



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LARISSA BAÍA BALBUENA

A BRUXA ESTÁ SOLTA: “FEITIÇARIA” EM ENSAIOS VISUAIS
A PARTIR DO MÉTODO DE ABY WARBURG

FORTALEZA

2025

LARISSA BAÍA BALBUENA

A BRUXA ESTÁ SOLTA: “FEITIÇARIA” EM ENSAIOS VISUAIS
A PARTIR DO MÉTODO DE ABY WARBURG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Arte e Pensamento: Das obras e suas interlocuções.

Orientadora: Profa. Dra. Milena Szafir.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B136b Baía Balbuena, Larissa.

A bruxa está solta : “Feitiçaria” em ensaios visuais a partir do método de Aby Warburg / Larissa Baía Balbuena. – 2025.

104 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2025.

Orientação: Profa. Dra. Milena Szafir.

1. ARTE. 2. BRUXA. 3. FEITIÇARIA. 4. MONTAGEM. 5. ENSAIO VISUAL. I. Título.

CDD 700

LARISSA BAÍA BALBUENA

A BRUXA ESTÁ SOLTA: “FEITIÇARIA” EM ENSAIOS VISUAIS
A PARTIR DO MÉTODO DE ABY WARBURG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Arte e pensamento.

Aprovada em: 29/08/2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Milena Szafir (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Larissa Oliveira Gabarra
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Daiany Ferreira Dantas
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

A todas as mulheres subversivas que vieram antes de mim, que abriram os caminhos tornando o presente possível.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

À Profa. Dra. Milena Szafir, por acreditar no potencial dessa pesquisa aceitando esse desafio. Sou grata pelos valiosos ensinamentos.

À banca examinadora composta pela Profa. Dra. Larissa Gabarra e Profa. Dra. Daiany Dantas, pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

À Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa e à Profa. Dra. Alessandra Soares Brandão, que trouxeram um novo olhar para a pesquisa; suas recomendações deram um novo rumo à minha caminhada.

Ao Prof. Me. Rafael Carvalho, por ter me apresentado a obra de Aby Warburg, dando início a minha trajetória como pesquisadora.

Aos colegas da turma de mestrado: Lucas, Levis e Flávia, pelas reflexões, conversas e risadas.

Agradeço à fonte criadora de tudo o que é pelo simples fato de estar aqui e ter essa oportunidade.

Agradeço aos meus familiares, pelo dom da vida.

Aos meus ancestrais, principalmente às mulheres, que já não estão mais nesse plano, mas que carrego dentro de mim.

Ao Phelipe, meu companheiro e melhor amigo. Sou grata por estar ao meu lado ao longo desses 11 anos. Sem seu incentivo, seu apoio e sua compreensão, nada disso seria possível. Você me proporcionou a realização de um sonho.

Aos profissionais da saúde: Gisele, Dr. Paulo, Dra. Vânia, que nunca me desacreditaram, me proporcionando condições para que eu me tornasse saudável e superasse as limitações das minhas comorbidades. Graças aos seus cuidados, hoje tenho qualidade de vida e me sinto capaz de enfrentar qualquer desafio. Muito obrigada.

Às minhas amigas: Jéssica, Thayná, Débora P., Tatiana, Fábio, Monalisa, Letícia e Débora S., que suportaram meus longos sumiços, tiveram paciência com minhas reclamações e sempre me apoiaram incondicionalmente. Sou muito grata pela amizade de vocês, ela foi muito necessária para a finalização deste ciclo.

A todas as mulheres artistas/professoras/pesquisadoras, obrigada por me inspirarem todos os dias, nós não estamos sozinhas.

Não consentirei que me façam sentir vergonha pelo simples fato de existir. Terei a minha voz: índia, espanhola, branca. Terei a minha língua de serpente; a minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Superarei a tradição do silêncio (Anzaldúa, 2007, p. 40).

RESUMO

As representações estereotipadas da mulher-bruxa nas produções audiovisuais partem do interesse de manutenção dos padrões conservadores e através dos meios de comunicação em massa (Foucault, 2004). A partir do filme chileno *Feitiçaria* (2023), analisaremos as possibilidades de representações da bruxa fora do cenário norte-americano/europeu, trazendo o recorte latino-americano. Para isso, debateremos o pensamento de Machado (2019) e Federici (2017; 2019; 2023). Seguindo com a análise de uma sintomatologia do tempo de Burckhardt (1961) e da montagem de imagens de decupagem do filme, utilizando o método de Aby Warburg (2015). O desdobramento dessa análise se dará mediante um ensaio visual montado a partir de uma perspectiva ch'ixi, de Silvia Cusicanqui (2015), e o conceito de nova mestiza, de Gloria Anzaldúa (2012), traçando um paralelo com imagens advindas de trabalhos de artistas visuais latino-americanos e imagens de outras mídias, em prol de um saber visual Didi-Huberman (2013).

Palavras-chave: arte; bruxa; feitiçaria; montagem; ensaio visual.

ABSTRACT

The stereotypical representations of the witch-woman in audiovisual productions are rooted in the interest of maintaining conservative norms, reinforced through mass media communication (Foucault, 2004). This study analyzes the representational possibilities of the witch figure beyond the North American and European contexts, focusing on the Chilean film *Sorcery* (2023) and incorporating a Latin American perspective. To this end, we engage with the theoretical framework of Machado (2019) and Federici (2017; 2019; 2023). The analysis proceeds through a symptomatology of time based on Burckhard (1961), and through a montage-based reading of the film's visual *découpage*, drawing on Aby Warburg's method (2015). The outcome of this research will be a visual essay composed from a perspective *ch'ixi* of Silvia Cusicanqui (2015) and the new *mestiza* of Anzaldúa (2012), establishing parallels with works by Latin American visual artists and images from other media, in pursuit of a visual knowledge Didi-Huberman (2013).

Keywords: art; witch; sorcery; montage; visual essay.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Diagrama de páginas do ensaio visual	52
Figura 2	- Serpentes caminham.....	61
Figura 3	- Diagrama ovelhas mortas no pasto (Frame aos 04min36s).....	70
Figura 4	- Rosa chora sobre o corpo do pai (Frame aos 07min41s).....	71
Figura 5	- Diagrama Rosa encontra Aurora na caverna (Frame aos 28min40s).....	72
Figura 6	- Diagrama o bebê e o carneiro de madeira (Frame aos 1h20min05s).....	72
Figura 7	- Rosa reza na cozinha (Frame aos 3min32s).....	73
Figura 8	- Rosa reza na casa de Mateo (Frame aos 33min34s).....	73
Figura 9	- Diagrama Rosa faz crucifixo no túmulo do pai (Frame aos 10min00s).....	74
Figura 10	- Agnes encontra crucifixo (Frame aos 15min28s).....	74
Figura 11	- Rosa vai à igreja (Frame aos 15min28s).....	75
Figura 12	- Diagrama Rosa limpa o peixe com a faca (Frame aos 21min20s).....	76
Figura 13	- Pássaro observa Rosa na floresta (Frames aos 12min00s).....	76
Figura 14	- Diagrama pássaro (Frames aos 1h27min16s; 25min14s; 1h08min40s).....	77
Figura 15	- Diagrama diálogo entre o Prefeito e os colonos (Frames aos 45min11s).....	77
Figura 16	- Agnes encontra cães nas camas dos filhos (Frame aos 43min17s).....	79
Figura 17	- Rosa encontra pele na caverna (Frame aos 1h04min33s).....	79
Figura 18	- Amarração da pele (Frames aos 1h29min42s).....	80
Figura 19	- Pele na cruz (Frame aos 1h10min13s).....	80
Figura 20	- Diagrama Rosa recebe pele de Mateo (Frames aos 1h27min31s).....	81
Figura 21	- Diagrama Rosa se transforma em um cão (Frames aos 1h29min42s).....	81
Figura 22	- Diagrama Reflexo (Frames aos 17min09s).....	83
Figura 23	- Diagrama Rosa vai à casa de Mateo (Frames aos 18min41s).....	84
Figura 24	- Diagrama Rosa no mar (Frames aos 31min28s).....	85

Figura 25	- Diagrama criaturas marinhas (Frame aos 23min13s).....	85
Figura 26	- Diagrama Fogueira (Frames aos 11min39s; 20min33s; 1h03min25s).....	86
Figura 27	- Diagrama Rosa ateia fogo na casa (Frames aos 57min31s).....	87
Figura 28	- Diagrama Feitiço (Frames aos 1h19min10s).....	87
Figura 29	- Terra (Frame aos 1h33min11s).....	88
Figura 30	- Floresta (Frames aos 11min37s).....	88
Figura 31	- Diagrama árvores (Frames aos 1h30min15s)F.....	89
Figura 32	- Diagrama Mateo e a árvore (Frame aos 22min44s).....	89
Figura 33	- Minhoca (Frame aos 56min32s).....	90
Figura 34	- Céu e terra (Frame aos 22min44s).....	90
Figura 35	- Diagrama Caldeirão (Frames aos 35min40s).....	91
Figura 36	- Planta alucinógena (Frame aos 1h01min02s).....	92
Figura 37	- Desbatismo (Frame aos 1h01min21s).....	93
Figura 38	- Caverna (Frame aos 1h03min25s).....	93
Figura 39	- Diagrama Abismo (Frames aos 1h12min59s).....	94
Figura 40	- Cena Final (Frames aos 1h34min42s).....	95
Figura 41	- Diagrama Parteira (Frames aos 1h18min33s).....	96
Figura 42	- Diagrama preparo de ervas (Frames aos 1h24min20s).....	97

