
RESISTINDO À CAÇA ÀS BRUXAS:
A CORPORALIDADE FEMININA, O PODER SEDUTOR DA NARRATIVA
E A ANCESTRALIDADE NO FILME *SILENCIADAS* (2020)

*Resisting Witch Hunt: Female Corporeality, the Seductive Power of Narrative,
and Ancestrality in Coven of Sisters (2020)*

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-31

Olegario da Costa Maya Neto*

RESUMO: A figura da bruxa segue despertando interesse artístico e acadêmico, assim como suscitando polêmicas. A caça às bruxas, durante o início da modernidade, representa um período opressivo que ainda fascina e desafia a capacidade de explicação. De fato, há uma intensa produção audiovisual nas últimas décadas enfocando a bruxaria. Em especial, este artigo analisa o filme *Silenciadas* (2020), uma coprodução argentina, basca e espanhola, que retrata a perseguição, por parte da inquisição espanhola, além da resistência de seis jovens bascas em 1609. O filme é analisado em termos da corporalidade feminina, principalmente em relação ao potencial de resistência que as jovens descobrem na ação de contar as histórias de como supostamente se tornaram bruxas e de encenar um sabá. Para desenvolver a análise, baseio-me nas perspectivas teóricas de quatro autoras feministas – Rachel Pollack (1997), Clarissa Pinkola Estés (2007), Gloria Anzaldúa (2007) e Silvia Federici (2021).

PALAVRAS-CHAVE: Bruxaria. Corporalidade Feminina. Ancestralidade. Resistência.

ABSTRACT: The spectre of the witch still inspires academic and artistic interest. The witch hunt during modernity represents an oppressive period that still fascinates and challenges the human capacity of explanation. Indeed, there have been several films and TV series about witches in the last decades. This article analyses the movie *Coven of Sisters* (2020), an Argentine-Spanish-Basque coproduction that tells the story of resistance of six Basque young women in 1609 accused of witchcraft by the Spanish inquisition. The movie is analysed in terms of female corporeality, especially in regard to the potential for resistance that the young women discover in the process of telling stories about how they supposedly became witches and in their performance of a sabbath. The analysis was theoretically based on the perspectives of four feminist authors – Rachel Pollack (1997), Clarissa Pinkola Estés (2007), Gloria Anzaldúa (2007), and Silvia Federici (2021).

KEYWORDS: Witchcraft. Female Corporeality. Ancestrality. Resistance.

* Doutor em Estudos Literários e Fílmicos pelo PPGI da Universidade Federal de Santa Catarina (2020). Professor dos cursos de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Campo Grande. ORCID: 0000-0003-4223-5206. E-mail para contato: olegario.neto(AT)uems.com

1 Introdução

De acordo com o Dicionário Houaiss, a bruxaria é definida como “ação ou prática própria de bruxa”, sendo esta “mulher que tem fama de se utilizar de supostas forças sobrenaturais para causar malefícios, perscrutar o futuro e fazer sortilégios” (2009, p. 333). Como se pode ver, os termos bruxa e bruxaria estão carregados de um significado pejorativo em relação a uma figura feminina que supostamente usaria as forças sobrenaturais para o mal. Essa acepção se deve à perseguição por parte de autoridades cristãs, conhecida popularmente como Caça às Bruxas:

Em 1484, o Papa Inocêncio VIII publicou sua Bula contra as Bruxas. Dois anos depois, dois infames monges alemães, Heinrich Institoris Kramer e Jakob Sprenger, produziram sua inacreditável obra antibruxaria, o *Malleus Maleficarum* – O Martelo das Feiticeiras. Nesse livro, davam instruções específicas para a perseguição das bruxas. [...] Por quase trezentos anos, a fúria das perseguições continuou. A humanidade enlouqueceu. Habitantes de vilas inteiras onde se suspeitava haver uma ou duas bruxas morando eram enviados à morte aos brados de “matai-os todos. O Senhor reconhecerá os seus!” (Buckland, 2021, p. 40)

Ainda que outros casos anteriores de perseguição às bruxas tenham sido documentados, a maior parte do que se passou a chamar de Caça às Bruxas ocorreu entre os séculos XV e XIX. As estimativas de vítimas variam bastante, desde cerca de nove milhões (Buckland, 2021, p. 40) até cerca de cinquenta mil (Crash [...], 2019).

Também há divergência sobre a atitude eclesiástica em relação à bruxaria e à magia¹. Enquanto Buckland (2021, p. 34-41) descreve uma abordagem cada vez mais hostil desde a Antiguidade até o início da Idade Moderna, Pavlac (2009, p. 4) observa uma maior hostilidade apenas no período entre 1400 e 1800, com a Igreja Católica mudando a sua orientação de que as bruxas eram vítimas de altoilusão para sustentar, então, que se tratavam de casos deliberados de possessão diabólica.

Outro ponto bastante polêmico é sobre se as vítimas modernas eram realmente bruxas praticantes de uma religião ancestral europeia, com raízes na Antiguidade. Por um

¹ Hutton contrapõe a definição negativa de bruxaria, similar à anteriormente citada, a uma definição mais geral e neutra de magia: “quaisquer práticas que objetivem alcançar propósitos particulares através do controle, manipulação e direção de força sobrenatural ou poder espiritual escondidos no mundo natural” (2017, p. 11, tradução minha).

lado, Murray (1921, p. 8) defendeu a continuidade de um culto pagão à fertilidade nas Ilhas Britânicas, mesmo após a retirada dos romanos e a invasão dos povos germânicos. De fato, Murray se tornaria a representante mais célebre da Hipótese do Culto Bruxo, isto é, de que as vítimas acusadas de bruxaria na Modernidade eram praticantes dessa religião pagã antiga.

A perspectiva de Murray foi aceita até meados da década de 1960, tendo influenciado não apenas acadêmicos. Por exemplo, Gerald Gardner, o fundador da Wicca, e Raymond Buckland, seu pupilo e um dos principais divulgadores da bruxaria moderna, foram influenciados pela visão de Murray. Não é de se surpreender que Buckland apresente uma visão muito próxima à de Murray, defendendo a continuidade do culto paleolítico a um deus da caça e a uma deusa da fertilidade na magia-religião (Buckland, 2021, pgs.29-30).

Por outro lado, Hutton (2017, p. 170-174) comenta sobre diversos pesquisadores que discordaram da perspectiva de Murray, argumentando em favor da influência pagã através de crenças, mitos folclóricos e da sobrevivência de algumas práticas de magia para fins específicos, em vez de uma religião organizada.

Portanto, apesar de haver várias discordâncias sobre questões relacionadas à bruxaria e à perseguição às bruxas, há convergência entre diferentes autores em relação ao caráter ancestral da magia, com diversos relatos no Egito antigo, na Mesopotâmia, na Grécia e em Roma (Hutton, 2017, p. 82-116; Baroja, 1961, p. 31; Pavlac, 2009, p. 8-11).

