



CINEMA

DO CONTO AO FILME, O DEVIR-BRUXA: UMA LEITURA FEMINISTA-ANIMISTA DE *THE JUNIPER TREE**FROM THE SHORT STORY TO THE FILM, THE BECOMING-WITCH: AN ANIMIST-FEMINIST READING OF THE JUNIPER TREE**DEL CUENTO A LA PELÍCULA, EL DEVENIR BRUJO: UNA LECTURA ANIMISTA-FEMINISTA DE THE JUNIPER TREE***Roberta Veiga¹**orcid.org/0000-0002-8538-1185
roveigadevolta@gmail.com**Recebido em:** 28 out. 2022.**Aprovado em:** 14 jul. 2023**Publicado em:** 08 fev. 2024.

Resumo: Neste artigo buscamos atualizar a noção histórica de bruxa, a partir de uma análise comparada entre o filme *The Juniper Tree*, de Nietzchka Keene (1990), e o conto que o inspira, *O junipero* (1994), dos Irmãos Grimm. O propósito é mostrar como o filme, ao apontar para o fora de campo do fenômeno da caça às bruxas, através não só da narrativa e da *mise-en-scène*, mas também da melancolia que institui a ambiência cinematográfica, desloca a misoginia do conto, dando lugar à condição pragmática e animista da bruxaria. Resta ainda, nas ambiguidades das personagens, uma perspectiva feminista que denominamos devir-bruxa.

Palavras-chave: caça às bruxas; cinema; feminismo; conto infantil.

Abstract: In this article we seek to update the historical notion of witch, from a comparative analysis between the movie *The Juniper Tree*, by Nietzchka Keene (1990), and the short story that inspires it, *The Almond Tree* (1994), by the Brothers Grimm. The purpose is to show how the film, by pointing to the out-of-field of the witch-hunt phenomenon, through not only the narrative and *mise-en-scène*, but the melancholy that institutes the cinematographic ambience, displaces the misogyny of the short story, giving way to the pragmatic and animist condition of witchcraft. In the ambiguities of the characters, there still remains a feminist perspective that we call becoming-witch.

Keywords: witch hunt; film; feminism; children's tale.

Resumen: En este artículo buscamos actualizar la noción histórica de bruja, a partir de un análisis comparativo entre la película *The Juniper Tree*, de Nietzchka Keene (1990), y el cuento que la inspira, *El enebro* (1994), de los Hermanos Grimm. El propósito es mostrar cómo la película, al señalar el fuera de campo del fenómeno de la caza de brujas, a través no sólo de la narrativa y la puesta en escena, sino de la melancolía que instituye el ambiente cinematográfico, desplaza la misoginia del cuento, dando paso a la condición pragmática y animista de la brujería. En las ambigüedades de los personajes aún subsiste una perspectiva feminista que llamamos devenir-bruja.

Palabras-clave: caza de brujas; cine; feminismo; cuento de niños.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil.

² Para acessar o *site* da mostra, cf. Centro Cultural Banco do Brasil (2022).

Introdução

Em *Mulheres mágicas: retomada da bruxa no cinema*, mostra que aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)², em vários estados brasileiros, no início de 2022, foram exibidos filmes nos quais as bruxas, tanto tomadas em sua iconografia hegemônica quanto revisitadas através do alargamento e da atualização dessas representações dominantes, protagonizam um ser mulher que não só alimenta o cinema em sua construção de gêneros e formas expressivas, mas também o permite reescrever a história do feminino. Ensegou-se, nesse sentido, a partir de um recorte curatorial político e estilístico, o debate acerca dos modos como a bruxa é, mais que um tipo feminino, um acontecimento factual, sociocultural, portanto, histórico, que, a partir de sua constituição estética nas múltiplas figurações pelo cinema, oferece uma capilar linha de força para o pensamento feminista em seus fundamentos principais³.

Sabemos que, através de sua história de abuso, tortura e violência, a bruxa ressurgiu atualmente como formas de vida feminina, corpo, atitude e experiência – conformadas por conhecimentos, crenças, espiritualidade e rituais – de resistência e de embate. Por esse viés, o cinema lança luz não apenas sobre um período histórico de caça às bruxas, mas sobre os mecanismos através dos quais tanto a Igreja quanto o capitalismo

emergente criaram uma série de dispositivos disciplinares para adestrar as mulheres e conter seus saberes considerados maléficis quando se referiam à vida, à terra, ao cuidado, às crenças ancestrais e, em um mundo encantado, aos fazeres comuns ritualizados que proviam uma segurança ontológica.

Entre os diversos filmes de ficção da mostra, sondaremos, nessa perspectiva, *The Juniper Tree*⁴ (1990), da cineasta americana Nietzchka Keene, que, ao acompanhar duas irmãs em seus seres – ou, como veremos, em seus “devires” – bruxas, parece conjugar bem a vontade de escritura filmica e a vontade de repensar as mulheres a partir de um formato de produção literária formador da feminilidade (da infância à adolescência) em um regime simbólico machista: os contos de fadas, ou de terror, infantis.

Nossa proposta para este artigo deriva da relação entre o filme de Keene, de 1990, e o conto dos Irmãos Grimm, *O junipero*, de 1812⁵, no qual se baseia. A partir da abordagem patriarcal, falocêntrica, desse último – de certa construção da ideologia de gênero com seus modos de inferiorização da mulher –, pretendemos adentrar a versão cinematográfica, que retoma, traduz, e, ao mesmo tempo, remonta e transforma o texto literário como possibilidade de um olhar feminista-animista.

³ Nos referimos às palestras e aos debates que ocorreram no contexto da mostra *Mulheres mágicas: as bruxas revisitadas no cinema* – curada por Carla Italiano (e produzida por ela e Tatiana Mitre) –, realizada entre os meses de março e maio nos cinemas dos CCBBs de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro e também de modo *online* através do canal da mostra no YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/c/MostraMulheresM%C3%A1gicas>. Acesso em: 4 set. 2023.

⁴ O filme foi traduzido pela curadoria como *A árvore de Zimbros* e, oficialmente, pelo IMDb, como *Quando éramos bruxas*.

⁵ Segundo Karin Volobuef (2013, p. 16), o conto – no original *Von dem Machandelboom* – vem de “uma narrativa em dialeto pomerano (de uma região hoje pertencente à Polônia) que o pintor e escritor Philipp Otto Runge recolheu, publicou em 1808 e depois enviou aos Irmãos Grimm, para que eles a incluíssem em sua antologia. O conto já saiu no primeiro volume (1812) da coletânea dos Grimm, que mantiveram a forma dialetal”. Esse conto recebeu várias versões e vários títulos; um dos principais é *A amoreira*, mas há também *A roseira*, em inglês, principalmente, *The Almond Tree*.

Figura 1 – O filme e o conto: a irmã olha a árvore e vê o menino transformado em pássaro



Fonte: Frame do filme *The Juniper Tree* (1990) e xilogravura de Walter Crane para a capa do livro *The Almond Tree*, dos Irmãos Grimm (1812).

Da melancolia do dano histórico ao indecifrável do devir-bruxa

"Sobre as mulheres que foram mortas na Península Ibérica, durante a Inquisição, não se queimaram só os corpos delas, o que se queimou foi o exercício da potência de criação a partir do deciframento dos afetos"⁶. Essa afirmação de Suely Rolnik pode ser lida no campo do cinema, pensando em que medida o trabalho de Nietzchka Keene busca se colocar cinematograficamente em luta contra as Inquisições Católicas nos períodos de caça às bruxas, e contra uma biografia imagética desse modo de ser mulher presente nos contos dos Irmãos Grimm, ao levar ao limite o caráter indecifrável dos afetos femininos e ao apostar na potência estética da melancolia histórica que vem desses períodos e na ambiguidade da composição das personagens mulheres.

