

## A Nova Inglaterra como paisagem para o horror feminino em *A Bruxa*

Laura Loguercio Cánepa<sup>1</sup>  
Rodrigo Carreiro<sup>2</sup>

### 1. Introdução

Questões de gênero e de diferença sexual são centrais para o gênero narrativo do horror, como já mostraram Julia Kristeva (1982), Carol Clover (1993), Linda Williams (1996), Barbara Creed (1993), Kier-La Janisse (2012) e outras pesquisadoras, que, sob diferentes enfoques, consideram o incômodo patriarcal em relação aos corpos das mulheres como tema central das narrativas de horror. No entanto, ainda que a problemática de gênero tenha estado presente desde o nascimento do horror literário, no final do século XVIII – como mostram, por exemplo, DeLamotte (1990) e Becker (1999), ao tratarem do romance gótico, como veremos adiante –, as questões referentes especificamente à posição das mulheres nas famílias nucleares só foram se tornar o foco mais privilegiado do horror no cinema a partir do final dos anos 1950, com obras como *Psicose* (Alfred Hitchcock, EUA, 1960), *Tortura do Medo* (Michael Powell, Reino Unido, 1960) e *Olhos sem rosto* (*Les yeux sans visage*, França, 1960). Tais obras colocaram em destaque relações conflituosas entre pais, mães, filhos e filhas, tematizando a diferença sexual, o abuso físico, o confinamento, a violência doméstica, a alienação e a desigualdade de poder no núcleo familiar.

A notável centralidade desses temas para os filmes de horror que começaram a ser feitos a partir de 1960 fez com que o gênero passasse a receber maior atenção dos estudos teóricos e críticos, aliando aspectos atraentes para abordagens de questões como a representação da ansiedade individual e social originada por eventos que escapam à normalidade (Humphries 2002, a construção de um tipo específico de prazer visual ligado a processos inconscientes (Mulvey 1983), a frequente apresentação da família nuclear burguesa em situações extremas e irreconciliáveis (Wood 1979), e o destaque para experiências de agressão e desorientação que remetem a práticas do cinema moderno (Burch 2011).

---

<sup>1</sup> Universidade Anhembi Morumbi, Rua Jaceru, 247, Morumbi, CEP 04705-000, São Paulo, Brasil.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Pernambuco, Av. Prof. Moraes Rego, 1235 - Cidade Universitária, Recife - PE, 50670-901, Brasil

Especialmente a partir de meados da década de 1960, filmes como *Repulsa ao sexo* (*Repulsion*, 1966); *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968); *Valerie e a semana das maravilhas* (Jaromil Jires, 1970); *O Exorcista* (William Friedkin, 1973); *Suspiria* (Dario Argento, 1977); *Carrie – A Estranha* (Brian De Palma, 1976); *Os Filhos do Medo* (David Cronenberg, Canadá), entre outros, marcaram um processo em que as protagonistas femininas foram se tornando progressivamente mais frequentes nos filmes de horror, fazendo com que autores como David Greven (2011) chegassem a afirmar que, a partir de *Psicose*, “uma forma nova e significativa no filme de horror moderno (...) repropõe o melodrama feminino e o expande” (2).

Se essa tendência já é uma das mais representativas do cinema de horror há mais de meio século, nota-se que, a partir dos anos 2010, há uma intensificação da abordagem da experiência familiar feminina nos filmes de horror, com o surgimento de uma série expressiva e contínua de obras realizadas em diferentes países do mundo, que exploram e discutem esse tema. Para Beth Younger (2017), de fato, o horror seria o único gênero da produção cinematográfica contemporânea a dar destaque sistemático às questões femininas. São filmes como *Garota sombria caminha pela noite* (Ana Lili Amirpour, 2014); *O Babadook* (Jennifer Kent, 2014); *Honeymoon* (Leigh Janiak, 2014); *A colina escarlate* (Guillermo Del Toro, 2015); *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015); *Demônio de neon* (Nicolas Refn, 2016); *Mãe!* (Darren Aronofsky, 2017); *Raw* (Julia Ducourmau, 2017); *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017); *Ma* (Tate Taylor, 2019); *Nós* (Jordan Peele, 2019), entre outros – obras que, mesmo muito diferentes entre si, tratam de temas comuns como a autonomia sobre o corpo, a liberdade sexual e o exercício da maternidade, sempre sob o ponto de vista da extrema negatividade das histórias de horror.

Neste artigo, pretendemos nos deter sobre aquele que é talvez o mais intrigante dos filmes contemporâneos de horror a abordar a temática da experiência feminina no interior de uma família patriarcal: *A Bruxa* (*The Witch – A New-England Folktale*, 2015), escrito e dirigido por Robert Eggers. Buscaremos demonstrar que o filme pertence a uma tendência fundamental desse gênero que está estreitamente ligada à construção de narrativas centradas na temática do agenciamento feminino como justaposição a um ambiente incapaz de lidar com a autonomia das mulheres. E, para tal, buscaremos discutir como o espaço selvagem e inóspito de uma floresta da Nova Inglaterra – “lar” do chamado *American Gothic* – exerce um papel fundamental em *A Bruxa*.

## 2. Um conto gótico americano

O ano é 1630 – sessenta e dois anos antes das acusações de bruxaria que dariam fama ao povoado de Salem, no Estado de Massachusetts, uma das primeiras regiões colonizadas pelo Império Britânico no Novo Mundo. Perto dali, o espaço em que se passa a história de *A*

*Bruxa* é uma localidade da Nova Inglaterra (região geográfica extraoficial localizada na ponta nordeste dos EUA, onde aportaram os primeiros colonos puritanos na América, e que corresponde hoje aos Estados de Massachusetts, Vermont, New Hampshire, Maine, Rhode Island e Connecticut) recém-ocupada por colonos puritanos expulsos da Inglaterra. Lá, William (Ralph Ineson), um homem de fé, juntamente com sua esposa e seus cinco filhos, é expulso da pequena comunidade em que viviam, e exilado, com seu clã, em uma fazenda à beira de um grande bosque.

A trama de *A Bruxa* tem início no julgamento sumário de William, e a acusação a que temos acesso é imprecisa: o juiz se refere de maneira genérica a práticas religiosas não permitidas. Trata-se, como logo veremos, de um caso de fanatismo. A cena na qual a família deixa a comunidade para entrar na floresta prenuncia a tragédia: filmada em um longo plano-sequência com câmera fixa, a carroça superlotada e instável permite antever, nos rostos de duas mulheres – a matriarca, Katherine (Kate Dickie), e a filha mais velha, a adolescente Thomasin (Anya Taylor-Joy) –, angústia e tensão. A música dissonante de Mark Kovens sublinha o desastre iminente.

A fazenda em que eles se instalam, quando observada a certa distância, parece acolhedora: uma casa grande com chaminé, pilhas de milho recém-colhido, o ambiente dominado pelo barulho das crianças e dos animais. De perto, porém, a cena é muito mais dura. Como observa Manohla Dargis (2016), em sua análise de *A Bruxa*, os rostos sofridos dos pais contrastam com o da adolescente Thomasin, cuja tez de pêssego parece por demais insinuante “para um mundo de austeridade punitiva”. Então, o desaparecimento do bebê Samuel durante um jogo de *peek-a-boo*<sup>3</sup> com a irmã confirmará os piores temores da família sobre os perigos da floresta – e também sobre a jovem Thomasin, logo apontada como representante das forças malignas que estariam ameaçando a harmonia e a sobrevivência do grupo.