Além disso, outro ponto de convergência entre os autores se dá em relação à influência cultural de tais religiões mágicas antigas através da permanência de crenças e costumes folclóricos na Idade Média e início da Modernidade. Por exemplo, Hutton (2017, p. 12) chama de “magos de serviço” aqueles que continuam a praticar a magia durante a Idade Média e o início da Modernidade para fins específicos de clientes, como a adivinhação ou a cura. E Barandiran (2007) analisa com riqueza de detalhes crenças e práticas folclóricas mágicas na região Basca.

Além das polêmicas acadêmicas em torno da questão da bruxaria, pode-se também observar um ressurgimento da figura da bruxa na já mencionada (re)criação da Wicca como uma religião contemporânea. Analogamente, há também um renovado interesse sobre as deusas dos cultos à fertilidade da Antiguidade:

O fim do século XX testemunhou algo realmente fantástico – a reemergência de uma religião aparentemente morta durante tantos anos que o mundo

quase havia se esquecido de que ela um dia existira. Essa religião é a adoração de uma Grande Deusa, que pode ter muitos nomes e imagens, mas sempre representa a divindade como uma presença feminina: doadora de vida, protetora, às vezes apavorante, mas sempre ligada à natureza e à verdade dos nossos corpos (Pollack, 1998, p. 15).

Em seu livro, Pollack analisa e interpreta a arte paleolítica e neolítica, assim como mitos diversos, em busca de traços das deusas antigas. O livro de Pollack é um bom exemplo desse ressurgimento da figura do sagrado feminino ao longo do tempo, esteja ele associado à figura da bruxa moderna ou ao culto antigo das deusas da fertilidade. Esse retorno simbólico também se observa nas artes, principalmente no cinema.

Por exemplo, o site *Paste Magazine* (2021) listou os trinta mais famosos filmes de bruxa. Desses, vinte e um foram lançados nos últimos trinta anos. Há uma grande variedade de gêneros: horror, desenho animado, fantasia e até um documentário. Muitos reproduzem a representação estereotípica da bruxa, tais como a Bruxa em *O Mago de Oz* (1939), Minnie Castevet em *O Bebê de Rosemary* (1968), as Irmãs Sanderson em *Hocus Pocus* (1993) e *Convenção das Bruxas* (1990). Outros filmes representam a bruxa de forma mais complexa e atual, tais como *Eve's Bayou* (1997), *As Bruxas de Eastwick* (1987), *Malévola* (2016) e a saga *Harry Potter* (2001-2009). Ainda que não esteja em tal lista, merece menção a série de seis filmes chamada *A Bruxa do Bem* (2008-2013).

Da mesma forma, muitas produções audiovisuais para a televisão e para plataformas digitais têm explorado uma representação mais atual e complexa da bruxa. Por exemplo, *Sabrina: a aprendiz de feiticeira* (1996-2003) introduziu a temática para um público adolescente justamente na virada de século. A série *A Bruxa do Bem* (2015-2021) dá continuidade à história dos filmes, introduzindo novos eventos e conflitos. No universo da Marvel, *WandaVision* (2021) brinca com as convenções dos gêneros de televisão ao criar empatia com o conflito existencial da protagonista Wanda Maximoff. No contexto italiano, a série de época *Luna Nera* (2020) conta a perseguição às bruxas sob a perspectiva das mulheres perseguidas, mas representa um outro grupo de feiticeiros como seus algozes, os *benandanti* (Carvalho, 2020, n.p.). Em um contexto latino-americano, a série *Sempre Bruxa* (2019-2020) conta a história de uma bruxa colombiana e escrava chamada Carmen Eguiluz, que escapa da Inquisição ao aparecer magicamente no século XXI.

Entre essa vasta produção audiovisual, destaca-se o filme *Silenciadas* (2020), o qual retrata a perseguição de jovens mulheres bascas no ano de 1609 por parte da Inquisição. Trata-se de uma produção argentina, espanhola e basca. Dirigido pelo argentino Pablo Agüero, o filme tem como produtores Fred Prémel, Iker Ganuza e Koldo Zuazua.

De acordo com o produtor Iker Ganuza (2019, n.p.), as seis jovens perseguidas foram interpretadas por moças bascas com pouca ou nenhuma experiência de atuação anterior, uma preferência do diretor em busca de atuação mais natural. Além disso, essa seleção se justifica também pela existência de muitos diálogos na língua basca. O processo de seleção das jovens bascas levou seis meses. Ainda sobre o elenco, a protagonista Ana é interpretada por Amaia Aberasturi e o juiz Rostégui é interpretado por Alex Brendemül.

O filme, com duração de noventa minutos, ganhou cinco prêmios Goya em 2021: o de melhor música, o de melhor direção artística, o de melhor figurino, o de melhor maquiagem e o de melhores efeitos especiais. De acordo com o site IMDB (2020), o filme arrecadou cerca de 317 mil dólares durante a exibição em cinemas. Depois, os direitos de distribuição foram comprados pela plataforma Netflix. Atualmente, o filme se encontra disponível na Netflix com o nome *Silenciadas* no Brasil, *Coven of Sisters* nos países anglófonos e *Akelarre*² nos países de língua espanhola.

Um dos motivos que justifica a escolha do filme *Silenciadas* (2020) é que ele ainda foi pouco pesquisado academicamente. Em uma busca nas bases acadêmicas em português, inglês e espanhol, foram encontradas apenas duas fontes relevantes. A primeira é um artigo intitulado “Akelarre: un análisis feminista de la caza de brujas” (Telechea, 2022), que analisa o filme a partir da discussão do ideal eurocêntrico e patriarcal iluminista de modernidade. Segundo a autora, a figura da bruxa serviu como metáfora para uma série de comportamentos indesejados para o emergente sistema capitalista:

A bruxa encarna sujeitos femininos que o capitalismo não conseguiu destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que vive só, aquela que inspira os escravos a se rebelarem. Na figura da bruxa se condensam, por um lado, uma série de sentidos estigmatizantes contra formas alternativas de viver a feminilidade em um determinado momento histórico, a relação com o corpo e a natureza e, por outro lado, a

² Akelarre é o termo em Euskera (língua basca) para a reunião das bruxas conhecida por sabá.

possibilidade de se questionar a ordem estabelecida (Telechea, 2022, n.p., tradução minha³).

O artigo citado acima possui perspectiva afim com essa pesquisa, principalmente no sentido de melhor entender como a corporalidade feminina é interpretada como ameaça para a racionalidade patriarcal, burguesa e eurocêntrica. No entanto, o artigo mencionado não chega a analisar o filme a partir dos conceitos e elementos da estética fílmica.

A outra fonte relevante encontrada é um capítulo de livro intitulado “Una aproximación a la figura de la bruja en el cine español contemporáneo” (Rodríguez, 2016, p. 103-113). Esse texto não chega a analisar o filme *Silenciadas* (2020), tendo sido publicado antes de seu lançamento. No entanto, o capítulo cria um panorama do cinema espanhol contemporâneo, contribuindo com informações relevantes sobre a representação comum das bruxas.

