

# RELIGARE

Revista do Programa de Pós-Graduação  
em Ciências das Religiões da UFPB

## No Limiar da Própria Pele: A Bruxa como Corpo Monstruoso na obra de Robert Eggers

*On the Threshold of One's Own Skin: The Witch as a Monstrous Body in the Work of Robert Eggers*

Naê Della'Parma Prieto Salatim\*  
Paulo Augusto de Souza Nogueira\*

### RESUMO

O artigo investiga a figura da bruxa como corpo monstruoso através do filme "A Bruxa" (2016) de Robert Eggers, bem como as implicações do seu devir-monstro, contextualizando-o na onda emergente do pós-horror como um subgênero do cinema de terror. O estudo propõe uma análise do corpo monstruoso da bruxa como um corpo cultural, que catalisa questões econômicas, de gênero, sexualidade e religião. A metodologia do estudo é qualitativa e bibliográfica. A análise se baseia especialmente na teoria do monstruoso de Jeffrey Cohen (2000) e na compreensão do cinema como projeção do imaginário cultural desenvolvida por Edgar Morin (1980). Para compreensão do fenômeno da bruxaria, utilizaremos autores como Jeffrey Russel, Brooks Alexander (2022) e Silvia Federici (2019), assim como para a compreensão dos temas como animalidade e relações outras-que-humanas, utilizamos a teoria multiespécie de Anna Tsing (2023). O artigo explora o devir-monstro de Thomasin como um atravessamento dos limiares entre naturezas e culturas, apoiado na história da bruxaria e nas transformações socioeconômicas da Nova Inglaterra.

**Palavras-Chave:** Corpo-monstruoso. Devir-Monstro. Bruxaria. Pós-horror. Imaginário.

### ABSTRACT

This article investigates the figure of the witch as a monstrous body through Robert Eggers' film "The Witch" (2016), as well as the implications of her becoming-monster, contextualizing it within the emerging wave of post-horror as a subgenre of horror cinema. The study proposes an analysis of the witch's monstrous body as a cultural body, catalyzing issues of economics, gender, sexuality, and religion. The methodology is qualitative and

\* Bacharel em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. <https://orcid.org/0009-0006-1461-2528>. E-mail: cayo.cps@puccampinas.edu.br

\* Doutor em Teologia pela Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Estágio pós-doutoral pelo NEE Unicamp. Professor pesquisador PPG Ciências da Religião na PUC Campinas, Bolsista Produtividade CNPq. <https://orcid.org/0000-0003-2781-6942>. E-mail: paulo.nogueira@puc-campinas.edu.br

bibliographic. The analysis draws particularly on Jeffrey Cohen's theory of the monstrous and Edgar Morin's understanding of cinema as a projection of the cultural imaginary. To understand the phenomenon of witchcraft, authors such as Jeffrey Russell, Brooks Alexander, and Silvia Federici were evoked. To understand themes such as animality and other-than-human relationships, we utilize Anna Tsing's multispecies theory. This article explores Thomasin's becoming-monster as a crossing of the thresholds between cultural natures, grounded in the history of witchcraft and the socioeconomic transformations of New England.

**Keywords:** Monstrous-body. Becoming-Monster. Witchcraft. Post-horror. Imaginary.

## INTRODUÇÃO

Em 2017, o jornalista de cinema Steve Rose escreveu para a revista *The Guardian* um artigo com o título "*How Post Horror Movies Are Taking Over Cinema*" no qual o escritor trouxe pela primeira vez o uso do termo *post horror* (pós-horror) para nomear uma nova onda de filmes que vêm surgindo dentro do cenário cinematográfico do terror. O jornalista define o pós-horror como filmes que rompem com as regras gerais às quais o espectador está acostumado quando procura um filme do gênero: *jumpscares*, trilha sonora crescente em momentos de tensão, histórias clichês etc.

Steve Rose classifica os filmes de pós-horror como aqueles que, ao invés de seguir essas receitas clássicas do terror, se apoiam em outras construções artísticas, como uma atmosfera densa, sem sustos óbvios, com um caminho bastante psicológico

Não admira que alguns cineastas estejam começando a questionar o que acontece quando você desliga a lanterna. O que acontece quando você se desvia dessas convenções rígidas e vagueia pela escuridão? Você pode encontrar algo ainda mais assustador. Você pode encontrar algo que não seja nada assustador. O que poderia estar surgindo aqui é um novo subgênero. Vamos chamar isso de "pós-horror". (Rose, 2017, s/p).<sup>1</sup>

O pós-horror começa de uma forma bastante sublime com o lançamento do filme *The Babadook* (2014) e se concretiza após *Corrente do Mal* (2014) ser lançado, um filme dirigido por David Robert Mitchell, Maika Monroe e Keir Gilchrist. Em *Corrente do Mal* (2014) os diretores optam por construir o medo no telespectador por outros caminhos que não os do *jumpscare*<sup>2</sup>. O filme retrata um mal iminente que segue aqueles que estão de alguma maneira "amaldiçoados" e que se aproxima de forma lenta, mas gradativa. O filme

<sup>1</sup> No wonder some film-makers are starting to question what happens when you switch the flashlight off. What happens when you stray beyond those cast-iron conventions and wander off into the darkness? You might find something even scarier. You might find something that's not scary at all. What could be emerging here is a new sub-genre. Let's call it "post-horror". Tradução livre.

<sup>2</sup> Traduzindo literalmente ao português, *jumpscare* significa "pular de susto". Elemento usado exaustivamente nas produções de filmes de terror como ferramenta de causar espanto, medo e tensão no telespectador.

é uma metáfora para a saúde sexual e infecções sexualmente transmissíveis, em que se coloca o sexo como a única maneira de transmitir o mal – e, portanto, a maldição – que o persegue.