A forma como estão articulados os planos que constituem a cena do desaparecimento de Samuel é significativa dos temas trabalhados no enredo. Inicialmente, a direção opta por planos fechados em *close-up* nos rostos de Thomasin e Samuel. A moça olha diretamente para a câmera, que representa o ponto de vista exato do bebê; o contraplano também opta pelos *close-ups*, só que deslocando a câmera ligeiramente para a direita, retirando das imagens a subjetividade de Thomasin. A simetria rigorosa na composição de cada plano, em que o ponto focal se encontra exatamente no centro da tela, será repetida em dezenas de outros planos no decorrer do filme, quase sempre funcionando como um *leitmotiv*<sup>4</sup>, um aviso de

<sup>3</sup> Brincadeira comum entre uma pessoa adulta e um bebê, na qual a primeira cobre o rosto com as mãos e dá um pequeno susto na criança, elevando o tom de voz subitamente, ao mesmo tempo em que descobre o rosto e revela uma fisionomia alegre.

<sup>4</sup> O *leitmotiv* é um recurso estilístico sonoro ou visual que reaparece seguidamente, em um filme, e que pode ser associado a uma situação dramática, personagem ou evento que se repete.

que algo inexplicável está por acontecer. E, aqui, acontece: após a terceira repetição da brincadeira, quando Thomasin abre os olhos novamente, Samuel não está mais ali.

Trata-se de um momento de estranhamento calculado, já que a cena se passa em tempo real, sem elipses, e o período que vai do instante em que Thomasin cobre o rosto até ao momento em que abre os olhos dura apenas dois segundos. Como os irmãos estão num descampado que fica a vinte ou trinta metros da floresta, fica afastada a possibilidade de que qualquer ser vivo conhecido tenha tido tempo suficiente para subtrair o menor e desaparecer da vista da irmã. Na banda sonora, ouvimos apenas grilos e o leve farfalhar de um único arbusto, no meio do descampado, sem que nenhuma figura animal ou humana esteja por perto. A montagem, que acentua o suspense a partir dos enquadramentos e do cuidadoso manejo da duração de cada plano, sugere a ocorrência de um desaparecimento inexplicável – ou explicável apenas pela interferência do sobrenatural.

A cena constitui o ponto de virada da trama, o momento em que a estabilidade emocional e afetiva da família começa a ser rompida. São notáveis, aqui, duas características importantes, uma relativa à trama, e outra ao estilo adotado pelo filme. A primeira é a presença ativa de Thomasin, que a partir deste momento dará início a uma espiral de desconfiança sobre seu comportamento, mais irreverente do que o dos parentes. A segunda, dada a insistência pelos planos simétricos, aproxima-se do estilo visual de Stanley Kubrick, cineasta que utilizou fartamente esse tipo de composição, quase sempre associando-a ao aumento abrupto de tensão. Não à toa, o próprio Eggers admitiu a forte influência do filme de horror *O Iluminado* (Stanley Kubrick, 1980) na construção da narrativa de *A Bruxa* (Robinson 2016), semelhança notada também por alguns críticos (Leal 2016; Andrade 2016; Metz 2016).

Samuel não retornará, pois, como o filme nos mostrará pouco depois, será morto e terá a carne e o sangue usados para fabricação de manteiga, ingrediente principal de um bálsamo capaz de dar a uma bruxa (interpretada por Bathsheba Garnett) a capacidade de voar<sup>5</sup>. A família entra em crise. A mãe passa os dias chorando, o pai e o irmão mais velho, Caleb (Harvey Scrimshaw), passam uma semana procurando o bebê na floresta. Tudo isso faz com que a plantação seja tomada por um fungo, o que prejudica a colheita. Aqui torna-se importante destacar um dado histórico: esse fungo específico, chamado esporão-de-centeio, se consumido junto com o milho, pode causar alucinações, depressão e espasmos musculares e nervosos. Ele está no filme graças às pesquisas de Eggers em trabalhos de historiadores como Linnda Caporael (1976), os quais apontaram

---

<sup>5</sup> Essas informações não constam do filme, que inclui apenas uma cena sugerindo o massacre do bebê pela bruxa, mas a pesquisa documental levada a cabo pelo diretor do filme, durante cinco anos, revelou documentos mostrando que as comunidades do século XVII nos EUA acreditavam que o sangue de um bebê não batizado era o ingrediente principal do elixir que permitia às bruxas levitarem.

indícios da presença desse fungo nos alimentos consumidos pelos colonos durante a perseguição a supostas bruxas nos EUA, no século XVII.

Seja pelos efeitos do esporão-de-centeio ou da fome, o fato é que as tensões entre os moradores da pequena fazenda começam a crescer, e a frustração será verbalizada principalmente pelas mulheres. Porém, na impossibilidade de culpar-se o patriarca pelo exílio forçado, já que ele é claramente o principal responsável pela tomada de decisões dentro da família, as suspeitas sobre a causa do mal que se abate sobre a casa recairão sobre Thomasin, cuja feminilidade incipiente começa a incitar o desejo do irmão Caleb, e também, como veremos, a rejeição e posterior rivalidade materna.

Enquanto os habitantes mais velhos da fazenda tentam sobreviver ao sofrimento causado pela perda de Samuel, os filhos mais novos – o casal de gêmeos Mercy (Ellie Grainger) e Jonas (Lucas Dawson) – percebem a hostilidade dos pais em relação à filha adolescente, e começam a provocar a irmã, usando para isso um bode preto criado pela família, a quem chamam de *Black Phillip*. De acordo com a lógica do filme, está instalado o cenário para o martírio de Thomasin – um martírio para o qual ela dará sua contribuição, em uma sequência que a flagra lavando roupa à beira do riacho, em contato com a natureza e em ação física vigorosa.

Trata-se de uma rara sequência em que os irmãos estão reunidos sem os pais. A cena começa quando Caleb se aproxima de Thomasin, debruçada junto ao riacho. O rapaz, com expressão atormentada, fita os seios da irmã – a direção enfatiza a sexualização desse olhar com um *close-up* do colo de Thomasin, com o vestido ligeiramente entreaberto. Ela nota a presença dele. Os dois conversam sobre a possível presença de maçãs no bosque. Ela pega o irmão no colo, ele brinca de fazer cócegas nela, há um contato físico de intimidade, até que um ruído atrás deles interrompe a brincadeira. Thomasin e Caleb se levantam em um sobressalto, assustados, e se afastam, como se tivessem sido flagrados fazendo algo proibido. Há um subtexto sexual que aponta para temas centrais do filme: a descoberta da sexualidade, o desejo de liberdade, a possibilidade do incesto.