Em entrevista a Lipták (2013), Keene já enfatizara que sua motivação ao fazer o filme e seu desejo de espetatorialidade era que *The Juniper Tree* (1990) não sugerisse qualquer deciframento, mas o avesso: a sensação lacunar, suspensa,

de experimentá-lo por inteiro, em seu tempo e espaço próprios, de modo a deixar emergir a experiência que ela denominou *loneliness*. Tal *loneliness* da qual nos fala Keene nos parece fruto da emanção do dano histórico da perseguição, tortura e queima na fogueira de milhares de mulheres consideradas bruxas na Europa, principalmente entre os séculos XVI e XVII (FEDERICI, 2017), que o filme, mantendo e apostando no fora de campo, cifra na ambiência de sua fatura. Trata-se da melancolia que paira sobre a queima da potência de criação feminina, sobre a decifração e a docilização de seus afetos e corpos, que *The Juniper Tree* (1990) exala, não só na construção da narrativa e das personagens, mas no modo como sua elaboração estética produz algo de hesitante na *mise-en-scène*: um não resolvido sobre o ser bruxa: que é dúbio – pragmático e mítico, mundano e animista.

Ao falar dos filmes da mostra *Mulheres mágicas* em artigo que compõe o catálogo a ela dedicado, dividimos as concepções formais e narrativas da bruxa no cinema em três figurações: 1) a bruxa

⁶ Trecho retirado da palestra *As aranhas, os guarani e alguns europeus: outras notas para descolonizar o inconsciente*, proferida pela pesquisadora Suely Rolnik, em 8 de março de 2022, no congresso **Figurações interartes: derivas e contágios**, oferecido pela Eco-Pós, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no canal do YouTube (ROLNIK, 2022).

histórica – tomada em sua existência como ser no mundo do Medievo ao século XVIII; 2) a bruxa caricata ou má – aquela engendrada pelos contos infantis, desenhos e filmes como os da Disney: velha, enverrugada e corcunda; e 3) a bruxa boa ou do amor – que, geralmente linda e loira, deixa de explorar seus poderes pelo homem amado ou os explora atendendo a um estar com ele.

A partir dessa simples classificação, *The Juniper Tree* (1990) nos parece, apesar da pungência da abordagem sobrenatural e de sua relação inegável com o conto ficcional que o precede, inscrever-se na primeira figuração. É, portanto, para compreender essa cifra benjaminianamente histórica que, anacronicamente, unindo pontas do passado e do presente, aposta em um feminismo ligado às forças da natureza, do animismo e do mundo reencantado, que o filme, de forma sutil, põe em questão. Referimo-nos aqui à noção de inconsciente histórico trabalhada por Walter Benjamin como um turbilhão de acontecimentos – oposto à razão histórica linear hegeliana – que vem à tona em imagens oníricas, ficcionais, sobrenaturais, como “frágeis sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 130), as quais no filme, nesse caso, fazem presença no pó da imagem cinematográfica – materialidade, textura, plasticidade –, mas também nos gestos, nas falas – sem nenhum desenvolvimento didático, explicativo, cronológico ou teleológico.

É ainda nesse sentido que uma noção outra que desmancha a bruxa má, caricata ou sensual – biografada imagetivamente não só pelo cinema, mas por todo o imaginário visual, das figuras femininas dos contos de fada às séries de tevê⁷ – que escolhemos a denominação de vir-bruxa. Aqui a noção de devir enquanto um estado de fuga nos permite aliançar a figura da feiticeira nascida historicamente no medievo a seu caráter múltiplo, ritualístico e enigmático, e, não por acaso, a uma noção atual da bruxa que enfatiza o uso que essas mulheres faziam do poder das ancestralidades, da crença no mun-

do encantado e dos saberes tradicionais sobre a natureza, como fonte para o pensamento e a ação feminista antineoliberal. Portanto, permite-nos apostar num feminismo também múltiplo, interseccional e revolucionário, no sentido não só das políticas identitárias e das políticas do afeto e da imaginação, contrárias às formas de controle biopolítico do capitalismo tardio, mas de políticas de reconexão com a terra em sua dimensão sagrada, com o reencantamento do futuro, que, como dirá Silvia Federici (2022, p. 38), nos faz imaginar “a reconstrução de nossa vida em torno da comunalidade de nossas relações com os outros, incluindo animais, águas, plantas e montanhas...”. Ainda segundo a autora, a imposta organização capitalista do trabalho feminino dependia do controle da natureza; portanto,

[...] devia rejeitar o imprevisível que está implícito na prática da magia, assim como a possibilidade de se estabelecer uma relação privilegiada com elementos naturais e a crença na existência de poderes a que somente alguns indivíduos tinham acesso, não sendo, portanto, facilmente generalizáveis e exploráveis (FEDERICI, 2017, p. 313).

Aquelas chamadas bruxas eram, do fim do Medievo até a Era das Luzes (século XVIII), para a Igreja Católica inquisitória, a encarnação da ameaça da profanação da religião vigente pela sexualidade feminina, que deveria ser freada em sua lascívia, pois seus corpos e almas estavam conjurados com o diabo. Não apenas aquelas socialmente vulneráveis, como as mendigas, prostitutas, andarilhas e velhas sem família, mas também as trabalhadoras do campo, as camponesas, agricultoras, parteiras e curandeiras, eram consideradas feiticeiras que manejavam plantas, ervas, partes de bichos na produção de poções mágicas, sacrificavam recém-nascidos e crianças para fins maléficis, pois agiam em conluio com o demônio. Como toda mulher à época, sem nenhum direito à terra como propriedade política e familiar, sem acesso às leis

⁷ Se nos contos de fadas temos mulheres belas e poderosas, como as madrastas de *Branca de Neve*, ou a Malévola de *Bela Adormecida*, caracterizadas por sua vilania e violência, nas primeiras séries de televisão e em filmes temos feiticeiras belas e boas, que devem se adaptar à dona de casa para manter o homem que amam, como em *Sortilégio do amor* (1958), de Richard Quine, e o seriado americano *A feiticeira* (1964-1972).

ou a trabalhos respeitados, aquelas chamadas bruxas eram tomadas como heréticas para o cristianismo pelo saber (tradicional/geracional) que detinham, e pelo papel que desempenhavam nas comunidades. Possuidoras desse saber empírico sobre os corpos da natureza, capaz de competir com as ciências médicas, praticavam o cuidado pragmático e alcançavam através de rituais mágicos curas individuais e coletivas.

Já no livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, Silvia Federici deixa explícito que conter essas mulheres na esfera privada, como procriadoras e cuidadoras do lar, sem remuneração, era uma forma de assegurar a emergente política econômica mercantil, o trabalho assalariado dos homens e a acumulação de riqueza, que viriam mais tarde a constituir o capitalismo. Porém, o que subjaz a essa narrativa macro-histórica, que abarca a Igreja contrarreformista, e mais tarde também os comerciantes dos burgos, é uma micropolítica dos afetos, saberes e desejos que vão sendo decifrados e codificados a fim de que a potência criativa – as possibilidades de fazer, agir, aliançar-se e produzir novas formas de conhecimento e de subjetividade femininas – fosse anulada em prol da obediência a um patriarcado branco, machista e heteronormativo, desejoso de poder. Nesse sentido, o ser bruxa, do ponto de vista histórico e político, ligava a mulher à terra, às crenças e às epistemes ancestrais, de modo a produzir uma energia de resistência e criatividade, que, uma vez traduzida em poder maléfico, foi disseminada no imaginário popular, perdurando por séculos através da cultura do medo e de expropriação do corpo feminino: "a caça às bruxas expropriou os corpos das mulheres, os quais foram assim liberados de qualquer obstáculo que lhes impedisse de funcionar como máquina para produzir mão de obra" (FEDERICI, 2017, p. 330).

Sobre o filme, as rochas e a fumaça da queima às bruxas: o mítico

The Juniper Tree (1990) nos propõe pensar a bruxa não como um dado caricato, ou uma princesa às avessas, que reluta com o feminismo

de forma fútil e superficial, mas a partir tanto de uma forma feminina inscrita num cotidiano histórico específico (constituente de uma memória longa de feminilidade), de demandas, práticas e crenças de uma época, quanto de seu embaute, menos óbvio e mais transformador, com as morais machistas dos contos de fadas infantis, o que nos permite uma perspectiva atualizada sobre o que denominei "devir-bruxa".