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	SERPENTEANDO ENTRE MUNDOS (ENSAIO VISUAL DA BRUXA ENTRE O ANCESTRAL E O DIGITAL).....	15
3	DO ATLAS MNEMOSYNE AO ENSAIO VISUAL.....	57
4	A FIGURA DA BRUXA E A ANÁLISE DE UMA SINTOMATOLOGIA DO TEMPO NO FILME “FEITIÇARIA” (2023).....	62
4.1	Rizomas, repetições e sintomas.....	69
4.1.1	<i>Os 4 elementos da vida: a água, o ar, o fogo e a terra.....</i>	80
4.1.1.1	<i>A água.....</i>	81
4.1.1.1.1	<i>O reflexo/ espelho.....</i>	81
4.1.1.1.2	<i>O complexo de Ofélia e o mar.....</i>	83
4.1.1.2	<i>O fogo.....</i>	85
4.1.1.3	<i>A terra.....</i>	86
4.1.1.4	<i>O ar.....</i>	89
4.1.2	<i>O caldeirão como unificador dos quatros elementos.....</i>	89
4.1.3	<i>O quinto elemento.....</i>	90
4.1.3.1	<i>A caverna.....</i>	91
4.1.3.2	<i>A mulher sábia.....</i>	94
5	CONCLUSÃO.....	96
	REFERÊNCIAS.....	99

1 INTRODUÇÃO

A imagem da mulher no ocidente esteve em grande parte permeada por um discurso misógino (Larocca, 2021). Por muito tempo, implementou-se no imaginário a ideia de que as mulheres seriam naturalmente propensas ao Mal, surgindo, então, a associação do feminino com a bruxaria maléfica no final da Idade Média, que ganhou força no início da Idade Moderna (Clark, 2006). A bruxa surgiria juntamente com a tentativa de “provar” a existência dos demônios (Stephens, 2002). O surgimento do mito da bruxaria maléfica está diretamente atrelado à perseguição dos hereges pela Igreja Católica iniciada no período da Inquisição, em que as mulheres eram as principais vítimas; assim, toda mulher seria uma potencial bruxa. O discurso antifeminino e as imagens que eram produzidas a partir deste mito, entre a Idade Medieval e a Modernidade, eram construídos por uma elite patriarcal cristã. O estereótipo da bruxa representa o profundo medo da Europa moderna do desvio feminino, de mulheres que foram imaginadas subvertendo o controle patriarcal (Hults, 2005).

De acordo com Diane Purkiss (2010), desde os anos 1970 até o presente, houve um maior interesse no resgate da História das mulheres. Desde então, houve a construção de uma História da bruxaria, o que resultou em uma maior produção bibliográfica dentro do âmbito acadêmico. Historiadoras feministas e de gênero de diversas partes do mundo buscam, através de uma História do Possível, redescobrir e trazer à tona outros registros e memórias que foram deixados de lado, para assim recontarem a história das civilizações sob perspectivas políticas, sociais e culturais das mulheres (Machado, 2020). O próprio movimento feminista reivindicou a figura da bruxa. Algumas pessoas se identificam com a bruxa e a veem como uma figura de resistência, como, por exemplo, uma das alas do grupo feminista New York Radical Women que foi renomeada como W.I.T.C.H. (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell).¹

Analisando a caça às bruxas no mundo colonial, visando o controle de corpos femininos no qual mulheres são perseguidas, torturadas, aprisionadas e assassinadas até hoje como resultado de práticas que desafiam os papéis que ditam sua função dentro do sistema capitalista e patriarcal, precisamos entender as condições que permitem, favorecem e implicam a sujeição das mulheres em diversas sociedades. Para combatermos a atual situação de violência contra as mulheres, é necessário compreender as suas origens para desvendar suas causas imediatas e

¹O acrônimo W.I.T.C.H também tinha outras como “Women Inspired to Tell their Collective History”, ou “Women Interested in Toppling Consumer Holidays”, entre outras variações. Brownmiller, Susan (1999). In *Our Time: Memoir of a Revolution*. Dial Press. p. 49.

perceber como se somam novas formas de exploração à opressão histórica e quais as suas implicações na cultura dos países “latino-americanos”.

Utilizando Silvia Federici (2017) como aporte teórico, podemos observar que a perseguição das bruxas não foi apenas uma perseguição religiosa, mas também um mecanismo de opressão de gênero, classe e poder. Quando falamos sobre a imagem da bruxa, sua própria existência nasce de um entrelaçamento entre o Estado, a Igreja e a sua influência sobre a arte. A ascensão do capitalismo traz transformações observáveis nas relações de poder. Aqueles que eram contrários ao novo modelo social eram vistos como ameaça ao *status quo*. Para a autora, essa nova organização trouxe consequências que podem ser observadas até os dias de hoje. Ela traz a perseguição das bruxas como uma forma de controle social que teria relação com a exploração das mulheres no âmbito doméstico e a acumulação primitiva de capital. Portanto, as bruxas representavam uma ameaça à ordem social estabelecida. A caça às bruxas visava controlar a reprodução e o trabalho das mulheres, trazendo um enfraquecimento do poder e uma mudança de papéis. As mulheres seriam uma ameaça à racionalização do processo de trabalho e à reprodução dentro dos moldes patriarcais. Quando esse cenário foi trazido para a realidade das colônias da América Latina, houve um impacto do sistema patriarcal imposto a essas sociedades, que se deu em diversas áreas, mas afetou principalmente as mulheres e foi reproduzido gerando ressonâncias que continuam reverberando (Cusicanqui, 2010b). A modernidade forçosamente foi incumbida às diversas formas de vida que já habitavam esses territórios, em uma tentativa de homogeneização.

Há muitas questões em torno da figura da mulher bruxa e seus desdobramentos, em como ela ressoa em momentos pontuais da História da arte e reverbera na atualidade através do audiovisual. Uma questão a ser levantada é: de qual bruxa estamos falando? A definição de bruxa não é fixa. A bruxa acompanha as mais diversas localidades e as instabilidades políticas e religiosas dos povos que a utilizam. Ela pode ser apropriada pelo patriarcado, profeminismo, medicina, racionalismo cético e religião radical. Nas aldeias e cidades, ela pode tornar-se uma figura central nos debates sobre poder, trabalho, normas, valores e propriedade. E nada disso implica que os aspectos sobrenaturais da bruxaria não tivessem importância – eles importavam (e importam) de várias maneiras em diferentes contextos. A definição de “bruxa” atravessou (e continua atravessando) diversos espaços, e seus significados foram revisados silenciosamente ou abertamente reescritos (Purkiss, 1996). Para Federici (2017, p. 24) a definição de bruxa é: “[...] encarnação de um mundo de sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher obeah que envenenava a comida do

senhor e incitava os escravos à rebelião”. Portanto, não trataremos de nenhuma definição fixa da figura bruxa, mas levaremos em conta a potência subversiva que essa palavra carrega.

É importante compreendermos o seu intuito de acordo com o contexto e a época em que elas estão inseridas. Mesmo que esses acontecimentos tenham surgido em um passado, que aparenta distante da nossa realidade, muitas de suas características iniciais ainda se mantêm no imaginário popular, proporcionando o (re)surgimento de tantas outras imagens. O que nos leva ao seguinte questionamento: como será que, mesmo séculos depois, uma imagem consegue levar consigo vestígios tão potentes que nos atravessam ao ponto de atingirem, mesmo que parcialmente, seu propósito inicial?

Muitas dessas imagens perpetuaram-se em várias épocas com as suas variações e linguagens artísticas diversas, mas, ainda assim, preservando boa parte da sua iconografia. Estas, que muitas vezes estiveram estampadas em livros e telas, e passariam a ganhar movimento com o surgimento do cinema. A imagem da bruxa esteve presente desde os primórdios do cinema e foi se modificando juntamente a ele. Muitas das narrativas que conhecemos giram em torno da figura da bruxa, sendo o exemplo mais clássico a bruxa dos contos de fada, que nos acompanha desde a infância, como uma personagem que costuma ser a vilã das histórias. Mas, nas últimas décadas, há uma tentativa de fugir desse estereótipo. Ela passou a ter outras representações, seja como uma vítima perseguida no passado ou como uma figura que representa uma praticante de religiões neopagãs, por exemplo. A personagem, que antes era vista apenas como algo negativo, passa a ser um símbolo de resistência feminina. Ela se torna uma figura de poder (Zordan, 2005). Ainda assim, o enredo da bruxa maléfica continua sendo muito retratado, ano após ano, em diversas produções audiovisuais que são lançadas com essa temática.

Embora suas representações estereotipadas ainda estejam muito presentes, encontramos-las em outras formas, para além do cinema hollywoodiano, através de outros olhares, como os das produções latino-americanas. Para isso, utilizaremos para análise o filme chileno *Feitiçaria* (2023), apontando os rastros da iconografia da bruxa e suas modulações, adaptações, incorporações e metamorfoses dentro do modelo colonial. Para isso, dentro de um Programa de Pós-Graduação em Artes, apresentamos como parte desta dissertação pranchas imagéticas criadas a partir do método da montagem de Aby Warburg (2015) e seu desdobramento, configurando-se em ensaios visuais.

As bruxas estão longe de estarem presas em um passado distante, pois estão presentes na contemporaneidade, mas nem sempre na sua forma óbvia. E se elas estão presentes em

diferentes representações, quais seriam as bruxas da contemporaneidade? Como os rastros imagéticos deixados pelas primeiras bruxas nos guiam ao encontro das bruxas do nosso presente? Em busca de respostas (ou não), faremos uma relação entre a caça às bruxas da Idade Moderna e a violência contra a mulher na contemporaneidade (Federici, 2017), dando enfoque ao território latino-americano.

Apesar das mudanças significativas que ocorreram na sociedade e das conquistas obtidas pelas mulheres, como: direito ao voto, acesso à educação e o direito ao divórcio, ainda estamos inseridas em uma sociedade fortemente patriarcal. Portanto, quais seriam as fogueiras inquisitoriais impostas às mulheres da contemporaneidade? Através deste panorama, ao analisarmos suas estruturas de poder e seus interesses, buscamos entender como as imagens são afetadas e produzidas nesse contexto e traçamos um paralelo com o seu passado. Repensando as imagens do passado de acordo com o olhar do presente, abrindo novas possibilidades de significação (Cusicanqui, 2010a). Para isso, daremos enfoque a uma obra cinematográfica que será o ponto de partida para a nossa análise. E caminhando em direção oposta ao pensamento cartesiano, não utilizaremos o sufixo *logia* proposto à metodologia, visto que a utilização do termo implica em um estudo sistemático que tem como objetivo chegar à razão do *logos*. Ao abandonar o sufixo *logia* e agregar a palavra *sofia* como sufixo, agregamos ao método uma sabedoria plena de *afectos* e *perceptos*, literatura e arte, ciência e filosofia. Diante do exposto, utilizaremos a Metodofia proposta por Corazza (2020) e seus métodos de transcrição.