O ruído no bosque fora provocado pela chegada de Mercy. Brincando, montada em uma vassoura, ela se proclama a Bruxa da Floresta, e diz que está ali a mando de *Black Phillip*. Depois, reclama de Thomasin, porque foi obrigada a ficar reclusa depois do desaparecimento de Samuel – que, ela insiste, foi levado mesmo por uma bruxa. A intervenção de Mercy recebe uma resposta performática de Thomasin, que anda lentamente em direção à irmã, com expressão ameaçadora, mas voz controlada. Seu discurso é rico, e aponta para uma série de temas-chave de *A Bruxa*:

Foi uma bruxa, Mercy. Você está certa. Fui eu! Eu o roubei [o bebê]. Eu sou a Bruxa da Floresta. Quando eu durmo, meu espírito escapa do meu corpo e dança nu com o Diabo. Foi como assinei seu livro. Ele ordenou que eu trouxesse um bebê não batizado, então eu

roubei o Sam, e o entreguei ao meu mestre. E farei qualquer homem ou coisa desaparecer quando quiser. E a farei desaparecer também, se me desagradar. Talvez cozinhe você se ficarmos sem comida. Desejo cravar meus dentes em tua carne rosa! (*A Bruxa*, 25m05s-25m59s)

O monólogo de Thomasin constitui um dos mais importantes momentos do filme para compreender o modo como a demonstração de poder de uma mulher induz ao horror, no seio de uma família cristã fundamentalista. Trata-se do primeiro e único instante em que a moça parece deixar aflorar seus desejos sem qualquer tipo de hesitação ou medo de represália. As palavras fluem soltas, como em um jorro incontrollável, o que é reforçado por uma interpretação resoluta da atriz Anya Taylor-Joy, que faz a cena olhando fixamente para uma aterrorizada Mercy. Esta, ao ver a irmã agir como jamais fizera antes, cai no chão, de puro pavor. Pelo restante do filme, ela jamais voltará a olhar para Thomasin sem medo ou desconfiança. A adolescente ainda revela um ligeiro esgar de sorriso no canto da boca, com as palavras pronunciadas pausadamente, como se declamasse um poema. A linguagem corporal revela que parte dela acredita realmente no que fala. E Caleb, atônito, também percebe isso.

O monólogo se torna mais significativo quando percebemos que Thomasin não apenas assume a autoria da ação que iniciara o conflito dramático – o desaparecimento de Samuel –, mas sugere ter dado ao bebê o mesmo destino que o filme nos mostrou. Com isso, de certo modo, antecipa o desfecho da história, quando a veremos dançar e voar numa cerimônia com outras mulheres nuas, na presença de *Black Phillip*. De fato, a fala de Thomasin revela um forte elo entre a noção de bruxaria e a irrupção do desejo, que se mostra uma força incontrollável da natureza – para a qual, no contexto das comunidades puritanas do século XVII, não havia outra explicação que não o sobrenatural: em especial, o Diabo e as bruxas.

Como descrevem Kors e Peters (2001, 2), entre os anos 1100 e 1750 d.C., o temor de cristãos europeus (e de seus colonos nas Américas a partir de 1500) a respeito da natureza das atividades de um grande número de homens e mulheres voltados a rituais pagãos e práticas consideradas não-cristãs cresceu a ponto de tornar-se uma pandemia entre 1430 e 1660. Segundo os autores, questões tão diferentes como as tradições folclóricas celtas e germânicas, as discussões teológicas sobre a natureza do Mal, a filosofia Neoplatônica, a resistência discreta de certos cultos pré-cristãos foram sendo progressivamente vinculados pela Igreja Católica a uma única noção genérica de adoração ao Diabo (sobretudo a partir das formulações de São Tomás de Aquino, no século XIII<sup>6</sup>) e assim se tornaram um grande foco de preocupação intelectual, religiosa e jurídica, culminando na disseminação de uma enorme quantidade de acusações, julgamentos e execuções de milhares de pessoas. Para os

---

<sup>6</sup> Kors e Peters 2001, 8.

autores, o problema da bruxaria na Europa e nas suas colônias demanda “menos o estudo da magia como puro folclore (...) do que o estudo do processo intelectual, perceptual e legal pelo qual o ‘folclore’ foi transformado e compreendido como uma demonologia sistemática que requeria perseguição igualmente sistemática<sup>7</sup>” (Kors e Peters 2001, 2-3), tanto entre católicos quanto entre cristãos de diferentes correntes protestantes.

Na descrição feita por Kors e Peters (2001, 11-12) em seu amplo compêndio sobre a história da Bruxaria no Velho Mundo e em parte de suas colônias até ao ano de 1700, os autores mencionam alguns poderes atribuídos às bruxas e ao Diabo que podem ser percebidos de modo quase esquemático na forma como se organiza a fala de Thomasin e, posteriormente, a desgraça de sua família. Nesse sentido, é importante reforçar novamente a centralidade das pesquisas de Eggers em documentos históricos de julgamentos de bruxaria ocorridos na Nova Inglaterra no século XVII. Segundo Kors e Peters (2001, 12), acreditava-se que as bruxas poderiam extrapolar as capacidades humanas, sendo capazes de influenciar pessoas a cometerem atos ilícitos, reunir-se em ‘sabás’ nos quais praticavam comunhão carnal com o Diabo, voar à noite em pedaços de madeira, causar doenças extremamente dolorosas, ou mesmo levar alguém à morte, provocar a impotência ou frigidez sexual, comandar súbitas mudanças climáticas e meteorológicas, causar a perda de alimentos e plantações inteiras, manipular à distância movimentos corporais involuntários e mudanças bruscas de personalidade, entregar seus próprios corpos ou de outrem à possessão demoníaca. De certo modo, tudo isso acontecerá em algum momento de *A Bruxa*, dando ao filme contornos horríficos que o vinculam à tradição literária conhecida como *American Gothic* [Gótico Americano], que foi a primeira corrente do horror literário nas Américas.

### 3. Um conto popular, um conto de fadas, um conto de horror

A história dos cristãos puritanos da Nova Inglaterra é em si mesma um conto popular recontado através de gerações nos EUA, reproduzido em peças teatrais escolares, em festividades de ação de graças e em uma infinidade de narrativas muito conhecidas. Eggers, ao escrever *A Bruxa*, adotou uma perspectiva sombria sobre a trajetória dos primeiros fundadores da nação americana, observando sua história como uma espécie de catástrofe da fé. Sua narrativa está ligada à vertente do romantismo estadunidense surgida no final do século XVIII conhecida como *American Gothic*, representada por autores nascidos na Nova Inglaterra como Charles Brockden Brown (1771-1810), Washington Irving (1783-1859), Nathaniel Hawthorne (1804-1864) e Edgar Allan Poe (1809-1849).

---

<sup>7</sup> No original: “The problem of European witchcraft demands less the study of magic as pure folklore (...) than the study of the intellectual, perceptual and legal process by which ‘folklore’ was transformed into and understood as systematic demonology that required systematic prosecution.”

De modo geral, o romantismo representou um desafio aos ideais neoclássicos da lógica e da razão, substituindo-os pela imaginação e a passionalidade. A corrente romântica conhecida como *gótica* – que foi uma das principais expressões da literatura no final do século XVIII, e depois teve grande influência sobre várias tendências do romantismo – priorizou os aspectos da escuridão, do grotesco e, sobretudo, da transgressão das leis humanas e naturais. Como descreve Botting (2014, 2), a imaginação gótica, “desligada da ordem natural das coisas conforme definida pelo realismo (...) sugere a possibilidade do sobrenatural, do mistério, da magia, do maravilhoso e da monstruosidade”<sup>8</sup>. O gótico antecipa, como vemos, muitos dos temas e motivos visuais do gênero horror.

