*, em segundo, havia um processo de transmissão de sua suposta conduta, de geração em geração. Assim como serviços sabáticos, a “bruxaria” de *Goodwife Cole* havia se tornado uma instituição local.

1.5 – Um contexto nada pacífico

No décimo primeiro capítulo de seu livro, intitulado *Hearts Against Hearts*, John Putnam Demos comenta o contexto conflituoso de determinados períodos das colônias e como se relacionam com os casos de bruxaria. A Nova Inglaterra, como visto anteriormente, era um lugar profundamente heterogêneo. A história de *Connecticut*, uma das regiões locais,

pode ser caracterizada desde seus primeiros assentamentos como tumultuada. Divergências com os povos originários, enchentes e doenças causavam forte impacto na vida de seus habitantes. Tais catástrofes unidas às pressões religiosas eram responsáveis pela acentuada tensão interna nas comunidades.

Wethersfield foi uma das primeiras cidades de *Connecticut*, fundada em aproximadamente 1634, por um grupo composto por cerca de doze pessoas advindas de *Massachusetts*. A região produziu o primeiro caso conhecido de bruxaria no Nordeste das colônias. Havia conflitos de ordem religiosa e sua base territorial era fruto da negociação com nativos. Apesar de tais negócios serem relativamente rentáveis e terem funcionado por certo tempo, os encontros passaram a ser marcados por repetidos casos de violência e morte, diversos comerciantes perderam suas vidas dessa forma. A partir de tais confrontos, ocorreu a chamada *Pequot War*, na qual ingleses e indígenas se enfrentaram em uma batalha sangrenta. Apesar da vitória inglesa, as cicatrizes do conflito permaneceram. O medo era um elemento comum e frequente na vida dos antigos assentamentos, tanto da ameaça indígena quanto da vida selvagem em geral: *the wilderness menace*. Entre 1639 e 1641 houve um enorme êxodo de *Wethersfield* para regiões vizinhas, a partir deste ponto, a história da cidade passa a ser caracterizada por forte instabilidade.

O período de 1647-48 foi marcado pela chegada da primeira doença epidêmica, cerca de quarenta a cinquenta mortes foram contabilizadas, dentre as quais vinte eram crianças. Ao mesmo tempo, 1648 é o ano em que ocorre o primeiro caso de bruxaria da região, consolidado através da acusação de *Mary Johnson*. A acusada em questão acabou sendo condenada e executada mediante confissão. Demos argumenta que apesar da quantidade limitada de fontes, pode-se inferir que este fosse um caso atípico. O elemento da confissão era algo que raramente aparecia nos episódios envolvendo feitiçaria. Sua idade era relativamente baixa, trabalhava como servente doméstica e, sendo assim, tais características a tornavam uma exceção nos padrões de redarguição da época. Seria coincidência que a ida de *Mary* ao tribunal tenha ocorrido simultaneamente a epidemia? Após este caso, houve a imputação dos *Carringtons*, um casal de meia idade cuja posição social era relativamente baixa. *John* e *Joan Carrington* nunca desfrutaram de algo próximo a uma boa reputação na comunidade. Não há indícios suficientes para afirmar, mas acredita-se que o casal tenha sido condenado a morte. Ao fim destes eventos, *Wethersfield* se viu livre de julgamentos e revelou conflitos de outras origens. *The Hartford Controversy* foi, de forma resumida, uma dissidência de cunho religioso em que se debatia se deveriam ou não ampliar as possibilidades de batismo de crianças cujos pais não necessariamente seguissem à risca todas as normas de

sua congregação. Ministros mais conservadores se opunham a tal decisão, alegando que apenas os filhos de membros da igreja que praticassem a comunhão dentro de todas as exigências da ortodoxia poderiam ser batizados. Logo, a década de 1650 foi marcada por conflito e divisão provenientes de outras vertentes.

A partir de 1661, voltam a surgir julgamentos em larga escala, nos quais novos nomes aparecem. O casal *Jennings* foi responsabilizado pela morte de uma criança de oito anos, pelos ataques e delírios de uma adolescente e, pela confissão de uma mulher de meia idade. Quatorze acusações provenientes de onze pessoas diferentes são feitas. *Katherine Harrington* e seu marido *John* também foram alvo de suspeitas. *Katherine* trabalhava como servente da residência *Cullick* antes de viver em *Wethersfield*. Datam deste período de sua vida as primeiras suspeitas e alegações por parte de membros da família, colegas de trabalho e vizinhos em relação ao seu comportamento excêntrico e provocativo. Era conhecida por ser mentirosa, faltar compromissos religiosos, possuir familiaridade com astrologia, previsões do futuro e práticas medicinais. *John*, como é de se esperar, não gozava de um bom status na comunidade e *Katherine* já era vista previamente como desviante. Pode-se perceber um certo padrão nas acusações que, por sua vez, demonstram uma característica semelhante ao caso de *Eunice Cole*: a má reputação dos *Harringtons* precedeu o que viriam a ser futuramente acusações relacionadas a práticas ocultas por parte dos mesmos. Ao fim desses episódios, Hampton se encontrou novamente em um hiato de processos envolvendo malefícios:

Aqui, então, temos uma visão geral de Wethersfield no período imediatamente após o último de seus casos de feitiçaria. Níveis reduzidos de conflito faccional, alta taxa de persistência residencial, novas e estáveis lideranças; a resolução de diferenças com vizinhos colonos e indígenas; crescimento territorial acentuado; dispersão gradual dos assentamentos; diversificação econômica e ocupacional; envolvimento ocasional, mas intenso, em elementos e processos externos. Estas foram as características salientes. Na maioria dos aspectos, o ritmo da mudança foi bastante modesto; mas, tomado cumulativamente, o efeito foi substancial. Em suma, havia mais variedade, mais abertura, mais espaço em todos os sentidos; a pressão das tensões e conflitos internos foi modificada correspondentemente. A partir disso, Wethersfield tornou-se, no final do século, um lugar perceptivelmente diferente. E para excêntricos e desviantes, mesmo para suspeitos de bruxaria - provavelmente um lugar melhor¹².

¹² Here, then, is an overview of Wethersfield in the period immediately following the last of her witchcraft cases. Reduced levels of factional conflict; a high rate of residential persistence; new, and stable, leadership; the resolution of differences with Indian and colonial neighbors; marked territorial growth; gradual dispersion of settlement; economic and occupational diversification; occasional, but intense, involvement in "outside" events and processes—these were the salient features. In most respects the pace of change was quite modest; but, taken cumulatively, the effect was substantial. In a word, there was more variety, more openness, more *space* in every sense; the press of inner strains and conflicts was modified correspondingly. From all this, Wethersfield became by the end of the century a perceptibly different place. And—for eccentrics, for deviants, even for suspected witches—most probably a better place. In: DEMOS, John Putnam. *Hearts Against Hearts*. In: DEMOS, John Putnam. *Entertaining Satan : witchcraft and the culture of early New England*. New York: Oxford University Press, 1982. p. 367.

Sendo assim, pode-se perceber que a história de bruxaria na região de *Hampton* estava fortemente conectada com as estruturas da experiência local, o *timing* e os efeitos desses episódios refletem um ziguezague progressivo ocorrido nos vilarejos. O autor sugere que, primeiramente, a feitiçaria era presente de forma contínua no cotidiano das comunidades locais, ou, pelo menos, a crença era contínua. Sabe-se que um rico folclore ocultista veio em conjunto dos primeiros colonizadores da região, tendo sido repassado através de seus descendentes. Tais picos não podem ser plenamente compreendidos em termos de personalidades individuais, pois refletiam a vida do grupo como um todo, de comunidades inteiras. Dentre os fatores apresentados há um de extrema importância: a presença ou ausência de conflito social. Entretanto, episódios envolvendo ambas as categorias, bruxaria e desavença, não apareciam no mesmo local e tempo, ao invés disso, alternavam-se. Nas palavras do autor, feitiçaria e enfrentamento por parte de grupos locais se auto excluem em qualquer momento no tempo, porém, quando analisados através do tempo parecem estar unidos¹³. Episódios como esses deixavam os habitantes da região imersos em uma espécie de “aura” de tensão, nesses casos, o impulso em se identificar adoradores do demônio era intensificado. Havia uma provável conexão entre episódios de doenças epidêmicas e o início de perseguições a “bruxas”, é notável que não se tenha registro de processos desse tipo nas fases iniciais dos assentamentos, indicando que era necessário tempo e certa constância nas relações sociais para que ocorressem. Dúvidas em relação a indivíduos específicos bem como boatos que se espalhavam pelas comunidades acabavam provocando intensa ansiedade e pressão coletiva, que culminavam em um quadro inerente de embate.

¹³ DEMOS, John Putnam. Hearts Against Hearts. In: DEMOS, John Putnam. *Entertaining Satan : witchcraft and the culture of early New England*. New York: Oxford University Press, 1982. p. 370.

2

Cinema e História.

O final do século XIX foi palco de uma das mais revolucionárias invenções produzidas pela humanidade: o cinematógrafo. O episódio demarcou o que viria a ser, na opinião de muitos historiadores, uma nova forma de representar o passado. A área dos estudos sobre Cinema e História, ainda em construção, é alvo de críticas e enaltecimentos tendo em vista sua recente trajetória acadêmica. Foi a partir da década de 1970, através de autores como Marc Ferro e Michele Lagny (entre outros) que surge um movimento mais significativo direcionado a pensar na produção cinematográfica enquanto possível fonte de interpretação histórica. Entretanto, é importante ressaltar que esta passagem do cinema, de entretenimento para fonte e objeto de pesquisa, para o campo historiográfico só foi possível devido ao alargamento teórico e metodológico proporcionado pela Escola dos *Annales*.

Segundo o historiador Rafael Hansen Quinsani, o cinema é uma fonte de conhecimento que torna possível um “mergulho” dentro das sociedades que retrata. O autor sugere que os elementos históricos estão usualmente interligados a componentes imaginativos; porém, não se fantasia gratuitamente, visto que não somos indivíduos descolados de uma base social¹⁴. Ressalta-se que ao analisarmos as representações de elementos sociais e estéticos através da grande tela, deve-se ter em mente as especificidades do meio audiovisual; em outras palavras, é fundamental que consideremos as particularidades da linguagem cinematográfica em consonância a linguagem historiográfica, tendo em vista suas diferenças, aproximações e limitações.

Em sua obra *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*, o historiador Robert A. Rosenstone já propunha que o cinema, assim como a história escrita, pode vir a ser uma outra forma legítima de representar o passado. O autor afirma que a própria natureza das mídias visuais, bem como seu impacto social, nos obriga a rever e ampliar o que queremos dizer com a palavra História. Neste aspecto, Quinsani apresenta na introdução de seu livro *A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*, o conceito de representação de Roger Chartier; que considera a representação uma forma de composição de uma visão histórica socialmente produzida, a qual se associa à narrativa e a descrição de determinados eventos¹⁵. Contudo, o

¹⁴QUINSANI, Rafael Hansen. Introdução. In: QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*. São José dos Pinhais: Estronho, 2014. p. 9.

¹⁵Ibid., p. 24.

autor sublinha que uma fonte histórica não tem a pretensão de ser produzida enquanto tal, logo, cabe ao historiador identificar seus códigos de representação e relaciona-los aos indivíduos criadores e produtores, para que se possa traçar uma análise mais ampla do que o historiador Alexandre Busko Valim irá chamar de circuito comunicacional. Segundo Valim, a observação e análise de um dado filme pouco nos dizem sobre seu processo de realização, distribuição e exibição, sendo de extrema importância que investiguemos outros meios de comunicação que o auxiliaram a estabelecer certa hegemonia, tais como críticas e artigos. Afirma assim, que tais veículos tem o potencial de fornecer informações valiosas sobre atitudes e tendências difundidas em relação à película analisada, sendo significativo o estudo de diversos segmentos deste circuito de forma análoga a análise fílmica em si¹⁶.

De volta à obra de Rosenstone, cabe destacar que em todas as partes do mundo existem produções cinematográficas que se enquadram em uma perspectiva de resistência, evitando as convenções dos filmes comerciais. Cineastas ao redor do globo têm realizado uma tentativa consciente de recriar o passado que o cinema comercial tradicionalmente ignora. Ao dar voz aos que até então não a possuíam, alguns diretores criaram uma espécie de equivalente cinematográfico ao que seria a Nova História Social¹⁷. Tais filmes são nomeados por Rosenstone de Filmes Históricos Pós-Modernos¹⁸ e, possuem como principal característica, o posicionamento consciente ou não de oposição as produções submetidas ao ideário da indústria cinematográfica *hollywoodiana*¹⁹. Ao contrário dos filmes comerciais, tal categoria não tem como objetivo retratar o passado de forma “realista”, muito pelo contrário, é comum que se subverta essa ideia, levantando questões sobre a própria evidência na qual nosso conhecimento sobre esse passado depende, interagindo de forma criativa com seus rastros²⁰. Todavia, devemos lembrar que um filme não é um texto, apesar de possuir a capacidade de ser interpretado enquanto tal há diferenças claras que devemos levar em consideração:

O filme muda as regras do jogo histórico, insistindo em seu próprio tipo de verdades, verdades que surgem de um reino visual e auditivo, que é difícil de captar adequadamente

¹⁶VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 287.