2 SERPENTEANDO ENTRE MUNDOS (ENSAIO VISUAL DA BRUXA ENTRE O ANCESTRAL E O DIGITAL)

Link do ensaio visual com melhor resolução:
https://drive.google.com/file/d/1hfP_ECw5g6pBD8wN7t_3J2iqq215CZTZ/view?usp=sharing.





**Casos de
brujos en
Chiloé**

Por: Aristóteles Fagnola

el libro de la escritora Wladimir Saldivia, maestra rural del go de Chiloé.

Los la suces. Hay que creer en



O **silêncio** se ergueu como um rio
e não pôde ser contido,
INUNDOU E AFOGOU TUDO.





**A AMÉRICA LATINA É UMA
FERIDA ABERTA**







Pai nosso, que estais no céu,



**POUCOS APROVEITAM A OPORTUNIDADE DE
CONFRONTAR A **BESTA-SOMBRA** NO
ESPELHO SEM PESTANEJAR**



DIANTE DE SEUS OLHOS DE **SERPENTE**





ELA TEM ESSE MEDO





ELA ESTÁ SE APROXIMANDO
DEMAIS DA BOCA DO **ABISMO.**



AQUI NA SOLIDÃO

PROSPERA SUA REBELDIA



NA SOLIDÃO ELA PROSPERA







O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA

O QUE ESTÁ EMBAIXO É O QUE ESTÁ EM CIMA



PARA O FUNDO

ME ELEVO DO FUNDO



A woman with long dark hair, wearing a light-colored jacket, stands in a dark, cavernous space. In the foreground, a small campfire burns brightly, casting a warm glow. The background is mostly in shadow, with some faint outlines of cave walls and stalactites. The overall atmosphere is mysterious and somewhat eerie.

EU NÃO TENHO MAIS MEDO DO ESCURO



EU NÃO TENHO MAIS MEDO

**SUPERAREI A
TRADIÇÃO DO
SILÊNCIO**



LÍNGUAS SELVAGENS



NÃO PODEM SER DOMADAS





QUE A **FERIDA** CAUSADA PELA SERPENTE
SEJA CURADA PELA **SERPENTE**



A SERPENTE COSTURA OS MUNDOS





SOU GUIADA POR **TODAS AS
VOZES QUE FALAM COMIGO
SIMULTANEAMENTE**





SOY UN AMASAMIENTO

SOU UM ATO DE JUNTAR E UNIR

ESTOU ENTRE A LUZ E A ESCURIDÃO

EU ENCRUZO ESSAS DEFINIÇÕES



YACUNA





ELA É A **MONTANHA**

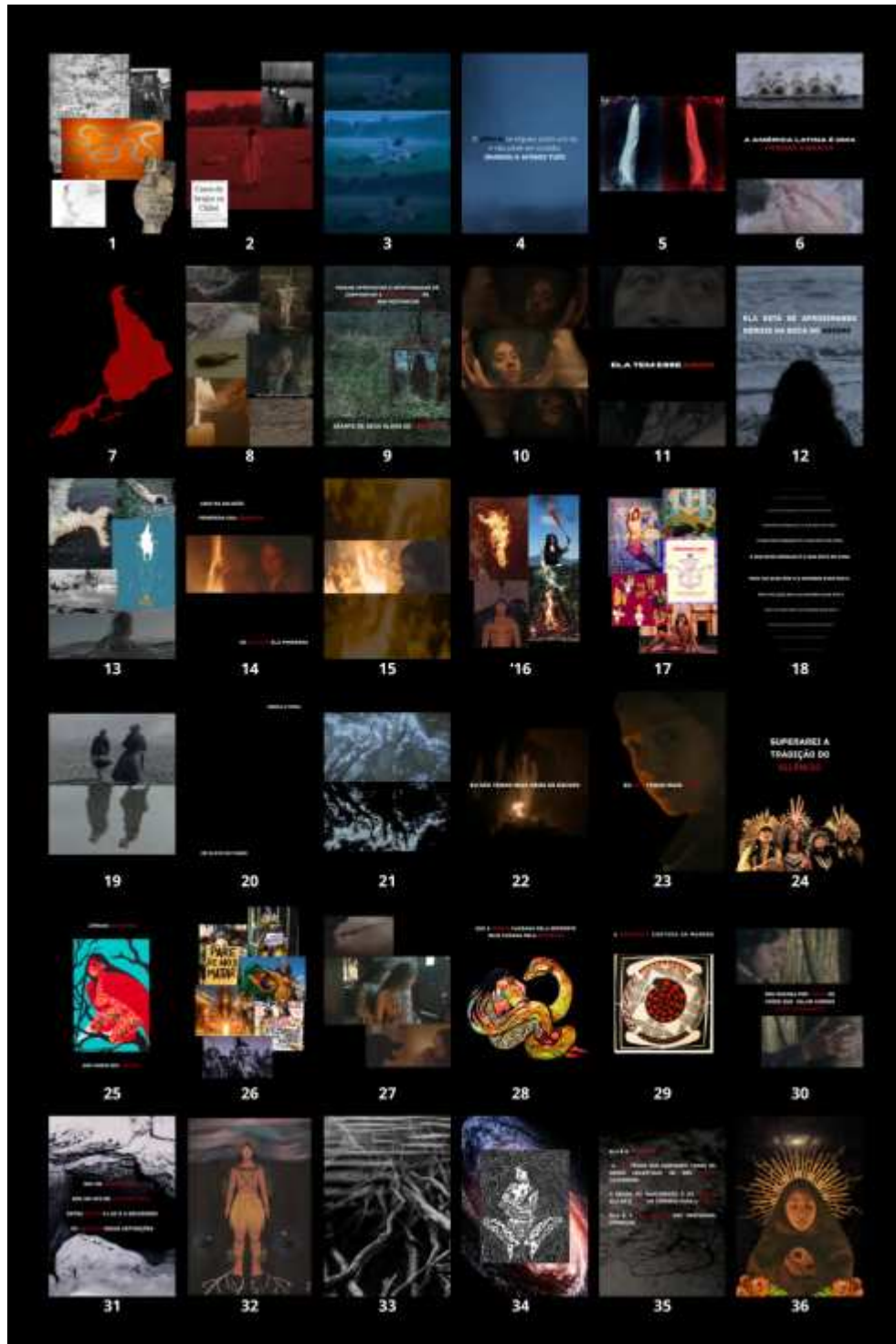
A **MÃE** TERRA QUE CONCEBEU TODOS OS
SERES CELESTIAIS DE SEU **ÚTERO**
CAVERNOSO

A DEUSA DO NASCIMENTO E DA **MORTE**,
ELA DÁ E **CRIA** UM CAMINHO PARA A **VIDA**

ELA É A **ENCARNAÇÃO** DOS PROCESSOS
CÓSMICOS



Figura 1 – Diagrama de páginas do Ensaio Visual



Fonte: Elaboração da autora, 2025.²

²Figura 1: Montagem com fotografias do fotolivro *La recta provincia* (A Ibarán, 2024). Disponível em: <https://joimagazine.com/recta-provincia-una-investigacion-sobre-mitologia-y-brujeria-chilota/>; fotografias da revista *¿Cuál es tu patrimonio chilote?* (2022). Disponível em: https://www.cualesupatrimonio.cl/portfolio_page/la-recta-provincia/; desenho *Histórias da cobrança* (Tukano, 2024). Disponível em:

- <https://www.premiopipa.com/2024/02/anuncio-dos-artistas-indicados-ao-premio-pipa-2024-1o-boletim/>; desenho *A serpente relâmpago portadora da chuva* (Jurino, 1896). Fonte: Elaborada pela autora, 2025;
- Figura 2:** MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 07min41s;
- Figura 3:** fotografia do fotolivro *La recta provincia* (A Ibarán, 2024). Disponível em: <https://joiamagazine.com/recta-provincia-una-investigacion-sobre-mitologia-y-brujeria-chilota/>;
- Figura 4:** fotografia do fotolivro *La recta provincia* (A Ibarán, 2024). Disponível em: <https://joiamagazine.com/recta-provincia-una-investigacion-sobre-mitologia-y-brujeria-chilota/>;
- Figura 5:** Elaborada pela autora, 2025;
- Figura 6:** MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 52min02s;
- Figura 7:** Elaborada pela autora, 2025;
- Figura 8:** MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frames capturados aos 09min17s; 05min55s; 1h11min04; 33min42s; 55min37s; 1h19min17s e 56min36s;
- Figura 9:** Montagem com trecho traduzido do texto de Anzaldúa (2012); frame de MENDIETA, Ana. *Mirage*. [filme], 1974. Disponível em: <https://todaartequefica.wordpress.com/2023/12/19/ana-mendieta-corpo-territorio/>;
- Figura 10:** MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 07min36s;
- Figura 11:** MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 28min59s e trechos do texto traduzido de Anzaldúa (2012);
- Figura 12:** MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 31min13s e trechos do texto traduzido de Anzaldúa (2012);
- Figura 13:** Frame de MENDIETA, Ana. *Ocean Bird*. [filme], 1974. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/the-journey-of-ana-mendieta-through-the-exhibitions-silhueta-em-fogo-and-terra-abrecaminhos>; frame de MENDIETA, Ana. *Creek*. [filme], 1974. Disponível em: <https://www.numerobrasil.com/en/node/99>; Ilustração digital de TUXÁ, Yacunã. *Mãe rainha d'água*. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CKzjSYyHP_W/; SODOMA, Uýra. *Flora D'água*. [video performance], 2017. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/flooded-memories/>; frame de MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 31min30s;
- Figura 14:** MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 11min43s e trechos do texto traduzido de Anzaldúa (2012);
- Figura 15:** MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 57min43s;
- Figura 16:** MENDIETA, Ana. *Hojas Rojas Silueta*. [fotoperformance], 1977. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Ana-Mendieta-Hojas-Rojas-Silueta-da-serie-Silueta-1977-Fotografia-Fonte-The-Estate_fig3_348225379; BURI, Nica. *Entre o fogo e a faca 03*. [fotoperformance], 2023. Disponível em: <https://www.galeriaparalela.com/matria-exposicao-qr>; TUXÁ, Yacunã. *Morada submersa*. [ilustração digital], 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CbXv0FMrCl5/>; SODOMA, Uýra. *A última floresta - fogo*. [videoperformance], 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/fred-di-giacomo/2021/06/22/ura-a-arvore-que-anda-chega-de-transformar-a-violencia-em-paisagem.htm>;
- Figura 17:** LOPES, Sheryda. *Oração a São Sebastião*. [tela], 2023. Disponível em: <https://revistacenarium.com.br/exposicao-degenerado-tibira-celebra-lutas-queer-em-berlim/>; TUKANO, Daiara. *A redenção*. [pintura], 2022. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/museus-etnograficos-ressignificam-colecoes/>; Cartaz da exposição *Degenardo Tibira - O debatismo*. Cartaz em exposição, 2023; VICUNÁ, Cecília. *Sueño (Los indios matan al papa)*. [pintura], 1971. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/cecilia-vicuna/>; KARIRI, Indja. *Primeira des comunhão*. [fotoperformance], 2023. Disponível em: <https://agenciaeconordeste.com.br/sustentabilidade/degenerado-tibira-exposicao-reflete-sobre-primeiro-caso-documentado-de-transfobia-no-brasil/>;
- Figura 18:** Montagem com trechos do texto traduzido de Anzaldúa (2012);
- Figura 19:** MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 39min51s e 41min40s;
- Figura 20:** Montagem com trechos do texto traduzido de Anzaldúa (2012);
- Figura 21:** MURRAY, Christopher. *Feitiçaria*. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado às 1h15min30s;