No caso dos EUA, um país supostamente construído sob a égide da esperança na liberdade, na autonomia e na expansão territorial, o gótico foi responsável por vislumbrar o pesadelo que podia se esconder sob o sonho americano. Para Leslie Fiedler (2003), a propensão gótica ao fantástico e ao monstruoso estava ligada a conflitos sociais, econômicos, políticos e filosóficos que dominavam o debate no Ocidente no século XVIII, marcado por questionamentos à ordem monárquica e por revoluções em diferentes países (notadamente Inglaterra, EUA e França). Segundo ele, a “culpa que sustenta o gótico e motiva suas tramas é a culpa do revolucionário perseguido pelo passado (paterno) que ele tenta destruir” (Fiedler 2003, 109). Para o autor, isso inclui “o medo de que, ao destruir os velhos ideais de Ego da Igreja e do Estado, o Ocidente abra um caminho para a irrupção da escuridão: através das páginas do romance gótico, a insanidade e desintegração da alma da Europa encontra seus próprios impulsos mais sombrios”<sup>9</sup> (Fiedler 2003, 109).

Os escritores do Novo Mundo não tinham os cenários tradicionais em ruínas, como castelos e mosteiros do Velho Continente, mas tinham, em compensação, o legado puritano, o utopismo político, a presença dos nativos (e, depois, dos escravos), a fronteira sempre em movimento e a vastidão das paisagens – que Jeffrey Weinstock (2017) resumiu em quatro categorias privilegiadas pelo gótico americano: a religião, a alteridade (principalmente de raça e gênero), a irracionalidade e a geografia (p. 6). Assim, autores americanos adaptaram os principais conflitos e motivos do gótico – as perversões de antigas linhagens familiares, o poder maléfico da Igreja Católica e da aristocracia, a loucura ligada ao poder, o medo de maldições milenares em cenários arruinados e condenados – aos terrores vinculados a famílias nucleares, a

<sup>8</sup> No original: “Not tied to a natural order of things as defined by realism, Gothic flights imagination suggest supernatural possibility, mystery, magic, wonder and monstrosity.”

<sup>9</sup> No original: “The guilt which underlies the gothic and motivates its plots is the guilt of revolutionary haunted by the (paternal) past which has been thriving to destroy; and the fear that possesses the gothic and motivates its tone is the that in destroying the old ego ideals of Church and State, the West has opened a way for irruption of darkness: for insanity and disintegration of the gothic romance, the soul of Europe flees its own darker impulses.”



pequenas casas assombradas, a comunidades precárias e a indivíduos que, por alguma razão, estavam separados de suas comunidades.

Se grande parte da escrita romântica expressava a fé em uma ordem superior, e no encontro de respostas elevadas para a existência, muitas vezes expressando isso no contato harmônico e mesmo idílico com o espaço natural; a escrita gótica, por outro lado, colocava ênfase no mistério e no ceticismo em relação à natureza e ao homem, buscando suas respostas por meio de contradições e paradoxos, e localizando-os em cenários nos quais fosse possível espacializar os conflitos de forma por vezes esquemática: dentro ou fora; em cima ou embaixo; mas mais frequentemente em rachaduras, fronteiras e espaços liminares como despenhadeiros ou arredores de florestas, ou então em sótãos trancados, ruínas abandonadas ou lugares de despojos como cemitérios e pântanos.

O caminho para esse mundo gótico trazido da Europa à literatura americana foi definido por Charles Brockden Brown, da Filadélfia, considerado o primeiro autor profissional dos EUA (Fiedler 2003, 104). Sua novela *Wieland or The Transformation: An American Tale* (1798) é considerada o primeiro romance no qual as convenções do gótico foram ajustadas à paisagem natural e cultural americana. O romance de Brown foi inspirado por eventos verdadeiros. Em 1781, o agricultor Theodore Wieland, descendente de um missionário germânico, matou a sua esposa e os quatro filhos depois de ouvir vozes celestiais que teriam comandado o massacre. No livro de Brown, a narração cabe à irmã do assassino, Clara Wieland, mulher culta e única sobrevivente da família. O texto colocava em destaque o ponto de vista e a voz de uma personagem feminina – como vinha acontecendo, na época, em obras góticas de autoras como a britânica Ann Radcliffe<sup>10</sup> (1764-1823) – e também expressava a dúvida de Brown sobre o quanto as pessoas seriam capazes de preservar do bom senso e do autocontrole diante da instabilidade e da autonomia da vida no Novo Mundo.

A tradição inaugurada por Brown deu origem a importantes obras literárias – como o conto *A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* (Washington Irving, 1919) e a novela *A Letra Escarlata* (Nathaniel Hawthorne, 1850) – e parece estar na raiz da escolha de Eggers, que, para realizar *A Bruxa*, usou como inspiração documentos históricos, declarações de testemunhas e transcrições de depoimentos do século XVII. Após cinco anos de pesquisas em museus, tendo acesso a pinturas, livros e documentos do período, o diretor disse ter utilizado esse conhecimento para criar um pano de fundo histórico rigoroso e detalhado, montando o enredo como um impulso íntimo relacionado ao fascínio infantil que sentia pela figura da bruxa (Robinson 2016). Eggers disse ter compreendido, a partir da sua pesquisa, que o medo e o horror que os cristãos puritanos sentiam das bruxas estavam firmemente ligados à existência do desejo

---

<sup>10</sup> Aqui vale destacar a diferença feita por Becker (1999, 16) entre as noções de *Female Gothic* (romance gótico escrito por autora do sexo feminino) e o *Feminine Gothic* (romance gótico em que a personagem central é do sexo feminino).

feminino e à possibilidade da liberação sexual de mulheres severamente reprimidas.

De fato, as escolhas e a interpretação que Eggers fez do material documental e da ampla bibliografia a que teve acesso ficam bastante evidentes em seu filme, já que o horror em *A Bruxa* se acentua à medida em que a gradual independência de Thomasin vai se constituindo em conjunto com a invasão do espaço precariamente “civilizado” (a fazenda isolada em meio à floresta) pela natureza, ali representada pelos animais selvagens como a lebre, que é figura recorrente no filme. E isto se dá também em paralelo com a progressiva decadência da figura do pai, que é não apenas responsável direto pela ruína da família junto à sua comunidade original, como ainda comete sucessivos deslizos que pioram a situação econômica e as relações familiares: ele escolhe plantar o produto errado na época errada; rouba uma taça de prata da esposa para pagar os prejuízos e depois mente para ela, culpando a filha mais velha; revela cada vez mais sua inabilidade com os serviços considerados masculinos, pois não sabe caçar, não sabe plantar, não sabe comercializar. O fracasso de sua “masculinidade” deixa a família vulnerável e precipita cada um dos incidentes que ampliam o conflito.