¹⁷ROSENSTONE, Robert A. Introduction: Personal, Professional and (a Little) Theoretical. In: ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge: Copyright, 1995. p. 9.

¹⁸No que tange o termo “filme histórico”: em teoria, todo e qualquer filme pode ser considerado enquanto histórico. Neste caso específico, Robert Rosenstone refere-se a “filme histórico” como aquele que tem a intenção consciente de retratar o passado. Ver: ROSENSTONE, Robert A. Introduction: Personal, Professional and (a Little) Theoretical. In: ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge: Copyright, 1995.

¹⁹Que faz referência a Hollywood.

²⁰ROSENSTONE, Robert A. Introduction: Personal, Professional and (a Little) Theoretical. In: ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge: Copyright, 1995. p.12

com palavras. Este novo passado histórico nos filmes é possivelmente muito mais complexo do que qualquer texto escrito – elementos que apoiam e trabalham uns contra os outros para criar um reino de significados diferentes tanto da história escrita quanto a história escrita era da história oral. Tão diferente que nos permite especular que a mídia visual pode representar uma grande mudança na consciência sobre como vemos nosso passado²¹.

A meu ver, o debate em relação às diferentes possibilidades de representar o passado é bastante pertinente. Não creio que seja produtivo ao ofício do historiador manter-se acomodado mediante qualquer tipo de rigor teórico que, em muitos casos, beira a ortodoxia. A expansão das categorias de análise da História são um verdadeiro avanço e uma demonstração de amadurecimento dos nossos estudos. É graças a essa ampliação que hoje podemos pensar o passado através daqueles que antes eram inexistentes no discurso histórico. As pesquisas na área de gênero, sexualidade e raça estão em um momento de fervor dentro do âmbito acadêmico e, da mesma forma, encontra-se o campo teórico. A partir da ruptura historiográfica promovida pela Escola dos *Annales*, foi possível considerar diferentes formas de percepção dos acontecimentos passados. O já antigo abandono a escola positivista continua em franca ascensão e, autores como Quinsani, Valim e Rosenstone demonstram de forma bastante clara o quão vasta são as potencialidades de pensarmos a História através do cinema. Como dito anteriormente, caracteriza-se por um campo escorregadio, não havendo um consenso sobre qual a forma de análise mais adequada na área, ainda assim, a proposta multidisciplinar e o diálogo com outras formas de representação como os filmes, a literatura e até mesmo a música, denotam um movimento contrário a modelos historiográficos tradicionais. O presente capítulo irá operar nestes moldes, procurando se adequar aos limites e diferenças da análise fílmica e historiográfica.

2.1 – Análise fílmica através do tempo

No primeiro capítulo de *A Revolução em Película*, Rafael Hansen Quinsani retoma o marco da gênese do cinema a fim de reforçar sua imensa relevância. Em sua fase embrionária, a sétima arte se configurava enquanto uma forma de linguagem em constante autodescoberta, apropriando-se de uma série de elementos artísticos como a música, a pintura, a literatura e

²¹Film changes the rules of the historical game, insisting on its own sort of truths which arise from a visual and aural realm that is difficult to capture adequately in words. This new historical past on film is potentially much more complex than any written text – elements that support and work against each other to render a realm of meaning as different from written history as written was from oral history. So different that it allows one us to speculate that the visual media may represent a major shift in consciousness about how we think about our past. In: ROSENSTONE, Robert A.. Introduction: Personal, Professional and (a Little) Theoretical. In: ROSENSTONE, Robert A.. Visions of the past: the challenge of film to our idea of history. Cambridge: Copyright, 1995. p.15.

arquitetura, fusionando-os em uma combinação visual até então nunca vista. Através da tela do cinema passou a ser possível experienciar paisagens e edificações, sentir emoções, ver a si próprio. Alterava-se assim, a forma de perceber o mundo, de olhar para a história. Quinsani também nos lembra que o verdadeiro, o fictício e suas aproximações com o fazer historiográfico são questões pertinentes e vem ganhando espaço considerável no debate e produção acadêmica²².

O uso do conceito de representação de Chartier angariou um maior espaço dentro da academia a partir da década de 1970. Utilizado de forma ainda coadjuvante o pensamento era normalmente aplicado em correlação à história das mentalidades. Quinsani sublinha que a representação constitui um processo essencial na formação da vida humana, “ela permite tornar presente o ausente através de símbolos, influenciando o processo de construção da linguagem, das inter-relações pessoais e sociais²³”. Dessa forma, a representação consiste em um trabalho simbólico, que é resultado da mutualidade entre o objeto e o mundo, onde os arranjos institucionais, a ação e a vida social encontram-se sobrepostos. Contudo, ressalta-se que ao considerarmos a base social na qual o cinema se encontra inserido, não devemos perder de vista o elo entre a teoria e a prática, para que não pensemos os conteúdos estéticos de um filme desconectados de sua base social bem como seu meio de produção.

Devido ao seu enorme impacto sociocultural, o cinema foi objeto de reflexão e análise já nas primeiras décadas de sua existência, no início do século XX. Esta corrente pode ser caracterizada enquanto formativa, pois não havia precedentes na sua realização²⁴. O principal autor desta fase foi o autor russo Sergei Eisenstein, seus principais livros são: *A forma do filme e O sentido do filme*. Sua reflexão gira em torno da montagem, considerada central no ofício cinematográfico assim como para sua teorização. Segundo Eisenstein, os elementos relativos à concepção de um filme: figurinos, cenários e diálogos, devem estar sob o comando do cineasta, o roteiro que irá orientar esses elementos deve ser a montagem. A multiplicidade de elementos constitutivos do cinema seria então passível de manipulação por parte do diretor, a fim de se contrapor aos demais aspectos do filme. No período de 1920 a 1935, o meio intelectual começa a criticar a teoria formativa devido ao seu enfoque exagerado nas técnicas cinematográficas, desconsiderando assim, a forma objetiva do cinema. Deste modo, o

²²QUINSANI, Rafael Hansen. Cinema-História: Aportes Metodológicos e Teóricos. In: QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*. São José dos Pinhais: Estronho, 2014. p. 28.

²³Ibid., p. 31.

²⁴Ibid., p. 44.

direcionamento das análises começa a se voltar para os meios de produção e padrões culturais envolvidos no fazer cinematográfico. Na segunda metade do século XX, a Escola de Frankfurt aplicava o conceito de ideologia nas sociedades modernas buscando integra-lo a ideia de desenvolvimento da sociedade industrial. Logo, é o caráter industrial anexado aos componentes culturais que demarca a estrutura e o desenvolvimento do termo. Segundo esta concepção, a indústria cultural seria subseqüente a mercantilização das expressões culturais, que ao serem uniformizadas e racionalizadas, ocasionariam uma atrofia no pensar e agir dos indivíduos²⁵. O principal autor desta corrente é Sigfried Kracauer, que foi o primeiro a relacionar cinema e História de forma mais específica, sua principal obra foi lançada em 1960, intitulada *Theory of film*. Consequentemente, as produções audiovisuais não seriam realizadas de forma espontânea, mas sim planejada, como uma espécie de instrumento de controle, vazio em termos artísticos. Porém, tal pensamento ignora a vasta gama de filmes que rompem com este modelo. Ao propor uma ruptura à ideologia dominante, não se quer sugerir que tais obras estão livres da mesma, muito pelo contrário, estão eivadas de conteúdo ideológico; entretanto, constituídas de outra ideologia, discrepante e quase que oposta a imperante na sociedade. Logo, trabalham em oposição à perspectiva tradicional, promovendo elementos questionadores e provocadores através de suas aproximações da História. Busca-se assim, que o espectador reflita em relação a sua concepção de passado, ao invés de servir como receptáculo passivo de uma história pronta e inquestionável:

Operar com o conceito de ideologia implica levar em conta a reificação, ou seja, por trás de um discurso ou de uma obra de arte devemos identificar as relações sociais e as relações entre os sujeitos humanos envolvidos no processo²⁶.

O segundo grande nome a desafiar a tradição formalista foi André Bazin. O autor detém seu enfoque no poder das imagens registradas mecanicamente, opondo-se ao poderio baseado apenas no controle artístico. Seu método de trabalho consistia na observação dos filmes para, a partir de sua análise elaborar leis que enquadravam o gênero ao qual a película pertencia. A partir de Bazin, começa a se constituir na França uma tradição crítica que se tornou o berço de uma parte considerável das correntes teóricas atuais.

A década de 1970 foi marcada pela publicação do artigo de Marc Ferro: *O filme: uma contra análise da sociedade?*. Neste trabalho, Ferro busca demonstrar que o filme é um

²⁵QUINSANI, Rafael Hansen. Cinema-História: Aportes Metodológicos e Teóricos. In: QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*. São José dos Pinhais: Estronho, 2014. p. 33.

²⁶Ibid., p. 39.

documento fundamental para o ofício do historiador. Para o autor, o filme não é apenas um produto da história, mas um agente da história, visto que por trás da ilustração das imagens cinematográficas está expressa a ideologia de seus realizadores. Através deste viés, cria-se a contra análise, que busca desvelar o não visível, os silêncios selecionados pela história e pelo historiador. Ao elaborar esta teoria, Ferro salienta que, além de tornar-se um agente, o cinema também motiva a tomada de uma consciência histórica, criando uma memória filmica.

No décimo quinto capítulo da coletânea *Novos Domínios da História*, o historiador Alexandre Busko Valim realiza um apanhado de questões referentes às aproximações entre Cinema e História, demarcando aportes teóricos e metodológicos além de certas questões indispensáveis ao se realizar algum tipo de análise na área em questão. O autor vai de encontro ao posicionamento de Quinsani em múltiplos aspectos, dentre eles, destaca-se o tópico relativo à ideologia. Ao trazer à tona as ideias de Marc Ferro e Michele Lagny, Valim escreve que para os autores, todo processo de produção de sentido é uma prática social e que, o cinema não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais. Ou seja, além de servir como testemunho das diferentes formas de agir e pensar da sociedade, opera também como um agente que suscita transformações, veicula representações, propõe modelos²⁷. Através desta visão, a cultura aparece como terreno de disputas onde grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam por hegemonia e os indivíduos, por sua vez, vivenciam essas lutas através da mídia visual.

Hayden White incendiou ainda mais o debate ao sugerir que os historiadores deveriam rever sua abordagem do material visual tendo em vista que na era da fotografia e do cinema, as fontes históricas seriam tão frequentemente visuais quanto verbais. Fortemente influenciado por White, Robert Rosenstone se torna um ferrenho defensor de que o cinema teria a capacidade de visualizar, contestar e revisar a História. No primeiro capítulo de *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*, Rosenstone questiona as reais possibilidades de se pensar a história através dos filmes. Dois autores são apresentados em contraposição, o historiador R. J. Jack e o filósofo Ian Jarvie. Jack, que já esteve envolvido na produção de diversos documentários é um forte defensor de se introduzir a prática histórica na prática filmica. Na sua visão, os filmes podem até ser um meio mais apropriado para a História do que a palavra escrita. A História tradicional, portanto, seria muito linear e limitada para render a completude do complexo mundo multidimensional no qual vivem os seres-

²⁷VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 285.

humanos. Apenas o cinema, com sua habilidade de justapor imagens e sons poderia possivelmente se aproximar da experiência cotidiana. Jarvie, em contrapartida, afirma que um mundo que se move em implacáveis vinte a quatro *frames* por segundo não fornece tempo nem espaço para a reflexão, verificação ou debate. Para o autor, um filme pode oferecer um retrato vívido do passado, mas suas imprecisões e significações são praticamente impossíveis de serem corrigidas pelo “acadêmico sério”. Dito isto, Rosenstone irá criticar o abeiramento de muitos historiadores ao posicionamento de Jarvie e, ao mesmo tempo, será cauteloso ao se aproximar do discurso de Raack. Afirma que em ambos os casos, o enfoque do debate não está situado sobre sua questão fundamental. Ao invés de buscar saber o quanto de informação pode se obter através de um filme, o autor sugere que a pergunta mais pertinente seria se essa informação tem a capacidade de ser absorvida através do dinamismo imagético, se é válida e pode, de fato, contribuir com o conhecimento histórico.