- Figura 22:** MURRAY, Christopher. **Feitiçaria**. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 1h03min23se trechos do texto traduzido de Anzaldúa (2012);
- Figura 23:** MURRAY, Christopher. **Feitiçaria**. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 1h07min25se trechos do texto traduzido de Anzaldúa (2012);
- Figura 24:** Montagem com o trecho traduzido do texto de Anzaldúa (2012) e fotos de CÓLON, Marcos. **Lideranças indígenas (Cecília Xacribá, Juma Xipaia, Txai Suruí e Samela Sateré Mawé)**. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/2023/02/10/artigo-mulhers-indigenas-no-poder/>;
- Figura 25:** Montagem com o trecho traduzido do texto de Anzaldúa (2012); TUKANO, Daiara. **Miriãporã mahsã (céu)**. [pintura], 2021. Disponível em: <https://www.chnews.com.br/artista-daiara-tukano-apresenta-obras-na-espanha/>;
- Figura 26:** Fotos de protesto indígena. **Conselho indigenista missionário (Cimi)**, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/r/roraima/noticia/2022/08/18/roraima-e-segundo-estado-do-pais-com-maior-numero-de-mortes-de-criancas-indigenas-aponta-cimi.ghtml>; SPA DA, Bruno. **Deputada Célia Xakriabá**. [fotopintura], 2025. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/camara-aprova-regras-para-atendimento-de-mulheres-indigenas-vitimas-de-violencia-domestica/>; GUAJAJARA, Sônia. **Articulação dos povos indígenas do Brasil (Apib)**. [fotografia], 2022. Disponível em: <https://site-antigo.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/fique-sabendo-investimento-para-indigenas-quilombolas-e-igualdade-racial-caiu-em-2021>; DOURA DO, Maiara. **III Marcha das Mulheres Indígenas**. [fotografia], 2019. Disponível em: <https://revistacenarium.com.br/marco-temporal-agrava-violencia-contra-mulheres-indigenas-diz-cimi-na-onu/>; FERNANDES, Tuane. **1ª Marcha das Mulheres Indígenas**. [fotografia], 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/mulheres-indigenas-softem-violencia-domestica-mas-lei-maria-da-penha-nao-consegue-protoge-las-24975279>;
- Figura 27:** MURRAY, Christopher. **Feitiçaria**. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 1h28min34, 1h09min16s e 1h30min12s;
- Figura 28:** TUKANO, Daiara. **O abraço**. [desenho], 2019. Disponível em: [https://www.nonada.com.br/2024/04/a-serpente-costura-os-mundos-conheca-significados-das-cobras-para-artistas-e-educadores-indigenas/](https://www.facebook.com/daiaratukano/photos/o-abra%C3%A7o-aquarela-sobre-papel-2019-daiaratukano-arte-indigena-indigenousart-tukan/2031789263796567/?_rd; trecho traduzido do texto de Anzaldúa (2012);</p>
<p>Figura 29: Montagem com Cordel do Sonho Alheio. [pintura], s.d. Disponível em: <a href=);
- Figura 30:** MURRAY, Christopher. **Feitiçaria**. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 1h32min16s e trechos do texto traduzido de Anzaldúa (2012);
- Figura 31:** ALBARÁN, Claudio. **La recta provincia**. [fotografias], 2024; trechos do texto traduzido de ANZALDÚA (2012);
- Figura 32:** TUXÁ, Yacunã. **Caminhos encantados**. [ilustração digital], 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CbLAA CvrxyL/>;
- Figura 33:** CONTRERAS DEL SOLAR, Gonzalo. **Lago Coihuin - Chiloe - Chile - 3 de 5**. [fotografia], s.d. Disponível em: [https://www.saatchiart.com/art/Photography-0797-11-B-2-Lago-Coihuin-Chiloe-Chile-Edition-3-of-5/30730/7895312/view](https://www.saatchiart.com/art/Photography-0797-11-B-2-Lago-Coihuin-Chiloe-Chile-Edition-3-of-5/30730/7895312/view;);
- Figura 34:** TUKANO, Daiara. s.t. [ilustração digital], s.d. Disponível em: <https://arquimuseus.arq.br/2024/06/19/daira-tukano-entre-potencias-e-encantos/>;
- Figura 35:** MENDIETA, Ana. **Mujeres de piedra**. [fotografia], 1981. Disponível em: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/ana-mendieta-stone-women-53518;
- Figura 36:** MURRAY, Christopher. **Feitiçaria**. [filme]. Chile: Mimbres Producciones. Quijote Films, ZDF/ARTE, 2023. Frame capturado aos 1h34min51s.

3 DO ATLAS MNEMOSYNE AO ENSAIO VISUAL

Porque mesmo que queimem a escrita,
 Não queimarão a oralidade.
 Mesmo que queimemos símbolos,
 Não queimarão os significados.
 Mesmo queimando o nosso povo,
 Não queimarão a ancestralidade.
 Nego Bispo

Na presente dissertação, a produção de ensaios visuais, utilizando-se de *frames* do filme, surgiu a partir de um desejo de criar uma montagem warburgiana: pranchas imagéticas. A ideia em produzir os ensaios visuais é apresentar uma retórica acadêmica com as imagens do filme, criando conexões e aproximações com outras imagens (Warburg, 2015), por exemplo, oriundas de artistas contemporâneos e de mitos, como uma possibilidade diversa para o Atlas Mnemosyne e estabelecendo um *saber* visual montado (Didi-Huberman, 2013). Por meio desse material iconográfico, Warburg buscava ilustrar este processo como uma tentativa de assimilar, através da colagem de citações culturais distintas, um movimento vivo, um fundo de valores expressivos pré-formados, e também uma aproximação de semelhanças em que se deve buscar a compreensão mediante uma reflexão sócio-psicológica mais aprofundada.

O Atlas trata-se não de uma simples combinação de imagens, mas, sim, de um dispositivo complexo que permite acessarmos uma memória impensada da história, a que Warburg denominava *Nachleben* ou sobrevivência (Didi-Huberman, 2013). Para Warburg, as imagens devem ser compreendidas não somente de acordo com a análise do contexto em que foram criadas como também naquilo a que elas se relacionam. Iremos então traçar um paralelo entre o pensamento de Aby Warburg a partir de Didi-Huberman (2013) e Silvia Cusicanqui (2010). De acordo com a socióloga boliviana Silvia Cusicanqui (2010), ao repensar uma imagem do passado com uma nova visão do presente, estaríamos trazendo uma problematização visual:

[...] se pode repensar o passado segundo uma nova visão do presente. E vice-versa: porque a partir dessas imagens de antigamente que subtraem a ordem histórica oficial, é possível reabrir a pretendida objetividade do presente (Cusicanqui, 2010, p. 6).

A autora nos convida a repensar a história oficial através das imagens históricas, reformulando noções do ontem e do hoje, por meio de uma “história viva, que luta constantemente para intervir, submetida há um jogo de forças que atualiza o contexto das culturas visuais como

potências de desmistificação e contraponto das culturas letradas” (Cusicanqui, 2010, p. 6). Os dois autores trazem uma ideia similar, que se trata de uma espécie de memória que se reativa, mesmo que de maneira ressignificada nos contextos e desafios em que ela se apresenta.

[...] tudo que acontece nos corpos – reais ou figurados – depende de certa montagem do tempo. Pesquisar as “fórmulas primitivas” do páthos é procurar compreender o que o primitivo quer dizer na própria atualidade de sua expressão motora (Didi-Huberman, 2013, p. 193).

A Ciência da cultura proposta por Warburg, possivelmente, com seus desdobramentos contemporâneos em uma Teoria da Imagem, seria então uma forma de acessarmos o vasto campo de imagens, que nos possibilita compreendermos a *sintomatologia do tempo* que muitas vezes é ocultada pelas palavras:

[...] as palavras se tomaram um registro fictício, cheio de eufemismos que vedam a realidade em vez de designá-la. Discursos públicos tornaram-se formas de não dizer. E esse universo de significados e noções não salvas, de crenças na hierarquia racial e na desigualdade inerente dos seres humanos estão incubadas no senso comum, e explodem de tempos em tempos, de maneiras catárticas e irracionais (Cusicanqui, 2010, p. 65).