Como se pode ver, o filme *Silenciadas* (2020) foi pouco explorado academicamente, justificando-se a relevância de uma pesquisa que analise a questão da corporalidade feminina e, ao mesmo tempo, considere a estética do cinema. Portanto, o objetivo desse artigo é analisar o filme *Silenciadas* (2020) em termos da corporalidade feminina como estratégia de resistência à caça às bruxas. Para tanto, serão incorporadas à análise fílmica autoras feministas contemporâneas que discutem a questão da corporalidade feminina a partir de dimensões variadas, tais como perspectivas políticas, econômicas, artísticas, mitológicas e psíquicas. A seguir, comentarei brevemente as principais contribuições teóricas de cada autora para essa análise.

A primeira autora em que me baseio nessa pesquisa é a estadunidense Rachel Pollack. Professora universitária de escrita criativa e de inglês, ela também era escritora de ficção. No livro **O Corpo da Deusa: no mito, na cultura e nas artes** (Pollack, 1998), ela tece uma teia analítica em torno das deusas antigas da fertilidade a partir de elementos mitológicos, assim

³ “la bruja hace referencia a la encarnación de un mundo de sujetos femeninos que el capitalismo no ha destruido: la hereje, la curandera, la esposa desobediente, la mujer que se anima a vivir sola, la que inspira a los esclavos a rebelarse. En la figura de la bruja se condensan, por un lado, una serie de sentidos estigmatizantes hacia formas disidentes de vivir la feminidad en un determinado momento histórico, la relación con el cuerpo y la naturaleza y, por otro lado, la posibilidad de cuestionar el orden establecido” (Telechea, 2022, n.p.).

como das artes paleolítica e neolítica. Ela aponta para uma relação completamente diferente entre o corpo e a divindade femininos em comparação com as religiões patriarcais:

Na concepção patriarcal de Deus, os seres humanos são a criação e os súditos de Deus, sem papel real a desempenhar no divino, exceto como dominadores dos súditos menores de Deus, as plantas e os animais. Quando enxergamos a própria existência como o corpo divino, criamos um relacionamento mais recíproco. A plena realização desse corpo requer consciência humana para perceber sua presença, e ação humana para trazê-la mais completamente à tona (Pollack, 1998, p. 60).

Em outras palavras, enquanto as religiões patriarcais são fundadas em uma figura etérea, as religiões matriarcais antigas eram baseadas em crenças e rituais em que existia uma conexão mágica entre o corpo das pessoas e o corpo divino. Uma perspectiva convergente é encontrada no livro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (2007), da poetisa e professora universitária chicana Gloria Anzaldúa. Para Anzaldúa, a corporalidade feminina é mais do que metáfora, é base para uma nova forma de agir sobre o mundo. Nesse sentido, Anzaldúa resgata a antiga deusa nahuatl Coatlicue:

Coatlicue é uma das imagens poderosas, ou arquétipos, que habita ou atravessa a minha psique. Para mim, *la Coatlicue* (sic) é o vendaval interno que consome, o símbolo dos aspectos mais profundos da psique. *Coatlicue* é a montanha, a Mãe Terra que concebeu todos os seres celestiais a partir do seu útero cavernoso. Deusa do nascimento e da morte. *Coatlicue* dá e tira a vida; ela é a encarnação de processos cósmicos (Anzaldúa, 2007, p. 68, tradução minha⁴).

Ela também discute como essa deusa ancestral dual foi fragmentada pela lógica patriarcal substituindo-a por divindades que ou representavam vida, ou morte. É importante ressaltar que Anzaldúa recorre ao conceito Junguiano de arquétipo⁵, assim como o faz outra autora importante para essa pesquisa, a escritora e psicanalista Clarissa Pinkola Estés. A

⁴ “Coatlicue is one of the powerful images, or ‘archetypes’, that inhabits, or passes through, my psyche. For me, *la Coatlicue* is the consuming internal whirlwind, the symbol of the underground aspects of the psyche. *Coatlicue* is the mountain, the Earth Mother who conceived all celestial beings out of her cavernous womb. Goddess of birth and death, *Coatlicue* gives and takes away life; she is the incarnation of cosmic processes” (Anzaldúa, 2007, p. 68).

⁵ Os arquétipos são “possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma. [...] [Eles] resultariam do depósito das impressões superpostas deixadas por certas vivências fundamentais, comuns a todos os humanos, repetidas incontavelmente através de milênios. Vivências típicas, tais por exemplo, as emoções e fantasias suscitadas por fenômenos da natureza, pelas experiências com a mãe, pelos encontros do homem com a mulher e da mulher com o homem, vivências de situações difíceis como a travessia de mares e de grandes rios, a transposição de montanhas, etc.” (Silveira, 1981, p. 25).

autora discute como o arquétipo da grande mãe, ou da mulher velha, pode ser mobilizado para

“ser jovem enquanto velha e velha enquanto jovem” – o que significa estar plena de um belo conjunto de paradoxos mantidos em perfeito equilíbrio. Está lembrada? A palavra *paradoxo* (sic) significa uma ideia contrária à opinião de aceitação geral. É o que acontece com a *grand mère*, a maior das mulheres, a *grande madre*. . . (sic) porque ela é uma sábia em preparação, que mantém unidas as *grandes* e totalmente úteis capacidades aparentemente ilógicas da psique profunda (Estés, 2007, p. 11).

Como se pode ver, percebe-se uma aproximação conceitual entre Anzaldúa (2007) e Estés (2007) em relação ao poder de cura das imagens ancestrais femininas mais profundas da psique. Também se observa uma afinidade entre as duas autoras citadas acima e Pollack (1998), já que esta última discute como as imagens das deusas antigas ressurgem através da mitologia e da cultura.

E, por último, não poderia deixar de recorrer à feminista e marxista italiana Silvia Federici, a qual discute a corporalidade feminina a partir dos processos sistêmicos da formação do capitalismo e de nova divisão sexual do trabalho. Em outras palavras,

enquanto Marx examina a acumulação primitiva do ponto de vista do proletariado assalariado do sexo masculino e do desenvolvimento da produção de mercadorias, eu a examino do ponto de vista das mudanças que introduziu na posição social das mulheres e na produção da força de trabalho [...]: i) o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho; ii) a construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens; iii) a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores (Federici, 2021, p. 26).

Como se pode ver pela citação acima, Federici coloca a caça às bruxas no centro da análise da formação do capitalismo e da modernidade, já que tal tema era ou ignorado por parte da crítica, ou tratado simplesmente como um tanto quanto arbitrário exagero cristão frente a práticas reminiscentes de magia. Em outras palavras, trata-se de contar a história da caça às bruxas como forma de perseguição às mulheres, mais especificamente através da tentativa de controle de seus corpos, restituindo sua importância histórica para a acumulação primitiva capitalista e a reprodução do sistema. A caça às bruxas, portanto, exerceu papel complementar à escravidão e ao sistema colonial no sentido de permitir a formação do sistema capitalista e do sentido eurocêntrico de civilização moderna. Nota-se também que a

perspectiva de Federici é complementar às das demais autoras citadas anteriormente, trazendo a análise mais para uma perspectiva sociológica do que antropológica.