*A Bruxa* (2016) de Robert Eggers segue as trilhas do pós-horror e constrói um filme com uma atmosfera densa, um drama familiar cercado por uma das figuras mais diabólicas do imaginário europeu no começo da Idade Moderna, a figura da mulher bruxa. Robert Eggers nos oferece um longa-metragem repleto de referências históricas e culturais sobre o imaginário da Nova Inglaterra durante o século XVII, ápice da caça às bruxas na Europa.

O artigo se propõe a investigar a figura da bruxa como um ser monstruoso a partir das teorias de Jeffrey Cohen; analisaremos como o corpo monstruoso da bruxa pode catalisar questões como gênero, sexualidade, religião e economia sob a luz do filme de Robert Eggers. Para compreender e realizar uma análise fílmica, nos guiaremos pela obra de Edgar Morin intitulada *O Cinema ou o Homem Imaginário* (1980) e entraremos no cinema como o

[...] reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem, com vista a ordenarem, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, ou seja, precisamente, todas as ficções. (Morin, 1980, p. 74)

Morin compreende o cinema como uma projeção do imaginário, tornando o filme uma projeção do próprio duplo de quem o assiste, sua imagem espelhada, fazendo do cinema um espaço de materialização dos mitos, da ficção, um campo que se assemelha ao mundo onírico. “Vou ao cinema como quem se entrega ao sono” (Morin, 1980, p. 75). Somente através do mundo onírico do cinema, atravessado pela teoria do monstruoso, é que podemos, ao fim, investigar um corpo monstro dotado de magia e poderes sobrenaturais: o corpo da bruxa.

O filme retrata uma família de puritanos, grupo de protestantes ingleses dos séculos XVI e XVII, que buscava reformar a igreja retirando práticas consideradas católicas e promovendo uma leitura mais literal das escrituras. No longa-metragem essa família é recém-chegada na Nova Inglaterra, em 1630, durante a construção das treze colônias britânicas na América do Norte. Essa família é composta por William, o patriarca, sua esposa Katherine e seus cinco filhos, Thomasin, a mais velha, Caleb, o garoto mais velho, Jonas e Mercy, crianças gêmeas, e o bebê Samuel.

O longa começa com a saída dessa família da comunidade em que vivia, após discordâncias religiosas com a comunidade. Expulsos, William busca um novo lugar para a família onde poderiam viver o seu “verdadeiro cristianismo”. O lugar escolhido é um espaço limítrofe, ao lado de uma grande floresta, que começa a suscitar na família crenças

sobre bruxas e demônios à espreita, especialmente após o sumiço do bebê Samuel logo nas primeiras cenas do filme, onde podemos vê-lo sendo utilizado por uma bruxa velha como parte do unguento mágico para montar em sua vassoura e voar pelos céus.

Com a morte de Samuel e pelo fato de Thomasin estar presente no momento do seu desaparecimento – brincando com o bebê próximo ao córrego – a família passa a acreditar fielmente na presença de bruxas por perto, lançando muitas vezes dúvidas sobre a própria Thomasin ser uma delas.

De um a um, os filhos do casal Katherine e William sofrem com as influências da bruxa da floresta. O próximo, depois de Samuel, é Caleb, que numa saída para caçar ao lado de Thomasin, acaba se perdendo na floresta e é encontrado por uma bruxa jovem que o seduz e o enfeitiça. Nada na fazenda prospera, nada do que se planta cresce, a família se vê sem saída e sem possibilidades de prosperar naquele lugar.

A volta de Caleb é o grande estopim da histeria do filme e, portanto, seu clímax. Ao voltar, Caleb parece possuído pela bruxa que o enfeitiçou e, numa tentativa de exorcizar o mal do corpo do filho, William passa a achar que o mal está dentro de casa, sendo Thomasin a acusada de bruxaria pela própria família. Na mesma noite da morte de Caleb, a família inteira enfrenta seus pesadelos, sendo mortos ou desaparecendo, restando somente Thomasin, que aceita os tratos de Black Phillip, bode negro da família – e personificação do diabo – se tornando uma bruxa, por fim.

Nosso artigo tem como metodologia qualitativa, classificada como bibliográfica, pois se vale de fontes secundárias – livros e artigos, bem como a análise fílmica do longa-metragem pesquisado. Das fontes secundárias, utilizaremos Edgar Morin para a análise do filme, enquanto, para a interpretação do monstruoso, utilizaremos as sete teorias do monstro desenvolvidas por Jeffrey Cohen. Para compreendermos a história da bruxaria e do fenômeno da caça às bruxas, autores como Jeffrey Russel, Brooks Alexander e Silvia Federici são usados. Por fim, desdobraremos a teoria do monstruoso no campo multiespécie, entendendo a relação da natureza cultura dentro da figura monstruosa da bruxa a partir de Anna Tsing.

O artigo se divide em: introdução, desenvolvimento e considerações finais. No desenvolvimento, o artigo conta com dois tópicos, nos quais, no primeiro, iremos discutir a bruxa enquanto monstro produzido pelo surgimento da modernidade, suas relações com o puritanismo e com o capitalismo emergente. No segundo tópico, analisaremos a bruxa enquanto um corpo monstruoso, ilustrado pelo filme de Robert Eggers.