Mas, em que pese a detalhada pesquisa sobre o comportamento, o dia-a-dia e mesmo o modo de falar dos colonos do século XVII, *A Bruxa* é um filme de ficção. Para estruturar a trama, Eggers também recorreu a outra fonte frequente do romantismo: os contos de fadas tradicionais – catalogados e pesquisados por escritores como os irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm e o dinamarquês Hans Christian Andersen, no século XIX. Nesse sentido, vale apontar alguns paralelos entre *A Bruxa* e o conto de fadas *João e Maria* – adaptado por Eggers em sua curta-metragem de estreia, *Hansel and Gretel*, de 2007.

O conto de fadas original não trata de castelos ou princesas, mas de uma família pobre de camponeses. A história opõe duas forças femininas no espaço de uma floresta: de um lado, a mãe muito pobre de um casal de crianças; de outro, uma velha bruxa. No começo da história, quando a mãe percebe que não tem mais condições de alimentar as crianças, ela convence o pai a levar João e Maria até ao centro da floresta, e então abandoná-los. Mas as crianças ouvem a conversa, e bolam um plano: sem que o pai perceba, fazem uma trilha de pedrinhas no caminho, e conseguem voltar. Na segunda vez em que são levadas, porém, elas não encontram as pedrinhas, mas sim pedacinhos de comida, que acabam sendo devorados pelos passarinhos, apagando as marcas do caminho de volta. Perdidas, elas chegam à casa repleta de guloseimas onde vive a Bruxa. Esta recebe e alimenta as crianças, mas na verdade pretende devorá-las. No fim, João e Maria conseguem matar a bruxa e fugir com seu tesouro, sendo aceitos de volta pelos pais.

Cada uma das figuras femininas adultas de *João e Maria* – a Mãe e a Bruxa – tem uma casa que acolhe e protege as crianças. No

entanto, a casa em que não há comida (a da mãe) as liberta, enquanto a casa em que há comida (a da bruxa), as aprisiona. Este é o dilema simbolicamente “uterino” com o qual João e Maria são obrigados a lidar no conto original. Em *A Bruxa*, podemos perceber semelhanças importantes com o conto. Temos, por exemplo, dois casais de irmãos morando com os pais miseráveis à beira de uma floresta onde, supostamente, vive uma bruxa que cozinha crianças. Temos também uma mãe muito severa, disposta inclusive a abrir mão de parte da família para garantir a sua própria sobrevivência, como veremos a seguir. E, no filme de Eggers, há ainda o bebê Samuel, que assinala uma disputa direta entre a mãe e a bruxa.

O papel desempenhado pelos irmãos mais velhos Caleb e Thomasin é mais complexo do que no conto original de João e Maria, mas tem paralelos evidentes. Da primeira vez em que Caleb vai à floresta, ele está acompanhado do pai. Na ocasião, seu cachorro é morto misteriosamente. Pouco depois, Thomasin e Caleb escutam a conversa dos pais sobre entregar a filha mais velha como empregada a alguma família da comunidade que haviam abandonado, e então os irmãos decidem voltar à floresta para buscar alimentos e não serem separados. No entanto, Caleb se perde de Thomasin, que retorna sozinha para casa.

Em meio à mata fechada, Caleb encontrará a Bruxa. A sequência desse encontro possui uma direção cuidadosamente planejada para conectar o aflorar da sexualidade e o aparecimento do horror. Após horas perambulando, o rapaz encontra uma pequena casa de palha, da qual sai uma mulher jovem, com um capuz vermelho vibrante, que destoa da paleta de tons terra que domina todo o filme. Descalça, ela levanta a saia, mostra as pernas e caminha, insinuante, em direção ao garoto, que tem a testa franzida e a respiração ofegante, incapaz de esconder a excitação. A bruxa se abaixa e deixa à mostra a parte superior do colo, enquanto sorri. Caleb caminha até ela, com a expressão de choro iminente. A bruxa o acaricia e o beija na boca. A mão envelhecida da bruxa, incompatível com o braço de uma mulher jovem, entra em quadro, o que provoca surpresa e estranhamento do ponto de vista dos espectadores, trazendo o horror ao primeiro plano narrativo. Há, então, um corte abrupto que encerra a cena. Vários elementos dessa cena acentuam o suspense, enfatizando a conexão entre horror e sexualidade. Em primeiro lugar, é preciso observar a música aterradora de Mark Kovens. Especialista em composições atonais e dissonantes, Kovens optou por trabalhar com a tradição *avant garde* de Krzysztof Penderecki, compositor polonês cuja obra atraiu vários diretores de obras de horror desde os anos 1970 – inclusive Stanley Kubrick, em *O iluminado*, mas também Martin Scorsese (*Ilha do medo*, 2010), David Lynch (*Império dos sonhos*, 2007) e Wes Craven (*As criaturas atrás das paredes*, 1991).

Do mesmo modo que Penderecki, Kovens descarta um centro melódico estável, tornando as melodias imprevisíveis, e pontua notas longas e fantasmagóricas com ruídos produzidos por instrumentos exóticos, como a *nyckelharpa* (espécie de violino sueco

medieval) e o *waterphone* (instrumento de percussão feito em aço e bronze), que produzem sons profundos e cheios de reverberação, às vezes parecidos com gargalhadas, lufadas súbitas de vento e gravetos se quebrando (Barkan, 2016). A aparição da bruxa coincide com a entrada de um coral feminino em que várias vozes se sobrepõem em um crescendo contínuo, interrompido ao final da cena. Inquietante, claustrofóbica e desorientadora, a música de *A Bruxa* sublinha a atmosfera desoladora das imagens da floresta, e providencia uma notável conexão entre a presença da bruxa (corais femininos dissonantes) e a impassividade do cenário natural (vento, folhas).

Ao voltar para casa muito depois de sua irmã, Caleb está exausto e doente. Ele enfrenta uma longa agonia, terminada em uma espécie de êxtase que, no entanto, o leva à morte. O falecimento de Caleb adensa as suspeitas sobre Thomasin, que teria sido a última pessoa da família a vê-lo na floresta. Ainda que haja aqui diferenças notáveis em relação ao conto de fadas, não é difícil perceber que a fartura de alimentos oferecida pela bruxa a João e Maria é agora substituída pela promessa de proteção e de intenso prazer sexual que a mulher da floresta dá a Caleb.

Mas é a figura do pai que parece demarcar com mais clareza estrutural a diferença entre o filme e o conto. Em *A Bruxa*, o patriarca desempenha não apenas o papel de mau provedor, mas tem também o de líder religioso e causador do exílio. No filme, o rigor da mãe é contrabalançado pela óbvia responsabilidade do pai. E isso é verbalizado por Thomasin, quando o desmascara por tê-la acusado falsamente do roubo do cálice de prata da mãe, um dos únicos bens valiosos da família. Nesse sentido, cabe mencionar a análise de Walter Metz (2016) sobre *A Bruxa*. Para o autor, Eggers está contando a mesma história que Stephen King contara em seu *bestseller O Iluminado* (1977), depois recontada por Stanley Kubrick no filme homônimo de 1980<sup>11</sup>: uma denúncia da desintegração promovida pelo patriarcado ao submeter a família nuclear ao jugo do Destino Manifesto – a crença, muito popular nos Estados Unidos desde o século XVIII (e que motivou a expansão para o Oeste e o consequente extermínio dos povos indígenas) de que o povo daquele país recebeu a missão divina de colonizar o continente e liderá-lo espiritualmente.