Outro aspecto de fundamental importância diz respeito às aproximações entre o que Rosenstone irá chamar de uma História visual e a História escrita. O autor argumenta que apesar da grande maioria dos historiadores conseguirem identificar facilmente o quanto as convenções filmicas moldam ou distorcem o passado retratado, muitas vezes baseados exclusivamente na história escrita já existente em relação ao tema. O que ignoram com igual facilidade é que a história escrita bem como a narrativa histórica também é moldada por convenções de linguagem. Inícios, meios e fins são construídos pelos historiadores para fazer sentido do passado. As narrativas históricas são, na verdade, “ficções verbais”, a história escrita sempre é uma representação do passado, não o passado em si. Sendo assim, a linguagem não é transparente e não tem o poder de refletir o passado como realmente ocorreu, a linguagem cria a estrutura que a História necessita para impulsioná-la de sentido. Logo, se a história escrita é moldada por convenções, o mesmo serve para a história visual. Se narrativas escritas são, em fato, ficções verbais, então narrativas visuais são ficções visuais. Ou seja, não são reflexos do passado, mas representações. Essas questões ilustram que para se pensar sobre História nos filmes, devem-se levar em consideração certos padrões. Entretanto, tais padrões devem ser coadunáveis ao seu meio. É impossível analisar a História nos filmes somente através dos arquétipos da história escrita, cada meio possui tipos de elementos ficcionais específicos, devendo-se ter em conta tais características ao se realizar um estudo que entrecruze a análise visual e escrita.

2.2 – O filme pós-moderno

Robert Rosenstone divide os filmes históricos em três grandes categorias: dramáticos, documentais e experimentais. A primeira categoria diz respeito ao que o autor considera como filmes *hollywoodianos* ou *blockbusters*. Tais filmes costumam constituir-se de inúmeros clichês, convenções discursivas e estéticas que acabam os tornando um péssimo exemplo de representação histórica cinematográfica, pois tendem a suprimir mais do que estimular a percepção crítica de seu conteúdo. A segunda categoria se caracteriza pelos documentários históricos, que muitas vezes são considerados representações mais acuradas do passado, como se suas imagens ali presentes aparecessem de maneira “neutra”, sem qualquer mediação. Entretanto, Rosenstone alerta que os documentários históricos estão muito mais próximos dos dramas românticos do que aparentam. Afirma que, “as verdades” de um documentário não são um reflexo do passado, mas uma criação, visto que as imagens que ali obtemos são sempre resultantes de dois eventos distintos emendados por um editor para criar um único momento histórico. A terceira categoria, por sua vez, é a que se distancia de forma mais aparente das anteriores. Os chamados filmes experimentais são aqueles que propõem novas formas de lidar com o passado, fornecendo um universo complexo, múltiplo e indeterminado, ao invés de histórias autocentradas e lineares. Ao permitir diversas possibilidades de interpretação dos eventos que retrata, o terceiro e último tipo de filme é, a meu ver, o que mais se aproxima do que podemos chamar de uma boa prática histórica; no sentido de que fomentam o debate ao não fornecerem encerramentos conclusivos e satisfatórios, estimulando sua revisão de forma permanente. É importante ressaltar que Rosenstone não desconsidera a aptidão dos gêneros dramáticos e documentais enquanto fonte histórica, mesmo assumindo que as novas formas de se fazer História através dos filmes tenham avançado bastante em termos de sua capacidade de representar o passado, não se exclui, de forma alguma, a potencialidade de representação do drama e do documentário, mesmo que seja para destrinchá-los e criticá-los, observando assim suas obviedades e distorções (trabalho este que também é muito comum no ofício historiográfico). Entretanto, o presente tópico detém seu enfoque no gênero dos filmes experimentais, tendo em vista que *A Bruxa*, película analisada no terceiro capítulo, une uma série de características que evidenciam seu caráter diferenciado no que tange as estratégias utilizadas para representar eventos pregressos. Ao evidenciar uma ruptura clara com o formato *hollywoodiano* de produção, o filme dirigido pelo estadunidense Robert Eggers permite uma abordagem ímpar, através de seus simbolismos e representações do ideário puritano do século XVII. Ainda que distribuído por uma produtora de renome e exibido em cinemas de grande circulação, *A Bruxa* teve a capacidade de ludibriar a configuração

comercial, o que talvez explique, em parte, a reação fortemente polarizada do público e da mídia desde seu lançamento.

Nas palavras de Rosenstone, “a História enquanto experimento” se manifesta em trabalhos realizados por cineastas independentes e de vanguarda nos Estados Unidos, Europa e, principalmente, países de terceiro mundo. O que une esta categoria de filmes, além de pouco reconhecimento, é que são elaborados em oposição aos padrões de *Hollywood*. Não somente em relação ao *blockbuster*, mas também sobre sua forma sui generis de construir um universo próprio. Praticamente toda sua estrutura aponta para uma ou mais formas contrárias aos códigos de representação do filme comercial. Em sua totalidade, tais obras se recusam a enxergar a tela enquanto uma janela transparente para o passado, opondo-se frontalmente ao modelo realista romântico. Para o autor, a importância de analisarmos esta categoria fílmica reside no fato de que possibilita realizar o que chamamos de filme histórico paralelamente ao trabalho acadêmico conceituado de História escrita. Na melhor das hipóteses, a História como experimento promete revisar o que entendemos pelo conceito em si.

No que tange à construção dos filmes experimentais, o autor sugere, no segundo capítulo do livro *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*, que a maior parte das obras pertencentes a esta categoria incluirá alguma das características do cinema *mainstream*, mas também irá atacar uma ou mais de suas convenções fílmicas. Caracterizam-se enquanto analíticos e multicausais, constroem universos históricos que são expressionistas, surrealistas e disjuntivos. Tais narrativas não se limitam apenas a mostrar o passado, mas também falam sobre a significação desse passado para o cineasta e, conseqüentemente, para o público, relacionando-se com o tempo presente. Não há a mesma reivindicação do realismo cinematográfico: ao invés de buscar “escancarar uma janela” para dado momento na História, pretendem “abrir uma fresta” para uma forma distinta de se pensar eventos pretéritos. O experimentalismo, neste aspecto, raramente irá nacionalizar ou reificar o passado, apesar de frequentemente ideologiza-lo. Mesmo em seu teor caótico – que pode vir a ser considerado como um obstáculo em termos de compreensão dos conteúdos abordados – possui a capacidade de tornar fragmentos da História acessíveis. Porém, a acessibilidade a qual Rosenstone se refere está muito distante do discurso pronto, já lapidado e determinado pelo senso comum. Tais filmes raramente têm como objetivo que sua narrativa seja a palavra final em relação ao período que representam, na verdade, muitos deles estimulam uma constante revisão e reinterpretação e, não obstante, trazem questões esquecidas ou ignoradas pela História escrita. Por conseguinte, filmes experimentais podem auxiliar a revisar o nosso

entendimento sobre a História. Sem estarem presas às amarras do realismo romântico, tais películas ignoram as demandas de veracidade, evidência e argumentação tradicionais da grafia histórica; estimulando novas formas de análise, tornando-as menos estanques.

Por fim, pode-se concluir que a esfera pós-moderna do cinema constitui uma tendência inovadora, pois abarca uma ampla gama de teorias, ideologias e abordagens estéticas com potencial e real impacto sobre o pensamento histórico. Ao contestar as histórias de heróis e vítimas que compõe os filmes convencionais, busca-se um novo vocabulário para se representar o passado, um esforço para tornar a história visual mais complexa, interrogativa e autoconsciente. Rosenstone afirma que estas renovações são, além de um convite para a reflexão, uma vasta possibilidade de estudos. Não se limitando as telas de cinema e, com as alterações necessárias devido aos diferentes meios de representação, tais filmes podem ser levados de volta à página impressa. Ao colocar sua própria construção em primeiro plano e contar o passado de forma auto reflexiva, o experimentalismo permite múltiplas interpretações e pontos-de-vista. Ao abandonar o desenvolvimento regular da narrativa clássica e problematizar o passado através do humor, da paródia e do absurdo, recusa-se a oferecer um significado singular dos eventos sem nunca esquecer que o momento presente é o local de toda representação passada.

2.3 – A análise fílmica: uma perspectiva metodológica

De acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, a análise fílmica não é um filme em si, mas uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto (institucional)²⁸. Analisar um filme implica ir além de assisti-lo, também é preciso que o investiguemos tecnicamente. Com o intuito de o estudo ocorrer de forma assertiva, deve-se destrinchar o objeto-filme, para que possamos compreender seu registro perceptivo de forma mais acurada. Primeiramente, Vanoye e Lété sugerem que para analisar um filme devemos decompô-lo em seus elementos constitutivos. Ao desmancha-lo, espera-se que seja mais acessível à identificação do texto fílmico a fim de que possamos desconstruí-lo, possibilitando a identificação de seus componentes isolados da narrativa e, em um segundo momento, o estabelecimento dos elos entre tais segmentos, buscando compreender de que forma se associam para gerar um corpo de significação²⁹.

²⁸VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Introdução. In: VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2012. p. 9

²⁹VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Introdução. In: VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2012. p. 15

Na primeira metade de *Ensaio sobre a análise fílmica*, os autores apresentam algumas reflexões preliminares que tem como objetivo contextualizar questões relevantes ao se analisar um filme ou fragmento. Ressaltam que a análise de uma obra cinematográfica, assim como outras artes, requer situá-la num contexto. Assim como os romances e as artes plásticas, os filmes estão inseridos em correntes, tendências e até mesmo em “escolas” estéticas. Portanto, a sétima arte jamais age de forma isolada, sempre irá participar, direta ou indiretamente, de forma consciente ou não, de alguma categoria de movimento vinculado a certa tradição³⁰.

A partir de 1914, o cinema estadunidense encontrava-se em ascensão. Organizado de forma sólida, o modelo estético *hollywoodiano* parecia impor-se enquanto dominante. Porém, com o passar de seis anos, movimentos contrários a este paradigma começam a se formar, promovendo uma ruptura em relação às estruturas fílmicas tradicionais. Primeiramente, pode-se citar o *cinema soviético* da década de vinte que, após a revolução de 1917 vinha buscando utilizar as produções cinematográficas enquanto meio de ensino e propaganda, opondo-se a diversos valores do *american way of life*. Simultaneamente, surge na França o primeiro movimento de vanguarda, centrado no *impressionismo*. Configurava-se enquanto reação contra o imperialismo americano, pretendendo fomentar um cinema nacional, que conseguisse se particularizar em relação às tendências dominantes. Doravante, surge a segunda vanguarda, inspirada pelo dadaísmo e o surrealismo. Advinham de pesquisas plásticas realizadas por pintores, principalmente na Alemanha: composições visuais voltadas a uma perspectiva abstrata. De forma similar, irrompe o *expressionismo alemão*, que consistia em um movimento estético aglutinador de diversos campos artísticos, tais como: artes plásticas, artes do espetáculo, literatura e arquitetura. Opondo-se de forma veemente ao realismo, ao criar universos de alucinações e visões, os expressionistas ficaram conhecidos pelo exagero das formas. Os autores afirmam que todos esses movimentos acabaram se dissipando com o passar do tempo, contudo, por um ou outro de seus aspectos, penetraram no cinema clássico e influenciaram toda a produção fílmica ulterior.