## 1 - A BRUXA COMO MONSTRO PRODUZIDO PELA MODERNIDADE

As escolhas do diretor Robert Eggers para a criação desse longa-metragem vêm de sua profunda relação com o local em que cresceu, a própria Nova Inglaterra. Como o próprio diretor comenta em uma entrevista

Cresci na Nova Inglaterra e sempre fui obcecada por bruxas; os meus primeiros sonhos dos quais me lembro são sobre bruxas. Então pensei que poderia fazer uma história de terror arquetípica da Nova Inglaterra, e isso seria algo que poderia ser muito pessoal para mim e eficaz. Se eu tivesse feito meu primeiro filme quando tinha sete anos, teria sido um filme de época, sabe? Então sempre foi parte de mim<sup>3</sup> (Eggers, 2016)

Para que o imaginário das bruxas tivesse se fortalecido na Nova Inglaterra, seria necessária uma construção legítima do medo em sua origem, na própria Europa. O medo das bruxas mergulhou profundamente nas raízes europeias e atravessou um longo período de tempo que foi do século XIV até o século XVII (Russell e Brooks, 2022). Por mais que antropólogos e historiadores tentassem compreender o fenômeno da bruxaria e especialmente da caça às bruxas, ele ainda carrega lacunas – e feridas – abertas na história.

Russell e Brooks dispensam a ideia de que a Reforma Protestante trouxe um apaziguamento nos julgamentos e na perseguição das bruxas acusadas, pelo contrário, o ápice da caça das bruxas foi no mesmo século em que conflitos religiosos entre movimentos populares e guerras provocadas pela Reforma tensionavam ainda mais a sociedade europeia, um dos casos mais famosos é o de Salém, já nos Estados Unidos, onde o medo dos puritanos os levaram a perseguir e condenar várias pessoas pela suposta prática mágica

A Reforma Protestante do século XVI visou erradicar os excessos da doutrina na Idade Média e insistiu em um retorno à era apostólica. Mas um desses excessos que os reformistas decidiram não abandonar foi a crença na bruxaria. Os protestantes perseguiram as bruxas com crueldade e em quantidade equivalentes às dos católicos (Russel; Brooks, 2022, p. 128)

Essa construção do medo das bruxas é fruto de séculos de perseguição, morte e tortura dos acusados de bruxaria. A caça às bruxas utilizou das ferramentas mais grotescas para dominar o corpo daquelas que eram julgadas, para que pudessem, por fim, confessar suas práticas diabólicas. Os alvos desses julgamentos variavam, mas foi no corpo feminino que a crença na bruxaria encontrou respaldo das análises supersticiosas e misóginas dos

<sup>3</sup> *I grew up in New England and have always been obsessed with witches; the earliest dreams of mine that I can remember are about witches. So I thought that I could make an archetypal New England horror story, and that would be something that could be very personal for me and effective. If I'd made my first film when I was seven, it would have been a period piece, you know? So it's always been a part of me.*

religiosos, o maior exemplo dessa misoginia foi o livro *Malleus Maleficarum*, um livro do século XV escrito por monges dominicanos Kramer e Sprenger e autorizado pelo Papa Inocêncio VIII, que trazia em seu conteúdo várias formas de identificação das bruxas, além de instruções de tortura e acusações violentas sobre o sexo feminino.

É no corpo monstruoso da bruxa que encontramos uma certa perseguição da hegemonia masculina opressora. Bruxas vem sendo perseguidas e – especialmente – temidas ao longo da história, seja com as monstruosas feiticeiras gregas como Circe e Medéia, seja como a poderosa deusa Hécate, ou como a senhora eslava que vive numa casa com pernas de galinha e é chamada de Baba Yaga, as mulheres poderosas, que adquirem conhecimento oculto, são temidas pela mentalidade dos homens, que veem nessas figuras o verdadeiro mal, o corpo da bruxa pode ser lido e explorado como um livro para entendermos diferentes culturas e diferentes percepções do feminino, levando o corpo da bruxa como um momento cultural, como Cohen pontua

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural - de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora - de modo bastante literal - medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha dependência. O corpo do monstro é pura cultura (Cohen, 2000 p. 26, 27).

Como um corpo cultural, é possível lermos no corpo da bruxa criada por Eggers, as tensões causadas nas colônias britânicas da Nova Inglaterra. As ansiedades do “Novo Mundo”, um mundo capitalista e sem espaço para a magia que surgia na América do Norte em comparação com as crenças do “Velho Mundo” que, através do filme, podemos pensar no país de origem, conectado às antigas superstições e com características medievais que persistiam na Europa moderna.

Nas colônias britânicas da Nova Inglaterra, o imaginário e a crença na bruxaria persistem. No longa-metragem de Eggers, percebemos que logo no começo a família leva a sério a ideia da existência das bruxas, especialmente as crianças e Katherine, a mãe. William, o pai, que num primeiro olhar aparenta ser aquele que mais resiste às superstições, é, pelo contrário, o que mais as carrega. Em diversos momentos, mesmo negando a possibilidade da presença da bruxa nos arredores, William tenta levar sua família para um caminho religioso, de forma que combate diretamente as crenças mágicas. William coloca em dúvida o pensamento de Weber sobre a superstição na Nova Inglaterra.

Aqui, sem dúvida, a ascense caiu feito geada na vida da “radiante Inglaterra de outrora”. [E não só as festas profanas foram afetadas. O ódio enfurecido dos puritanos contra tudo quanto cheirasse *superstition*, contra todas as reminiscências da dispensação mágica ou hierúrgica da graça, perseguiu a festa cristã do Natal tanto quanto a árvore de maio, além da prática de uma arte sacra naif.] (Weber, 2022, p. 153)

Essa característica de rejeição a todo tipo de superstição é bastante clara no movimento puritano, mas não representa o pai da família, William, apesar do mesmo seguir uma certa ascese puritana, nos mostrando a relação do trabalho com a providência divina. Em nenhum momento do longa-metragem vemos que a plantação da família está rendendo bons frutos, pelo contrário, a fotografia nos mostra um local onde nada cresce, onde tudo parece podre, sem cor e sem vida e, mesmo nessas situações, William acredita que estão em um lugar abençoado, agradecendo a Deus em preces ou em mais trabalho, criando aquilo que Weber (2022) irá chamar de *ethos* econômico puritano, onde o trabalho precisa estar profundamente conectado com o próprio sentido religioso.