2 Análise

O filme *Silenciadas* (2020) começa com um diálogo em espanhol entre o juiz inquisidor Rostégui e o Conselheiro Salazar sobre se existem sabás de fato, enquanto assistem às suas vítimas queimando em várias fogueiras ao fundo. Salazar indaga “e se o sabá não existir? E se for apenas um sonho?”, enquanto Rostégui responde com outra indagação: “se fosse apenas um sonho, como tantas mulheres teriam o mesmo sonho?” (*Silenciadas*, 2020). A câmera passa de um plano geral do local para um plano detalhe⁶ do rosto de Rostégui, reforçando o sentido de intimidade.

Essa sequência introduz um conflito que atravessa todo o filme, sendo resolvido apenas no final: os inquisidores aprisionam, torturam e julgam mulheres, decretando suas mortes na fogueira, sem nem ao menos ter testemunhado o que de fato é um sabá. Essa sequência também introduz uma associação posteriormente explorada no filme entre o aparentemente austero Rostégui e a cor vermelha do fogo⁷, indicando o conflito entre sua persona pública de inquisidor e seus desejos carnisais.

A seguir, temos um *raccord* de olhar⁸ com um plano geral das seis jovens bascas em um penhasco olhando para o mar e, em seguida, a câmera mostra um galeão se distanciando, indicando que é isso que elas estão olhando. Durante o filme, descobre-se que o galeão levou os pais das jovens, marinheiros coloniais que retornarão na próxima lua cheia. Enquanto isso, ouve-se o barulho de gaivotas e do mar. Então, a câmera corta para um plano médio em *contraplongée*⁹ das jovens com seus cabelos ao vento e das gaivotas voando no céu. Essa

⁶ “No plano geral, a figura se perde ou fica minúscula. É o enquadramento para paisagens, vistas aéreas de cidades e outras vistas. [...] O primeiríssimo plano, ou plano detalhe, destaca uma porção do rosto ou isola e amplia um objeto” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 309).

⁷ Infelizmente, a plataforma Netflix impossibilita a realização de captura de tela, motivo pelo qual não foram incluídas imagens do filme.

⁸ Um *raccord* de olhar é uma técnica de montagem em continuidade em que um plano A apresenta alguém olhando e um plano B revela quem ou o que está sendo olhado (Bordwell; Thompson, 2013, p. 371).

⁹ “O plano médio enquadra o corpo humano da cintura para cima” e o *contra-plongée* ocorre quando a câmera é posicionada em um ângulo inferior ao que está sendo filmado (*ibid*, p. 308-9).

sequência antecipa o conflito entre inquisidores e as jovens mulheres, funcionando como prenúncio, já que o final se desenrolará no mesmo lugar.

O já mencionado ângulo baixo da câmera, ao mesmo tempo que antecipa a simbologia do voo das gaivotas, indica também um relativo poder das jovens mulheres, o qual pode ser relacionado seja à partida dos homens, seja aos papéis de gênero reminiscentes do feudalismo. Afinal,

a terra era entregue geralmente à unidade familiar, e as mulheres não somente trabalhavam nela, mas também podiam dispor dos produtos de seu trabalho e não precisavam depender de seus maridos para se manter. [...] Além disso, dado que o trabalho no feudo estava organizado a partir da subsistência, a divisão sexual do trabalho era menos pronunciada e exigente que nos estabelecimentos agrícolas capitalistas. Na aldeia feudal, não existia uma separação social entre a produção de bens e a reprodução da força de trabalho: todo o trabalho contribuía para o sustento familiar. As mulheres trabalhavam nos campos, além de criar os filhos, cozinhar, lavar, fiar e manter a horta; suas atividades domésticas não eram desvalorizadas e não supunham relações sociais diferentes das dos homens, tal como ocorreria em breve na economia monetária, quando o trabalho doméstico deixou de ser visto como um verdadeiro trabalho (Federici, 2021, p. 52).

De fato, ainda que se trate de 1609, pode-se perceber no *ethos* das mulheres bascas no filme algo reminiscente dos costumes feudais. Há uma sequência de planos médios das seis jovens amigas fiando juntas cordas a partir das fibras de cânhamo. Elas estão sentadas junto às casas da aldeia e, ao fundo, veem-se as roupas limpas estendidas ao sol. Também ao fundo, a câmera mostra várias mulheres de diferentes idades fazendo trabalhos diversos. A mãe de Ana e Maria está costurando uma roupa. Ou seja, não há separação entre trabalho para produzir bens e trabalho doméstico. Enquanto trabalham, elas cantarolam músicas folclóricas, conversam em Euskera (a língua basca), contam histórias fantasiosas e dão risada. Ana, a protagonista e contadora de histórias do grupo, entretém as jovens com um caso de uma jovem chamada Maria, a Gaivota, cujo pai a teria ensinado a navegar até a Terra Nova¹⁰. Logo, observa-se nessa sequência o caráter coletivo do trabalho comunal das mulheres:

Se também levarmos em consideração que, na sociedade medieval, as relações coletivas prevaleciam sobre as familiares e que a maioria das tarefas realizadas pelas servas (lavar, fiar, fazer a colheita e cuidar dos

¹⁰ A colonialidade aparece no filme principalmente a partir da figura ausente dos pais marinheiros que viajam até os territórios coloniais.

animais nos campos comunais) era realizada em cooperação com outras mulheres, nos damos conta de que a divisão sexual do trabalho, longe de ser uma fonte de isolamento, constituía uma fonte de poder e de proteção para as mulheres. Era a base de uma intensa sociabilidade e solidariedade feminina que permitia às mulheres enfrentar os homens, embora a Igreja pregasse pela submissão (Federici, 2021, p. 53).

Se esse caráter comunal do trabalho feminino era comum na Idade Média, ele passa a ser indesejado com o advento da modernidade e a formação do sistema capitalista. Simbolicamente, a sequência de trabalho fraternal das mulheres bascas é interrompida pela chegada de soldados espanhóis a mando da Inquisição. Eles procuram as seis jovens bascas – Ana, Maria, Katalin, Maider, Oneka e Olaia – já que elas foram denunciadas por frequentar o bosque local, onde cantam, dançam, bebem vinho, fumam cachimbos e consomem cogumelos. De fato, posteriormente Rostégui afirma que “não há nada mais perigoso que uma mulher que dança. Mas as danças mais macabras, as mais obscenas, são aquelas que se celebram nos bosques porque são secretas” (Silenciadas, 2020). A dança, entendida como expressão sensual do corpo, representa aqui a conexão entre o corpo feminino e a necessidade patriarcal de uma nova forma de controle. Nesse sentido,

a caça às bruxas foi também um instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos. O que quer dizer que os caçadores de bruxas estavam menos interessados no castigo de qualquer transgressão específica do que na eliminação de formas generalizadas de comportamento feminino – que já não toleravam e que tinham que se tornar abomináveis aos olhos da população. [...] A caça às bruxas expropriou os corpos das mulheres, os quais foram assim “liberados” de qualquer obstáculo que lhes impedisse de funcionar como máquinas para produzir mão de obra (Federici, 2021, p. 305 e 330).