O período que segue das vanguardas europeias, fortemente influenciado pelas calamidades do pós-guerra, é definido pelos autores enquanto modernidade cinematográfica. Desastres da conflagração, ausência absoluta de recursos financeiros, crise política e ideológica: trata-se de testemunhar, de descortinar o mundo contemporâneo em sua

³⁰VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Reflexões Preliminares. In: VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2012. p. 21

genuinidade³¹. Ao datar de 1950 a modernidade europeia tornava-se ainda mais hermética devido à cominação de múltiplos aspectos: a evolução das mentalidades e das técnicas filmicas bem como a influência progressiva de diferentes campos artísticos. Tais características unidas aos impactos socioculturais provenientes da guerra auxiliam a formarmos um panorama mais detalhado dos atributos do filme moderno, nas palavras de Vanoye e Leté, caracterizam-se:

- Por narrativas mais frouxas, menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais às vezes abertos ou ambíguos;
- Por personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise, pouco dados à ação;
- Por procedimentos visuais ou sonoros que confundam as fronteiras entre subjetividade e objetividade: sonhos, alucinações, fantasias, lembranças mostradas sem transição com imagens do “presente objetivo”; mistura de estilo documentário ou de reportagem com uma filmagem de ficção mais clássica; manipulações temporais que produzem no espectador efeitos de confusão entre presente, passado e tempo imaginário;
- Por uma forte presença do autor, de suas marcas estilísticas, de sua visão sobre os personagens e sobre a história que conta: comentário narrativo, movimentos do aparelho, rupturas estilísticas bruscas, primeiros planos insistentes, longos planos fixos;
- Por certa propensão a *reflexividade*, isto é, falar de si mesmo (do cinema, dos filmes, da representação e das artes, das relações entre a imagem, o imaginário e o real, da criação [...])³²

Tais questões têm como objetivo sensibilizar o analista para a necessidade de situar o filme na evolução das formas. Os cineastas herdaram, observam, impregnam-se, citam, parodiam, plagiam, desviam, integram as obras que precedem as suas. Por fim, resume-se que as escolas cinematográficas dão forma ao pano de fundo cultural sob o qual os realizadores de filmes se inspiram, sendo função do analista examinar os movimentos que dele decorrem³³.

No tocante a interpretação filmica, que decorre de seu processo analítico, devemos considerar alguns aspectos úteis à sua realização. Os autores colocam que há uma diferença entre a interpretação *semântica* e *crítica*. A primeira remete aos processos pelos quais o leitor dá sentido ao que lê ou ao que vê e ouve quando se trata de um filme. A segunda remete à atitude do analista que estuda por que e como, no projeto de sua organização estrutural, o texto filmico produz sentido. Considera-se assim, não apenas o sentido em si, mas também a sua construção. Este parâmetro nos conduz a pensarmos nas origens da significação produzida pela análise e através da análise. Segundo os autores:

³¹VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Reflexões Preliminares. In: VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus, 2012. p. 32

³²Ibid., pp. 33-34

³³Ibid., p. 34

- O sentido vem do autor, de seu projeto, de suas intenções: analisar um texto é, portanto, reconstituir o que o autor queria exprimir;
- O sentido vem do texto: este apresenta uma coerência interna, não necessariamente conforme as intenções explícitas de seu autor. É preciso, portanto, destacar essa coerência, independentemente de qualquer *a priori* que venha de fora do texto;
- O sentido vem do leitor, do analista: é ele quem descobre no texto significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos³⁴.

Ainda sobre o processo interpretativo, prolonga-se a sua discussão em referência a dois eixos distintos entre si, mas que se cruzam com frequência: o âmbito sócio histórico e simbólico. Na análise sócio histórica, sublinha-se em primeiro lugar, que todo e qualquer filme é um produto cultural entalhado em dada conjuntura. Apesar de possuir relativa autonomia em relação a outros meios visuais, não se pode alienar o objeto-filme dos diferentes setores sociais que o produziram, o que pode ser considerado um consenso entre os estudiosos do cinema. Assim como já foi posto por Ferro, Rosenstone, Quinsani e Valim, toda produção cinematográfica, independentemente de seu gênero e fontes de inspiração, sempre irá falar do seu próprio tempo. Cita-se como exemplo *Laranja mecânica*, neste filme, o que vemos é uma representação da Inglaterra do futuro pela Inglaterra de 1971³⁵. Nos filmes, funde-se a realidade e a imaginação, edifica-se um mundo possível que mantém relações intrincadas com o mundo real. Tais conexões estruturam a representação da sociedade em forma de espetáculo, drama ou documentário. Essa estruturação deve estar sob a égide do analista e, torna-se evidente, ao considerarmos algumas especificidades: os sistemas de papéis ficcionais e sociais; que indicam posições díspares na sociedade, os tipos de lutas e tensões sociais bem como o papel dos grupos envolvidos no embate, a forma como a estrutura social aparece; se é de forma estratificada ou hierárquica, se revela de fato algum conflito social. A partir deste ponto cabe questionar: de que maneira aparecem essas disputas? Qual foi a escolha por parte do diretor ao mostrar diferentes nichos sociais? Os filmes ocupam uma função importante na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta atingir as representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas³⁶.

A interpretação simbólica, em alguns filmes, exige do espectador uma leitura simbólica global ou parcial. Para os autores, devemos compreender a análise simbólica enquanto uma interpretação que não está centrada em produzir sentidos literais. A construção deste simbolismo advém da intenção do autor e do texto que, independentemente de sua categoria (ideológica, política, poética, etc.), deve ser identificada pelo analista. De maneira

³⁴VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Reflexões Preliminares. In: VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus, 2012. p. 50

³⁵Ibid., p. 52

³⁶Ibid., p. 55

mais ampla, trata-se de desvendar um código simbólico, um conjunto de signos situados em contextos socioculturais particulares³⁷. Além do que, é possível obsecrar que as artes da representação (incluindo o cinema) geram elaborações que, através da simbologia, retratam em diferentes níveis, uma ou várias visões da realidade mundana. Quais são os tipos de perspectivas representadas? De que forma se expressam? Tais questionamentos devem ser postos pelo analista, sabendo-se que as respostas não irão, necessariamente, revelar-se de forma transparente³⁸.

2.4 – A análise fílmica se encontra com a História

Através da perspectiva de Robert Rosenstone podemos refletir de forma mais ampla sobre as potencialidades do uso de filmes enquanto fontes históricas. O autor também fornece interpretações valiosas na divisão que realiza entre filmes românticos (drama histórico), documentários e os filmes pós-modernos. Ao comparar a história escrita com a produção fílmica, sob a forte influência das teorias de Hayden White, Rosenstone possibilita um alargamento no campo de História e Cinema: reconhecendo suas especificidades, o autor sugere que no âmbito cinematográfico existem produções de alta e baixa qualidade, assim como na produção historiográfica.

O livro *Ensaio sobre a análise fílmica* de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, se pensado em conjunção a obra de Rosenstone, fornece o alicerce metodológico que será aplicado no próximo capítulo. Mediando entre a teoria de Rosenstone e a metodologia de Vanoye e Lété, pretende-se desmembrar o objeto-filme para que possamos identificar de forma mais clara o texto fílmico que reside em seus entremeios. O autor vai além dos gêneros tradicionais cinematográficos, pois explora a ideia das categorias fílmicas inseridas no contexto histórico, isto é, películas que têm como objetivo representar o passado de forma intencional. A escolha teórica vai de encontro a uma das premissas da obra de Vanoye e Leté: devemos situar o filme na escola das formas, identificando suas tendências e fontes de inspiração.

É importante ressaltar que por mais ampla que seja a produção bibliográfica referente à análise fílmica não há um consenso ou um padrão a ser seguido. Sendo assim, a metodologia exata não existe nos livros, o que obtemos é uma série de sugestões e

³⁷VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Reflexões Preliminares. In: VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2012. p. 57

³⁸Ibid., p. 58

características cruciais que devem ser levadas em consideração ao realizar este tipo de atividade de pesquisa. Neste caso, priorizou-se a descrição da narrativa de forma detalhada enfocando mais precisamente em suas marcas de historicidade no que se refere aos aspectos culturais, servindo como um meio eficaz para a reflexão do imaginário puritano.

De certa forma, ao basear os diálogos de seu roteiro em documentos primários reais e pesquisar a fundo sobre o período retratado em seu filme, Robert Eggers traduziu em imagens a sua visão em relação a um vasto corpo textual que sobreviveu ao tempo. O objetivo do próximo capítulo é analisar minuciosamente a representação do imaginário puritano criada por Eggers para leva-la de volta a página escrita, apontando de forma mais específica as marcas de historicidade que residem nas diferentes camadas de sua narrativa.

3

A Bruxa: um conto folclórico da Nova Inglaterra.

O filme *A Bruxa*, criado pelo diretor nativo da Nova Inglaterra Robert Eggers, obteve sua *premier* no Festival de *Sundance* (2015), estreando nos cinemas brasileiros em março de 2016. Originalmente intitulado *The Witch: A New-England Folktale*, a película foi realizada com um orçamento de três milhões e quinhentos mil dólares e foi filmada na cidade canadense de Kiosk, situada no estado de Ontário. Produzido por múltiplas companhias e distribuído majoritariamente pelas empresas *Universal Pictures* e *A24*, o filme teve uma recepção variada: ao mesmo tempo em que decepcionou espectadores foi um sucesso para a esmagadora maioria da crítica. Mark Kermode, um dos mais respeitados críticos de cinema da atualidade, definiu *A Bruxa* como um “filme inteligente e evocativo de terror moderno”. Kermode afirma que o sucesso da narrativa reside em suas diversas camadas, possibilitando variadas interpretações:

Na superfície, é a história de uma família inglesa puritana do século XVII, enfrentando um pesadelo americano, atormentados por uma bruxa perversa que rouba seus filhos e suas almas. Mas sob essa superfície esconde-se algo mais perturbador - um conto de pessoas temerosas a Deus, cuja crença baseada no medo e nas fantasias distorcidas do folclore esconde seus próprios segredos sombrios³⁹.

A discrepância no que tange a recepção da obra parece residir na forma como foi realizada a sua divulgação. Vendido enquanto um filme aterrador e digno de perturbações, *A Bruxa* acabou sendo considerada, em contraste, enquanto uma película não necessariamente assustadora. Situamo-nos em um momento em que da produção cinematográfica do gênero de horror ainda se encontra fortemente alicerçada em uma cultura do susto. Parte disto se deve ao fato de que a intenção do diretor, desde o princípio, não era de fato criar um filme aterrorizante nos moldes tradicionais. Eggers afirmou em entrevistas que a sua intenção principal era criar uma história arquetípica de horror do século XVII situada no contexto específico da era formativa das colônias inglesas. O diretor também alega que, devido ao fato de ter nascido e crescido na Nova Inglaterra, a temática da bruxaria e seus desdobramentos perpassam a suas lembranças mais antigas. Tal memória, unida ao fascínio de Robert Eggers

³⁹On the surface, it is the story of a puritanical 17th-century English family enduring an American nightmare, tormented by a wicked witch who steals their children and their souls. But beneath that surface lurks something more disturbing – a tale of God-fearing folk whose terrified belief in the twisted fantasies of folklore hides their own darker secrets. In: KERMODE, Mark. **The Witch review: original sin and folkloric terror**. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2016/mar/13/the-witch-film-review-robert-eggers>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

pelo passado de sua terra natal deram impulso ao seu ambicioso projeto cinematográfico. A partir do desejo de criar um “pesadelo do passado”, Eggers decide pesquisar a fundo sobre o período que pretende retratar. Sendo assim, foram necessários cinco anos de pesquisa histórica para que pudesse recriar de modo acurado o contexto no qual a narrativa está inserida.

Desde o figurino, perpassando pelas estruturas arquitetônicas, o uso do inglês arcaico e a apropriação de diálogos provenientes de documentação primária, Eggers criou um filme repleto de marcas de historicidade. Meu interesse na análise fílmica de *A Bruxa* enquanto uma possível fonte histórica partiu desta premissa, o cuidado meticuloso em representar o imaginário de uma era em que o mundo fantástico e o mundo real faziam parte do mesmo universo. Ao pesquisar sobre o período, acabei me deparando com uma temática profundamente rica e fascinante, percebendo que de fato as pretensões do diretor foram bem-sucedidas em amplos aspectos. A caracterização do puritanismo e seu discurso religioso, as diferentes formas de representação da bruxaria e do demônio em si, as particularidades das personagens e outros diversos detalhes somente identificáveis através de múltiplas observações caracterizam o filme enquanto um poderoso instrumento de representação do imaginário da Nova Inglaterra do século XVII. Além disso, todas as cenas de horror, em nada se assemelham aos filmes de terror comerciais. A suposta literalidade que experienciamos pode ser constantemente questionada, não necessariamente em relação a sua existência ou não dentro da narrativa, mas pela rica carga simbólica que reside em seus tênues detalhes. Como colocado anteriormente por Kermode, as cenas mais reveladoras em termos gráficos ainda são passíveis de questionamento, tendo em vista sua ampla gama de significados escondidos sob as suas camadas superficiais.

Por intermédio de historiadores que dedicam suas pesquisas a história cultural da Nova Inglaterra, como Richard Godbeer e John Putnam Demos, em conjunção a autores que destinam seu enfoque a área de Cinema e História, como Robert Rosenstone, estruturou-se a presente monografia. Foi através do entrecruzamento dos capítulos um e dois que se tornou possível realizar a análise de *A Bruxa*. Ao assistir ao filme com outros olhos, buscou-se destrincha-lo ao máximo para que se identificassem os detalhes do texto fílmico, relacionando-os com as marcas de historicidade referentes à cultura do período. Ao priorizar a representação do imaginário ao invés das grandes estruturas, Robert Eggers realizou um filme *a la* Carlo Ginzburg na medida em que sua obra representa o que poderiam ter sido os

maiores medos, obsessões e paranoias decorrentes da experiência puritana no período formativo após os primeiros assentamentos da Nova Inglaterra.