A diretora e roteirista de *The Juniper Tree* (1990), Nietzchka Keene, teve uma carreira curta no cinema. Falecida aos 52 anos, em 2004, de câncer no pâncreas, ela nos deixa um filme-longa, feito durante quatro anos – de 1986 a 1990 (quando é lançado), com baixíssimo orçamento, fruto de muita pesquisa, de uma bolsa de estudos Fulbright sobre as sagas islandesas, e que em nada é insuficiente diante dos grandes mestres do cinema, como Carl T. Dreyer, Ingmar Bergman e Béla Tarr. Desses, lembramos não apenas o formalismo da *mise-en-scène*, a composição rigorosa, a duração cinematográfica – o tempo que dura e se faz ver na relação entre as cenas e no interior delas mesmas –, mas também o misticismo ou a atmosfera mítica; tudo que abraça cada quadro e que na fatura fílmica exala, ou faz transbordar, uma ambiência mágica e melancólica.

O filme conta a história de duas irmãs – a mais velha, Katla (Bryndis Petra Bragadóttire), e a jovem adolescente Margit, interpretada pela cantora *pop* Björk Guðmundsdóttir (ambas atrizes islandesas) – que, após perderem a mãe condenada por práticas de feitiçaria e queimada na fogueira no período da Inquisição, fogem juntas, peregrinando a pé, em busca de uma vida segura. Katla encontra um humilde camponês viúvo, Jóhann (Valdimar Örn Flygenring), pai do menino Jónas (Geirlaug Sunna Þormar), e o enfeitiça para que a despose. O homem, que traz o casamento, a família e uma morada no campo, ou seja, uma nova vida afastada de tudo, representa a salvação daquelas mulheres da perseguição e da violência a que sozinhas estão sujeitas à época, como filhas de uma mulher julgada bruxa e assassinada publicamente. No casebre de madeira onde vivem, Katla se utiliza de práticas de feitiçaria

de forma rotineira, para engravidar e manter o marido, enquanto Jónas a rejeita e a confronta. Margit se afeiçoa ao menino, com quem brinca, ao mesmo tempo que o desmente quando ele diz que a irmã mais velha é bruxa. A jovem, ao contrário de Katla, tem poderes sobrenaturais de vidência, e vê a mãe morta, o que interpela

as diferenças entre crenças cristãs e pagãs. O menino por fim será morto numa situação ambígua, que refaz sua crença na mãe morta e o desejo de Katla de se livrar desse fantasma. Ele se transformará em pássaro; Katla fugirá; Jóhann irá em seu encalço; e Margit ficará sozinha, entre as formas e forças da natureza.

Figura 2 – As irmãs nas cavernas de basalto no terreno pedregoso do lugar



Fonte: Frames do filme *The Juniper Tree* (1990).

No cenário, a Islândia aparece de forma telúrica e misteriosa. Bruta em suas rochas, montanhas e paisagens inóspitas, num preto e branco duro e sombrio, que constrói um passado não vivido pelas espectadoras, mas sentido em seu isolamento social, em sua precariedade e rudeza. No artifício do cinema, a paisagem mantém algo do naturalismo que toca o sobrenatural que nutre a ambiência obscura de um pós-medieval. A atriz islandesa Guðrún Gísladóttir, que interpreta a mãe morta das personagens, disse à diretora na época do lançamento do filme que esse parecia nascer mesmo da cultura islandesa em todo o seu apelo mítico.

The Juniper Tree foi filmado em vários locais no sul da Islândia, incluindo alguns que hoje são famosos no Instagram, mas que à época estavam surpreendentemente despovoados: os penhascos e cavernas de basalto em

Reynisfjara; a cachoeira Seljalandsfoss, onde Björk e sua mãe morta (Guðrún S. Gísladóttir) percorrem o caminho atrás das cataratas até se perderem sob uma cortina de *spray* e ao som de lamentos e cantos sem palavras. Keene filmou os interiores de uma casa de relva preservada pelo museu da cidade de Reykjavík, mas grande parte da ação acontece ao ar livre, em rochas de lava cobertas de musgo, encostas em camadas de pedras erguidas da terra e campos de talos de dente-de-leão e angélicas sopradas pelo vento nas longas e frias noites brancas de um verão islandês, um tempo e um lugar em que as leis usuais da natureza podem não se aplicar (ASCH, 2019, tradução nossa)⁸.

Nesse sentido, a chave estética está no fato de o filme ser plasticamente bastante naturalista e de esse terreno sólido e concreto fazer emergir um reverso sobrenatural, místico e de religiosidade sincrética. Com o filme se passando inteiramente na natureza, num território de terra e arbustos, montanhoso, com cachoeiras, lagos e

⁸ No original: "*The Juniper Tree* was filmed in various locations in south Iceland, including a few that are now Instagram-famous, but here shockingly depopulated: the basalt cliffs and caves at Reynisfjara; the waterfall Seljalandsfoss, where Björk and her dead mother (Guðrún S. Gísladóttir) walk the path behind the falls until they're lost behind a curtain of spray and the sound of wordless, keening singing. Keene shot interiors in a turf house preserved by the Reykjavík city museum, but much of the action takes place outdoors, on mossy lava rocks, boulder-strewn tiered hillsides heaved up out of the earth, and fields of wind-blown dandelion stalks and angelica in the long, chilly white nights of an Icelandic summer, a time and place where the usual laws of nature might not quite apply".

vales, muito céu e sobrevoo do passaredo, uma cabana de madeira minusculizada pelo ambiente circundante resta solitária. Ali viverá a família: num interior totalmente atravessado pelo exterior desabitado de seres humanos. Tais forças tornam o espaço cenográfico e narrativo uma força inóspita

(bem ao gosto dos primeiros filmes de Bergman), desracionalizada, desinstrumentalizada, ou seja, apartada de formas de controle humano, em que a lida com os corpos da floresta, as árvores, as águas e os pássaros, aponta para uma relação primordial com o meio ambiente.

Figura 3 – Mosaico de fotogramas que representam as personagens reduzidas em meio à força da natureza



Fonte: Frames do filme *The Juniper Tree* (1990).

Se por um lado é na antítese com o todo naturalismo que o sobrenatural se torna mais crível, *The Juniper Tree* (1990) nos permite adentrar um universo ficcional-literário próximo aos dos contos dos Irmãos Grimm, ao mesmo tempo que carrega uma iconografia histórica e geográfica/geológica da dificuldade da vida das mulheres do campo na passagem do período medieval ao moderno, e suas ambiguidades, questões, fragilidades e potências.

Busco então, nos limites deste artigo, perseguir a seguinte hipótese de análise: Keene (como ela mesma admite) parte de um conto infantil, *O junípero*, dos clássicos autores reconhecidamente sexistas, os Irmãos Grimm, para, no terreno do cinema, fazendo uso de toda a sua potência

estética, política e linguageira, abrir uma fenda na tradição macabra dessa forma literária (que construiu e biografou imagens que habitam nosso repertório desde a infância) para a expressividade feminina, o protagonismo e o olhar feminino, contra o *male gaze*⁹, e portanto para uma política feminista do cinema.

Acreditamos que Keene arrasta o conteúdo moralista misógino do mistério tingido de violência e de imagens macabras (grotescas) dos Irmãos Grimm para um animismo aberto às ambiguidades e, como já dito, cifrado por uma história de terror real – a da queima às bruxas –, que nos olha do fora de campo, conformando o gesto histórico que atravessará todo o filme em sua melancolia. Nesse arrasto, a cineasta opõe a

⁹ Esse termo, cunhado por Laura Mulvey (1983), refere-se ao olhar masculino que fetichiza e objetifica a mulher no cinema como aquela que, passiva, só pode se submeter ao falocentrismo.

violência gratuita à violência histórica, a morbidez à desolação, e a bruxaria perversa, diabólica, não só àquela pragmática-ritualística mas também ao animismo.