A real motivação dos inquisidores é algo que vai se delineando ao longo do filme, uma vez que as jovens, durante a prisão, não são nem ao menos informadas de que estão sendo acusadas. É a partir das perguntas do juiz Rostégui, e das especulações das jovens na cela, que elas vão entendendo que foram acusadas de bruxaria porque gostam de se divertir no bosque. Nesse sentido, é interessante notar como o filme se posiciona esteticamente do lado das jovens vítimas, seja ao privilegiar o espaço cênico da cela, seja ao assumir o ponto de vista subjetivo de Ana durante a sua captura.

Após uma sequência rápida de alternância entre planos médios e primeiros planos¹¹ dos soldados e das jovens em fuga, a câmera assume a perspectiva de Ana quando aqueles a encurralam em um desfiladeiro e cobrem seu rosto com um capuz. Em um plano ponto de vista¹², a câmera, semi-encoberta pelo capuz, mostra os corredores escuros do calabouço até que Ana é levada para a cela onde estão as outras jovens. Os soldados brutalmente arrancam as roupas delas, deixando-as apenas com suas anáguas sobre o chão coberto de palha em uma cela cinzenta, suja e fria.

Boa parte do filme se desenrola na cela. É nesse espaço onde as jovens compartilham as informações que conseguiram inferir a partir dos interrogatórios individuais, onde tratam as feridas após as sessões de tortura e, posteriormente, onde passam a confabular uma estratégia de resistência. Então, ironicamente, a cela vai se tornando um local de relativo refúgio do isolamento do interrogatório e da tortura, devido à solidariedade de umas com as outras. Em termos linguísticos, a configuração da cela como espaço de relativa solidariedade entre as jovens está diretamente relacionada com o uso da língua basca por elas, enquanto o espanhol é usado do lado de fora pelos inquisidores. E em termos estéticos, essa sensação de relativa solidariedade na cela é reforçada também pelo terror causado pelo barulho da pesada porta quando os soldados vêm buscar alguma das jovens, assim como pelos gritos desesperados da vítima durante a tortura já que

o sadismo sexual demonstrado durante as torturas às quais eram submetidas as acusadas revela uma misoginia sem paralelo na história [...]. De acordo com o procedimento padrão, as acusadas eram despidas e depiladas completamente [...]; depois, eram furadas com longas agulhas por todo o corpo, inclusive na vagina, em busca do sinal com o qual o diabo supostamente marcava suas criaturas [...]. Muitas vezes, elas eram estupradas; [...] e, se não confessavam, eram submetidas a ordálias ainda mais atroz: seus membros eram arrancados, sentavam-nas em cadeiras de ferro embaixo das quais se acendia fogo; seus ossos eram esmagados (Federici, 2021, p. 333).

A tortura é retratada no filme de forma menos explícita, fazendo-se presente principalmente pela agonia das jovens ao escutar os gritos desesperados de uma delas

¹¹ O primeiro plano mostra somente a cabeça, mãos, pés ou algum objeto pequeno (Bordwell; Thompson, 2013, p. 309).

¹² Plano ponto de vista é um tipo de enquadramento em que a câmera parece assumir a perspectiva de um personagem (*ibid*, p. 311).

enquanto esperavam a sua vez de serem elas mesmas torturadas. Percebe-se a tortura também pelos ferimentos que cada vítima traz no corpo ao ser arrastada de volta à cela. De fato, a única sequência mais explícita é a da tortura de Ana, a protagonista.

Na sequência de tortura, há uma alternância entre planos médios e primeiros planos da navalha raspando os pelos, do cirurgião, de Rostégui, do escrivão Salazar, do padre Cristóbal e de Ana, amarrada seminua sobre uma mesa. Rostégui ordena que Ana mostre a marca de Lúcifer, mas ela diz que este não a marcou. Usando a língua basca, Cristóbal orienta Ana de que mostre alguma marca e de que não grite, caso contrário, eles iriam continuar a tortura. Então, Ana indica uma marca de nascença em sua perna. O cirurgião enfia uma longa agulha e o sangue começa a sair pela pele. Ana geme de dor e o cirurgião decide continuar a tortura, aproximando a agulha de um dos olhos da jovem em um plano detalhe¹³.

Então, demonstrando a sagacidade que lhe é característica, Ana fala que a marca do diabo está em seu braço. Quando o cirurgião enfia por completo a agulha no braço da jovem, ela segura a dor e começa a cantar uma canção de amor¹⁴ na língua basca. Escutando o canto de Ana ao longe, as outras jovens começam a cantar a mesma canção na cela. Ao escutar o coro de vozes, Rostégui conclui que as jovens estão invocando o diabo e que eles encontraram a marca dele no braço de Ana.

A certeza de ter encontrado a suposta marca desperta o interesse de Rostégui em relação a Ana, mais especificamente de saber a sua história e de como se tornou bruxa. Durante o interrogatório, percebendo esse interesse do inquisidor, Ana vai criando uma história à medida que a conta. Observa-se que a edição alterna entre planos de Ana contando a história durante o interrogatório e planos de cenas familiares, indicando que são memórias dela. O contraste entre o que se percebe como recordações de Ana e a história que ela conta

¹³ O plano detalhe isola ou amplia uma porção do rosto ou de um objeto (Bordwell; Thompson, 2013, p. 309).

¹⁴ Essa canção, ganhadora do prêmio Goya, é de autoria de Aránzazu Calleja e Maite Arroitauregi. Sua letra, originalmente em basco, não tem nada de demoníaco: “Chegam os ecos das gaivotas / ao partir até a Terra Nova, grandes perigos no mar / maiores ainda no coração / igual que a árvore, as raízes na terra / e os galhos até o mar / assim está o meu ânimo / se você se vai me deixando aqui / No profundo poço da minha alma / navegas, amor / Visita-me a cada noite / Te abrirei a porta / Da Terra Nova até esse porto / do bosque até os penhascos / não queremos outro calor / que o fogo dos seus beijos” (Silenciadas, 2020, tradução minha). Fiz a tradução com base na legenda em espanhol do próprio filme.

denota o ato criativo dela de contar uma história que prenda a atenção de Rostégui a partir de sua imaginação e de sua memória:

- Era uma noite profunda. Estava tomando banho em uma banheira de cobre. Uma velha horrível apareceu entre as chamas. Nunca antes a havia visto.
- E ela te aplicou um unguento?
- Sim. Então, senti algo em meu corpo. Uma força. Era o chamado do sabá. (Silenciadas, 2020, tradução minha)

Note-se que Ana aproveita as perguntas de Rostégui como sugestões para tornar sua história ainda mais interessante. Além disso, contrastando com seu relato, a câmera mostra que era dia, quando ela e sua irmã estavam tomando banho de caneco no casebre onde moravam, enquanto a sua avó assoprava o fogo. Percebe-se no comportamento da jovem Ana o que poderíamos chamar de uma sabedoria arquetípica:

Os atributos paradoxais do que é *grande* [sic] são principalmente ser sábia e ao mesmo tempo estar sempre à procura de novos conhecimentos; ser cheia de espontaneidade e confiável; ser loucamente criativa e obstinada; ser ousada e precavida; abrigar o tradicional e ser verdadeiramente original. [...] Se você sente interesse por essas contradições divinas, sente interesse pelo arquétipo misterioso e irresistível da mulher sábia, do qual a avó é uma representação simbólica. O arquétipo da mulher sábia pertence a mulheres de todas as idades e se manifesta sob formas e aspectos singulares na vida de cada mulher (Estés, 2007, p. 12).