A análise do filme foi estruturada através de sua divisão em vinte trechos, como se fossem capítulos de um livro. Em cada um dos segmentos está presente a descrição da cena bem como a verificação das marcas de historicidade ali presentes.

3.1 - Análise do filme

Fragmento 1 – A expulsão

William e sua família encontram-se no tribunal devido a um conflito de cunho religioso. William questiona a fé dos ministros da comunidade, posicionando-se enquanto verdadeiro cristão. A corte o acusa de desonrar as leis comunais ao colocar seu orgulho a frente da legislação local:

William: [before the court] What went we out into this wilderness to find? Leaving our country, kindred, our fathers houses? We have travailed a vast ocean. For what? For what?

Governor: We must ask thee to be silent!

William: Was it not for the pure and faithful dispensation of the Gospels, and the Kingdom of God?

Old Slater: No More! We are *your* judges, and not you ours!

William: I cannot be judged by false Christians, for I have done nothing, save preach Christ's true Gospel.

Governor: Must you continue to dishonor the laws of the commonwealth and the church with your prideful conceit?

William: If my conscience sees it fit.

Governor: Then shall you be banished out of this plantations liberties!

William: I would be glad of it.

Governor: Then take your leave, and trouble us no further.

William: How sadly hath The Lord testified against you.

William: [turning to leave] Katherine...⁴⁰

⁴⁰William: [perante a corte] O que nós viemos encontrar em meio a esta região inóspita? Deixando para trás nosso país, as casas de nossos pais? Nós cruzamos um vasto oceano. Para que? Para que?

Governor: Nós pedimos que você se cale!

William: Não teria sido por causa da mais pura dispensação dos evangelhos e do reino de Deus?

Old Slater: Não mais! Nós somos seus juízes, e não você o nosso!

William: Eu não posso ser julgado por falsos cristãos, pois eu não fiz nada além de pregar o verdadeiro evangelho de Cristo.

Governor: Você pretende continuar a desonrar as leis do bem comum e da paróquia com seu conceito orgulhoso?

William acredita que ele e sua família são praticantes da “verdadeira fé”, ao se posicionar contra a corte local, denota não apenas sua pretensa ortodoxia como também fornece sinais valiosos sobre outro aspecto do período: a heterogeneidade das colônias. Ao contrário do que se pensava em uma historiografia mais tradicional, os habitantes da Nova Inglaterra não consistiam em um bloco monolítico de pensamento, que acatava as ideias de seus ministros de forma passiva. A expulsão da família indica uma atuação ativa de William em relação à interpretação do evangelho, agindo enquanto protagonista no teor e substância de sua fé.

Fragmento 2 – Em direção à floresta

Ao saírem do *plantation*, obtemos uma breve visão do vilarejo do ponto-de-vista da família em sua carreta. Na cena, pode-se observar a presença de um indígena em meio aos habitantes ingleses, o que demonstra outro ponto relevante: a presença das populações originárias em meio às colônias. O *take* mostra, que embora a perspectiva puritana em relação aos nativos fosse pejorativa, ao alegar que a população originária era constituída por agentes “demoníacos” (*indian devils*), havia possibilidade de negociação. Tendo em vista que o filme é ambientado em meados de 1630, considera-se que está situado em um momento ainda formativo, pouco tempo havia se passado desde a chegada dos pais fundadores. Na sequência, direcionam-se a floresta cantando uma canção religiosa que faz menção constante a Jeová. Após um corte de câmera, vemos a família reunida ao redor de uma fogueira à noite, no interior da mata.

Fragmento 3 – A oração

Após beijarem o solo, William, Katherine e seus filhos encontram-se juntos em frente à floresta, ao darem as mãos, realizam suas preces para que sua transição seja bem-sucedida. A câmera enfoca a mata e se aproxima lentamente enquanto ouvimos uma trilha sonora excruciante, operando como um prenúncio de que algo nefasto habita a paisagem virginal que os rodeia.

William: Se a minha consciência permitir.

Governor: Então você deve ser banido dos limites dessa plantação!

William: Eu ficaria orgulhoso.

Governor: Então pegue suas coisas e não nos cause mais problemas.

William: Infelizmente o senhor testemunhou contra você.

William: [voltando-se para partir] Katherine...

Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt4263482/quotes>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

Fragmento 4 – Thomasin confessa seus pecados

O segmento se inicia com um *zoom* no rosto de Thomasin que confessa a Deus suas atitudes impuras ao mesmo tempo em que implora por clemência. Alega que se divertiu no Sabá em segredo, quebrou diversos mandamentos em pensamento, seguiu seus impulsos ao invés de sua fé. Sendo assim, ela reconhece seu estado de inadequação espiritual e teme por seu perecimento eterno, justificando sua súplica por piedade.

A cena revela o inerente sentimento de culpa e medo sentido por Thomasin, representando de forma acurada algumas características significativas da teologia puritana. A forte ortodoxia que sustentava a ideia do predestinacionismo causava tremenda ansiedade nos habitantes da Nova Inglaterra. A princípio, o inferno era um destino possível a todos. Ao mesmo tempo, pode-se inferir a seguinte questão: seriam estes indícios do caráter desviante da personagem? Seria este um prelúdio de seu destino dentro da narrativa?

Fragmento 5 – Samuel desaparece

Katherine solicita a Thomasin tome conta de Samuel, pois necessita realizar incumbências domésticas. Thomasin segura seu irmão caçula no colo e o coloca cuidadosamente no chão, posicionando-se em frente à floresta. Ao brincarem de *peek a boo*, em uma fração de segundos, Samuel desaparece misteriosamente. Thomasin grita seu nome em desespero e corre em direção à mata, o que nos indica o local para onde a criança foi levada.

Observa-se neste ponto uma primeira imbricação entre o gênero de horror em conjunção a abordagem histórica. O rapto de bebês não batizados faz parte das crenças folclóricas em relação à bruxaria. Haveriam sido lobos? Ou haveria sido fruto de uma intervenção espectral?

Fragmento 6 – Unguento sangrento

A cena que segue do sequestro de Samuel revela uma figura envolta em uma veste vermelha esgueirando-se por entre as árvores com a criança em seus braços. No interior de um casebre em meio à floresta observamos Samuel sobre uma mesa à luz de velas sendo tocado por uma mão de aspecto cediço. Na sequência, vemos uma mulher velha com longos cabelos brancos e aparência moribunda triturando a criança com um pilão amassador rústico. Daí em diante, unta o corpo e um cabo de madeira com o sangue e as vísceras de Samuel, o

que dá início a um transe ritualístico seguido de uma lenta levitação. Montada em sua vassoura levanta voo em direção aos pinheiros sob a luz do luar. Neste momento, sua forma se confunde com a de um pássaro.

É plausível que a criatura desta cena seja uma bruxa, entretanto, para além de sua significação mais óbvia, é preferível que a consideremos enquanto uma figura demoníaca em essência. A cena denota um cuidado meticuloso no que tange a representação de rituais sabáticos realizados por bruxas e feiticeiros no imaginário cristão da era Moderna. A morte de um recém-nascido não batizado bem como o banho sangrento e o voo noturno são características que perpassam a esmagadora maioria dos depoimentos fornecidos nos julgamentos inquisitoriais nos quais podemos identificar os estereótipos da crença folclórica em bruxaria. Além disso, se considerarmos o contexto específico da Nova Inglaterra do século XVII bem como a produção historiográfica e as fontes relacionáveis, pode-se dizer que o demônio se encontra nos detalhes do período.

Fragmento 7 – O luto

No interior do casebre escuta-se o choro de Katherine devido à perda de seu filho. No andar de cima, Caleb observa Thomasin se debatendo durante o sono, indicando que sua irmã está tendo um pesadelo. A câmera enfoca nos seios da personagem, o que denota os primeiros sinais de um desejo sexual por parte de Caleb. O garoto desce as escadas (podemos ouvir Katherine aos prantos) e segue em direção à plantação onde William se encontra.

Fragmento 8 – *“This wilderness will not consume us”*

Chegando ao milharal, Caleb informa a seu pai que todos ainda estão dormindo. William responde: “é difícil levantar-se em um dia cinzento, o diabo nos mantém com os olhos fechados”. Ao indagar seu pai sobre o desaparecimento de Samuel, William diz que não poderão mais procura-lo, devem aceitar o ocorrido, acatando a decisão de Deus e conformando-se com o fato de que Samuel está morto. William diz a Caleb para irem juntos mata adentro verificar se algum animal foi capturado nas armadilhas postas por ele. Necessitam recorrer à caça já que o milharal se encontra majoritariamente podre.

Nesta cena podemos perceber dois pontos relevantes para a análise. Em primeiro lugar, ao dizer para seu filho que a morte de Samuel deve ser aceita e superada, William revela uma característica intrínseca a teologia puritana: todos os eventos devem ser interpretados em termos providenciais. Se Deus tirou a vida de seu filho, foi para colocar sua

fé sob teste, caracterizando uma espécie de convite a reforma moral. Em segundo lugar, a necessidade de penetrar a mata para caçar devido à infertilidade do solo nos mostra que o desaparecimento de Samuel não é o único sinal de insatisfação divina, o milho apodrecido também demonstra o descontentamento de Deus, ou seria, neste caso, uma demonstração de intervenção diabólica?

Fragmento 9 – O pecado original

Ao adentrar a floresta William pergunta a Caleb se ele nasceu no pecado original e por quê? Caleb, demonstrando conhecimento considerável das escrituras, afirma que sim, devido ao pecado imputado por Adão bem como a natureza corrupta que o habita. Tal estado de inerente corrupção espiritual não possui bênçãos e está inclinado ao pecado constante. Caleb questiona seu pai se Samuel também nasceu no pecado original, William responde que sim. Caleb indaga a morte de seu irmão, alegando que a criança seria muito nova para ser enviada ao inferno e que ele mesmo possui maldade em seu coração, temendo por seu perecimento caso viesse a morrer. William tenta consolar seu filho afirmando que as suas preces são para que Samuel esteja no reino dos céus, porém, ninguém de fato pode afirmá-lo e, tampouco, saber o seu destino até o momento do juízo final.

Este diálogo demarca uma característica fundamental da análise no que tange a teologia puritana e o seu acentuado teor predestinacionista. Os historiadores concordam de forma ampla que o medo e a paranoia decorrentes do puritanismo eram elementos presentes na vida dos habitantes da Nova Inglaterra. Era comum observar o espectro da ansiedade espiritual em muitos indivíduos, principalmente em crianças. Caleb tem medo de arder no inferno, pois entende que o estado de sua alma é pecaminoso e, para além do pecado original no qual nasceu seus pensamentos impuros condicionam o seu destino. É natural que imaginemos uma criança aterrorizada ao se deparar com um discurso religioso ortodoxo fulminante como era o caso do puritanismo. A ideia de uma salvação quase que inalcançável fazia parte dos temores de amplos setores da população, a ansiedade provinha, muitas vezes, de um sentimento de inadequação espiritual cujo Caleb se enquadra perfeitamente.

Fragmento 10 – A lebre

Thomasin encontra-se no galinheiro. Ao coletar um ovo o alimento cai no chão e quebra-se, revelando uma ave morta. Percebe-se nesta cena outro sinal de um possível malefício ao qual a família pode estar submetida. Em termos providenciais, a má colheita,

doenças e mortes misteriosas de animais domesticados são um forte indício de descontentamento divino, ou então, de intervenção satânica, levando em consideração que ambos os casos não estão descolados, relacionam-se entre si em uma teia complexa de significados.

Após um corte de câmera, volta-se para o interior da floresta onde William e Caleb ainda se encontram. Ao perceber que seu pai carrega uma espingarda Caleb o questiona sobre onde e como ele haveria conseguido o objeto. William o informa que foi fruto de um escambo com *Indian John*. Ele havia trocado o cálice de prata de Katherine para conseguir o instrumento de caça. Solicita a Caleb que não conte nada a sua mãe, pelo menos até o seu luto cessar. A partir deste ponto, Fowler (seu cão) começa a latir incessantemente em certa direção da mata. William e Caleb percebem que o alvoroço de seu cão é destinado a uma lebre. William se prepara para atirar no animal e pede para que Caleb comece a orar em detrimento do sucesso da caça. Ao mirar, obtemos um *zoom* no roedor, quando realiza o disparo a arma ricocheteia e William é atingido no olho devido ao movimento brusco da carabina.