Os puritanos descendem de um desdobramento tardio da Reforma começada pela teologia calvinista, de João Calvino, que viveu no século XVI. Escritor das Institutas da Religião Cristã e fundador de uma das bases da Reforma Protestante, ao lado de Lutero. No que diz respeito às bruxas, Calvino dispensou a menor importância à bruxaria em sua teologia do que luteranos e católicos, mas aceitou a realidade desse fenômeno e seu perigo para a sociedade cristã (Russel; Brooks, 2022, p. 129). Diferente de Lutero que argumentou violentamente que todas as bruxas deveriam ser queimadas como hereges por terem feito pacto com o Diabo (Russel; Brooks, 2022, p. 128). Mesmo que Calvino não tivesse se imposto de maneira incisiva e violenta como Lutero, isso não significa que seus seguidores tenham feito o mesmo.

William refaz os caminhos do jovem Goodman Brown, personagem escrito por Nathaniel Hawthorne no conto “O Jovem Goodman Brown” publicado em 1835. Hawthorne, de família puritana, escancara em seus contos góticos as crenças, hipocrisias e os medos que se enraizavam cada vez mais nas terras do Novo Mundo. No conto em questão, Goodman Brown acaba caindo em uma teia de seus piores medos quando, em uma floresta, encontra com um homem mais velho – personificação do próprio diabo – que lhe diz que as pessoas de sua comunidade estavam envolvidas com bruxaria, todas elas. Como William, Brown resiste às ideias, até que, com seus próprios olhos, acaba se deparando com um verdadeiro ritual das bruxas, onde pode perceber que todos os membros de sua comunidade, incluindo sua adorada esposa, que possui um ar virginal e puro, estavam envolvidos com práticas mágicas nas florestas escuras de Salém.

Salém ficou conhecida mundialmente por conta de sua história em relação à caça às bruxas. Foi palco em 1692 de um dos mais memoráveis julgamentos de bruxaria, documentado e explorado frequentemente na cultura pop, em filmes, livros e séries. Esse episódio se torna o ponto fulcral de toda a relação do puritanismo que estava se criando nos Estados Unidos com as bruxas

Precedentes intelectuais e legais já haviam predisposto os habitantes da Nova Inglaterra a acreditar em bruxaria, e certo número de tensões sociais e políticas existentes em Massachusetts, sobretudo em Salem, inclinavam o povo a exteriorizar acusações e a acreditar nelas. A causa imediata da agitação foi a atividade oculta de algumas crianças da vila (Russel; Brooks, 2022, p. 159).

Os autores reforçam como o caos se instaurou a partir de duas crianças que, brincando de prever o futuro, acabaram se assustando e apresentando sintomas nervosos, que foram interpretados como possessão demoníaca. É curioso percebermos que, assim como em Salém, a trama familiar de *A Bruxa* (2016) tem início quando, brincando com o bebê Samuel próximo a um lago, Thomasin percebe que subitamente o irmão foi raptado. Em outra cena, lavando roupas no córrego onde o bebê foi levado, os gêmeos Jonas e Mercy brincam de serem a bruxa da floresta que veio raptar os outros irmãos. Thomasin se irrita, está sobrecarregada de tarefas enquanto a irmã menor se diverte, num acesso de raiva ela mesma se afirma como uma bruxa, trazendo um dos diálogos mais emblemáticos do filme

Eu sou aquela bruxa, quando eu durmo, meu espírito sai do corpo e dança nu com o diabo. Foi como eu assinei o livro dele. Mandou trazer-lhe um bebê não batizado, então eu roubei Sam e o entreguei ao mestre. Posso fazer qualquer um sumir (*A Bruxa*, 2016, 25min)

Assim como em Salém, a suposta presença no longa-metragem de uma bruxa nos arredores da floresta também começa com crianças que, brincando, despertam um medo guardado na família de puritanos. Esse é o cenário de fundo, a ambientação histórica para o palco da criação de um monstro, a criação do corpo de uma bruxa.

## **2 – O CORPO DA BRUXA COMO UM CORPO MONSTRUOSO**

A partir da teoria do monstruoso de Jeffrey Cohen (2000) que desenvolve sete teses de análise da cultura dos monstros, como, por exemplo, “O monstro sempre escapa”; “O monstro é o arauto da crise das categorias”; “O monstro mora nos portões da diferença”, dentre outros, conseguimos lançar uma lente interpretativa do filme proposto por Eggers (2016).

Em sua tese IV, “O monstro mora nos portões da diferença” Cohen (2000) vai trazer o corpo monstruoso à luz da perseguição das alteridades. O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio (Cohen, 2000, p. 32). Essa diferença é estabelecida logo na primeira cena do filme em que William, o patriarca da família, recebe o seu julgamento. Em um jogo de câmeras, enquanto a família está saindo da comunidade em sua carroça, conseguimos observar alguns indígenas entrando na comunidade e os portões de fechando (3:00 min ~ 3:20 min). “O monstro é a incorporação do Fora, do Além” (Cohen, 2000, p.

32), os portões se fecham para o outro, para a alteridade, para o diferente, que começa com o radicalismo de William, mas que garante um ambiente propício para o surgimento do monstro bruxa em seu meio.

Uma bruxa nos é apresentada ainda no começo do filme, após roubar o bebê Samuel enquanto Thomasin brincava com ele na beira do córrego. Uma figura encapuzada corre entre as árvores da floresta. A cena corta para um ambiente escuro, iluminado com luz de velas. Vemos o bebê despido e uma senhora também nua levantando uma faca. A cena é cortada novamente, mostrando de costas a figura feminina pilando algo, um unguento, que passa em seu corpo e em um pedaço de madeira. A última cena nos mostra essa bruxa deitada no chão com a madeira entre suas pernas, como se voasse. Porém, em transe, começa a levitar do chão e voa em direção a uma lua cheia (6:20 min ~ 9:30 min).