Isabelle Stengers (2017, p. 8), em seu texto *Reativar o animismo*, desdobra o "clamor" de Starhawk: "A fumaça das bruxas queimadas ainda paira nas nossas narinas"¹⁰. E é essa fumaça que vemos nos enevoando na fotografia que Keene quis dar ao filme: fumaça mnemônica, que faz rever nossa relação com as formas de lidar com e conhecer a natureza.

[...] caçadores de bruxas certamente não estão mais entre nós, e não levamos mais a sério a acusação de adoração do diabo outrora atribuída às bruxas. Pelo contrário, nosso meio é definido pelo orgulho moderno da capacidade de interpretar tanto a bruxaria como a caça às bruxas em termos de construções, crenças sociais, linguísticas, culturais ou políticas. O que esse orgulho deixa passar despercebido, no entanto, é que somos herdeiros de uma operação de erradicação cultural e social – precursora do que foi cometido em nome da civilização e da razão. Qualquer coisa que classifique a memória de tais operações como sem importância ou irrelevante só contribui para torná-las mais bem-sucedidas (STENGERS, 2017, p. 8).

Para tratar dessas questões me centro em três aspectos metodológico-analíticos, buscando mapear a relação entre o conto *O junípero*, dos Grimm, e o filme, que subverte e confunde sinais patriarcais (religioso e social, portanto, machistas): 1) as relações parentais – e aqui me refiro ao modo como a família se conforma marcadora da divisão sexual do trabalho, do patriarcado; 2) a limiaridade, como um estar *entre* próprio da personagem Margit, a irmã mais nova, interpretada por Björk, trabalhada na forma de um feminismo animista que indica o devir-bruxa; e por fim 3) a ambiguidade da bruxaria/figuração da bruxa, nos pares dialéticos de um saber-fazer ao mesmo

tempo mítico e pragmático, diário e ritualístico, advindo da terra, ligado à natureza, mas atributo do sobrenatural.

Do conto ao filme: do grotesco à arte empírica, do patriarcado à passarada

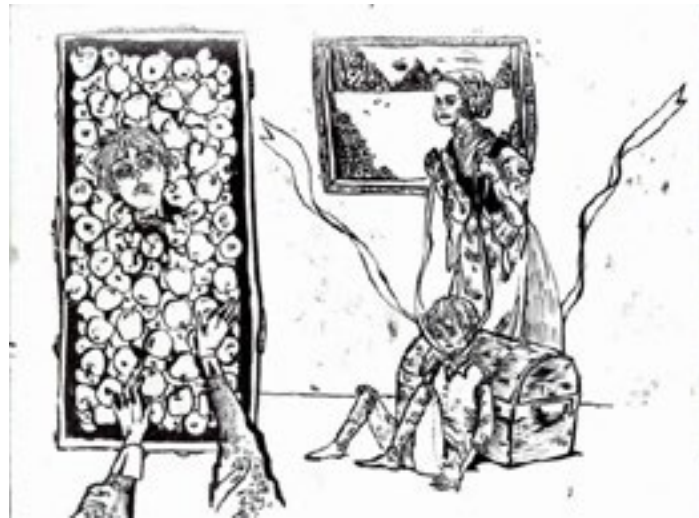
Em várias entrevistas, Keene confessou que o conto infantil que inspirou o filme era o seu preferido, pois, quando criança, assustava-a ao mesmo tempo que a inquietava, aguçando sempre sua curiosidade. Segundo a pesquisadora Karin Volobuef, o conto *O junípero*, que possui várias versões e vários títulos (como *A amoreira*, na tradução de Íside M. Bonini, de 1961), e inspira o longa *The Juniper Tree* (1990), aparece no primeiro volume (1812) da coletânea dos Irmãos Grimm. Na versão traduzida por David Jardim Jr. (GRIMM; GRIMM, 1994), que trazemos aqui, a história de saída nos parece familiar: uma mulher muito rica, sentada debaixo de uma árvore de zimbro, ou um Junípero, durante o inverno, corta uma maçã e, ao ferir o dedo, deseja "um filho corado como o sangue e de cútis clara como a neve" (GRIMM; GRIMM, 1994, p. 396).

Depois de dar à luz ao menino, o filho homem tão desejado pela família abastada¹¹, a mãe morre e é enterrada sob o junípero. O menino será criado por uma madrasta, a qual, quando tem uma filha de nome Marlinchen, passa a odiar o enteado, que herdará a fortuna do pai, aquela que deveria ser destinada à sua filha. A madrasta então mata o menino, decepando sua cabeça com a tampa de ferro grande e pesada de uma arca cheia de maçãs, de onde ele tentava alcançar uma das frutas. Após o assassinato do enteado, a madrasta cria uma cena para fazer com que sua própria filha acredite que foi ela quem matou o irmão.

¹⁰ No artigo, Isabelle Stengers (2017, p. 8) está chamando atenção para o verbo "*reclaiming*", que diz respeito a "reativar", como tarifa empírica e pragmática, que não é apenas retomar o confiscado, mas o entendimento sobre a necessidade de habitar novamente o que foi destruído: "tornar-se capaz de restaurar a vida onde ela se encontra envenenada". Stengers afirma que essa inspiração parte do "modo como ele [o verbo] é mobilizado pela comunidade de bruxas de mesmo nome fundada em 1979 em São Francisco, ligada à escritora e ativista neopagã Starhawk". Para conhecer a história do grupo, conferir Salomonsen (2002).

¹¹ Em algumas versões do conto, trata-se de uma família real.

Figura 4 – Madrasta mata o enteado (litografia)



Fonte: Zhang (2012).

Figura 5 – A meia-irmã (Marlinchen) e o irmão morto (ilustração de Moritz von Schwind – 1804-1871)



Fonte: Schwind ([18--]).

Calada pela culpa, Marlinchen nada diz sobre o ocorrido. Com o sucesso de seu plano, a esposa-madrasta pode então cozinhar o menino aos pedaços e servir sua carne ao pai no jantar; e Marlinchen, a irmãzinha, que presenciou todo o preparo do prato, recolhe os ossos que sobraram com os restos e os enterra sob o pé do junípero.

Dessa árvore nasce um pássaro, e ele cantará ao longo do conto o que aconteceu:

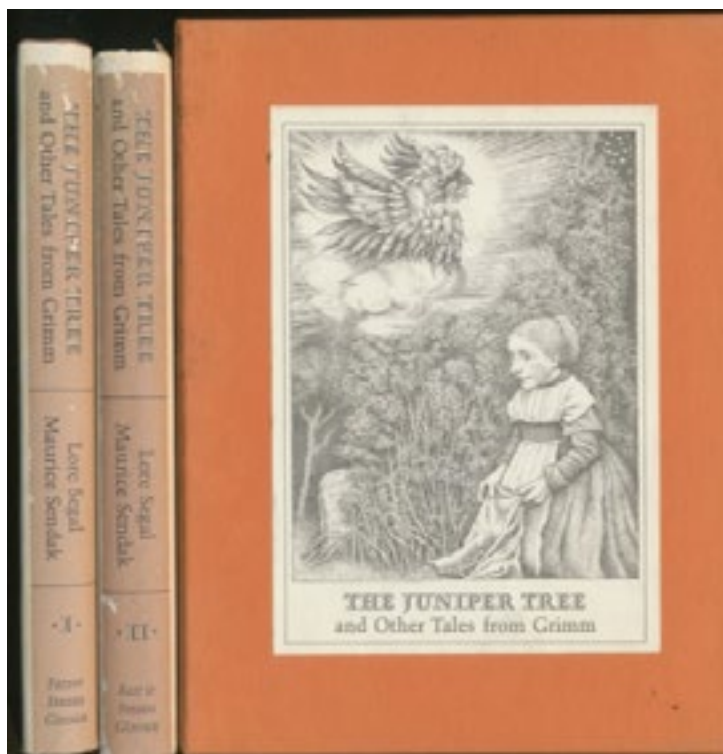
Mamãe me matou, papai me comeu
 E minha irmãzinha os ossos colheu
 Num lenço de seda, piedosa, os guardou
 E embaixo do zambro o lenço deixou.
 E ave canora agora sou! (GRIMM; GRIMM, 1994, p. 404).