Primeiramente cabe destacar a segunda menção, ainda que de forma sutil, das relações comerciais com os povos originários. Robert Eggers foi assertivo, em termos históricos, ao introduzir em sua narrativa tais conexões. A troca de William ilustra que as relações com os indígenas eram complexas, porém, havia, em alguma escala, a possibilidade de negociação. Em segundo lugar deve-se questionar: por que o enfoque na lebre? Segundo a crença folclórica, o demônio se manifesta através de diversas formas, muitas vezes enquanto animal ou semianimal. Corvos, gatos, cães, bodes e lebres representavam as variadas faces do mal. É provável que a cena indique que o espectro maligno que habita a floresta os observava naquele momento. O disparo errado seria fruto de intervenção diabólica? Seria o animal a mesma criatura que raptou Samuel, porém transformada em bicho?

Fragmento 11 – Uma canção para Black Phillip

Os gêmeos Jonas e Mercy cantam uma música destinada ao bode preto da fazenda chamado Black Phillip. O animal corre de forma desordenada enquanto as crianças o perseguem cantarolando incessantemente. Thomasin encontra-se no celeiro trabalhando e começa a pedir que seus irmãos cessem a brincadeira. Sem sucesso e cansada, destina-se a frente da casa e permanece observando a floresta. Ao voltar da mata com Caleb, William captura o bode e o tranca de volta no cercado, repreendendo os gêmeos pelo ocorrido. Katherine sai à rua e questiona William sobre onde estavam durante a manhã. Seu marido

responde que se encontrava passando algum tempo com seu filho. Caleb, por sua vez, fica nervoso por saber da mentira que ele e seu pai estão envolvidos e cria uma história de que haviam ido até os arredores da mata, pois ele acreditava ter encontrado uma macieira. Katherine se mostra duplamente enfurecida, primeiro pela negligência de Thomasin ao cuidar de seus irmãos bem como por não ter realizado todas as tarefas domésticas que a ela estavam destinadas; segundo, por estar fortemente traumatizada pela perda de Samuel, desejando assim, que Caleb não volte a ultrapassar os limites da propriedade.

Fragmento 12 – *“I be the witch of the wood”*

Thomasin lava as roupas de seu pai na beira do riacho que cerca a propriedade. Caleb se aproxima para buscar água e, ao chegar, observa novamente os seios de sua irmã. Thomasin percebe o comportamento estranho de seu irmão, sem relacionar com quaisquer questões sexuais, o conforta em seu colo. São interrompidos por Mercy, que ao se aproximar do rio por detrás de algumas moitas começa a brincar dizendo que “ela é a bruxa da floresta e vai raptá-los”. Thomasin e Caleb a repreendem alegando que foi um lobo que levou Samuel, Mercy nega e afirma ter visto uma bruxa trajando uma veste vermelha levar a criança para os confins da floresta. Thomasin se irrita com sua irmã mais nova e começa a assustá-la, alegando que na verdade ela é a bruxa da floresta, que seu espírito dança nu a noite junto ao demônio, que ela assinou seu livro, que ele necessitava de um bebê não batizado e, sendo assim, ela “entregou Samuel para o mestre”. Ela ameaça Mercy alegando que a garota não deve contar nada aos seus pais, caso contrário “ela enfeitiçará a todos”.

A atração de Caleb por Thomasin demonstra que grande parte de sua culpa reside neste aspecto, é importante ressaltar que pensamentos indevidos eram considerados como tentação demoníaca. Entretanto, segundo a teologia puritana, só eram procurados pelo diabo aqueles que possuíam uma pré-disposição à imoralidade. Os desejos sexuais de Caleb resultavam em uma auto culpabilidade constante, que o faziam questionar frequentemente o estado pecaminoso de sua alma. Em segundo lugar, a brincadeira de “mau gosto” de Mercy bem como a reação explosiva de Thomasin revela outra característica de fundamental importância: a presença de conflito. É possível que as garotas estivessem apenas provocando uma à outra. Todavia, ao assumir-se enquanto bruxa para Mercy, Thomasin causa um tremendo pânico na menina e a situação acaba se tornando um elemento de tensão entre ambas. A cena demonstra o quanto as fobias e os medos decorrentes do período eram presentes, inclusive no âmbito familiar. Como posto por John Putnam Demos, não demorava

muito para que embates de variadas causas culminassem em apontar de dedos, acusando-se uns aos outros de bruxaria. É possível que as “brincadeiras” de Mercy e Thomasin simbolizem as imbricações envoltas nas relações entre conflito e acusação, em que muitos historiadores defendem residir um fato crucial no que se refere ao início de uma caça às bruxas. Por outro lado, cabe questionar: seria esta uma demonstração de curiosidade por parte de Thomasin? Seria este um indício de sua recusa ao *modus operandi* da vida ortodoxa? Seria mais um sinal de um possível caráter desviante que, mesmo de forma inconsciente, perpassava seus pensamentos?

Fragmento 13 – Diferentes interpretações

A família encontra-se reunida em frente mesa sob a luz de velas para o jantar. Em suas preces, conduzidas por William, pode-se identificar uma obsessão com a ideia de suas vidas serem inerentemente pecaminosas, suplicando a Deus pela salvação de suas almas corrompidas. Katherine pergunta a Thomasin se ela tem conhecimento de onde se encontra sua taça de prata, a garota alega não saber de nada. Katherine continua agindo com desconfiança e solicita que Thomasin vá para o exterior da casa checar se os animais estavam abrigados. Chegando ao celeiro, a garota se depara com a lebre, a mesma que vimos no décimo fragmento.

A câmera corta para o interior da casa novamente onde William e Katherine continuam discutindo. William sugere que se voltem a Deus e não a eles mesmos, alegando que os infortúnios que vem ocorrendo são um convite divino para a reforma moral, um exercício de humildade. Katherine, em contraste, acredita que sua família foi amaldiçoada. Após o jantar, Thomasin e seus irmãos fingem estar dormindo e escutam um diálogo entre seus pais. Katherine sugere que Thomasin seja vendida para servir alguma família das redondezas, acreditando ter sido uma péssima ideia a saída do vilarejo. William concorda, ainda que de forma hesitante. Katherine entra em profundo desespero, pois acredita que irão morrer de fome.

Primeiramente, observa-se que o discurso religioso de William é extremamente condizente aos estudos históricos sobre a teologia puritana. A questão do estado pecaminoso inerente é algo central nos sermões protestantes, existindo uma obsessão profunda com a necessidade de constante purificação de suas almas, neste caso, através de suas preces. Em segundo lugar, podemos observar as diferentes formas que Katherine e William lidam com os infortúnios da vida cotidiana desde sua chegada. Para William, os acontecimentos nefastos

estão sempre conectados à vontade onipotente de Deus. Para Katherine, Deus os abandonou há tempo. As diferentes maneiras de se relacionar com os fenômenos cotidianos demonstra que Eggers teve a atenção necessária para representar nos mínimos detalhes, a complexidade do social. Além disso, observa-se que William se mantém em silêncio em relação ao desaparecimento da taça, mesmo sabendo da inocência de Thomasin. Não seria esta uma atitude oposta ao que se espera de uma pessoa de Deus? Ao retratar a hipocrisia que reside nas relações familiares o filme levanta questões sobre o quão heterogêneas podem ser as atitudes dos envolvidos e, o quanto pode haver alterações no comportamento dos sujeitos, conforme for conveniente.

Fragmento 14 – Caleb desaparece

Thomasin desperta na manhã seguinte e vai ao celeiro. Chegando ao local depara-se com Caleb preparando-se para cavalgar. Thomasin questiona seu irmão sobre onde ele irá, Caleb responde que vai a floresta para conferir as armadilhas e, se possível, caçar algum animal. Explica que caso volte com alimento, seus pais irão desistir de enviá-la como servente de alguma família. Thomasin exige que Caleb a leve com ele e, com a devida insistência, seu irmão acaba cedendo.

Ao adentrarem a mata encontram a armadilha com um animal morto e ficam bastante efusivos. A partir deste ponto, o cavalo em que Thomasin está montada e Fowler (o cão) ficam extremamente nervosos, agindo de forma enérgica e desgovernada. Caleb nota que Fowler está latindo freneticamente em direção a uma lebre, a mesma lebre que apareceu anteriormente, nas cenas 10 e 13. Thomasin acaba caindo do cavalo e permanece desacordada ao atingir o chão, seu irmão corre atrás de Fowler que havia adentrado a floresta em disparada.

Já é noite, William e Katherine estão preocupados e procuram por seus filhos nas proximidades da propriedade. Há um corte de câmera e voltamos para o interior da floresta, Caleb encontra-se sozinho, rezando incessantemente. Ao escutar o choro de seu cão, Caleb segue os ruídos e se depara com Fowler morto, suas vísceras estão aparentes, como se houvesse sido estripado. Caleb penetra cada vez mais na mata e avista a lebre novamente, o animal adentra em um terreno cada vez mais inóspito, o garoto continua a persegui-lo com dificuldade. Ao sair de um inextricável emaranhado de galhos, Caleb defronta-se com um casebre macabro, a câmera enfoca na porta da choupana enquanto se abre lentamente. Surge uma mulher bela e jovem utilizando um vestido envolto em uma veste vermelha com capuz.

Caleb se aproxima como se estivesse hipnotizado, ao ficarem mais próximos, beijam-se e a mulher agarra sua cabeça com uma mão de aspecto semelhante a que havia tocado Samuel antes de ser brutalmente morto.

Inicialmente, destaca-se que a lebre que surge na mata e causa o tormento nos animais é a mesma das cenas anteriores. Tal raciocínio se constrói não apenas pela aparência similar do animal, mas também pelos sinais que a criatura já denotava enquanto representante do mal. Além disso, a lebre atrai Caleb para o interior da mata e o leva ao encontro da mulher que o beija. Seria a lebre a figura medonha que havia assassinado seu irmão? Seria a lebre um dos disfarces desta suposta bruxa? Seria o aspecto jovial outra máscara utilizada para atrair Caleb? A cena permite múltiplas análises, o que parece claro, no entanto, é o elemento da tentação. Segundo a teologia puritana, é através da perdição humana que o demônio irá tentar os indivíduos para longe de Deus. Independentemente de uma possível “interpretação final”, é através da sedução que Caleb acaba caindo nas garras da figura maléfica que o sequestra. A meu ver, este segmento do filme representa muito bem o elemento da tentação demoníaca, na qual, segundo o puritanismo, residia o intermédio de ação de Lúcifer e seus seguidores.

Fragmento 15 – Caleb retorna

Já é noite quando Thomasin retorna da floresta e encontra seu pai a procurando nos arredores da propriedade. Ao entrarem a casa, Katherine pergunta de forma agressiva a sua filha o que ocorreu, desejando saber do paradeiro de Caleb. Thomasin alega não saber o que houve e que sua última lembrança é de seu irmão adentrando a floresta segundos antes de sofrer a queda do cavalo. William se prepara para sair em busca de seu filho desaparecido, Katherine insiste em indagar Thomasin em um tom ameaçador e a questiona novamente, agora sobre o porquê de ter levado seu irmão para a floresta. Antes que a garota possa responder, William intervém no diálogo e confessa para sua esposa que foi ele quem primeiramente levou Caleb para a mata e, ao mesmo tempo, assume ter sido o responsável pela negociação de sua taça de prata. Inicia-se um conflito tempestivo entre o casal, no qual Katherine fica inconsolável pelas mentiras contadas por seu marido.

Thomasin sai da residência e vai até o quintal para levar as cabras para o abrigo devido à chuva. Ao se aproximar do local avista seu irmão nu, encostado na cerca, agindo como se estivesse em transe. Ao ser levado para dentro, Caleb é posto sob os cuidados de Thomasin e sua mãe, que o submetem a uma sangria. William mostra-se profundamente perturbado com a cena e se dirige ao exterior da casa para cortar lenhas.

Neste ponto, somos introduzidos a um momento fulcral que irá culminar na generalização do conflito no interior do seio familiar. Ao confessar sua atitude para Katherine, William demonstra sua dubiedade em relação ao seu comportamento, o que estimula uma profunda desconfiança por parte de sua esposa. Além disso, ao acusar cegamente Thomasin, sua mãe denota certa propensão a responsabilizá-la enquanto causadora dos problemas que os rodeiam. Esta relação intrincada entre mãe e filha é bastante reveladora em relação a alguns aspectos das percepções de gênero da sociedade da Nova Inglaterra. De certo modo, ao tornar-se mais velha e dar sinais de uma mulher adulta, Katherine não hesita em cogitar a possibilidade vender sua filha enquanto serviçal de alguma família. Ademais, a cena constitui um momento de florescimento na paranoia entre os próprios membros da família, que resultará em um apontar de dedos generalizado. De certa forma, introduz-se a ideia de que são as próprias fobias e ansiedades da sociedade na qual estão inseridos que condicionam esta propensão a acusações desmedidas, a uma procura incessante de vítimas e culpados. Em alguma escala, representa-se uma das formas dos indivíduos da Nova Inglaterra lidarem com situações de perda e conflito.