Essa cena é a primeira cena em completa escuridão, de noite, reforçando o jogo do mistério criado pelas luzes e sombras, pela lua cheia. “Sombras e luzes transfiguram, pois, incessantemente, rostos e cenários” (Morin, 1980, p. 147). A bruxa que nos é apresentada, velha, passando unguento de criança no próprio corpo para alcançar o voo em seu cajado de madeira, é uma alusão à imagem do corpo da bruxa em sua primeira categoria, a de *hag*<sup>4</sup>, um ser grotesco, velho e decrépito.

Esse é um corpo que, assim como o da bruxa jovem e sedutora, rompe os códigos sexuais e de gênero e também gera repulsa. Apesar de Russel e Brooks (2019) afirmarem que a bruxa velha é uma construção mais moderna da imagem da bruxa e que muitas mulheres mortas durante a perseguição eram na realidade mulheres jovens, Silvia Federici (2019) lança um novo olhar sobre a construção da figura da bruxa velha quando diz que

Na Inglaterra, as bruxas eram normalmente mulheres velhas que viviam da assistência pública, ou mulheres que sobreviviam indo de casa em casa mendigando pedaços de comida, um jarro de vinho ou de leite; se estavam casadas, seus maridos eram trabalhadores diaristas, mas, na maioria das vezes, eram viúvas e viviam sozinhas. Sua pobreza se destaca nas confissões (Federici, 2019, p. 309).

A autora também reforça a ideia de que era na necessidade que o diabo aparecia como uma solução a essas mulheres, ou seja, o corpo velho grotesco da bruxa é um corpo que não consegue produzir, um corpo descartável na construção do capitalismo emergente de sua época, um corpo que só poderia contar com seus “familiares”: demônios menores com os quais tinha contato. Em seu corpo deformado estava inscrito a sua moralidade desviante (Cohen, 2000), em seu corpo deformado estava inscrito o plano dos novos

<sup>4</sup> *Hag* é um termo em inglês de difícil tradução, pois demarca um corpo monstruoso específico: o da bruxa velha. Porém, *Hag* está nas fronteiras do ser mítico, algo que “bruxa velha” não abarca o seu total significado. Outra tradução possível seria “anciã”, mas que não carrega o lado grotesco de *Hag*, por esse motivo, optamos por manter *hag* para representar bruxas velhas, decrépitas, grotescas.

modos de produção. Jean Delumeau (2009) também traz uma perspectiva histórica sobre o medo da mulher velha, especialmente durante o Renascimento

Uma época que redescobria com deleite a beleza do jovem corpo feminino ter sentido repulsa pelo espetáculo da decrepitude não tem nada de surpreendente. O que realmente merece atenção é o que se escondia por trás do medo da mulher velha e feia. Em um tempo em que o neoplatonismo em moda ensinava que beleza é igual a bondade, acreditou-se logicamente - e esquecendo as esgotantes servidões da maternidade - que decadência física significava malignidade (Delumeau, 2009, p. 520).

O filme opta por duas formas de representação da Bruxa: um momento antes e um momento depois do uso do unguento feito com o bebê Samuel. Nas cenas posteriores ao uso do unguento, vemos a Bruxa Velha, a *Hag*, subindo aos céus em sua vassoura. Em outro momento, vemos uma bruxa jovem, com capa vermelha, seduzindo Caleb para a sua cabana; o erotismo da Hag e da bruxa mais jovem se mistura ao monstro por trás da beleza. A cena da sedução de Caleb é um processo de desenrolar todo o drama familiar, onde Kate, a mãe de Thomasin, já fala para William que sua filha está demonstrando sinais de mulher (31:00 min) e que deveria servir outra família. Thomasin e Caleb escutam toda a conversa, e o irmão, vendo que há possibilidades da sua irmã sair de casa e servir outra família, sai em busca de alimentos e Thomasin, quando percebe a saída do irmão, resolve ir junto (35:00 min).

Em um determinado momento, os irmãos acabam encontrando uma lebre no caminho que faz com que o cavalo empaque (36:00 min). Essa cena termina com Caleb perseguindo seu cachorro, Fowler e a lebre numa tentativa de caçá-la enquanto Thomasin, após cair do cavalo, fica desacordada. Caleb adentra mais profundamente na floresta, encontrando Fowler morto e em um estado já quase que de transe, segue a lebre até uma cabana, de onde sai uma mulher encapuzada de vermelho, jovem e bela que o seduz e o leva para dentro (38:00 min ~ 42:30 min).

Só encontramos Caleb novamente em uma cena em que a família já desamparada e o pai com raiva despejam toda a culpa em Thomasin, que sai para cuidar do celeiro (46:00 ~ 48:50) e, ouvindo um barulho, encontra o irmão nu em estado de choque. Caleb desaparece e surge novamente na presença de Thomasin, o que mais tarde será usado como mais argumentos sobre sua prática de bruxaria. A cena em que Caleb retorna está escura, em meio a uma tempestade, que nos faz recordar dos primeiros escritos sobre a presença de uma bruxa e sobre a prática de bruxaria

O *Formicarius* (O Formigueiro) expõe as perseguições conduzidas na Suíça pelo inquisidor Pierre de Berne e as conclusões que delas se pode tirar: feiticeiros e feiticeiras lançam malefícios, provocam as tempestades, destroem as plantações, adoram Lúcifer e vão pelo ar aos sabás. As mulheres mágicas se especializam na

fabricação dos filtros de amor, nos raptos de crianças e na antropofagia (Delumeau, 2009, p. 528).