O pássaro (ex-menino) cantará para um ourives, um sapateiro e trabalhadores de um moinho em troca de presentes: um colar, que ele joga sobre o pai; sapatos vermelhos, que ele dá a Marlinchen;

e uma pedra de mó, que ele derruba sobre a madrasta, matando-a. Ao final, o pássaro volta à forma humana, e, então, o menino se reúne com pai e sua meia-irmã. A história termina com um jantar celebratório de uma família nuclear

patriarcal sem a figura da mãe, da madrasta, ou de outra mulher além da menina por sobre quem só poderá pesar o remorso de um momento traumático, ainda que o tom de final feliz da cena descrita o apague.

Figura 6 – Marlinchen e o menino-pássaro sobre o junípero; foto da capa da edição de 1973, ilustrada por Maurice Sendak Segal



Fonte: Grimm e Grimm (1973).

No filme, como vimos, Katla e sua jovem irmã Margit (Björk) saem do lugar onde moram na Islândia após a mãe ser exemplarmente queimada na fogueira por suas práticas de bruxaria. A saída, para as filhas se afastarem da sina da mãe considerada diabólica, é fugir dali e encontrar um modo de se esconder e se proteger. Se nada dessa formulação histórica está no conto, o filme de Keene aponta para o machismo de construção cultural-cristã, o qual a história dos Irmãos Grimm parece, ao seu modo, atestar: a compulsoriedade do casamento como único modo de proteção das mulheres sozinhas naquele contexto de perseguição às mulheres.

Já no início do filme, vemos Katla mostrar a Margit o corpo de uma mulher num rio e dizer que aquela tinha sido apedrejada, pois, mesmo fugindo da Inquisição, eles a encontraram, e ela estava sozinha.

Margit pergunta:

– Eles apedrejaram nossa mãe?

– Antes a queimaram. Mas nós iremos para onde ninguém nos conhece, achar um lugar para ficar. Vou fazer um feitiço para encontrar um marido. Ele ouvirá a minha voz e nunca me deixará. Vou costurar minhas pegadas em suas roupas e ele me seguirá para sempre. Vou girar três vezes em torno dele, para unir o seu coração ao meu. Mas ninguém deve saber, nunca poderemos falar. E nós não queimaremos, não como as outras, porque ninguém nos conhece (THE JUNIPER TREE, 1990).

Figura 7 – Díptico da fuga das irmãs e do encontro com a mulher (bruxa) amarrada e afogada



Fonte: *Frames do filme The Juniper Tree (1990).*

Nesse trecho já ficam explícitos os aspectos – os elementos históricos, a força pragmática e ritualística da bruxaria e a relação familiar – que queremos destacar como algo que Keene introduz no filme e que é bem diferente do conto. Trata-se de duas órfãs sobre as quais pesa a descendência de uma mãe bruxa e a cultura do medo¹² que se alastrava entre as mulheres à época.

E, quando eram enforcadas, queimadas, tomavam-se cuidados para que a lição a ser extraída de sua pena não fosse ignorada. A execução era um importante evento público que todos os membros da comunidade deviam presenciar, inclusive os filhos das bruxas, e especialmente suas filhas, que, em alguns casos, eram açoitadas em frente à fogueira na qual podiam ver a mãe ardendo viva. A caça

às bruxas foi, portanto, uma guerra contra as mulheres; uma tentativa de degradá-las, de demonizá-las e destruir seu poder social (FEDERICI, 2017, p. 333-334).

Diferentemente do conto, o filme não parte de uma família abastada, mas de duas irmãs pobres, cuja paternidade de nada sabemos, que vagam sozinhas numa paisagem islandesa montanhosa, vazia, sombria, rude e que usam da feitiçaria para se protegerem. Assim, todo o contexto da caça às bruxas surge por “lascas do fora de campo” (BRASIL, 2012, p. 106-107) que se introduzem no filme: diálogos tomados no meio do caminho, o corpo da mulher sobre quem as personagens conversam, a insistência em arranjar um marido por temor àquela vida da qual estão fugindo e

¹² Segundo Federici (2017, p. 299), a caça às bruxas foi a primeira perseguição, na Europa, que usou propaganda com o objetivo de massificar o temor entre a população: “Uma das primeiras tarefas da imprensa foi alertar o público sobre os perigos que as bruxas representavam, por meio de panfletos que publicizavam os julgamentos mais famosos e os detalhes de seus feitos mais atrozes”.

as práticas mágicas usadas para a sobrevivência, bem como a crença nessas práticas.

Em um artigo, André Brasil, ao abordar o cotidiano e o saber da etnia indígena Mbyá Guarani, refere-se a lascas do extracampo que surgem na cena, como a dimensão mítica, o mundo encantado, que atravessa as crenças da aldeia, nos diálogos e nos afazeres diários dos indígenas. Aqui, numa pequena inversão, as lascas do fora de campo são a história de fato sobre o fenômeno da inquisição contra as mulheres consideradas feiticeiras e sua opressão e seu extermínio, bem como o de sua cultura, que surge nas ações míticas que aparecem durante todo o filme, nas lembranças/vidências, nos gestos e nos diálogos que atestam a perseguição das mulheres por suas crenças em um mundo encantado (BRASIL, 2012, p. 106-107).

A mãe que mata; a mãe que é morta; a mãe-imagem que perdura

As configurações familiares do conto e do filme são, portanto, diferentes. Na narrativa dos Grimm a mãe morre e deixa um filho, o pai viúvo, rico, casa novamente e tem uma filha com a madrasta. O filho amará a madrasta, que, em sua ambição e inveja, o odiará por ser o filho homem de outra, logo, o fim da possibilidade de dar o primogênito ao seu esposo. No filme, a mãe morre e deixa um filho (Jónas) e o pai viúvo, o pobre agricultor que se casa novamente com Katla e abriga também sua jovem irmã, Margit. A madrasta não será aceita pelo filho, e a nova irmã será uma boa companhia.

No conto, a madrasta mata o enteado e, macabramente, promove um canibalismo familiar:

picará todo o seu corpo e cozinhará os pedaços, transformando sua carne no chouriço que o pai irá comer. No filme, grávida, a madrasta terá conflitos com o filho que a rejeita e, numa situação de confronto, o desafiará a provar o amor e o poder de sua mãe. O menino aceita o desafio e se lança à morte. Através de um ritual de bruxaria, Katla cortará dois dedos do menino: um será colocado em sua boca, depois costurada, e o outro será servido no jantar à família.

O canibalismo persiste; porém, menos macabro. Diferentemente do conto, no qual a madrasta age por ruindade, ganância e em conluio com o diabo – durante o conto, lemos que ela ouve um diabo que lhe sopra aos ouvidos o que deve fazer para executar seu plano –, no filme, a ação de Katla, após o episódio que leva à morte do enteado, é feita de forma pragmática, ritualística, como parte de uma tradição de crenças e feitiços para que o menino, depois de morto, não murmure onde está. Katla acredita que tal artifício a protegerá da acusação de ter matado o enteado, portanto do abandono e da punição.

Assim, enquanto o conto estende uma visada da Inquisição cristã de que a vilania feminina vem de sua vulgar relação com o diabo¹³, no filme, se há maldade, ela carrega os signos das contingências históricas, culturais e religiosas. Na contramão da crença católica contrarreformista, não há uma força sobrenatural maléfica incitando o comportamento de Katla, mas uma força concreta da necessidade de manter a qualquer custo o casamento com aquele homem para sobreviver. Casamento que será a todo tempo ameaçado pela recusa do filho, seu enteado, em aceitá-la como substituta da mãe.