Fragmento 16 – Ordenha sangrenta

Thomasin situa-se no interior do abrigo das cabras juntamente aos seus irmãos Jonas e Mercy. Os gêmeos, ao lado de Black Phillip, afirmam que o bode os está dizendo que Thomasin é a responsável pelo tormento de Caleb. Eles acreditam que sua irmã mais velha seja de fato uma bruxa. Ao ordenhar a cabra branca que ali se encontra, observamos sangue jorrar no balde ao invés de leite, Thomasin se afasta assustada e seus irmãos a encaram com pavor, parecendo agora acreditar piamente na influência de sua irmã nos acontecimentos recentes.

O sangramento das mamas de dado mamífero durante a ordenha está normalmente ligado a infecções e inflamações de causas diversas. Entretanto, para os habitantes da Nova Inglaterra, cenas como esta evidenciavam de maneira quase que cabal a presença de artes das trevas. Pensando-se na situação de conflito já instaurada, a ordenha sangrenta de Thomasin tornou ainda mais vulnerável a ser a principal suspeita. Além disso, ressalta-se que a representação desta cena dialoga muito bem com as crenças folclóricas: situações deste tipo eram consideradas como sinais claros de intervenção satânica.

Fragmento 17 – Caleb possuído

Caleb encontra-se deitado em frente a uma janela no andar de cima do casebre. Ao acariciar seu filho, Katherine relembra William de um caso de uma criança de antigos vizinhos que havia sido atormentada por “magia indígena”. Katherine está convencida de que Caleb foi vítima de bruxaria, William discorda e argumenta que eles não devem recair em crenças supersticiosas. Sua esposa admite que desde o desaparecimento de Samuel sua fé encontra-se profundamente enfraquecida, o que explica sua progressiva tendência a considerar a possibilidade de influência demoníaca nos acontecimentos nefastos que os atormentam.

Após um corte de cena, observamos Thomasin e sua mãe à frente da casa separando milho no mesmo momento em que Caleb grita de forma gutural. A família sobe em conjunto até o local onde o garoto se encontra e se deparam com Caleb agindo de maneira anormal, indicando a sua provável possessão diabólica. Em meio a ataques enérgicos e contorções corporais, Caleb alega haver um demônio dentro de seu corpo que “machuca as suas entranhas”. Ao proferir a palavra pecado diversas vezes, sua boca é inexplicavelmente selada. William utiliza uma faca para desfazer o malefício, ao conseguir, surge uma maçã envenenada ensanguentada de dentro da boca de Caleb. Katherine alega que o episódio que acabaram de presenciar era uma comprovação contundente de que ela e sua família estavam sendo vítimas de bruxaria. Jonas e Mercy acusam Thomasin de ser a culpada do tormento de Caleb ao afirmar que a garota havia ordenhado uma cabra e obtido sangue ao invés de leite. A partir deste ponto, William passa a desconfiar fortemente de sua filha e solicita que a garota se ajoelhe e prove sua inocência perante os olhos de Cristo. De forma concomitante, William solicita de maneira histérica que todos orem em um círculo ao redor de Caleb. Ao iniciarem as preces os gêmeos começam a se contorcer no chão afirmando que não conseguem lembrar as orações e gemem como se estivessem sendo atormentados por algum espectro invisível.

Na sequência da cena observamos Caleb proferir palavras de cunho sombrio e desconexo: “Um sapo, um gato, uma gralha, um corvo, um cão negro, um lobo. Ela deseja o meu sangue, envia-os para mim, o meu sangue. Alimentam-se das tetas e das partes íntimas dela. Ela os envia para mim. Meu Deus, Jesus, salve-me! Ela envia os demônios, eu sou o inimigo, sugando o sangue e a sujeira dos pecados. O senhor sobre mim levanta o rosto, derrama sobre mim o teu amor, lava-me nas fontes incessantes do teu sangue. Sou totalmente teu, meu amado senhor Jesus. Meu senhor, meu amor, beija-me com os teus beijos. Quão adorável és tu, o teu abraço. Senhor, meu amor, a salvação de minha alma leva-me a ti!”. Após um momento final de êxtase, Caleb morre nos braços de sua mãe.

A possessão de Caleb nos leva a refletir sobre múltiplos aspectos, tanto em relação ao personagem quanto a cultura religiosa na qual está inserido. A partir da perspectiva de Richard Godbeer, o fenômeno da intervenção diabólica consistia, em termos práticos, na habitação de um corpo humano por um demônio, que então passaria a controlar as ações verbais e físicas de suas vítimas. Dentre as variadas características partilhadas em diferentes casos de possessão, relembra-se: normalmente ocorriam em ambientes de intensa devoção espiritual, possesores falavam e agiam de formas culturalmente ilícitas e a maioria dos possuídos eram obcecados com sua condição moral. Dentre os três aspectos apresentados, consideremos o primeiro e o último enquanto instrumento de comparação entre o filme e a produção historiográfica sobre o período. Caleb é muito jovem e sua família é profundamente devota. O garoto fornece sinais de atração sexual por sua irmã e, tais impulsos o angustiam, pois indicam o deplorável estado pecaminoso ao qual seu espírito está submetido. Podemos observar que Caleb se enquadra em pelo menos dois atributos referentes ao fenômeno da possessão diabólica. Através de Godbeer, portanto, podemos sugerir que a possessão de Caleb simboliza uma solução para sua incapacidade de resolver a questão de sua própria culpa. Isso permitiu que creditasse suas atitudes impuras aos demônios que os possuíram ao mesmo tempo em que reconhecia o deplorável estado espiritual que primeiramente os seduziram.

Em relação às palavras proferidas durante o episódio, podemos perceber a menção de vários elementos relativos à vida selvagem e a natureza, *the wilderness*. É possível que os animais citados durante a sua possessão indiquem as variadas formas assumidas pela bruxa e pelo demônio, os variados semblantes apropriados pelo mal para que consiga se alastrar para o interior de sua família. Em relação à frase “alimentam-se das tetas e das partes íntimas dela”, pode-se inferir enquanto um prelúdio do que virá a ocorrer com Katherine nas cenas posteriores.

Fragmento 18 – Histeria

Jonas e Mercy permanecem desacordados enquanto Katherine, aos prantos, lamenta a morte de outro filho. William se dirige a parte exterior da moradia e encontra sua filha chorando incessantemente. William pergunta, de forma cautelosa, se Thomasin de fato tem alguma influência no tormento de seus irmãos. Depois dos episódios experienciados no interior da casa, instaura-se um clima de desconfiança total entre os membros da família. William segue interrogando sua filha, alegando que o contrato demoníaco possivelmente realizado por ela não possui valor, desde que assuma sua atitude e peça perdão perante Deus. Após negar veementemente todas as acusações proferidas, Thomasin levanta questões relacionadas à hipocrisia de seu pai. Ela questiona como é possível que ele a acuse de ter

familiaridade com o diabo sabendo de suas mentiras em relação à Caleb e a taça de prata de sua mãe. Deflagra-se uma luta corporal entre os dois que é interrompida no momento em que Thomasin afirma que o demônio é Black Phillip e que os gêmeos conversam com o bode, podendo ser esta a causa dos tormentos aos quais estavam submetidos. William, em um ato de fúria descontrolada arrasta sua filha pelos cabelos até o interior do casebre, onde começa a agir de forma histérica e desgovernada, vociferando acusações a todos ao seu redor. Katherine, neste momento, possui convicção de que Thomasin é culpada. William se dirige a Jonas e o ergue pelo colarinho, questionando se eles possuem algum “laço profano com o bode”. O pânico se alastra e o ambiente é engolfado pela paranoia coletiva, Katherine acusa sua filha, Thomasin acusa seus irmãos menores e William já não faz a menor ideia de quem seja o verdadeiro responsável, supondo até que tudo faça parte de uma grande encenação. William tranca Thomasin, Jonas e Mercy no celeiro alegando que passarão a noite ali para que reflitam sobre seus pecados. Seu plano é levá-los até a cidade no dia seguinte a fim de que possam averiguar de fato as causas de todo o infortúnio ao qual se encontram submetidos.

Katherine e William enterram Caleb nos arredores de sua propriedade. Antes de cobrirem o caixão de terra, a mãe deita sobre a cova de seu filho em um ato de desespero. Após um corte, vemos William cortando lenha à noite, acaba ajoelhando-se e, aos prantos, começa a orar de maneira fervorosa. Ele pede perdão e alega ser o responsável por todo o sofrimento experienciado por sua família. Acredita, neste momento, que sua saída do *plantation* foi motivada pelo orgulho, o que culminou em toda desgraça vivenciada até o momento.

Orgulho foi o que impeliu Lucifer e seus seguidores a se rebelarem contra Deus. É provável que o orgulho de William tivesse sido um dos fatores primordiais que precederam a maldição de sua família. Ainda que sua intenção não fosse esta, é possível que a decisão de sair do vilarejo para viverem de forma simples nos arredores da floresta tenha sido parte de uma estratégia diabólica para distancia-los da comunidade, tornando-os mais vulneráveis a influência das trevas. Ao decidir sob a égide do orgulho, William pode ter sido ludibriado pelo demônio.

Fragmento 19 – Catarse

Katherine acorda no meio da noite e se depara com Caleb e Samuel na sala de sua casa, conversa com seu filho, dizendo o quanto sentiu sua falta. Caleb responde com uma voz rouca, o que indica que quem está ali não é ele, mas sim algo ou alguém que tomou a sua forma. Dentro do celeiro, Thomasin e seus irmãos escutam um ruído alto advindo do teto, indicando que algo pousou no local. De volta ao casebre, a entidade demoníaca sob a forma

de Caleb afirma para Katherine que a partir daquele momento eles poderão se ver sempre que desejarem. Ao mencionar ter trazido um livro, pergunta se sua mãe deseja folheá-lo com ele. Katherine concorda, mas afirma que antes precisa alimentar Samuel, envolvendo a criança em seus braços para amamentá-la. Após um corte de cena para o interior do abrigo dos animais, Thomasin e os gêmeos percebem uma presença no local. Em meio à penumbra pode-se observar aos poucos, a presença da mesma figura que raptou Samuel e Caleb sugando as mamas da cabra que havia expelido sangue ao ser ordenhada por Thomasin anteriormente. Neste momento, a bruxa se revela as crianças gargalhando de forma macabra. Volta-se ao interior da residência e podemos observar Katherine sentada em uma cadeira enquanto um corvo mutila seu seio.

Na cena que precede o episódio da possessão de Caleb, ao afirmar que sua fé se encontrava cada vez mais enfraquecida, Katherine indica seu gradativo distanciamento de Deus. Pensando-se através da ótica puritana, tal atitude por parte da personagem poderia haver funcionado como um convite para que as forças demoníacas adentrassem a sua casa de uma vez por todas. Ao se afastar de sua fé, Katherine tornou-se mais vulnerável, sendo possível que fosse ludibriada pelo demônio sob a forma de Caleb e Samuel. Na cena do celeiro, onde a bruxa se mostra em sua forma original para Thomasin e seus irmãos bem como no momento em que Katherine tem seu seio abscindido pelo corvo, parecemos ter chego a um ponto do filme em que não há mais possibilidade de dúvidas em relação ao arquétipo maléfico da forma como a bruxaria é representada. Ao mesmo tempo, esta seria uma das camadas superficiais presentes na narrativa. Para além de sua implícita maldade é inegável que a figura da bruxa é extremamente poderosa, tanto na forma como é representada por Eggers como no imaginário do século XVII. Acusações envolvendo bruxaria estavam fortemente conectadas ao sentimento de temor em relação ao poder feminino. Podemos observar através da obra de Richard Godbeer que, se uma mulher de dada comunidade fosse conhecida por ameaçar e ofender aqueles que ela percebesse como antagonistas, ou então, se costumasse confrontar as autoridades locais, haveria uma forte possibilidade de que as pessoas ao seu redor acreditassem que ela fosse empoderada pelo demônio. Esta perspectiva ilustra a maneira pela qual os puritanos percebiam comportamentos desviantes e desafiadores do poder local, fazendo com que os indivíduos que reunissem determinadas características fossem mais propensos a acusações.