Temos nesse momento, todos os elementos dados sobre a bruxa, com a presença da *Hag* raptando crianças, destruindo plantações (pois nada na fazenda da família de Thomasin prospera), o voo que a bruxa realiza após passar o unguento de Samuel em seu próprio corpo, o rapto, a antropofagia e a lascívia presente em seu comportamento sexual desviante, algo que foi usado durante a história da bruxaria, para demarcar corpos desviantes dos papéis de gênero. “A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma *Scylla*, uma *Weird Sister*, uma *Lilith*” (Cohen, 2000, p. 35) ou seja, torna-se uma bruxa.

Esse peso patriarcal recai sobre Thomasin, que, se tornando mais jovem, é vista pela família como um peso, uma boca a mais para ser alimentada, sem dar a ela a possibilidade de escolha. William quer que sua filha sirva outra família, pois já está em idade para ser esposa, para construir família. Não é dado para Thomasin o direito de pensar sobre o próprio futuro, sobre suas próprias possibilidades enquanto mulher. Há uma questão sexual em Thomasin perante sua família, olhares que são captados pela câmera de seu pai e de Caleb, seu irmão sob o seu próprio corpo

Mas as bruxas também eram acusadas de gerar uma excessiva paixão erótica nos homens, de modo que era fácil para aqueles que fossem pegos fazendo algo ilícito dizer que haviam sido enfeitiçados ou, para uma família que quisesse acabar com a relação do filho com uma mulher que desaprovavam, acusá-la de ser bruxa (Federici, 2019, p. 341).

O corpo do monstro é um corpo que também atrai, que também é erótico, que rompe com fronteiras estabelecidas socialmente entre o possível e o proibido. “Para que possa normalizar e impor o monstro está continuamente ligado a práticas proibidas” (Cohen, 2000, p. 48). É um movimento de repulsão e atração, que vemos no filme através dos momentos em que a floresta evoca a presença da mesma maneira que restringe os limites, levando-nos a pensar sobre a tese V de Cohen “O monstro polícia as fronteiras do possível”.

Desde que a família de puritanos chegou ao ambiente inóspito, a floresta se tornou um ambiente proibido, lar dos pesadelos e dos perigos para as crianças. Lar da bruxa. “O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar” (Cohen, 2000, p. 41). Ir para a floresta, como Caleb fez, foi romper um dos limiares, o do mundo concreto e do mundo irreal, o da segurança e o dos perigos, o limiar da repressão e do desejo, já que ele é seduzido pela bruxa. “Dar um passo para fora dessa geografia oficial significa arriscar

sermos atacados por alguma monstruosa patrulha da fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos” (Cohen, 2000, p. 41).

Ao ter contato com a bruxa, Caleb começa a manifestar algo próximo a uma possessão, doente e de cama, a cena em que a possessão de Caleb acontece começa com as mulheres cuidando dos milhos enquanto Mercy, a gêmea mais nova, canta uma música sobre o Black Phillip, o bode preto da família, sua música diz “Black Phillip é um rei feliz, ele governa com alegria, ele é um rei poderoso, derruba você na terra, derruba você de costas.” (53:50 min ~ 54:30), ao finalizar, ouvimos um grito de Caleb que vem de seu quarto. A animalidade é um tema central no filme e faz parte de todo o processo do devir-monstro de Thomasin.

Caleb, debatendo-se, diz que a bruxa está sobre seu corpo, que está ajoelhada sobre seu corpo, beliscando e arranhando o garoto. O garoto cospe uma maçã podre de sua boca, em uma alusão direta ao pecado originário da Bíblia, mostrando o fruto mordido, como se Caleb estivesse experimentando a tentação do mal, assim como Eva o fez. “O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro” (Cohen, 2000, p. 44). Podemos interpretar a possessão de Caleb como uma possessão de origem sexual, a qual teve origem após sua relação com a bruxa. Culpam Thomasin por enfeitiçar o irmão. Começa um verdadeiro pânico, em que, para provar que Thomasin não é a bruxa, o pai a faz ajoelhar e declarar seu amor por Deus.

Caleb desperta novamente, falando sobre animais como gato, sapo, corvo, cão preto, lobo, animais esses associados ao longo da história ao maléfico e à crença na magia, como os sapos de boca costurada, símbolo tão presente no imaginário das feitiçarias. Os gêmeos também entram em uma espécie de transe dizendo que a bruxa deseja o sangue de Caleb, toda essa cena reestrutura o pânico das bruxas nas colônias inglesas, reforçando as características dos ataques bruxescos nessa região

As bruxas frequentavam uma sociedade secreta onde o Diabo comparecia como um homem negro e as batizava em seu nome. Repartiam um pão de comunhão preto e repugnante; davam guarida a demônios em forma de animais e os amamentavam com sangue por meio de seus mamilos de bruxas; realizavam maleficia contra seus inimigos, causando doenças, deslocando objetos sobrenaturalmente e, é claro, atormentando as atribuladas meninas com ataques e convulsões (Jeffrey; Brooks, 2019, p. 160).

Essa representação, descrita pelos historiadores, retrata como as bruxas atacavam na Nova Inglaterra e, nesse momento, com a câmera sendo levada ao rosto de Caleb, essa paisagem é restabelecida: esse ambiente das convulsões e dos animais que são evocados. O rosto de Caleb ganha destaque, como quem reflete os males do momento. “O rosto é ainda,

de maneira diferente, o espelho, não já do universo que o rodeia, mas da ação que se desenrola off, isto é, fora de campo” (Morin, 1980, p. 68). Fora do campo, o que não estamos vendo enquanto telespectadores, o rosto de Caleb nos mostra, não enxergamos a fisicalidade da bruxa, mas enxergamos o medo gerado em seu rosto. O rosto tornou-se médium: exprime as tempestades, a terra, a cidade, a fábrica, a revolução, a guerra. “O rosto é paisagem” (Morin, 1980, p. 68).