¹³ No célebre livro sobre o funcionamento da bruxaria *Malleus Maleficarum: o martelo das feiticeiras*, escrito em 1486 por dois monges dominicanos, encontramos a todo momento várias formas de caracterizar a relação simbiótica que a Igreja traçou entre a bruxa e o demônio. Os autores afirmam que "os danos que são singelamente maus, e nada mais, são provocados pelo demônio, que trabalha por intermédio de feiticeiros e bruxas" (KRAMER; SPRENGER, 2004, p. 22). Esse livro foi usado em vários tribunais da Inquisição católica como manual para a tortura que buscava a confissão das mulheres heréticas, bem como para sua condenação à morte.

Figura 8 – Sequência de práticas manuais de feitiço feito pala irmãs

Fonte: Frames do filme *The Juniper Tree* (1990).

Seu lugar de esposa também nega a feitiçaria caricata dos contos de fada, no qual a madrasta é, sem razão fundamentada, gananciosa e má. Katla vai se tornando impaciente e injuriosa com o enteado na medida da hostilidade do menino e da impossibilidade do convívio em face das ameaças de que ela é bruxa. Ou seja, o que se constrói no filme é uma relação que leva a moça a buscar em seus encantamentos formas de saída, reproduzindo feitiços dos mais variados para não perder o marido, para apagar a imagem da mãe biológica que o menino sustenta e que ainda paira como uma memória forte sobre ele e o pai.

Assim, no conto, a madrasta é, de saída, cruel, ressentida com a mulher que deu o filho homem, herdeiro da riqueza, ao seu marido, e, sem dúvida, mata de modo macabro o enteado, atizada pelo demônio, ou o Maligno, como lemos na tradução do texto. Já no filme de Keene, Katla não é boa ou má; não se trata de um juízo de valor *a priori* que coloca as mulheres em divisões estereotipadas em que só cabe a santa ou a demoníaca, a pura ou a lascívia, a madrasta ou a mãe, a bruxa ou a esposa zelosa. Ela é uma mulher condenada por ser filha de bruxa num contexto de perseguição

e que precisa do homem para sobreviver e se vê ameaçada pelo seu filho, e, sem tocá-lo com qualquer violência mórbida, acaba levando o menino à morte. Se no conto o filho do viúvo rico chama a madrasta de mãe e clama pelo amor e pela atenção dela, no filme, Jónas sente falta da mãe, acredita que a outra, Katla, não pode substituí-la, pois é pior que ela, e aos poucos desconfia que ela é uma bruxa, repetindo, em um dos momentos frasais do filme: *she is a witch, she is a witch, she is a witch*.

Outra questão que aqui nos interessa se refere ao fato de que o texto literário começa com a mãe ainda viva, que morre ao dar à luz, e o filme tem início com as mães (tanto de Katla e Margit quanto de Jónas) já mortas. No entanto, nos Grimm, a mãe "boa" deixará de existir, não passará da primeira página e não será lembrança, restando apenas a madrasta má (também mãe), que, morta por vingança, não retornará. Já no filme, a figura materna é uma lembrança constante tanto para o menino Jónas quanto nas visões de Margit. Formalmente, elas serão unidas como imagem do filme ou da memória, sobrevivendo espectralmente sempre como mulheres boas.

Ou seja, em ambos, filme e conto, as mães são mortas, e restam madrastas. Porém, se na literatura a mãe é puro esquecimento – o filho chama a madrasta de mãe, e a ausência materna só é sentida porque a madrasta não quer maternar –, o filme encena a força das duas mães ausentes: a de Jónas, pela lembrança e pela recusa de sua

substituição, e a de Katla e Margit, pela figura materna que retorna por uma conexão espiritual com a filha mais nova e se põe em cena de forma doce, singela, sempre com um ar de conforto e bondade, que faz duvidar de sua condenação por bruxaria.

Figura 9 – Gestos e olhares de generosidade da “mãe-bruxa”



Fonte: *Frames* do filme *The Juniper Tree* (1990).

Sua imagem fílmica lembra a iconografia dos filmes católicos clássicos americanos em que Nossa Senhora, mãe de Deus, faz aparições para crianças, como em *A canção de Bernadette*

(1943), de Henry King, no qual Jennifer Jones faz a jovem vidente, ou *A virgem de Fátima* (1952), de John Brahm, com Susan Whitney no papel da menina Lúcia¹⁴.

Figura 10 – Comparação entre as figuras santificadas das atrizes Jennifer Jones e Björk



Fonte: À esquerda, foto do filme *A canção de Bernadette* (1943); à direita, captura de *The Juniper Tree* (1990).

¹⁴ Esses filmes têm mais de uma versão, exponho aqui os americanos clássicos mais celebrados, com interpretações de jovens que guardam semelhanças com a Björk, e da *mise-en-scène* semelhante.

Se, assim como em outros muitos contos de fadas – *João e Maria*, *Cinderela*, *Rapunzel*, *Branca de Neve* –, a madrasta e/ou a bruxa é indiscutivelmente má, Keene não vai nos entregar uma vilania feminina por valores baixos, por inveja, ambição, ou por conluio com o diabo, mas apontará para toda uma construção patriarcal e católica de base que fez de Katla uma mulher resoluto, que usa os feitiços que aprendeu, os rituais que pratica, como forma de sobreviver à maldição bem concreta que as mulheres viviam ali naquele tempo e que ela leva para aquela região desolada da Islândia. De um simbolismo estrito, passamos para um corte histórico, que espia todo o filme do fora de campo e o conforma. De um menino que pede o amor da mãe à madrasta, passamos a um menino que reproduz o juízo cristão sobre mulheres mágicas. Dessa forma, Keene sinaliza a separação entre uma estilística grotesca e macabra e uma relação duvidosa com o mundo encantado, que o racionalismo condenou e emudeceu ao se colocar contra uma prática situada: a de um saber que é acionado como forma de vida e resistência. Nesse aspecto, sobre o pragmatismo de Katla, vale lembrar as palavras, muito atuais, de Isabelle Stengers (2017, p. 12):

O que as bruxas nos desafiam a aceitar é a possibilidade de abrir mão de critérios que julgam transcender os agenciamentos, e que reforçam, por repetidas vezes, a narrativa épica da razão crítica. O que elas cultivam, como parte de seu ofício (algo que faz parte de qualquer ofício), é uma arte da atenção imanente, uma arte empírica que investiga o que é bom ou nocivo – uma arte que o nosso apego à verdade muitas vezes nos faz desprezar, entendendo-a como superstição. As bruxas são pragmáticas, radicalmente pragmáticas, e experimentam efeitos e consequências do que, como elas sabem, nunca é inócuo, e envolve cuidado, proteção e experiência.

Uma das possíveis e simplistas morais da história dos Irmãos Grimm, do *O junípero* e de outros, é que a madrasta nunca será a mãe, ou que madrastas nunca poderão ser mães de seus enteados e enteadas (leia-se: mães só são mães de filhos verdadeiros, de sangue). Essa obsessão literária secular contra a figura da mulher madrasta, do segundo casamento do homem que ficou

viúvo, e com a figura da mãe morta, aponta não só para o pai que não consegue paternar sozinho. Aponta ainda para morte da mãe biológica como morte de um valor em si, de um sagrado que deve ser conservado como o único amor inteiro e eterno, não havendo outra maternidade possível. Essa questão é de extrema importância para o feminismo que, contra um fundamento machista que define quem pode e como pode maternar, resgata formas coletivas do ser mãe, como nos ensina Patricia Hill Collins (2019, p. 295) acerca da instituição da maternidade negra como uma "série de relações constantemente renegociadas que as mulheres negras experimentam umas com as outras, com os filhos e as filhas, com a comunidade afro-americana como um todo e consigo mesmas". Apartada dessa forma de maternar coletivo, Simone de Beauvoir (1980) nos alertava para o peso cristão que recai sobre os ombros da mulher, que, ao contrário do que se prega, não precisa cumprir seu destino biológico, mas pode cumprir qualquer destino que queira.