Fragmento 20 – *“What dost thou want?”*

William acorda no dia seguinte, pode-se observar que Katherine possui uma mancha de sangue em sua veste, indicando que o episódio de mutilação de fato ocorreu, ou não? Ao

sair de sua casa William se depara com Thomasin deitada em frente ao celeiro e observa que os animais ao seu redor se encontram todos mortos. Ao se dirigir a sua filha William é brutalmente atingido no abdômen pelos chifres de Black Phillip, tombando morto. Thomasin se aproxima de seu pai e, ao mesmo tempo, Katherine surge de dentro do casebre e passa a questionar sua filha sobre a cena sangrenta que ali se encontrava. Neste momento, Katherine possui total convicção sobre o envolvimento de Thomasin na maldição que recaiu sobre sua família, acusando-a de bruxa e sugerindo que a garota haveria se “utilizado de meios para seduzir William e Caleb”. Inicia-se um confronto físico entre as duas que faz com que caiam juntas sobre a terra, Thomasin consegue tatear uma foice situada próxima de suas mãos e talha sua mãe no rosto. Katherine, de forma enfurecida, reage estrangulando sua filha que se defende golpeando-a de maneira fatal. Aos prantos, Thomasin abraça o cadáver de Katherine por um momento, ao levantar-se, dirige-se para dentro de sua casa, retira parte de suas roupas ensanguentadas e adormece sentada sobre a mesa.

Já é noite quando Thomasin desperta, ao sair para o exterior do casebre defronta-se com Black Phillip parado à frente do abrigo das cabras. A garota vai de encontro ao bode e entram juntos no local. À luz de velas, situados um em frente ao outro, Thomasin invoca Black Phillip a se comunicar com ela, assim como fez com seus irmãos anteriormente. Após uma pausa silenciosa a criatura responde:

Thomasin: Black Phillip, I conjure thee to speak to me. Speak as thou dost speak to Jonas and Mercy. Dost thou understand my English tongue? Answer me.

Black Phillip: What dost thou want?

Thomasin: What canst thou give?

Black Phillip: Wouldst thou like the taste of butter? A pretty dress? Wouldst thou like to live deliciously?

Thomasin: Yes.

Black Phillip: Wouldst thou like to see the world?

Thomasin: What will you from me?

Black Phillip: Dost thou see a book before thee?... Remove thy shift.

Thomasin: I cannot write my name.

Black Phillip: I will guide thy hand.⁴¹

⁴¹Thomasin: Black Phillip, eu peço que você fale comigo. Fale da mesma forma que você fala com Jonas e Mercy. Você compreende a minha língua? Fale comigo.

Black Phillip: O que você deseja?

Thomasin: O que você pode me dar?

Após despir-se e assinar o livro do demônio, Thomasin segue Black Phillip em direção à floresta. Ao adentrarem a mata inicia-se um coro composto por vozes tétricas, proferindo palavras de ordem de forma uníssona. Thomasin se aproxima gradualmente até deparar-se com uma enorme fogueira cercada de mulheres nuas realizando o que aparenta ser um ritual diabólico. Ao alocar-se a beira das chamas junto às outras que ali dançavam e gargalhavam, a garota e suas semelhantes passam a levitar sobre o fogo. Sorridente, com os braços abertos e o rosto ensanguentado, Thomasin flutua em êxtase até o topo de uma árvore.

O diálogo entre Thomasin e Black Phillip seguido do pacto satânico firmado ao assinar seu livro, demonstra que a personagem interpretada por Anya Taylor-Joy opta pela venda de sua alma ao demônio em troca de uma vida repleta de luxúria. Entretanto, para além de sua significação mais óbvia, a escolha de Thomasin também diz respeito a uma questão importante: a possibilidade de encontrar alívio em meio ao tormento das pressões sociais e culturais sob a qual estava submetida. A personagem já fornecia pistas desde as primeiras cenas do filme de que a sua personalidade dificilmente se enquadraria nos moldes do puritanismo. Por mais que ela tentasse se reconciliar perante Deus, Thomasin possuía ideias conflitantes que a dividiam entre ser vítima de bruxaria e tornar-se bruxa. É possível que o ato final simbolize, além de seu significado literal, a libertação de Thomasin do fardo carregado pelo medo e pela culpa obsessiva que engolfavam sua vida regida sob a égide do puritanismo. Ao adentrar a floresta e levitar sob a fogueira, Thomasin expressa em êxtase o profundo sentimento de libertação enquanto sua personalidade e responsabilidade são dissolvidas.

Black Phillip: Você gostaria de sentir o sabor de menteiga? Um vestido bonito? Você gostaria de viver deliciosamente?

Thomasin: Sim.

Black Phillip: Você gostaria de conhecer o mundo?

Thomasin: O que você quer de mim?

Black Phillip: Você enxerga o livro a sua frente?... Remova suas vestes.

Thomasin: Eu não consigo escrever meu nome.

Black Phillip: Eu guiarei a sua mão.

Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt4263482/quotes>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

Considerações finais

O período formativo da Nova Inglaterra caracteriza-se enquanto uma era fascinante, na qual as fronteiras entre o real e o imaginário eram ainda inexistentes. Por mais que o puritanismo oferecesse um desafio direto às práticas folclóricas, sua determinação em extinguir a crença mágica foi em grande parte malsucedida. A maior contribuição dos estudos de autores como Richard Godbeer e John Putnam Demos reside no fato de terem sido os grandes nomes a questionar os modelos tradicionais relacionados à percepção da cultura das colônias britânicas do século XVII. De maneira similar à Nova História Social, suas obras nos fazem questionar modelos sociais estanques, nos quais os indivíduos eram retratados enquanto submissos de forma incondicional aos ensinamentos da teologia puritana. Ao sugerir que a população não havia abandonado certas crenças, Godbeer e Demos demonstram através de suas pesquisas que os habitantes da Nova Inglaterra atuavam enquanto protagonistas no contexto ao qual pertenciam. Os próprios casos envolvendo acusações de bruxaria denotam a presença de conflito, não apenas em termos pessoais, mas também em relação ao poder dominante.

A relação estabelecida aos que desafiavam o poder local ilustra uma antiga tendência que perpassa a História e permanece viva (tendo em vista suas diferenciações em termos de contexto) até os dias de hoje. A temática da resistência em relação às normatizações sociais encontra-se em um momento de fervor, tanto na academia quanto na mídia e em diversos outros setores da sociedade. Apesar de todas as conquistas das lutas sociais, observa-se que o conservadorismo continua a encontrar novos meios de florescer, por vezes com maior intensidade. Partindo-se de uma perspectiva de gênero, é inegável a presença da figura da bruxa enquanto símbolo feminista. Atualmente, os estereótipos atribuídos historicamente à bruxaria vêm sendo ressignificados, não apenas devido às pesquisas históricas sobre o tema, mas também pela nova percepção que vem se formando em relação ao seu suposto teor desviante. Segundo a ampla maioria dos autores que dedicam suas pesquisas a área de Cinema e História, cabe lembrar que todo e qualquer filme, por mais que tenha como intenção primordial retratar um tempo pregresso, sempre irá carregar consigo marcas do presente no qual está inserido. Neste aspecto, acredito que o filme *A Bruxa* se encontra eivado desta nova percepção de resistência em relação à representação da bruxaria. Em sua superfície, o filme parece não deixar dúvidas sobre o arquétipo maligno sob o qual a temática é retratada, entretanto, através de sua análise e contextualização histórica, surge uma reconfiguração de suas cenas e significações mais óbvias:

No início, Eggers prioriza a representação física do medo da família, em uma sequência aterradora de seu filho nas garras de uma figura macabra e abatida que parece dissipar qualquer sensação de ambiguidade sobre a natureza arquetípica do seu "mal". Ou não? Apesar dessa visão monstruosa, ainda é possível (e de fato preferível) ler *A Bruxa* como uma história cujos demônios se escondem em grande parte dentro da mente. Assim como a família está obcecada com o conceito de pecado, Eggers sugere que tais ansiedades perversamente convidam o horror para o lar, onde rostos sombrios tremulam a luz do fogo⁴².

A conclusão relativa à análise do filme fundamenta-se primordialmente no corpo de significados situados sob as camadas superficiais de sua narrativa. As interpretações de Godbeer e Demos sobre o imaginário puritano (assim como a interpretação de Mark Kermode sobre o filme) mostram que grande parte dos demônios que assolavam a Nova Inglaterra residiam nas mentes daqueles que os temiam. Além disso, não se pode esquecer que este temor era condicionado previamente pelo ideário protestante do puritanismo. Ao oferecer a sua visão e representação sobre o que haveria sido “um pesadelo do passado” visando à construção de um conto de horror arquetípico do século XVII, Robert Eggers acabou criando um filme repleto de marcas de historicidade. Como colocado por Robert Rosenstone, uma fonte não tem a pretensão de ser produzida enquanto tal; torna-se fonte a partir do seu uso pelo historiador. Para além das questões referentes à narrativa fílmica, relembra-se da definição fornecida por Rosenstone de filmes pós-modernos: também conhecidos como filmes experimentais, são aqueles que propõem novas formas de lidar com o passado, fornecendo um universo complexo, múltiplo e indeterminado, ao invés de histórias autocentradas e lineares.

Seria essa uma nova forma viável de representação da História? A presente monografia pretende afirmar que sim. Assim como Rosenstone, acredito que a História escrita não pode e não deve ser o único meio de representação do passado assim como o historiador não possui o monopólio do mesmo. A imensa gama de simbolismos presentes na narrativa do

⁴²At first, Eggers favours the physical depiction of the family’s fear, a nightmarish early sequence of their child in the clutches of a haggard, ghoulis figure seeming to dispel any sense of ambiguity about the archetypal nature of this “evil”. Or does it? Despite this monstrous vision, it is still possible (and indeed preferable) to read *The Witch* as a story whose demons lurk largely within the mind. Just as the family are obsessed with the concept of sin (poor Caleb recounts his putrefaction by rote and anguishes about his lustfully hell-bound heart), so Eggers not so slyly suggests that such anxieties perversely invite horror into the home, where shadowy faces flicker in the firelight. In: KERMODE, Mark. **The Witch review: original sin and folkloric terror**. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2016/mar/13/the-witch-film-review-robert-eggers>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

filme analisado, se pensada em conjunto as suas imagens, sons e figurinos, possui uma enorme potencialidade de operar enquanto um veículo de transmissão do conhecimento histórico do período que retrata. Refletindo-se para além da produção acadêmica e suas inúmeras convenções, abarcando também novas formas de difusão do saber histórico, é impossível negar a potencialidade do meio visual. Talvez, da mesma forma que muitos historiadores da área colocam, os filmes podem ser capazes de operar enquanto uma forma ainda mais efetiva de propagação da História.

Bibliografia

Fonte:

Filme: *A Bruxa*. Título original: *The VVitch: A New-England Folktale* Direção: Robert Eggers. Duração: 1h32min. Ano: 2016. Produção: Parts and Labor, RT Features, Rooks Nest Entertainment, Code Red Productions, Scythia Films, Maiden Voyage Pictures, Mott Street Pictures, Pulse Films, Very Special Projects. Distribuição: A24, Andes Films, Elevation Pictures, Interfilm, United International Pictures (UIP), Universal Pictures International (UPI), Universal Pictures Home Entertainment, Universal Pictures.

Livros:

BAKER, E. W. *A Storm of Witchcraft: The Salem Trials and the American Experience*. Oxford University Press, 2015.

BAKER, Emerson W. *The Devil of Great Island: Witchcraft and Conflict in Early New England*. New York: Copyright, 2007.

BREMER, Francis J. *Puritanism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2007.

DEMOS, John Putnam. *Entertaining Satan : witchcraft and the culture of early New England*. New York: Oxford University Press, 1982.

GINZBURG, Carlo. *História Noturna: Decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GODBEER, Richard. *The Devil's Dominion Magic And Religion In Early New England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

QUINSANI, Rafael Hassen. *Revolução em Película: Uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil espanhola*. Ed.Estronho, Paraná, 2014.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge: Copyright, 1995.

ROSENTHAL, B. *Salem Story: Reading the Witch Trials of 1962*. Cambridge University Press, 1993.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. Introdução. In: VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2012.

Sites:

KERMODE, Mark. **The Witch review:** original sin and folkloric terror. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2016/mar/13/the-witch-film-review-robert-eggers>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

< <https://www.imdb.com/title/tt4263482/quotes>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

< https://www.imdb.com/title/tt4263482/?ref_=ttco_co_tt>. Acesso em: 06 dez. 2018.