O erótico é mais uma vez resgatado nas falas do garoto, onde clama por Jesus como um salvador, para lhe abraçar, sentir seus lábios e numa espécie de ápice – orgástico – seguido de um suspiro, Caleb morre (1:01:00 min). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero (Cohen, 2000, p. 48). A partir de sua morte, Thomasin, Mercy e Jonas são presos no celeiro junto com Black Phillip. Percebemos William perdendo o controle, visto que o campo religioso da casa ainda era o único no qual ele conseguia prover, já que o alimento do patriarca não estava conseguindo sustentar a família.

O monstro está situado no limiar... do tornar-se. Esse é o título da última tese de Cohen (2000), expressando a sequência final de *A Bruxa* (2016), em que vemos Thomasin se tornar finalmente a bruxa que tanto foi acusada de ser durante todo o filme. Thomasin vive no limiar, entre a infância e a juventude, entre a inocência e os primeiros desejos sexuais, entre um campo e uma floresta, entre um corpo humano e um corpo bruxa que virá a ser, Thomasin experimenta o seu devir-monstro, o seu devir-bruxa, que é feito somente com a relação possível entre Thomasin e a floresta, Thomasin e os animais

Na gramática do monstruoso, as questões estéticas talvez sejam as que mais chamem atenção em um primeiro momento. Teóricos concordam que, no campo da monstruosidade, a aparência assume um aspecto dramático e, em geral, abriga a decodificação semiótica da personalidade – aparência feia/ser mau. Tudo o que se afasta da típica forma humana (os vegetais, os robôs, os insetos), as deformidades e as variações estruturais são elementos em conflito com a cultura vigente, traçando linhas divisoras e taxando de monstruoso o que está do outro lado da fronteira institucional imposta (Serravalle de Sá; Markendorf, 2019, p. 9).

Anna Tsing (2019) ao falar sobre as relações sociais de seres não humanos, nos chama a atenção para dois pontos: a assembleia e a forma. Como assembleia, entendemos justamente aqueles que encontramos reunidos, como a floresta, que, no longa-metragem, assume um papel central, uma personagem viva. Em todos os momentos em que a floresta é mostrada, músicas sombrias tocam, ressaltando ao espectador o que pode habitar ali dentro; tudo é possível existir na floresta. É nela que moram diferentes espécies animais, vegetais, fúngicas, entre outras. O devir-monstro de Thomasin só é possível na quebra da separação entre naturezas e culturas, na quebra entre o limiar do terreiro da casa e da floresta, que William tanto tentou separar.

Uma outra possibilidade de lermos as sociabilidades outras-que-humanas (Tsing, 2019) é através da forma. A forma corporal. É pela forma que a espécie experimenta o mundo. É pela forma de bode que Black Phillip experimenta a vida, sendo o signo do mal encarnado, do diabo em Terra, do diabo corporificado. “A forma pode ser uma materialização das relações sociais” (Tsing, 2019, p. 127), é através dela que podemos observar que o mal adentra na família de Thomasin, a forma da floresta com seus males, a forma da bruxa que experimenta uma proximidade com a família vestida de pele de animais, a forma de Black Phillip que cria a proximidade da família com a própria imaginação do diabo. É a partir dessa assembleia que podemos entender o devir-monstruoso de Thomasin, como relembra José Gil

Uma aproximação excessiva entre a Natureza e o homem resulta – nesta perspectiva antropológica – num desregramento da cultura, tal como o contacto directo, sem mediações (rituais ou sacrificiais), entre homens e os deuses [...] assim, o monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/homem) (Gil, 2000, p. 171).

Essa aproximação constante, ou seja, essa assembleia entre humanos e outros que humanos, resulta na possibilidade de atravessar as fronteiras do humano e do animalesco. Em uma terra inóspita, com uma floresta proibida, há muito em jogo. “O monstro é pensado como uma aberração da “realidade” (a monstruosidade é um excesso de realidade) a fim de induzir, por oposição, a crença na “necessidade da existência” da normalidade humana” (Gil, 2000, p. 174-175). O devir-monstro de Thomasin pode ser lido como uma profunda fusão entre naturezas culturas, entre o corpo humano e a vida outra-que-humana, criando na teia de significado um ponto de fusão, de rompimento das categorias, criando no corpo monstruoso uma possibilidade de entender a própria humanidade

Se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral. Nele se confundem duas forças de vectores opostos: uma tendência à metamorfose e o horror, o pânico de se tornar outro. (Gil, 2000, p. 176)

Thomasin é iniciada – ato de tornar-se bruxa, oficializa o seu devir-monstro – nas últimas sequências do filme (1:22:00 min), depois de toda a família ter sido morta, William com um ataque do bode Black Phillip, os gêmeos que desaparecem e Katerine morta pela própria Thomasin, numa tentativa de se salvar do ataque histérico da mãe.

Sem ter para onde ir, sem alimentos, sem família, há uma espécie de libertação na figura de Thomasin. Observamos isso, pois, depois de ter matado a sua mãe, Katerine, Thomasin derrama poucas lágrimas, sendo o único momento do filme em que vemos

Thomasin chorar. Seu choro é sempre interrompido; parece forçado, como quem não vê esperança ali dentro, em seu mundo.

Thomasin desperta depois de um sono, já é noite, como um transe algo a chama. Encontra com Black Phillip e entram juntos no celeiro (1:22:20 min). De frente para uma luz de vela, a câmera foca em seu rosto observando algo, ela então pede para que Black Phillip fale com ela, quando está quase desistindo, uma voz grave a questiona “O que você deseja?” (Eggers, 2013), ela responde o que ele poderia oferecer e Black Phillip – nesse momento o próprio Diabo – continua “Você gostaria de sentir o gosto da manteiga? Um vestido bonito? Você deseja viver deliciosamente?” (Eggers, 2013). Thomasin responde o que ele quer dela e Black Phillip responde para que ela assine o livro em sua frente, “não sei escrever o meu nome” ela diz, “eu guiarei suas mãos” ele responde (1:23:10 min – 01:25:19 min).