Essa sabedoria arquetípica, ainda que mais perceptível em Ana, também se mostra em outras das jovens em diferentes momentos e de formas diversas. Por exemplo, Maider captura o fogo de uma lamparina no corredor através da porta da cela, fazendo uma fogueira com o feno de forma a dar mais conforto para todas. Mas o fogo também desperta uma fagulha criativa já que, à medida que o olham no silêncio da noite, Katalin e Maria recordam o momento de despedida de seus pais marinheiros. Isso é feito cinematograficamente através da montagem em descontinuidade espaço-temporal, com a alternância entre tomadas das personagens na cela e o corte para tomadas delas na praia se despedindo de seus pais.

Após a alternância de tomadas de Maria na cela e dela se despedindo do pai na praia, a câmera retorna à cela em um plano médio com a jovem sentada próximo à janela, de forma que se vê a lua crescente ao fundo. Então, Maria se aproxima da câmera e diz “temos apenas que esperar a próxima lua cheia. Sempre, desde que me lembro, os marinheiros retornam pouco depois da lua cheia” (Silenciadas, 2020). Essa capacidade demonstrada por Maria de conectar as imagens a palavras é em si um ato criativo já que

uma imagem é uma ponte entre a emoção evocada e o conhecimento consciente; as palavras são os cabos que seguram a ponte. As imagens são mais diretas, mais imediatas que as palavras, e mais próximas ao inconsciente. A linguagem pictórica precede o pensamento verbal; a mente metafórica precede a consciência analítica. [...] Escolher as imagens a partir do olho da minha alma, pescar as palavras corretas para recriar as imagens. [...] Para escrever, para ser uma escritora, tenho que confiar e acreditar em mim mesma como alguém que dá voz às imagens (Anzaldúa, 2007, p. 91-95, tradução minha¹⁵).

Um outro exemplo desse ato criativo de dar voz a imagens é a formulação de um plano por parte de Ana logo após a encenação cômica realizada por Olaia. Percebendo o desânimo de suas amigas, Olaia começa a imitar os guardas. Então, Olaia passa a imitar uma bruxa, arrancando aos poucos risadas de suas companheiras com a sua encenação. Em seguida, Ana diz que

Olaia tem razão. Temos que entretê-los, [...] contar-lhes sobre o sabá. [Rostégui] quer saber mais. Devemos dizer tudo o que ele quer. Assim, ganharemos tempo. [...] Falta uma semana para a lua cheia. Somos seis. Se cada uma falar um dia inteiro, estaremos salvas. [...] Vamos inventar uma história para cada uma (Silenciadas, 2020, tradução minha).

A partir da sabedoria arquetípica e da capacidade de dar voz a suas imagens internas, as jovens ganham confiança em suas possibilidades de resistência à opressão que sofrem. Além disso, ao formular o plano, as jovens percebem o duplo caráter sedutor do ato de contar – o da curiosidade do ouvinte de querer saber o que acontecerá depois na história e o poder da corporalidade feminina. Olaia, por exemplo, pergunta para suas companheiras se “você já notaram a maneira como eles nos olham?” (Silenciadas, 2020). Esse duplo fascínio do ato de contar é melhor exemplificado pela figura de Xerazade:

Eu sempre admirei o caráter de Xerazade: sua coragem, imaginação e a natureza direta e erótica do seu contar histórias. [...] As histórias são propositalmente extraordinárias, já que se o marido se entediar, ela morrerá. Elas também são feitas de forma a ensinar o marido a deixar de ser um déspota. [...] As histórias originais têm um sabor erótico marcante. Toda noite, antes de contar a próxima história, Xerazade e o marido fazem amor. Apesar de não perceber, ele está se apaixonando por ela. [...] É como se

¹⁵ “An image is a bridge between evoked emotion and conscious knowledge; words are the cables that hold up the bridge. Images are more direct, more immediate than words, and closer to the unconscious. Picture language precedes thinking in words; the metaphorical mind precedes analytical consciousness. [...] Picking out images from my soul’s eye, fishing for the right words to recreate the images. [...] To write, to be a writer, I have to trust and believe in myself as a speaker, as a voice for the images” (Anzaldúa, 2007, p. 91-95).

Xerazade estivesse usando seu corpo para seduzir o intelecto e o coração (ST. Germain, 1996, p. ix).

É importante ter o cuidado de explicar que, em vez de romantizar uma situação abusiva, Germain está chamando atenção para o poder da corporalidade feminina, tanto através da capacidade artística de usar palavras para dar voz a imagens psíquicas com sabedoria, quanto a usar a sedução como estratégia de resistência. Nesse sentido, o filme apresenta muitos exemplos do fascínio que Ana desperta em Rostégui. Por exemplo, o interrogatório de Ana dura um dia inteiro, o que é sugerido através da mudança na iluminação durante a sequência. Ela consegue estender o seu relato tanto por contar habilmente o que Rostégui quer ouvir – como ela teria se tornado bruxa e como elas e as demais teriam realizado o sabá, quanto por usar a seu favor a atração que o inquisidor sente por seu corpo.

Ana passa a olhar Rostégui diretamente nos olhos e a inserir detalhes picantes em seu relato. Por exemplo, Ana diz que criou uma ilusão com fumaça para que suas colegas acreditassem que estavam participando de uma missa cristã, enquanto estariam na verdade celebrando uma missa diabólica: “nessa fumaça, apareciam demônios. Nós os tragávamos, cuspiamo-los e os tragávamos de novo” (Silenciadas, 2020). Curioso, Rostégui pergunta se as jovens tragavam os demônios pela boca e Ana responde com suspense, em primeiro plano de seu rosto, que tragavam os demônios “pelo ânus” (*ibid*).

Já de noite, à medida que a câmera executa um *travelling*¹⁶, aproximando-se do rosto perfilado de Rostégui, tendo o fogo avermelhado da lareira ao fundo da composição, o inquisidor pede para Ana descrever Lúcifer. Ana, sabiamente, descreve Lúcifer com as mesmas características físicas de Rostégui. Ou seja, tanto a cor vermelha do fogo, quanto o relato de Ana enfatizam os desejos carnis privados do inquisidor.

Já ao final do seu relato, Rostégui pergunta a Ana se o diabo possuía rabo, se era na frente ou atrás e o tamanho. A simbologia fálica nesse momento fica evidente, à medida que a atração de Rostégui por Ana também se torna perceptível para todos os outros inquisidores. Instada por Rostégui, Ana mostra com as mãos o tamanho do rabo fálico de Lúcifer e o

¹⁶ Ao executar o *travelling*, a câmera como um todo muda de posição em qualquer direção ao longo do chão (Bordwell; Thompson, 2013, p. 315).

descreve como “verde com espinhas. De prazer pela frente e dor por detrás” (Silenciadas, 2020).