Ao teorizar uma Sociologia das imagens, Cusicanqui (2015) defende que, através da hierarquização do conhecimento, a escrita foi colocada como superior a outras formas de produção do saber, e o conhecimento dos povos originários latino-americanos foi deixado de lado em detrimento da cultura imposta pelo colonizador. Esse seria um dos dispositivos utilizados para invisibilizar a cultura desses povos. Então, com a sociologia das imagens, a autora propôs uma metodologia que se diferencie de formas dominantes de produção de conhecimento, rompendo o oclocentrismo ocidental e evidenciando linguagens visuais e corporais, estabelecendo um novo olhar:

A imagem é uma forma de repensar o papel da visualidade na dominação e também serve como uma forma de resistência. Trata-se de descolonizar a própria consciência, superar o oclocentrismo ocidental e transformar o olhar em parte de uma experiência completa e orgânica que também envolve os outros sentidos, como o olfato e o tato. Em outras palavras, reintegrar o olhar ao corpo (Cusicanqui, 2019, np, tradução nossa).³

³ “La imagen es una forma de replantear el papel de la visualidad en la dominación y también sirve como forma de resistencia. Se trata de descolonizar la conciencia propia, superar el oclocentrismo occidental y convertir la mirada en parte de una experiencia completa, orgánica, que implique los otros sentidos también, como el olfato o el tacto. Es decir, reintegrar la mirada al cuerpo.” (Cusicanqui, 2019, np.)

Silvia Cusicanqui busca outros meios de produção de conhecimento a partir do olhar: ela enfatiza que a produção de conhecimento perpassa pela linguagem corporal, através de outros sentidos e inclusive a memória. As práticas do olhar são percebidas e vivenciadas em diálogo com as teorias. Um olhar que é expandido pela memória e a imaginação. Portanto, é preciso se reconectar com o corpo para ter uma consciência de si que modifica o olhar, o que não seria uma forma de abdicar-se da lógica do conhecimento científico, mas uma leitura a partir do conhecimento cotidiano. As imagens teriam a capacidade de desbloquear outras percepções:

As imagens têm o poder de construir uma narrativa crítica, capaz de desmascarar as diversas formas de colonialismo contemporâneo. As imagens, mais do que as palavras, no contexto de uma evolução histórica que priorizou o textual em detrimento das culturas visuais, são o que nos permite captar os significados bloqueados e esquecidos pela linguagem oficial (Cusicanqui, 2010, p. 5, tradução nossa)⁴.

Portanto, a partir dessas reflexões, trago minha análise fílmica de *Feitiçaria* em formato de ensaio visual: um desdobramento artístico sobre a possibilidade de diálogo com outras obras e com meu próprio cotidiano. O ensaio visual, portanto, trata-se de outra maneira de produzir conhecimento, possibilitando novos olhares através da montagem imagética.

A montagem seria, então, uma maneira de dispor visualmente as discontinuidades do tempo, presentes em toda sequência da história (Didi-Huberman, 2013, p. 514-515). Nesse ensaio visual, buscamos essas aproximações partindo das imagens do filme, sendo levados para a mitologia de Chiloé, seus registros históricos, outras mitologias e obras de artistas visuais indígenas, como Yacuna, Uira Sodoma e Daiara Tukano. E também outros artistas visuais latino-americanos que dialogam de alguma forma com a temática, como a artista Ana Mendieta e a relação das suas obras com a natureza e os elementos naturais. E, principalmente, o fio que dá início a toda trama tecida nesse ensaio visual é o conceito da nova *mestiza* de Glória Anzaldúa (2012), que relacionamos com a nossa protagonista. A personagem Rosa dialoga com a nova *mestiza*, pois ela consegue transitar pelas fronteiras dos dois mundos, ela é a única que parece compreender o alemão falado pelos colonos e parece estar bem inserida nos costumes e nas tradições da família e no que se espera da colônia com seu ideal de civilização. No entanto, Rosa não é realmente aceita, mesmo seguindo as

⁴ “Las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial.” (Cusicanqui, 2010, p. 5).

normas daquela sociedade e tendo deixado de lado a cultura de sua ancestralidade, e, no momento que as ovelhas são encontradas mortas, ela é a acusada. Naquele momento ela era uma *huilliche*, uma indígena, não importa se foi batizada ou se está seguindo de acordo com a “civilização”. Ao buscar justiça pelo pai assassinado, Rosa busca o Estado e a Igreja, mas não encontra o que procura. Ela encontra o que precisa com os rebeldes da seita de bruxos indígenas *La Recta Provincia*. Em diversos momentos, ela transita pelas culturas e, com isso, se modifica e a sua busca se modifica com ela:

Porque eu, uma *mestiza*, caminho continuamente para fora de uma cultura e para dentro de outra, porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo, alma entre os mundos, três quatro, me zumbe a cabeça com toda contradição. Estou direcionada por todas as vozes que me falam simultaneamente (Anzaldúa, 2012, p. 99).

Rosa transita por uma fronteira invisível; nessa zona fronteira, ela está em todas as culturas ao mesmo tempo, ela cria pontes, “enfrenta uma luta de carne, uma luta de fronteiras, uma guerra interior.” (Anzaldúa, 2012, p. 78⁵). Dessa maneira, em diálogo com Bhabha (2017):

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia de novo como ato insurgente de tradução cultural. [...] renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (Bhabha, 2007, p. 27).

Ao falar de fronteiras, Anzaldúa (2012) convoca a todos os marginalizados:

Viver zona fronteira significa que você não é hispânico, indígena, negra, espanhola, branca; você é *mestiza*, mulata, *mestiza* pega no fogo cruzado entre os assentamentos, carregando todas as cinco raças nas costas, sem saber para que lado ir (Anzaldúa, 2012, p. 194, tradução nossa⁶).

Também trazemos uma aproximação da *Nueva Mestiza* para o conceito de *Ch'ixi*, de Silvia Cusicanqui (2010), que em aymara significa “algo es y no es a la vez [...] ch'ixi conjuga el mundo índio com su oposito, sin mezclarse” (Cusicanqui, 2010, p. 70). Assim como a *nueva mestiza* de Anzaldúa, não busca mesclar-se como o ideal do mestiço eurocêntrico, o “bom selvagem” imposto pelo colonizador. Ela estaria sempre repensando sobre si mesma e estaria passível de transformação. Ela não se encaixa nas categorias nacionalistas, pois a forma como é vista sua mistura racial é um desdobramento do colonizador que tenta impor no outro como deve

⁵ “[...]la mestiza undergoes a struggle of flesh, a truggle of borders, an inner war.” (Anzaldúa, 2012, p. 78)

⁶ “To live in the Borderlands means you are neither hispania india negra espanola ni gabacha, eres mestiza, mulata, half-breed caught in the crossfire between camps while carrying all five races on your back not knowing which side to tum to, run from.” (Anzaldúa, 2012, p. 194).

ser reconhecido (Anzaldúa, 2012). A autora propõe uma quebra das dualidades. *Ch'ixi* é uma identidade descolonizada, alguém capaz de habitar os dois mundos:

A cor cinza *ch'ixi* é branca e não branca ao mesmo tempo; é branca e também preta, seu oposto. A pedra *ch'ixi*, portanto, esconde em seu núcleo animais míticos como a cobra, o lagarto, as aranhas ou o sapo, animais *ch'ixi* que pertencem a tempos imemoriais, a Jaya Mara, Aymara. Tempos de indiferenciação, quando os animais falavam com os humanos. O poder do indiferenciado é que ele combina opostos (Cusicanqui, 2010, p. 69, tradução nossa)⁷

E tanto a nova *Mestiza* quanto *Ch'ixi* não configuram uma mestiçagem homogênea e uniforme, mas buscam valorizar a diferença diante de uma realidade de normalização do sujeito. Anzaldúa (2012) ao elaborar o que ela chama de uma *nova consciência mestiza*, reforça que é preciso criar diversas formas de resistência cultural em que: “nada é descartado, o bom, o mau e o feio, nada rejeitado, nada abandonado. [A nova *mestiza*] não só sustenta contradições, ela transforma a ambivalência em uma outra coisa”⁸ (Anzaldúa, 2012, p. 79). A autora aponta que a nova consciência *mestiza* é proveniente de uma dor intensa, em que carregam um vasto potencial de criação contínuo:

Soy un amasamiento, sou um ato de amassar, de unir e juntar que não só produziu uma criatura das trevas e uma criatura da luz, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e escuridão e lhes dá novos significados (Anzaldúa, 2012, p. 81)⁹.

Anzaldúa (2012) também propõe uma reinterpretação de símbolos e mitos de imagens femininas importantes para as culturas do povo chicano, que seriam as três mães: a Virgem de Guadalupe, a Chingada (Malinche), e a Urona. Elas teriam parte da sua verdadeira identidade subvertida, como uma forma de impor uma opressão institucionalizada pela Igreja, criando a dicotomia virgem/puta. No entanto, alguns mestiços e indígenas ainda continuam a adorar as entidades espirituais com suas antigas identidades. A autora também nos traz Coatlopeuh, “aquela que tem domínio sobre as serpentes”, e a relaciona com a Virgem de Guadalupe, como uma espécie de sincretismo da origem indígena à colonização cristã (“universal”). Coatlopeuh seria “a divindade

⁷“Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. La piedra *ch'ixi*, por ello, esconde en su seno animales míticos como la serpiente, el lagarto, las arañas o el sapo, animales *ch'ixi* que pertenecen a tiempos inmemoriales, a jaya mara, aymara. Tiempos de la indiferenciación, cuando los animales hablaban con los humanos. La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos” (Cusicanqui, 2010, p. 69).

⁸“[...] she operates in a pluralistic mode-nothing is thrust out, the good the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned Not only does she sustain contradictions, she turns the ambivalence into something else” (Cusicanqui, 2010, p. 69).