Já nua, Thomasin segue Black Phillip para o meio da floresta encontrando-se com outras bruxas ao redor de uma fogueira que cantam e dançam em êxtase. Em sua última cena, o filme nos mostra o corpo de Thomasin levitando e seu rosto em completa alegria, rindo, tornando-se de uma vez por todas o monstro que foi acusada de ser, ultrapassando o limiar. “O monstro nos desperta para os prazeres do corpo, para os deleites simples e evanescentes de ser amedrontado ou de amedrontar – para a experiência da mortalidade da corporeidade” (Cohen, 2000, p. 49). Com o peso da liberdade nas mãos, Thomasin encontra como única saída o sabá, o entregar-se por completo à floresta e a seus segredos, uma escolha que vem com sacrifícios. O final do filme pode ser lido por um viés mais libertário, onde Thomasin é livre das amarras familiares e religiosas, mas também ressalta como isso vem com um preço – alto – para a jovem.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com Thomasin assinando o livro do Diabo e se tornando um corpo monstruoso, oficializando o seu devir-monstro, o filme se encerra. Uma história, ou como o próprio subtítulo do filme diz, um “Conto Popular da Nova Inglaterra” que ressalta as crenças do “velho mundo” em conflito com as ideias do “novo mundo” que se tentava erguer. Sobre uma garota que habita entre os limiares das naturezas culturas, que nos reforça e nos relembra da tese de número II de Cohen (2000) “o monstro sempre escapa”, no caso de Thomasin, o devir-monstro faz com que ela escape de seu destino tortuoso. Um destino que ela relutava em aceitar.

“O monstro causa estrago, por onde passa deixa rastros, enxergamos os sinais dos monstros, mas o monstro em si torna-se imaterial e desaparece” (Cohen, 2000, p. 27). O monstro retorna, mas no caso da bruxa, onde a morte não é literal, assim como no caso dos vampiros, seu retorno está intrinsecamente ligado ao seu processo transgressor, o de atravessar o próprio limiar. A bruxa atravessa, portanto, o limiar da própria pele, para vir a ser, para devir em sua monstruosidade.

E a bruxa sempre há de retornar, seja no cinema, seja no movimento da bruxaria moderna, seja nas histórias. A bruxa existirá enquanto houver tensões sociais para que seu corpo, monstruoso, possa subverter. “É o monstro da subversão, corpos externamente incoerentes” (Cohen, 2000, p. 30), incoerentes com a sociedade, com o patriarcado, com o sistema capitalista. O corpo monstruoso da bruxa é um corpo rebelde.

O filme de Eggers (2016) nos mostra a funcionalidade do corpo monstruoso de uma bruxa. Nos mostra em sua fotografia fria, nos jogos de câmera e na construção de seu roteiro o passo a passo do devir-monstro. A garota sem voz alguma na família, que não recebe afeto de seus pais, que trabalha enquanto os irmãos mais novos se divertem (23:00 min – 27:00 min) se vê sem possibilidade de narrar o próprio futuro. “O monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida” (Cohen, 2000, p. 40). O devir-monstro é, para Thomasin, tornar-se narradora de seu próprio destino. Subvertendo a predestinação puritana, Thomasin escolhe seus próprios passos, passos esses que não vêm através de escolhas fáceis e, no caso do filme, vêm cercados de sacrifícios, mas que, assim como nos ensinam as histórias dos sabás das bruxas, assinar o nome no livro do diabo é ao mesmo tempo uma bênção e uma maldição.

## REFERÊNCIAS

- Cohen, Jeffrey Jerome. *A cultura dos monstros: sete teses*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 25-60.
- Delumeau, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800 – uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Eggers, Robert. *The Witch: A New-England Folktale*. [Roteiro]. A24, 2016. Disponível em: <https://assets.scripslug.com/live/pdf/scripts/the-witch-2016.pdf>. Acesso em: 28 de abril de 2025. ISBN: 978-1733992015.
- Federici, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de

- Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- Federici, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- Gil, José. *Metafenomenologia da Monstruosidade: o devir-monstro*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 167-183.
- Hawthorne, Nathaniel. *O jovem Goodman Brown*. In: CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Morin, Edgar. *O Cinema Ou o Homem Imaginário*. 2a Ed. Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- Russell, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. *História da bruxaria: feitiçaria, paganismo e ocultismo do passado ao presente*. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. 4. ed. São Paulo: Goya, 2022.
- Rose, Steve. *How Post Horror Movies Are Taking Over Cinema*. The Guardian, 2017.  
Disponível em:  
[www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night](http://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night). Acesso em: abr. 2025.
- The Witch [A bruxa]. Direção: Robert Eggers. Produção: Jay Van Hoy; Lars Knudsen. Estados Unidos: A24, 2016. 1 filme (92 min), son., color. Disponível em: Prime Video. Acesso em: abr. 2025.
- Tsing, Anna L. *Socialidade mais que humana: Um chamado para a descrição crítica*. In: Tsing, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno*. Brasília: Mil Folhas, 2023. P. 119-138.
- Weber, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- Weston, Hillary. *Into the Woods: An Interview with The Witch's Robert Eggers*. *The Criterion Collection*, 19 de fevereiro de 2016. Disponível em:  
<https://www.criterion.com/current/posts/3912-into-the-woods-an-interview-with-the-witch-s-robert-eggers>. Acesso em: 28 de abril de 2025.

Recebido em: 23 de outubro de 2025

Aprovado em: 18 de dezembro de 2025

Publicado em: 29 de janeiro de 2026

Conflito de interesses: Nenhum declarado