Rostégui quer saber, então, se Lúcifer introduziu o rabo em Ana. Note-se aqui a alternância entre primeiros planos do rosto de Rostégui e de Ana, ambos banhados pela luz vermelha do fogo. Diante da relutância de Ana em responder, tendo em vista que ela gostaria de interromper o relato até o dia seguinte, Rostégui insiste para que ela fale o que ela sentiu durante o suposto ato sexual com o diabo. Então, usando de sua perspicácia, Ana começa a gemer muito alto, simulando o ato sexual e um orgasmo.

Enquanto Rostégui demonstra absoluto desejo por Ana, os demais parecem estar em conflito entre o desejo que também sentem e o medo do poder sedutor da jovem. Então, o padre Cristóbal gesticula para que um dos soldados coloque um capuz sobre Ana. Após a interrupção, um Rostégui irado insiste para que Ana continue e, diante do desconcerto dela, ele, desapontado, dá por encerrado o depoimento dela.

Mas esse não é o fim do poder de Ana sobre Rostégui. Na sequência mais explícita do filme, Salazar desenha Ana nua enquanto a anciã Lara finge lhe banhar em uma banheira de cobre. Trata-se de uma encenação de um dos momentos do relato anterior de Ana. Em um plano médio, a câmera mostra Salazar sentado de costas e Rostégui em pé segurando o desenho feito pelo outro. E, ao fundo do plano, está Ana nua em pé e de costas, com a senhora Lara ao seu lado. Segundo Rostégui, o desenho ilustra a arma principal de Lúcifer:

– Qual é a arma principal de Lúcifer?

– A mentira.

– Não. A beleza [diz enquanto caminha e se coloca de frente a Ana, que esconde os seios com as mãos]. Se o diabo quisesse plantar em você o vício, usaria esta mulher [aponta para a anciã] ou esta [aponta para Ana]? Lúcifer não escolhe suas servas ao acaso. Ele sabe muito bem que somente as mulheres de físico encantador e delicado, recém-saídas da infância, podem nos enfeitiçar ao ponto de nos tornarmos animais vorazes, em cães consagrados ao prazer (Silenciadas, 2020).

Além da linguagem que qualificaríamos como pedófila nos dias de hoje, nota-se que Rostégui está observando cada detalhe do corpo de Ana de uma forma muito voraz. Então, as palavras de Rostégui acabam soando irônicas, apesar de ele acreditar nelas, pois parece que ele está falando do próprio desejo ao se referir a Lúcifer. Novamente, nessa sequência, Rostégui está iluminado pela luz vermelha do fogo que arde na lareira próxima.

E, quando Ana sai da banheira, ela se aproxima de Rostégui, ficando frente a frente em um mesmo primeiro plano. Rostégui quer que Salazar faça um desenho de Ana enfeitiçando as outras jovens. Então, percebendo uma oportunidade de fuga, Ana sedutoramente sugere que elas façam o sabá verdadeiro. Nesse momento, Ana e Rostégui estão tão próximos que seus lábios quase se tocam. Enquanto Rostégui está fascinado com a possibilidade de ver Ana e as demais jovens executando o sabá, Salazar, horrorizado pelo que vê, tenta em vão chamar a atenção de seu chefe.

Ao retornar à cela, com um lindo vestido dourado, Ana confabula com suas amigas a encenação do sabá. Ana diz que “o idiota quer que eu mostre como eu as enfeitiço. Será na próxima lua cheia e o deixaremos louco” (Silenciadas, 2020). A seguir, há uma montagem das jovens ensaiando seu canto, a coreografia, os gestos, criando adereços com a palha e cortando suas anáguas para serem mais atraentes.

Porém, devido à fuga de parte dos soldados, ao temer o retorno dos pais das jovens na próxima lua cheia, Rostégui decreta a execução das jovens para o dia seguinte. E na noite anterior à execução, o inquisidor ordena que as jovens realizem o sabá¹⁷, com direito a muita comida, bebida e todos os adereços e apetrechos fantásticos que a imaginação de Ana havia criado durante o relato: um jumento vestido de padre, um porco e uma ovelha com outras roupas.

Após devorar parte da comida, um comportamento que indica que não estavam sendo alimentadas adequadamente, as jovens se preparam para iniciar a encenação do sabá. Katalín, que é muito flexível, faz uma ponte e começa a andar dessa forma, com os pés e mãos de cabeça para baixo. Depois, ela se contorce, colocando os pés atrás da cabeça. Então, Ana oferece um dos cogumelos alucinógenos a Rostégui, de forma similar a um padre oferecendo a hóstia durante a eucaristia. Para o horror dos outros inquisidores, Rostégui come o cogumelo.

¹⁷ É importante enfatizar que o sabá representado pelo filme é uma encenação, uma estratégia artística das jovens para tentar ganhar tempo e fugir à opressão dos inquisidores. Em contraste, de acordo com Buckland, existem oito sabás em um ano – Samhain, Imbolc, Beltane, Lughnasadh, os equinócios de outono e primavera, e os solstícios de verão e inverno – e são encontros para celebração somente, não sendo permitida a realização de nenhum trabalho mágico (Buckland, 2021, p. 164).

Então, as jovens começam a tocar os instrumentos musicais colocados à sua disposição e a cantar a canção sobre as gaivotas em intervalos ascendentes, fazendo com que soe sobrenatural. Enquanto tocam e cantam, elas também dançam em um círculo ao redor de uma grande fogueira. Elas grunhem, fazem gestos que simulam gaivotas e chamam por Lúcifer. Alucinando por causa do cogumelo, Rostégui entra no círculo e começa a fazer parte do sabá. Ele chega a se agarrar ao corpo de Ana. Simbolicamente, é como se Rostégui atendesse ao chamado cenográfico por Lúcifer, perdendo o controle momentâneo sobre suas paixões carnis.

Como o sabá no filme se trata de uma encenação, uma estratégia artística de resistência, ele se distancia do que provavelmente seriam os cultos às deusas antigas de fertilidade, em sociedades de linhagem matriarcais. Porém, podemos dizer que o ato artístico em si, principalmente executado com o corpo feminino em forma de resistência à opressão, é o elemento que remete e faz ressurgir o aspecto do sagrado feminino:

Muitos artistas têm usado seus próprios corpos para expressar o corpo da Deusa. [...] Também poderíamos dizer que quando usamos nossos corpos na arte da Deusa, damos poder a Ela, ajudando-a a sair da história e mais uma vez emergir na realidade física.

A união do visível com o invisível abre caminho para a arte. Quase todo artista tem expressado a sensação de ser um agente para a obra criar a si mesma. Falamos no “meio” de uma obra referindo-nos às substâncias usadas, como tinta, pedra, impressão ou som gravado. O verdadeiro meio é o artista, que abre caminho para que quaisquer necessidades surjam do corpo invisível.

Os mitos e o folclore, assim como as profecias e os oráculos, são também o corpo da Deusa, pois todas essas expressões orais dão forma e substância intelectual a uma sensação intuitiva de realidade sagrada. Essa realidade é informe até a incorporarmos em palavras, figuras ou pedras (Pollack, 1997, p. 60).