⁹“Soy un amasamiento, I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings.” (Anzaldúa, 2012, p.81)

central que nos conecta com a divindade indígena” (Anzaldúa, 2012, p. 27). Todavia, há a possibilidade de que Coatlopeuh seja, também, um aspecto de deusas ancestrais Coatlicue, “saia de serpentes” ou Tonantzin, que simbolizam, principalmente, a fertilidade. No processo de cristianização da América Latina, os colonizadores espanhóis teriam demonizado as deusas pagãs, retirado sua sexualidade, seus aspectos sombrios e sua serpente, mantendo apenas “Guadalupe, a virgem”.

Anzaldúa (2012) traz uma questão pertinente para criar uma nova consciência, que é a percepção de uma crise causada pela alternância de vozes na mente da *mestiza* criando um dilema: qual voz escutar? Seria um conflito interno, em que crenças comuns da cultura branca cristã atacam crenças comuns da cultura sincrética mexicana, e ambas atacam crenças comuns da cultura indígena (nativa): “O primeiro passo é desaprender a dicotomia puta/virgem e enxergar coatlopeuh-Coatlicue na Mãe, Guadalupe”¹⁰ (Anzaldúa, 2012, p. 84). Inconscientemente, vemos como um ataque contra nós mesmas e nossos corpos e como uma ameaça e tentamos bloqueá-lo. Ao tentarmos alcançar essa nova consciência, a autora traz uma possível solução, que seria não viver em constante contraposição e, em algum momento, poder abandonar a margem oposta, estarmos curadas para então nos mantermos em ambas as margens, descartar alguma delas, ou até irmos para um território completamente novo, seriam inúmeras as possibilidades. Para um caminho de nova consciência, seria um local de ideias flexíveis, longe dos padrões, se movimentar com um pensamento divergente:

Em poucos séculos, o futuro pertencerá à mestiça. Porque o futuro depende da quebra de paradigmas, depende da união entre duas ou mais culturas. Ao criar um novo mito – isto é, uma mudança na maneira como percebemos a realidade, como nos vemos e como nos comportamos – a mestiça cria uma nova consciência (Anzaldúa, 2012, p. 102, tradução nossa)¹¹.

Ao trazer a ressignificação e reapropriação desses mitos, até mesmo no filme *Feitiçaria* em paralelo com a realidade de Chiloé, os indígenas em Chiloé, deste século, se automeiam *brujos* (Murray, 2018). Os mitos se modificaram e vão dando frutos. Ainda assim, algumas sobrevivências permanecem. Ao relacionarmos alguns artistas indígenas com o filme e as escritas de Glória Anzaldúa, a intenção não é trazer uma ideia unificadora da leitura de cada

¹⁰ “El primer paso es desaprender la dicotomía puta-virgen y ver a Coatlopeuh-Coatlicue en la Madre, Guadalupe.” (Anzaldúa, 2012, p. 84).

¹¹ “En unas pocas centurias, the future will belong to the mestiza. Because the future depends on the breaking down of the paradigms, it depends on the straddling of two or more cultures. By creating a new mythos – that is, a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves, and the ways we behave – la mestiza creates a new consciousness.” (Anzaldúa, 2012, p. 102)

símbolo, e sim evidenciar esses rastros de memória: a imagem na sua diversidade de rastros e de formatos. E uma imagem que persiste em (re)aparecer é a serpente. A serpente está presente nas mais diversas cosmologias indígenas: para o povo Karão Jaguaribaras, a serpente é um oráculo de sabedoria, por meio do qual eles buscam entender o comportamento do ser humano. Na obra *cordel do Sonho alheio*, Merremii Karão Jaguaribara (2024) aborda questões acerca da colonização dentro do mundo natural, de acordo com a artista: a “serpente costura os mundos”. Em 1895, Aby Warburg viaja à América do Norte, convivendo e estudando povos nativos do Novo México e do Arizona (os Pueblos), quando seu interesse se volta para o “ritual da serpente” com objetivo de encontrar a sobrevivência das imagens primitivas na memória cultural ocidental, o que em seguida transformou sua perspectiva teórica em um modelo fantasmal para a História da Arte, portanto mais um dos muitos rastros deixados pela serpente:

Tal coexistência da civilização lógica com a causalidade mágico-fantástica, revela o singular estado de hibridização e transição em que se encontram os pueblo. Eles não são homens de todo primitivos, que dependem somente de seus sentidos, e para os quais não existe uma atividade referida ao futuro; porém tampouco são como o europeu, que confia seu porvir à tecnologia e às leis mecânicas ou orgânicas. Os pueblo vivem entre o mundo da lógica e da magia, e seu instrumento de orientação é o símbolo. Entre o homem selvagem e o homem racional, se situa o homem das interconexões simbólicas (Warburg, 2004, p. 27).

Figura 2 — Serpentes caminham



Fonte: Merremii Karão Jaguaribaras, 2024.

Traçando um paralelo com o pensamento de Anzaldúa (2012), a autora também traz uma questão importante que é a visão racionalista branca que exclui a função espiritual no processo das experiências humanas. Ela afirma que muitas dessas experiências não podem ser simplesmente

traduzidas pela palavra, pois estariam fora do alcance da razão: as culturas pagãs recorrem a símbolos, imagens. A sabedoria ancestral, que muitas vezes não é possível ser acessada com o pensamento cartesiano, estaria presente nos mitos, o que ainda dialoga, portanto, com o pensamento de Warburg (2004, p. 66): “A cultura das máquinas destrói o que o conhecimento da natureza, derivado do mito, havia alcançado com grande esforço”. É uma alternativa expressarmos através das imagens o que as palavras já não conseguem alcançar:

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. [...] (Anzaldúa, 2007, p. 91).

Por mais que a simbologia da serpente não esteja diretamente presente no filme, a simbologia da deusa Coatlicue emerge em Rosa em seus mais variados aspectos. No ensaio visual, a trajetória de Rosa se entrelaça com os conceitos e a escrita poética de Gloria Anzaldúa e dos artistas visuais que trazem nas suas obras as suas questões relacionadas principalmente com a espiritualidade, a sua relação com a natureza e com o corpo.

4 A FIGURA DA BRUXA E A ANÁLISE DE UMA SINTOMATOLOGIA DO TEMPO NO FILME “FEITIÇARIA” (2023)

As mídias visuais se tornaram um meio para transmitir histórias que a nossa cultura conta para si mesma, sejam histórias do presente ou do passado, sejam elas factuais, ficcionais ou a combinação das duas coisas. E, como uma forma de representar acontecimentos sociais, políticos e culturais, houve uma tendência natural da sociedade do século XX de se expressar através de tecnologias contemporâneas de expressão, incluindo o cinema. Com o surgimento do cinema, podemos perceber uma mudança significativa nos modos de percepção e recepção do sujeito moderno em relação à arte e à forma de pensar o mundo e as suas transformações sociais, os modos de existir na coletividade e o estabelecimento de uma nova função social da arte. É necessário entendermos qual a importância das obras cinematográficas como um elemento transformador de uma sociedade e também de que forma essas relações podem nos servir de fonte de estudo no campo das ciências humanas, apontando inclusive sintomas de determinados fenômenos sociais (Benjamin, 1987).

Ao acompanharmos uma imagem em movimento com áudio, mudamos a forma como contamos e vemos o passado. A obra cinematográfica, independentemente de ser de ficção ou documental, traz informações sobre o momento da sua concepção, portanto, é necessário compreender o seu contexto político, econômico, social e cultural no qual a obra foi produzida, além do seu impacto e repercussão. O filme possui um movimento que lhe é próprio e, para apreendermos esse sentido, precisamos refazer o caminho trilhado pela narrativa, reconhecendo a área percorrida, para que então possamos compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado (Morettin, 2011).

Ao analisarmos o cinema como um elemento importante de uma cultura, estaríamos nos aproximando de informações de outra natureza, diferente da escrita, como gestos, risos e gritos (Ferro, 1996). A imagem cinematográfica carrega consigo um imaginário social, e muitas dessas informações seriam trazidas de forma inconsciente pelo diretor, como objetos, gestos, atitudes e comportamentos sociais. Para acessarmos essas informações, precisamos compreender as nuances que a imagem carrega consigo, o que muitas vezes ultrapassa as fronteiras da História da Arte. Segundo Mitchell (1986), as imagens podem ser categorizadas como: gráficas (desenhos, pinturas, esculturas); verbais (como as metáforas e as descrições); óticas (como os reflexos no espelho e as projeções); perceptivas (como as aparências) e mentais (como os sonhos, as memórias, as ideias).

O audiovisual muitas vezes tenta retomar muitas dessas imagens que estavam adormecidas (como rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os cineastas confrontam esses restos vitais (Didi-Huberman, 2013) e os utilizam para contar através de enredos que nos fazem sentido no presente (Rosenstone, 2010).

De acordo com Didi-Huberman (2013) acerca do pensamento de Aby Warburg, ao ficarmos diante da imagem, não estaríamos diante de algo exato e estático, pois cada imagem tem uma trajetória contínua. Ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo. Pois o tempo da imagem não é o tempo da história em geral. O próprio fazer fílmico, tratando-se de uma obra ficcional ou não, vem permeado por pesquisas multidisciplinares confrontando e revivendo os vestígios de outras épocas. Conforme o autor:

[...] a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que a própria história da arte é uma disciplina anacrônica tanto negativa quanto positivamente? (Didi-Huberman, 2015, p. 28).

Faremos, então, um paralelo do pensamento de Aby Warburg (1866-1929) com o de Jacob Burckhardt (1818-1897) e a sua recusa a uma sistematização mediante uma história universal, instaurando uma dialética dos tempos, expressando-se através de “[...] rizomas, repetições e sintomas” (Didi-Huberman, 2013, p. 113). Para ambos, a arte não era uma simples questão de gosto, tratava-se de uma questão vital. Muito menos a história seguiria simplesmente de forma cronológica “[...] mas antes um remoinho, um debate da “vida” na longa duração das culturas” (Didi-Huberman, 2013, p. 111).