De fato, é possível explorar com mais atenção a relação estabelecida por Metz entre as obras de Eggers e Kubrick. Por exemplo, na cena do encontro entre Caleb e a Bruxa, o diretor filma todos os planos em absoluta simetria, com as figuras (menino e bruxa) sempre centralizados e olhando para a câmera, o que pode sugerir um paralelo entre este momento de *A Bruxa* e a famosa sequência de *O Iluminado* na qual o personagem Jack (Jack Nicholson), zelador do hotel Overlook, entra no quarto assombrado pela primeira vez. As duas cenas começam e terminam sem diálogos

---

<sup>11</sup> Nas duas histórias, um patriarca sequestra sua família para o exílio em local remoto dos EUA e, no processo, sua loucura o levará ao massacre da própria família.

ou efeitos sonoros – existe apenas música fantasmagórica, sinistra, sublinhando em rajadas dissonantes e crescentes a lenta caminhada frontal dos personagens masculinos, ambas filmadas em composições pictóricas centralizadas e em profundidade. Também nas duas cenas, homem e adolescente andam, com expressão ambivalente de excitação e medo, em direção a uma mulher jovem, que se comporta de modo lascivo. O fim abrupto também é semelhante nos dois filmes: um beijo entre ele e ela, interrompido pela revelação do grotesco, quando o espectador percebe que os personagens masculinos estão sendo enganados pelas mulheres, já que elas não possuem a aparência com que se apresentam a eles.

Com a morte de Caleb e a suspeita sobre o roubo, Katherine enlouquece, e sua loucura produzirá mais um paralelo com a presença maléfica da bruxa. Ela sonha que está amamentando Samuel, e então percebe que está tendo seu seio bicado por um corvo. No pesadelo de Katherine, fica evidente a percepção da bruxa como sua nêmesis: a esterilidade de seu corpo e de sua vida se opõem à abundância erótica que levaria Caleb à morte. Katherine adquire horror à filha mais velha. Incentivada ainda pela covardia do pai e pelo pavor das crianças menores, está completo o quadro para a histeria coletiva. Assim, na lógica da trama de *A Bruxa*, Thomasin, acusada de bruxaria, parece sê-lo pela mesma razão que fez com que milhares de mulheres pobres fossem queimadas e mortas por muito tempo: ela é jovem; desperta o desejo incestuoso de pais e irmãos em um local isolado, levando a mãe a uma situação de rivalidade; não possui dote para se casar e, assim, deixar definitivamente (e em relativa segurança) a sua família de origem. Para ela, até mesmo a solução do trabalho doméstico parece insuficiente, pois isso a manterá sob a constante ameaça da miséria e do assédio sexual.

Tentando defender-se de um destino terrível, Thomasin será obrigada a eliminar violentamente a mãe, que, ao sair do quarto no início de uma manhã e se deparar com o marido e os filhos gêmeos mortos em circunstâncias inexplicáveis, ataca Thomasin, tentando estrangulá-la. Sem ser ouvida em seus apelos desesperados, esta última agarra uma foice e golpeia repetidas vezes a mãe na cabeça, matando-a. A cena termina com Thomasin coberta pelo sangue da própria mãe, deitada sobre ela. A ruína da família está completa.

#### **4. A Natureza como liberdade possível para o feminino**

Muitos estudos dedicados ao cinema de horror deram atenção às inúmeras histórias em que monstros ou psicopatas do sexo masculino atacam mulheres. Por exemplo, em trabalhos de Linda Williams (1996) e Carol Clover (1993), os filmes de horror são apresentados como resultado da hostilidade patriarcal pelo reconhecimento da diferença sexual. A violência contra as mulheres nos filmes de horror teria a função de garantir o controle masculino sobre a sexualidade feminina. Por outro lado, para Barbara Creed (1993), é possível relacionar também de outro modo o gênero (narrativo) do horror ao gênero (sexual) feminino. Inspirada pelas

ideias de Julia Kristeva (1982) sobre o conceito de *abjeção*, Creed (1993) desenvolveu um estudo sobre o cinema de horror em que aborda as representações nas telas do que chama de “*monstruous feminine*” – o monstruoso feminino.

Creed observa que monstros femininos estão presentes em diversas culturas há milênios. Ela cita como exemplos figuras mitológicas como as sereias, as bruxas, as vampiras, as mulheres com vaginas dentadas e mesmo a Medusa – esta última vinculada pelo próprio Freud à imagem do órgão genital feminino. Reconhecendo a importância e a recorrência de tais figuras, Creed buscou examinar a potência dos monstros femininos para atrair e apavorar as audiências, enfatizando a sua diferença em relação aos monstros masculinos. Para a autora, a mulher pode, em certo sentido, ser compreendida como o próprio monstro da ficção de horror, pois, ao revelar a diferença sexual, ela é capaz de gerar, por sua própria existência, sentimentos de ansiedade e abjeção em uma cultura falocêntrica e patriarcal (Creed 1993, 6). Segundo ela descreve (citando exemplos de autores como Gerard Lénne, Steve Neale e David Hogan), os monstros femininos são em geral tratados pelos teóricos como monstros masculinos castrados. No entanto, para ela, o horror relativo à castração não precisa necessariamente ser devido ao fato de que as mulheres seriam “castradas”, mas exatamente ao fato de que elas não o são, sendo precisamente isso que as tornaria potencialmente monstruosas na ficção de horror (Creed 1993, 6).

Em *A Bruxa*, a monstruosidade encerrará o destino de Thomasin. Diante da dissolução trágica de toda a família, a jovem se vê sozinha. Então, eventos misteriosos se encarregarão de definir o seu destino como a nova bruxa a habitar a floresta. Nesse momento, ganha destaque outra personagem do filme, *Black Phillip*. Após o massacre da família, é a ele que a jovem se dirige, recém-acordada de um sono profundo. Ela pede ao bode que fale com ela do mesmo modo que supostamente falava com os irmãos menores. A cena, em plano médio fixo, longo e sem cortes, incita um suspense inicial, pois mostra somente a figura de Thomasin. O bode fala, mas inicialmente não é mostrado nas imagens, caracterizando uma fonte sonora acusmática (Chion 2001, 61), da qual o espectador não pode ver a origem. Dessa forma, a direção não deixa claro, de imediato, se a cena faz parte da realidade ontológica do filme, ou se tudo se trata da imaginação de Thomasin.

Depois de perguntar a *Black Phillip* o que ele pode dar a ela, Thomasin ouve a resposta através de uma voz andrógina, que parece vir de todos os lados (estratégia do *sound design* para acentuar o caráter sobrenatural da tal voz): “Gostaria de sentir o gosto da manteiga? De ter um lindo vestido? Gostaria de viver deliciosamente?” À resposta afirmativa, ele pede que ela assine um livro. Na sequência, Thomasin segue para a floresta, totalmente nua. O diálogo é elucidativo, tanto em relação às intenções de Thomasin quanto à temática do filme. A referência à manteiga é duplamente significativa, pois tanto representa a possibilidade de a moça alimentar-se com prazer – algo vetado à família, por viver em

condições tão inóspitas – como funciona enquanto remissão ao sequestro do bebê Samuel. O vestido tanto reforça o convite a uma vida em que a pobreza está descartada quanto insinua que, escolhendo a vida de bruxa, Thomasin estará livre para vestir-se da maneira que quiser.