Vale ressaltar aqui como a perspectiva de Pollack converge com as de Anzaldúa (2007) e de Estés (2007) em termos da relação entre o visível e o invisível, tendo como intermediário criativo a corporalidade artística.

Em relação ao enredo do filme, ao final do sabá, um dos soldados se aproxima e é golpeado por Olaia. Outro soldado arranca Rostégui à força. Aproveitando-se da confusão, as jovens fogem. Saindo do bosque e perseguidas pelos inquisidores, elas são encurraladas no mesmo penhasco que aparece no início do filme, de forma que ficam sem saber o que fazer. É, então, que as três mulheres vêm em seu socorro, instruindo-lhes do que fazer através de uma

canção: “na última lua cheia do outono, a maré alta e o voo das gaivotas” (Silenciadas, 2020). Observando a maré alta lá embaixo, as jovens entendem que elas conseguirão sobreviver se saltarem.

Ainda que não seja o elemento central dessa análise, não posso deixar de apontar a recorrência dessas três mulheres ao longo do filme. Elas aparecem diversas vezes em diferentes momentos, mas elas têm uma participação mais evidente nas sequências da banheira de cobre e do final no penhasco. Em ambas, elas surgem para auxiliar as jovens através de um sábio conselho. Além da canção que cantam ao final do filme, a anciã conversa com Ana durante a sequência da banheira, instruindo-lhe para que use a beleza e a juventude como forma de resistência.

Pode-se explicar a sabedoria da anciã como uma representação do arquétipo da grande mãe, já que, em lendas e mitos, é comum que uma velha sábia se materialize quando uma jovem está em apuros (Estés, 2007, p. 17). Outra forma afim de explicar a aparição das três mulheres – uma anciã, uma de meia idade e uma jovem – é como referência a deusas tríplices, tais como Diana e Hécate, representando a divisão grega do universo em céu, terra e mundo inferior (Pavlac, 2009, p. 8).

3 Conclusão

Nesse artigo, analisei o filme *Silenciadas* (2020) em termos da corporalidade feminina, dando especial atenção ao poder sedutor da narrativa como forma de resistência à caça às bruxas. Também discuti o mesmo filme em termos da ancestralidade de religiões antigas de culto a deusas de fertilidade, enfatizando a capacidade delas de ressurgir simbolicamente através do ato artístico.

Após uma contextualização etimológica e histórica sobre polêmicas acadêmicas envolvendo a questão da bruxaria, discuti brevemente algumas produções audiovisuais contemporâneas que representam a bruxaria. Observa-se um renovado interesse pela representação de bruxas de forma menos estereotípica, considerando questões sociais e contextos diversos.

Em seguida, apresentei informações relevantes de produção, distribuição e recepção do filme *Silenciadas* (2020). Também apontei a dificuldade de encontrar pesquisas

acadêmicas sobre esse filme, sejam em português, espanhol ou inglês. Discuti brevemente duas pesquisas que se aproximavam tematicamente, ainda que uma não tratasse especificamente do filme em questão.

Depois, discuti os conceitos e aportes teóricos de Pollack (1997), Estés (2007), Anzaldúa (2007) e Federici (2021). De forma bastante resumida, as quatro autoras apresentam análises de perspectiva feminista relevantes para a análise da corporalidade feminina, mas com enfoques que variam da sociologia até a mitologia. Observa-se, no entanto, uma convergência das três primeiras autoras em termos do papel da arte como intermediador entre as dimensões invisível e visível.

Então, analisei o filme em questão. Justamente por haver muito a discutir, mais do que um artigo possa encerrar, procurei focar a análise nas sequências que retratam a ação artística das jovens como forma de resistência à opressão da Inquisição. Mais especificamente, enfoquei o duplo poder de Ana no ato de contar a Rostégui sobre a suposta bruxaria: a curiosidade de saber o que iria acontecer depois no relato e o uso da atração que Rostégui sentia por Ana como forma de ganhar tempo ou até mesmo fugir. Relacionei esse poder de Ana sobre Rostégui ao poder de Xerazade sobre o rei Persa. Também argumentei, a partir das perspectivas de Anzaldúa, Estés e Pollack, que Ana ocupa o espaço criativo de artista ao dar corpo a ideias arquetípicas que resistiam às regras patriarcais da Inquisição.

Certo de que esse artigo está longe de abranger as diversas possibilidades analíticas em relação ao filme em questão, espero ao menos ter contribuído para um maior interesse acadêmico em relação a ele.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute, 2007.

BARANDIARÁN, José Miguel. **Selected writings of Jose Miguel de Barandiarán**. Reno: Center for Basque Studies, 2007.

BAROJA, Julio Caro. **Las brujas y su mundo**. Madri: Revista de Occidente, 1961.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013.

BUCKLAND, Raymond. **O livro completo de bruxaria**: tradição, rituais, crenças, história e prática. São Paulo: Pensamento, 2021.

CARVALHO, Paula. Os benandanti de Luna Nera. **Medium**, 24 fev. 2020. Disponível em: <https://medium.com/@pandorapcc/os-benandanti-de-luna-nera-b45aed7dda90>. Acesso em: 3 nov. 2023.

CRASH COURSE. Witchcraft: crash course European history. Youtube, 22 jun. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rW4XFiHUQAs>. Acesso em: 3 nov. 2023.

DICIONÁRIO HOUAISS. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss, 2009.

ENTREVISTA Iker Ganuza em Ser Navarra. **Facebook**, 6 jul. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/akelarrefilm/videos/1137142439816896>. Acesso em: 3 out. 2023.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A Ciranda das Mulheres Sábias**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2021.

HUTTON, Ronald. **The witch**: a history of fear from ancient times to the present. Wales: Gomer Press, 2017.

MURRAY, Margaret Alice. **The witch-cult in western Europe**. Oxford: Clarendon Press, 1921.

PAVLAC, Brian Alexander. **Witch hunts in the western world**. Westport: Greenwood Press, 2009.

POLLACK, Rachel. **O corpo da deusa no mito, na cultura e nas artes**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.

RODRÍGUEZ, Francisco Javier López. Uma aproximación a la figura de la bruja em el cine español contemporáneo. *In*: GUARINOS, Virginia (org.). **Apuntes de Cine**: homenaje a Rafael Utrera. Madri: Delta, 2016.

SILENCIADAS. Direção: Pablo Aguero. Produtores: Fred Prémel, Iker Ganuza e Koldo Zuazua. Espanha: Tita Productions, 2020. Netflix.

SILVEIRA, Nise da. **Jung**: Vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

ST. GERMAIN, Sheryl. **The Journals of Sheherazade**: poems. Denton: University of North Texas, 1996.

TELECHEA, Mariel. **Akelarre**: um análisis feminista de la caza de brujas. La descamisada, 2022. Disponível em: <https://www.ladescamisada.com.ar/akelarre-un-analisis-feminista-de-la-caza-de-brujas/>. Acesso em: 3 nov. 2023.

THE 30 best movies about witches. **Paste magazine**, 2023. Disponível em: <https://www.pastemagazine.com/movies/witches/the-25-best-movies-about-witches>. Acesso em: 3 nov. 2023.

Recebido em: 04.11.2023

Aprovado em: 18.01.2024