Para Jacob Burckhardt (1861, apud DIDI-HUBERMAN, 2013), a “vida como cultura” não segue a lógica dos fatos e dos sistemas, não funciona dentro de uma sistemática de ideias gerais de uma história universal; para ele não havia sentido nas relações do que seria local e global, pois não se trata apenas de um jogo espacial de acontecimentos individuais, e, sim, de uma dialética do que se modifica e resiste a mudar. Essa dialética seria uma análise das “formas do tempo”, uma análise constante e recíproca do elemento móvel na cultura, nas forças estáveis, estado e religião, o que ele chama de dinâmica das três potências, pois se trata de um fenômeno tenso e oscilatório permeado por “latências” e “crises”, uma análise que nos permite perceber uma “sintomatologia do tempo” ou uma “patologia do tempo”.

[...] o tempo libera sintomas e, com eles, faz os fantasmas agirem. O tempo, em Burckhardt, já é um tempo da ideia obsedante, da hibridação, do anacronismo; nessa condição, antecipa diretamente as “sobrevivências” warburgianas (Didi-Huberman, 2013, p. 120).

Inúmeros elementos culturais que podem ser provenientes de algum povo esquecido continuam a viver inconscientemente como uma herança secreta e são transmitidos através da humanidade. Convém sempre levar em conta esse acréscimo inconsciente de patrimônios culturais, tanto nos povos quanto nos indivíduos. Esse crescimento e essa perda obedecem às leis soberanas e insondáveis da vida (Burckhardt *apud* Didi-Huberman, 2013).

[...] a cultura de uma época situa-se em suas fontes escritas e nos acontecimentos de sua história, mas também em seus quadros, seus ornamentos arquitetônicos, seus detalhes do vestuário, suas paisagens remoldadas pelo homem, sua imaginação heráldica, ou em suas figuras mais marginais, como os grotescos, por exemplo (Didi-Huberman, 2015, p. 115).

Portanto, mais à frente, faremos uma análise do filme *Feitiçaria*, de 2023¹². Essa análise surge de um incômodo em relação à imagem da mulher no cinema, pois, de acordo com

¹² FEITIÇARIA. Direção de Christopher Murray. Produção: Fabula. Chile: Pimienta films, 2023. Prime Vídeo (103 min.)

Machado (2019), o controle da memória androeurocêntrica se faz principalmente pelos meios de comunicação em massa e está ligado a questões históricas de poder e dominação. Nessa memória, a mulher é o segundo sexo, o outro e, por conta desse aspecto, é representada de forma estereotipada. Segundo a autora, o cinema norte-americano é uma indústria poderosa e de potencial crescimento econômico, onde, apesar das produções audiovisuais massificadas muitas vezes buscarem fórmulas prontas e clichês, elas acompanham exigências politicamente corretas, em nível global, acerca de questões políticas, ambientais, religiosas, sociais e culturais, por exemplo: racismo e sexismo. A autora afirma que as mulheres ainda são minoria no meio audiovisual, o que dificulta a mudança dessas representações. É “necessária”, a superação das representações estereotipadas das mulheres no cinema, e, nesta pesquisa, daremos ênfase a algumas dessas “fórmulas prontas” em que a imagem da bruxa é constantemente reproduzida (Machado, 2020).

Apesar da insistente permanência das representações estereotipadas das mulheres no cinema, a indústria audiovisual traz novas perspectivas neste século 21. Há uma nova roupagem nas representações de modo geral, trazendo questões como: raça, etnia, LGBTQIAPN+, etarismo e populações refugiadas (Machado, 2020). As produções também trazem questões acerca do feminino como: empoderamento feminino, sororidade, protagonismo feminino e maior diversidade das personagens mulheres.

Os meios de comunicação em massa reforçam padrões estabelecidos há séculos pela literatura e pelas artes visuais (Foucault, 2004). A intensificação desses produtos através da globalização permeando a cultura das sociedades se dá por meio da imagem. Para que faça sentido pelas diversas culturas e sociedades, a indústria midiática cria técnicas de padronização de estímulos e formas de recepção do público, utilizando estereótipos e mitologias que nos acompanham ao longo do arco civilizatório.

Encontraremos outro tipo de produção audiovisual fora do âmbito estadunidense/europeu que se articula de diferentes maneiras, por fornecer outros pontos de vista das mais diversas culturas. Há um movimento de retomada de personagens “esquecidos” pela história, devido à limitação do ponto de vista colonial e patriarcal. De acordo com Machado (2020):

Novas áreas de concentração e disciplinas foram e são criadas, a cada ano, nas universidades mundo afora justamente para tentar escavar, desarmar, resgatar outros/as enredos/histórias: das mulheres, dos povos da África, dos latino-americanos, dos povos indígenas ou das civilizações pré-colombianas, das nações do Médio e do Extremo Oriente, dos LGBTQI. Enfim dos considerados Outros: pessoas periféricas, outsiders ou forasteiras que, por viverem às fimbrias, às margens, raramente participam ativamente do processo de produção oficial e massiva de suas próprias memórias historiográficas (Machado, 2020, p. 28).

É nessa nova ótica diversa que insiro *Feitiçaria* (2023), pois se trata de um filme chileno que difere muito das produções cinematográficas hegemônicas acerca da bruxa. Retomando a questão acerca do *Outro* (Machado, 2020; Federici, 2019), na análise realizada, a nossa protagonista estaria situada tanto nessa ótica de subalternidade, pelo fato de ser mulher, quanto por pertencer a um povo colonizado e que se mantém em uma condição de resistência.

O filme é ambientado no ano de 1880, em Chiloé, um arquipélago ao sul do Chile. A história gira em torno de Rosa, uma garota *huilliche* (povo indígena de Chiloé), que, depois do assassinato de seu pai, busca justiça. Nessa busca, ela encontra a ajuda de Mateo, líder de uma seita de bruxos. Quando Mateo é preso, acusado de ser uma autoridade paralela na República do Chile, Rosa assume o desafio de libertá-lo, mesmo que isso a inicie nos caminhos da bruxaria.

Feitiçaria trata-se de uma obra de ficção que, no entanto, é baseada em um acontecimento jurídico do Estado chileno de 1880 contra uma seita de feiticeiros chamada “La Recta Provincia”, fato que já é curioso por si só, mas que se torna mais interessante quando descobrimos que é uma história permeada por um mito. Ou seja, o filme é carregado de restos vitais: documentos sobre o julgamento, histórias locais, silenciamentos e mitologias. Apesar de ser uma obra de ficção, traz à tona, através de sons e imagens, uma afirmação de práticas de resistência que reforçam a identidade local e, de longe, busca apenas remontar o passado. A ilha de Chiloé, no presente, é constantemente associada à “magia” como uma forma de *marketing* para atrair turismo para a localidade. A população chilota também mantém diversas tradições vivas em seu cotidiano, reivindicando a palavra “feitiçaria” como um modo de existir, muitas vezes deixando de lado seu caráter pejorativo.

A feitiçaria em Chiloé teria sido originada a partir de um mito. O geógrafo espanhol José de Moraleda chegou um dia em uma pequena vila na costa de Chiloé. Ele se apresentou como um mago iniciado, e os moradores o apresentaram à bruxa mais poderosa da ilha na época, conhecida como Chilpilla. Eles se desafiaram para um duelo para provar quem tinha mais poder. Moraleda se transformou em um animal, e Chilpilla respondeu enviando o mar de volta para que todos os barcos de Moraleda encalhassem. O espanhol ficou tão impressionado que deu a ela um livro de magia. Essa mistura de magia indígena tradicional e ocultismo europeu foi o início de um tipo único e poderoso de feitiçaria. Novas práticas mágicas nasceram e assim surgiu La Recta Provincia, que se tornou a instituição mais poderosa da ilha. A organização se espalhou por toda a ilha, composta principalmente por povos nativos, mas estruturada em formato europeu, por exemplo,

liderada por um rei. A organização se tornou uma espécie de governo, um garantidor de justiça e saúde nas comunidades locais (Marina; Osório *apud* Murray, 2018). Esse mito evidencia o sincretismo entre a bruxaria espanhola e o xamanismo chilote, pois, no processo de colonização e de cristianização, a caça às bruxas se insere e toma outras formas.

De acordo com Federici (2023), a caça às bruxas no novo mundo tratava-se de uma estratégia deliberada, utilizada pelas autoridades com o objetivo de propagar terror, destruir resistências coletivas, silenciar comunidades, instigar conflitos entre os seus membros como uma estratégia de cerceamento. A caça às bruxas na colônia teria sido um meio de desumanização para justificar a escravidão e o genocídio:

Enquanto, na década de 1550, as pessoas podiam reconhecer abertamente seu apego e o de sua comunidade à religião tradicional, na década de 1650 os crimes dos que eram acusadas giravam em torno da “bruxaria”, uma prática que agora pressupunha uma conduta secreta e que se parecia cada vez mais com as acusações feitas contra as bruxas na Europa (Federici, 2023, p. 413).

Ao definir as populações originárias como canibais e adoradores do Diabo, os espanhóis ganharam um respaldo da Coroa de que as missões não eram apenas pela busca do ouro e da prata, e sim uma missão de conversão. É importante entendermos que houve uma resistência anticolonial e anticapitalista que perdurou por 500 anos. O vínculo dos indígenas americanos com a terra, as religiões locais e a natureza sobreviveram à perseguição também devido à luta das mulheres. A bruxa seria a mulher que não se enquadra no protótipo da mulher ideal imposta pelo patriarcado. Trata-se de uma visão europeia que foi imposta sobre povos que tinham outro modelo de sociedade, com diferentes formas de se relacionar com a natureza e o cosmos.

De acordo com Federici (2023), as mulheres tiveram um papel fundamental da resistência nas Américas, por isso eram a maioria entre as condenadas, pois elas defenderam de forma mais obstinada antigas formas de resistência, se opondo a nova forma de poder, possivelmente, por serem justamente as mais afetadas. Com a chegada dos espanhóis, reestruturou-se a economia e o poder em favor dos homens. As mulheres também teriam sofrido nas mãos dos chefes tradicionais, perdendo os seus locais de liderança e autonomia, ainda que não fossem iguais aos homens. As mulheres passaram a ser reduzidas à condição de servas que trabalhavam como criadas.