A limiaridade de Margit: entre o devir-bruxa e o devir-animal

Não há dúvidas de que a força formal cinematográfica faz da força mítica de *The Juniper Tree* (1990) tributária da desolação histórica de tempos sobrepostos, que a ambiência, como dito, das paisagens naturais, isoladas, esfumaçadas, parece instaurar. Porém, tal força, hoje mais do que nunca, parece se encarnar bem na presença da personagem Margit, e em sua interpretação pela cantora Björk, que se torna a protagonista justamente por sua conexão com a terra e o etéreo, com os espaços e os corpos da natureza, de modo a trazer o sobrenatural e o misticismo por meio dos encontros com a mãe que volta dos mortos – ou seja, sua capacidade de estar no limiar entre o naturalismo e o sobrenatural, sua potência animista.

Pouco celebrado à época, tendo sido remasterizado e relançado há pouco tempo, *The Juniper Tree* (1990) permite que retracemos a história de Björk como atriz de cinema, que não mais tem início sob uma direção cinematográfica mascu-

lina, do dinamarquês Lars von Trier, de quem, saberíamos mais tarde, sofreu abuso durante as filmagens de *Dançando no escuro* (2000). Mas se inicia quando ela, ainda antes de seus 20 anos, e recém-mãe, ainda no começo de carreira, ingressando no grupo The Sugarcubes, interpreta esse misto de Santa Bernadette e Joana D'Arc adolescente.

É também sua história no universo da música *pop*, como cantora e *performer* de clipes geniais, que revemos, já que sua voz é um elemento importante nos cantos e rimas que ecoam durante todo o filme, sejam cantados por ela ou por sua voz *over*.

É importante perceber que o canto do pássaro-menino em forma de ladainha rimada, que ocupa mais da metade do conto em sua repetição ("Mamãe me matou, papai me comeu..."), retorna no filme, quando a cineasta preserva essa dicção através dos cantos e rimas, entoados monocordicamente nos rituais de Katla e, sobretudo, nas cantigas de Margit. Retorna não só como repetição, mas como um ritmo do filme em que Björk dá o seu tom, que reforça a atmosfera, solitária e misantrópica da qual falamos, onde o passado não passa, o futuro parece não chegar, e se repete e se alonga a vida escondida, que só se mantém sobre as crenças em algo maior que os homens, em uma liberdade como a dos pássaros.

Keene frequentemente combina a dimensão visual com as vozes de seus personagens recitando rimas antigas, contos folclóricos sobre *trolls* e crianças perdidas, encantamentos e feitiços, orações cristãs e leituras da Bíblia – um turbilhão de crença, superstição e sabedoria vernácula –, preenchendo o espaço negativo nessa difícil realidade (ASCH, 2019).

Nesse sentido, a diretora vai tirar o protagonismo do filho, do pássaro, e dá-lo à personagem de Björk, a irmã da madrasta, aqui uma moça em sua puberdade, que em sua fé e crença mística é a única a perceber que Jónas, o menino, ainda vive na pele de um pássaro. Ao contrário do que ocorre no conto, o menino não logrará nenhum êxito masculino nem com o pai, nem vingando a madrasta, Katla, que o deixa morrer. A cineasta

prefere deixar para as espectadoras essa relação ambígua e isenta de uma moral ou mensagem, sobre a incapacidade do pai de reconhecer o filho em sua mutação. Ele não se transformará em menino novamente, não ressuscitará, mas viverá como um pássaro, cujas relações parentais não mais se sustentam ou valem.

Por essa perspectiva, o filme sinaliza, através de várias cenas de revoadas de pássaros, para outra forma coletiva, bem diferente da conjugação familiar patriarcal-capitalista-cristã, tendo o homem como figura que protege e centraliza. Na figura de Margit-Björk, o filme só pode ser lido pelas bordas. Como sugere a diretora, é preciso que o tempo do filme se diga à medida que transcorre por entre as montanhas. Ao contrário do que se espera dos contos infantis, não há mensagem a ser passada.

Como Marlinchen, a meia-irmã do conto, Margit é quem vai plantar o osso do dedo do menino na terra. Ali nascerá também o pássaro-menino. Porém, se a personagem de Björk faz referência à de Marlinchen do conto, dela se diferencia em muito. Margit não é filha do homem, do pai da família em questão. E o homem que sua irmã escolheu para enfeitiçar e se casar poderá ser seu pai, mas também um futuro marido, desde que seja a proteção. É nesse aspecto que surge um traço ambíguo do filme, sobre o qual nos referimos, que concerne também à limiaridade de Margit, que não apenas está na sua passagem entre os corpos vivos da terra e os corpos mortos dos espíritos, mas também é aquela que está entre a pureza e a sexualidade da menina.

Em sua puberdade, a garota existe nessa limiaridade, entre o ser criança e o ser mulher, mas é no ser criança que sobrevive sua alegria, sua generosidade, sua amizade com o menino Jónas. Há aí uma expressividade doce, meiga, pueril e cantante, de quem brinca com a natureza. Por outro lado, a melancolia está também aí na transição da personagem, em que, por ser mulher naquelas circunstâncias (historicamente cifradas), pesa sobre ela a necessidade de um marido, o questionamento sobre sua magia, um misticismo ainda em conflito. Ela representa esse

lugar de passagem que existe no *entre*. Vemos que ela reza a Ave Maria ao mesmo tempo que declama seu animismo, sua crença nos espíritos da natureza e nos rituais e feitiços profanos.

Esse lugar *entre*, da puberdade, do sincretismo, da filha ou da mulher, daquela que brinca, mas também protege o menino, do ser humano e ser bicho, também retira o filme dos vaticínios morais do conto e instaura, junto com a atmosfera da *mise-en-scène*, uma solidão, que pode ser interrompida pelo cantarolar da menina, mas que está presente na paisagem desoladora e no temor de algo do passado sempre por vir, que possa ameaçá-la. Na sequência em que Margit toca o peito aberto da mãe morta, ela sinaliza ter uma visão de algo hostil. E, assim, parece estar sempre adiantada na narrativa. A propósito, ela canta o canto dos pássaros na voz da mãe antes que o menino se transforme em pássaro.

Em seu ritmo, duração e naturalismo (o modo mudo e ao mesmo tempo imperioso da natureza), *The Juniper Tree* (1990) liga misticismo e melancolia, porque encarna na figura de Margit, em sua limiaridade, a brincadeira nos espaços rochosos e ásperos, como criança, e, ao mesmo tempo, um dar-se conta de sua vidência, de uma relação com a mãe morta, que, como diz a própria diretora, não é simples ou boa, mas uma presença-ausência da mãe que chega para lembrar que lá não mais está e para lembrar que sua história ainda permanece por ali, rondando as irmãs, como lasca do fora de campo histórico.

Conclusão: a ambiguidade da bruxa e o indecifrável feminino

Keene diz em entrevista que a prática da bruxaria, vista como um elemento folclórico, não é trabalhada nos contos infantis. Ela, enquanto estudiosa da língua e da cultura islandesa, afirma como o misticismo é forte para os povos islandeses e constituidor de suas histórias. Ela lembra que, quando foi pedir ao fazendeiro local para

filmar por ali, ele disse que os deuses estavam com ela, pois o tempo estava bom, como raramente por lá está. As vestimentas, os sapatos são todos inspirados nas peças de um museu de Reykjavik. A força da atmosfera mística no filme é, portanto, fruto de um trabalho no lugar-cultural, quase que retirada dali pelo filme. E é essa força que permite ao ser bruxa outras possibilidades que não o maléfico, como os demonólogos da Inquisição queriam fazer crer, mas que se referem à constituição mesma da vida campesina atravessada por crenças ancestrais, saberes tradicionais, formas espirituais e rituais cotidianos. Assim, no filme o feitiço é menos para fazer mal ao outro do que para fazer viver aquelas que estão sob o regime da opressão e da violência. Além disso, as encarnações do ser bruxa são muitas e bem mais ambíguas do que as normas da igreja quiseram fazer crer. Katla e Margit são filhas de uma mulher julgada e condenada como bruxa, mas que aparece no filme quase como uma Virgem Maria, que se posta diante de Margit, que, por sua vez, ajoelha-se aos seus pés, como uma jovem santa.