A sequência final mostra Thomasin chegando a uma clareira na floresta, onde várias mulheres nuas dançam e voam por entre as árvores. Ainda coberta de sangue, ela percebe que também consegue voar. E sorri. Ao contrário de sua família, Thomasin decide ceder e abraçar o pecado – que, não por acaso, está em seu próprio nome (*sin*, em inglês, significa *pecado*).

Como observa Weinstock (2017, 2-3), se o gótico tem fixação no tema da transgressão, desdobra-se daí um problema de poder: quem tem o direito de transgredir e de julgar? A partir disso, o autor observa que o tema do gótico será sempre o da distribuição desigual do poder. No gótico inglês, com muita frequência, os vilões transgressores eram homens ligados à aristocracia e ao clero católico, instituições denunciadas por essas histórias. Quando trazidas para a América do Norte, as questões ligadas ao poder acabaram sendo deslocadas para problemas raciais ou de gênero – como podemos observar em *A Bruxa*. Nesse sentido, Eggers parece ter condensado o horror na figura de *Black Phillip*, um bode, animal que é relacionado, há milênios, com algum tipo de divindade, desde o deus grego Pan (figura viril ligada à fecundidade e aos prazeres terrenos), até ao demônio Baphomet, que absorve características masculinas e femininas, e que foi venerado por alquimistas ao longo de séculos com sua inscrição de completude “*Solve et Coagula*”. Por sua vez, a cabeça de bode, que pertence a ambas as representações, pode estar relacionada também a um dos mais importantes símbolos da bruxaria – o pentagrama invertido.

Como observa Gibson (2016), a cabra era raramente vista como satânica no folclore americano ou inglês no século XVII, o que ajudaria a explicar o fato da família nunca tomar a sério a fala dos gêmeos com *Black Phillip*. De certo modo, pode-se também sugerir que a escolha desse animal tenha o objetivo de produzir, entre os espectadores do filme, certa antecipação do desenrolar da história, pois representações satânicas da figura do bode são hoje muito conhecidas pelos espectadores, dada sua recorrência em filmes, ilustrações, etc. Para Gibson (2016), os animais em *A Bruxa* também podem ser vistos como representações potentes de outro mundo, selvagem e animalesco, do qual a família se exilou ao chegar à fazenda, tanto quanto se exilara da colônia puritana. Assim, William, Katherine e seus filhos, em vez de aproveitarem a fecundidade do Novo Mundo, teriam escolhido uma relação tensa com os seres da natureza, o que ajudou a estabelecer sua ruína. Escapando dessa escolha suicida, Thomasin encontra a salvação em *Black Phillip*.

### Considerações finais

A libertação de Thomasin cobra um preço alto. Para sobreviver, a adolescente terá de participar direta ou indiretamente da eliminação física de todos os membros de sua família. Ao mesmo tempo, as condições difíceis do isolamento imposto ao grupo são igualmente violentas, deixando a jovem sem comida e sem posses materiais. Tudo o que lhe resta é uma pilha de lenha e, claro, *Black Phillip*. Dessa forma, ela fica definitivamente impedida de voltar à comunidade. Sua sobrevivência é resultado de uma experiência horrífica, ao mesmo tempo em que promete outros horrores à frente, nos quais ela assumirá o protagonismo como monstro/bruxa.

Um dos méritos do filme consiste em retratar a conversão de Thomasin de forma orgânica, natural, a partir da recriação histórica e de uma vivência intensa da equipe e do elenco nas condições e na paisagem experienciada pelos colonos da Nova Inglaterra do século XVII. A transformação da garota em bruxa é observada como resultado da combinação de variáveis isoladamente construídas, dentro do enredo, com cuidado: a personalidade, o contexto histórico e religioso, os graves problemas familiares, a paisagem ao mesmo tempo selvagem e inóspita – e, claro, a oportunidade. A opção de Thomasin por tornar-se uma bruxa é tratada não como uma escolha consciente e calculada, mas como resultado de caos interior provocado por fatores que lhe são externos, mas também por um processo de autoconhecimento do seu corpo e de seu desejo.

Como observado no começo deste texto, *A Bruxa* pertence a uma constelação de filmes de horror realizados nos últimos dez anos que tem não apenas figuras femininas como principal foco narrativo, mas também adota a experiência das mulheres na sociedade como mote para o horror. Podem apontar-se certos pontos-cegos na representação dessas questões no longa de Eggers – sendo o principal deles uma visão bastante fatalista da rivalidade feminina, traduzida na disputa entre a bruxa da floresta e a mãe, na progressiva impossibilidade de reconciliação entre a mãe e a filha, e na absoluta falta de empatia entre Thomasin e Mercy. Ainda assim, o longa de Eggers é capaz de refletir sobre a sociedade contemporânea por meio da tradição *American Gothic*, ao mesmo tempo reencantando e assombrando um imaginário ligado à própria história dos EUA.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Fábio. 2016. “*A Bruxa*, de Robert Eggers.” *Revista Cinética*. Disponível em [http://revistacinetica.com.br/home/a-bruxa-the-witch-de-robert-eggers-euareino-unidocanadabrazil-2015/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=a-bruxa-the-witch-de-robert-eggers-euareino-unidocanadabrazil-2015](http://revistacinetica.com.br/home/a-bruxa-the-witch-de-robert-eggers-euareino-unidocanadabrazil-2015/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=a-bruxa-the-witch-de-robert-eggers-euareino-unidocanadabrazil-2015) (Acessado em 5 de janeiro de 2019)
- Arnold, Sarah. 2013. *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*. New York: Palgrave Macmillan.



- Barkan, Jonathan. 2016. "We Interviewed Composer Mark Korven About His Terrifying Score for *The Witch*." *Bloody Disgusting*. Disponível em <http://bloody-disgusting.com/interviews/3381360/we-interviewed-composer-mark-korven-about-his-terrifying-score-for-the-witch/> (Acessado em 2 de fevereiro de 2018).
- Becker, Susanne. 1999. *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester: Manchester University Press.
- Botting, Fred. 2014. *Gothic*. New York: Routledge.
- Burch, Noel. 2011. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Caporael, Linnda R. 1976. "Ergotism: The Satan Loosed in Salem?" *Science: New series* 192 (1976): 21-26.
- Chion, Michel. 2011. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Clover, Carol. 1993. *Men, Women, and Chain saws: Gender in Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Dargis, Manohla. 2016. "In *The Witch*, a Family's Contract With God Is Tested." *New York Times*. Disponível em <https://www.nytimes.com/2016/02/19/movies/the-witch-review.html>. (Acessado em 19 de janeiro de 2019).
- DeLamotte, Eugenia. 1990. *Perils of the Night: a Feminista Study of the Nineteenth-Century Gothic*. New York: Oxford University Press.
- Fiedler, Leslie. 2003. *Love and Death in The American Novel*. Champaign: Dalkey Archive Press.
- Gibson, Gerald. 2016. "The Witch." *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 15 (2016). Disponível em <https://irishgothichorror.files.wordpress.com/2016/02/issue-15-full-final.pdf>
- Greven, David. 2011. *Representations of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir and Modern Horror*. New York: Palgrave Macmillan.
- Humphries, Reynold. 2002. *The American Horror Film. An introduction*. Edinburgh, Edinburgh UP.
- Janisse, Kier-La. 2012. *House of Psychotic Women*. Godalming: FabPress.
- Kors, Alan Charles; & Peters, Edward (Eds). 2001. *Witchcraft in Europe (400-1700): A Documented History*. 2.<sup>a</sup> Ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

- Leal, Odorico. 2016. A “Bruxa, de Robert Eggers.” *Rocinante*. Disponível em <http://cinerocinante.com.br/2016/06/14/a-bruxa-2015-de-robert-eggers/>
- Metz, Walter. 2016. “New Englanders, Out of Their Minds.” *Film Criticism*. Disponível em <https://pdfs.semanticscholar.org/b132/2f67856213f1c3dde46907375ac5043aed85.pdf>.
- Mulvey, Laura. 1983. “Prazer visual e cinema narrativo”. In *A Experiência do Cinema*, editado por Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Rife, Katie. 2016. “*The Witch* director Robert Eggers on Fellini, feminism, and period-accurate candlelight.” *AV/Film*. Disponível em <https://film.avclub.com/the-witch-director-robert-eggers-on-fellini-feminism-1798244480>. (Acessado em 2 de fevereiro de 2019).
- Robinson, Tasha. 2016. “*The Witch* director Robert Eggers talks about bringing Puritan fears to a modern world.” *The Verge*. Disponível em <https://www.theverge.com/2016/2/19/11059130/the-witch-director-robert-eggers-interview>. (Acessado em 31 de janeiro de 2019).
- Thompson, Garry R. 1974. *The Gothic Imagination. Essays in Dark Romanticism*. Washington DC: Washington State University Press.
- Weinstock, Jeffrey A. (Ed). 2017. *The Cambridge Companion to American Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, Linda. 1996. “When the Woman Looks.” In *The Dread of Difference: Gender and The Horror Film*, editado por Barry Keith Grant, 15-34. Austin: University of Texas Press.
- Wood, Robin. 1979. “The American Nightmare: Horror in the 70’s.” In *The American Nightmare: essays on the horror film*, editado por Robin Wood e Richard Lipp, 25-32. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Younger, Beth. 2017. “Women in horror: Victims no more.” *The Conversation*. Disponível em <http://theconversation.com/women-in-horror-victims-no-more-78711>. (Acessado em 3 de março de 2018).

## FILMOGRAFIA

- Babadook*, O [*Babadook*, longa-metragem, Blu-Ray] Dir. Jennifer Kent, Screen Australia, Austrália, 2014. 94 minutos.
- Bebê de Rosemary*, O [*Rosemary's Baby*, longa-metragem, Blu-Ray] Dir. Roman Polanski, William Castle Productions, EUA, 1968. 137 minutos.

- Boas Maneiras, As* [longa-metragem, DCP] Dir. Juliana Rojas e Marco Dutra, Canal+, Brasil/França/Alemanha 2017. 135 minutos.
- Bruxa, A* [*The Witch – A New-England Folktale*, longa-metragem, DCP] Dir. Robert Eggers, RT Features, EUA/Canadá, 2015. 93 minutos.
- Carrie – A Estranha* [longa-metragem, DVD] Dir. Brian De Palma, Red Bank Films, EUA, 1976)
- Colina Escarlata, A* [*Crimson Peak*, longa-metragem, Blu-Ray] Dir. Guillermo Del Toro, Double Dare Youy, EUA/Canadá/México, 2015. 119 minutos.
- Criaturas Atrás das Paredes, As* [*The People Under the Stairs*, longa-metragem, DVD] Dir. Wes Craven, Universal Pictures, EUA, 1991. 98 minutos.
- Demônio de Neon* [*Neon Demon*, longa-metragem, Blu-Ray] Dir. Nicolas Refn, Space Rocket Nation, Dinamarca/França, 2016. 117 minutos.
- Exorcista, O* [*The Exorcist*, longa-metragem, Blu-Ray] Dir. William Friedkin, Hoya Productions, EUA, 1973. 122 minutos.
- Filhos do Medo, Os* [*The Brood*, longa-metragem, DVD] Dir. David Cronenberg, Canadian Film Development Corporation, 1979, Canadá). 92 minutos.
- Garota Sombria Caminha Pela Noite* (*A Girl Walks Home Alone At Night*, longa-metragem, DCP] Dir. Ana Lili Amirpour, Say Ahh Productions, França/Irã, 2014. 101 minutos.
- Honeymoon* [longa-metragem, WEBRip] Dir. Leigh Janiak, Feylas Entertainment, EUA, 2014. 87 minutos.
- Iluminado, O* [*The Shining*, longa-metragem, Blu-Ray] Dir. Stanley Kubrick, Warner Bros, EUA/Reino Unidos, 1980. 146 minutos.
- Ilha do Medo* [*Shutter Island*, longa-metragem, Blu-Ray] Dir. Martin Scorsese, Paramount Pictures, EUA, 2010. 138 minutos.
- Império dos Sonhos* [*Inland Empire*, longa-metragem, WEBRip] Dir. David Lynch, Studio Canal, França/EUA/Polônia, 2007. 180 minutos.
- Ma* [longa-metragem, WEBRip] Dir. Tate Taylor, BlumHouse, EUA/Japão, 2019. 99 minutos.
- Mãe!* [*Mother!*, longa-metragem, Blu-Ray] Dir. Darren Aronofsky, Paramount Pictures, EUA, 2017. 121 minutos.
- Mate-me Por Favor* [longa-metragem, WEBRip] Dir. Anita Rocha da Silveira, Bananeira Filmes, Brasil, 2015. 101 minutos.
- Nós* [*Us*, longa-metragem, DCP] Dir. Jordan Peele, Monkeypaw Productions, EUA/Japão, 2019. 116 minutos.

- Olhos sem Rosto* [*Les yeux sans visage*, longa-metragem, DVD] Dir. Georges Franju, Champs Élyssés Productions, França, 1960. 90 minutos.
- Psicose* [*Psycho*, longa-metragem, Blu-Ray] Dir. Alfred Hitchcock, Shamley Productions, EUA, 1960. 109 minutos.
- Raw* [longa-metragem, WEBRip] Dir. Julia Ducourmau, Petit Film, França/Bélgica/Itália, 2017. 99 minutos.
- Repulsa ao sexo* [*Repulsion*, longa-metragem, Blu-Ray] Dir. Roman Polanski. Compton Films, Reino Unido, 1966. 105 minutos.
- Suspiria* [longa-metragem, DVD] Dir. Dario Argento, Seda Spettacoli, Itália, 1977. 99 minutos.
- Tortura do Medo* [*Peeping Tom*, longa-metragem, DVD] Dir. Michael Powell, Anglo Amalgamated Film Distributors, Reino Unido, 1960. 101 minutos.
- Valerie e a Semana das Maravilhas* [*Valerie a týden divů*, longa-metragem, WEBRip] Dir. Jaromil Jires, Filmové Studio, Tchecoslováquia, 1970. 87 minutos.

Recebido em 13-06-2019. Aceite para publicação em 07-01-2020.