Katla e Margit são bem diferentes entre si. Uma, mulher determinada, é ciente do que lhe ameaça, e, assim, usa e domina seus feitiços para alcançar seus objetivos – de ter o marido, engravidar, se proteger. Outra, ainda adolescente, não sabe o poder que tem, não o controla, mas é atravessada por ele. Tal poder sobrenatural é bem mais misterioso, complexo e grandioso que o fazer diário da irmã. Não à toa Katla questiona as visões da irmã, credita-as a uma correspondência que só ela tem com a mãe, também vidente. Ela faz da bruxaria uma ação concreta com materiais e saberes de seu cotidiano naquele espaço-tempo; já Margit lança a bruxaria, de um lado, para um lugar transcendente e, de outro, para uma força natural, terrena, que a faz ver vida onde a outra não vê, que a faz ver transformação onde outros veem morte.

Figura 11 – Fotogramas que materializam a força da interação de Margit com o espírito da mãe



Fonte: Frames do filme *The Juniper Tree* (1990).

Se, nessa perspectiva limiar de Margit, ao final do filme, ao contrário do conto, a família se dissolve e a moça resta sozinha, é nela e por ela que o futuro se abre para outras possibilidades de ser menos duro com as mulheres. A menina guarda e nela sobrevive, para além da dor e da melancolia de ser oprimida, pois filha de bruxa, devires outros, formas e potências de vidas por vir. Com Margit, vemos a força do animismo, da espiritualidade, de uma comunhão pré-capitalista com os elementos da natureza: a água (principalmente das cachoeiras); a terra e suas árvores (como o junípero); e o ar (figurado pelos voos dos pássaros no céu). Tal força animista é o que lhe permite entrar em um devir-outro de um mundo futuro reencantado, de um devir-bruxa que se faz um devir-pássaro, e que se faz evidente na cena final, quando, sozinha, ela contempla da montanha Jónas partir e a ouvimos dizer, com sua voz rouca e seu sotaque islandês:

Era uma vez duas crianças cuja mãe era um pássaro. Elas voaram com ela para a terra dos pássaros, mas ela as mandou de volta para o mundo dos humanos para cuidarem de seu pai. Mas, quando retornaram da terra dos pássaros, o pai havia encontrado uma nova esposa e não as reconheceu. [...] Os filhos o chamaram, mas ele não reconheceu suas vozes. E assim

eles ficaram para trás e *descobriram o que os pássaros sabem* (THE JUNIPER TREE, 1990, grifo nosso).

Referências

A CANÇÃO de Bernadette. Direção: Henry King. Produção: William Perlberg. Roteiro: George Seaton e Franz Werfel. Intérpretes: Jennifer Jones, Vincente Price, Charles Bickford e outros. Los Angeles: 20th Century Fox, 1943. (156 min), widescreen, p&b.

A FEITICEIRA. Direção: William Asher. Produção: Danny Arnold, Jerry Davis, William Froug e William Asher. Intérpretes: Elizabeth Montgomery, Dick York, Dick Sargent, Agnes Moorehead e David White. Nova York: ABC, 1964-1972. Série televisiva.

ASCH, Mark. Review: *The Juniper Tree*. *Film Comment*, Mar. 14, 2019. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/review-the-juniper-tree/>. Acesso em: 4 set. 2023.

A VIRGEM de Fátima. Direção: John Brahm. Produção: Bryan Foy. Roteiro: Crane Wilbur e James O'Hanlon. Intérpretes: Gilbert Roland, Angela Clarke, Frank Silvera e outros. Los Angeles: Warner Bros., 1952. (102 min), widescreen, p&b.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 1.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo. *Revista Devires: Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan./jun. 2012.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Mulheres mágicas*: reinvenções da bruxa no cinema. Brasília, DF: CCBB, 2022. Disponível em: <https://www.mulheresmagicas.com/>. Acesso em: 6 set. 2023.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*: conhecimento, consciência e política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

DANÇANDO no escuro. Direção: Lars von Trier. Roteiro: Crane Wilbur e James O'Hanlon. Intérpretes: Björk, Catherine Deneuve, Daavid Morse e outros. Dinamarca: Zentropa Entertainments, 2000. (140 min), widescreen, color.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo*: feminismo e a política dos comuns. São Paulo: Elefante, 2022.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos de Grimm*. Tradução: David Jardim Junior. Belo Horizonte: Vila Rica, 1994. (Coleção Grandes Obras da Cultura Universal, v. 16).

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. Tradução: Iside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. O junípero. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos de Grimm*. Tradução de David Jardim Jr. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994. (Coleção Grandes Obras da Cultura Universal, v. 16).

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. The Almond Tree. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *The Complete Illustrated Works of the Brothers Grimm*. London: Octopus Publishing Group, 1812.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *The Juniper Tree and Other Tales from Grimm*. New York: Farrar, 1973.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum*: o martelo das feiticeiras. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 2004.

LIPTÁK, Krisztián. *Interview with Nietzchka Keene the writer-director of "The Juniper Tree" [Björk's first movie]*. [S. l.: s. n.], 4 fev. 2013. 1 vídeo (14 min 43 s). Publicado pelo canal Krisztián Lipták. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WTh55XidDI&t=723s>. Acesso em: 6 set. 2023.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 437-453. (Coleção Arte e Cultura, n. 5).

SALOMONSEN, Jone. *Enchanted Feminism: The Reclaiming Witches of San Francisco*. New York: Routledge, 2002.

SORTILÉGIO do amor. Direção: Richard Quine. Produção: Julian Blaustein. Roteiro: Daniel Taradash e Hohn Van Druten. Intérpretes: James Stewart, Kim Novak, Jack Lemmon e outros. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment, 1958. (106 min), widescreen, color.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 62, p. 2-15, maio 2017.

ROLNIK, Suely. *As aranhas, os guarani e alguns europeus*: outras notas para descolonizar o inconsciente. São Paulo: PUC-SP, 28 jul. 2022. 1 vídeo (1 min 52 s). Publicado pelo canal TVPUC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H3ke53fMavw>. Acesso em: 28 jul. 2022.

SCHWIND, Moritz von. The Juniper Tree: the stepsister and the dead son. In: ALAMY. [S. l.], [18--]. Disponível em: <https://www.alamy.com/stock-photo-literature-fairytale-brothers-grimm-the-juniper-tree-the-step-sister-58426577.html>. Acesso em: 29 set. 2023.

THE JUNIPER Tree. Direção: Nietzchka Keene. Produção: Nietzchka Keene, Allison Powell, Patrick Moyroud. Intérpretes: Björk, Bryndis Petra Bragadóttir, Valdimar Örn Flygenring, Guðrún Gísladóttir e Geirlaug Sunna Þormar. Roteiro: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm e Nietzchka Keene. Burbank: Rhino Entertainment, 1990. (78 min), widescreen, p&b.

VEIGA, Roberta. Por um devir-bruxa: resgate histórico, conto de fadas e curandeiras. In: ITALIANO, Carla; MITRE, Tatiana. *Mulheres mágicas*: reinvenções da bruxa no cinema. Belo Horizonte: Amarillo Produções Audiovisuais, 2022. p. 51-67.

VOLOBUEF, Karin. "Minha mãe me matou, meu pai me comeu": a crueldade nos contos de fadas. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz (org.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013. p. 215-228.

ZHANG, Gracey. the juniper tree/lithography. In: BEHANCE. Nova York, 24 nov. 2012. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/6053699/the-juniper-treelithography>. Acesso em: 29 set. 2023.

Roberta Veiga

Doutora em Comunicação pela UFMG e professora adjunta do PPGCOM/UFMG; coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG/CNPQ); membra comitê científico da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE); autora nos livros *Feminino e Plural* e *Mulheres de Cinema* e de outras publicações dessa área.

Endereço profissional

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Comunicação

Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha – 31270-901

Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.