O estereótipo da bruxa europeia carrega consigo diversas nuances. Há o estereótipo da bruxa sábia: que domina o uso das ervas, que atua como curandeira e parteira. No filme *Feitiçaria*, há uma sobreposição e assimilação desse estereótipo, em diversos momentos, com o da mulher

indígena sábia, que também tem habilidades semelhantes. As mulheres Machis da cultura mapuche, no processo de colonização, foram estigmatizadas como bruxas, passando a carregar traços que não correspondem aos xamãs do Chile pré-colonial, o que demonstra o quanto o nosso imaginário social está contaminado por esses estereótipos europeus, uma contaminação oriunda do processo de hibridismo cultural, mais precisamente pelo processo de transculturação, termo criado por Fernando Ortiz e definido por Malinowski no prefácio do livro de Ortiz (1987):

[...] É um processo no qual ambas as partes da equação são modificadas. Um processo do qual emerge uma realidade nova, composta e complexa; uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de personagens, nem mesmo um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente. Para descrever tal processo, a palavra latina transculturação fornece um termo que não implica uma determinada cultura para a qual a outra deve inclinar-se, mas sim uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuindo com suas respectivas contribuições e ambas cooperando no advento de uma nova realidade de civilização (Ortiz, 1987, p. 5, tradução nossa).

É importante suscitar que estamos em um momento em que há uma busca pelos rastros dos silenciamentos provocados pelos dominadores, uma tentativa de preencher lacunas deixadas pelos colonizadores como um ato de resistência. E o cinema é uma possibilidade de expressar essas questões, o que estaria sendo chamado hoje de cinema transnacional:

O cinema transnacional, enquanto prática transcultural e transfronteiriça, decreta de um lado a obsolescência da ideologia das identidades nacionais fixas, bem como promove um debate sobre os “modos de identificação emocional” e sua mise-em-scène nos filmes. A transnacionalidade no campo cinematográfico refere-se simultaneamente aos efeitos da globalização (dominação do mercado mundial do cinema por Hollywood), às respostas dos cinemas não-hegemônicos e às respostas dos cineastas originários dos países ex-colonizadores ou ex-colonizados (Bamba, 2011, p. 173-174).

É possível, então, utilizar o cinema em favor de um pensamento crítico das violências e injustiças residuais do colonialismo, possibilitando uma transformação estrutural da sociedade. Podemos utilizar o cinema para como uma ferramenta de política dos comuns, admitindo outras formas de vida e repensando a nossa existência fora da lógica capitalista (Federici, 2021).

4.1 Rizomas, repetições e sintomas

Não tenhas medo; a ilha está cheia de sons
e músicas que deleitam sem causarmos dano.
Muitas vezes ressoa em meus ouvidos a vibração
de mil instrumentos, e outras vezes são vozes
que, embora tenha me despertado de um longo sono,
de novo me fazem dormir. E, ao sonhar,
as nuvens se abrem, mostrando riquezas
prestes a choverem sobre mim, assim que acordo
choro porque desejo continuar sonhando.

Shakespeare, *A Tempestade*, ato III

Na análise fílmica de *Feitiçaria*, percebemos a presença de alguns restos vitais da figura da bruxa europeia, identificando componentes da sua iconologia nas imagens do filme, o que evidencia o estereótipo da bruxa incorporada na cultura chilena e sobrepondo a cultura do povo mapuche, e também vemos a presença de outras iconologias oriundas dos processos de hibridização. É fundamental que entendamos que o uso de algumas referências bibliográficas, como *O dicionário dos símbolos* (Chevalier; Gheebart, 1962) e *O livro dos símbolos* (Martin, 2012), não têm a intenção de fazer a leitura dos símbolos encontrados no filme de maneira hegemônica ou unificadora, e, sim, criar uma teia de relações com as imagens do filme, das mitologias e das imagens de alguns textos como se estivessem todas em uma prancha imagética warburgiana, como um elemento adicional na montagem. Observamos seus gestos e seus intervalos, sem a intenção de determiná-las ou classificá-las em um sistema fechado. Assim como na sobrevivência das imagens, seus retornos não são cópias, mas guardam seu gesto (Didi-Huberman, 2013):

Toda a humanidade é — o tempo todo e para sempre — esquizofrênica. Talvez, em termos ontogenéticos, seja possível designar um comportamento frente às imagens mnêmicas como sendo precedente e primitivo, que, contudo, permanece latente. Nos estágios posteriores, a imagem mnêmica já não desencadeia um movimento reflexo imediato e prático — seja ele bélico ou religioso; em vez disso, as imagens da memória passam a ser conscientemente armazenadas em imagens ou sinais. Entre esses dois estágios situa-se o tratamento recebido pela impressão que se pode designar como forma simbólica de pensamento (Warburg, 2015, p. 252).

A história é ambientada na Ilha de Chiloé, e as ilhas figuram nos mitos e histórias das culturas de todo o mundo, sendo terrenos férteis para imaginação, uma vez que há ilhas abençoadas e sombrias. A ilha é um centro espiritual primordial, um mundo em miniatura, uma imagem completa do cosmos. É uma espécie de santuário (Martin, 2012).

Logo nos primeiros minutos do filme, há uma imagem de um rebanho de ovelhas mortas no pasto e a personagem Rosa encontra uma espécie de corda trançada no pescoço de uma das ovelhas. Ao perceber a situação, o colono alemão acusa Rosa e o pai de fazerem algum tipo de feitiço, pelo fato de serem indígenas, o que seria uma espécie de assimilação feita pelo colono, demonstrando algum tipo de demonização dos povos indígenas ou de suas práticas (Figura 3). A partir desse primeiro conflito, podemos traçar um paralelo com o que seria chamado de malefícios, que seriam práticas de bruxaria de acordo com os inquisidores Heinrich Kraemer e James Sprenger, em um dos mais importantes tratados de bruxaria, o *Martelo das feiticeiras*:

Resta-nos explicar que as bruxas matam animais, principalmente gado, da mesma forma que matam seres humanos. São capazes de enfeitiçá-los com o toque de suas mãos ou com seu olhar. Ou colocando sob a soleira da porta do estábulo, ou junto à cocheira onde bebem água, algum feitiço ou amuleto de bruxaria (Kraemer; Sprenger, 1997, p. 294).

Figura 3 – Diagrama ovelhas mortas no pasto (Frame aos 04min36s)



Fonte: Elaborada pela autora.

Após a acusação, há um confronto entre o colono e o pai de Rosa, no qual o colono ordenou que os cachorros atacassem o pai de Rosa, ocasionando em sua morte. Então, Rosa torna-se órfã, e, em diversas culturas, o órfão possui um lugar especial, como a história de Moisés, ao ser retirado em um cesto nas águas e adotado pelo faraó; Rômulo e Remo, ao serem criados pela loba; Oliver Twist, Cinderela, Harry Potter e muitos outros. Muitos dos mitos de criação giram em torno de um órfão que é confrontado com ameaças logo na infância. Por um lado, trata-se de um abandono, mas, por outro, de um desenvolvimento precoce. Ele é muitas vezes portador de alguma capacidade especial, perseguido por forças sombrias ou circunstâncias difíceis, e frequentemente ajudado pela natureza e até figuras mágicas (Martin, 2012). Na figura 4, Rosa chora sobre o corpo do pai morto. É o momento de perda da sua inocência, de seu amadurecimento forçado.

Figura 4 – Rosa chora sobre o corpo do pai (Frame aos 07min41s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Em diversas civilizações, a corda é um símbolo divino e está ligada ao simbolismo em ascensão. É utilizada como proteção contra os maus espíritos, para controlar as forças da natureza e em rituais envolvendo união ou desunião (Chevalier; Gheerbrant, 1962). A magia com cordas (Figura 5) também é utilizada em diversas práticas mágico-religiosas contemporâneas (Willians, 2022).

Associada às fibras das plantas que crescem para cima em direção ao sol, a corda é misticamente solar e fértil. Já na iconografia maia, as cordas penduradas no céu significam sêmen divino a cair do Céu para dar vida à terra. Possivelmente porque se assemelha facilmente à estranha serpente ou à trepadeira que serpenteia pela árvore da nossa experiência primordial, a corda sempre foi a ferramenta dos xamãs, proporcionando ascensão extática para as regiões celestes, um meio de união e de voo e a estrada mágica na qual os espíritos viajam (Martin, 2012, p. 516).

Figura 5 — Diagrama Rosa encontra Aurora (Frame aos 28min40s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Já o cordeiro simboliza a pureza e a inocência que é encaminhado para o sacrifício em prol da salvação em diversas culturas. O cordeiro ou a ovelha simboliza o membro do rebanho de Deus (Javé) e é retomado no cristianismo. Também é representado pela figura do Cristo e do seu sacrifício pela humanidade. A presença do símbolo do cordeiro é evidenciada em diversas passagens da Bíblia (Chevalier; Gheebart, 1962). Na figura 6, o cordeiro aparece em outro momento do filme, em que o bebê é presenteado com um cordeiro/ovelha de madeira.

Nos mistérios do renascimento da Grande Mãe. Hermes, guia das almas, é o carneiro que gera à Criança divina que se assemelha ao sol acabado de nascer é que simboliza a ascensão da alma a partir da escuridão noturna do submundo (Kerényi, p. 141-142 *apud* Martin, 2012, p. 322).

Figura 6 — Diagrama o bebê e o carneiro de madeira (Frame aos 1h20min05s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Nos primeiros minutos do filme, a família alemã faz o sinal da cruz e uma oração do Pai Nosso antes da refeição ser servida aos patrões. Rosa também acompanha o gesto, mas não no mesmo ambiente (Figura 7). Mesmo Rosa sendo batizada, isso não a torna igual a eles. Nesse momento, Rosa faz a oração na cozinha, que é um local que simboliza o local das transmutações alquímicas ou psíquicas; este seria um momento de evolução interior (Chevalier; Gheerbrant, 1962). Ao longo do filme, torna-se visível a presença dos símbolos e das práticas cristãs que parecem familiares à personagem, paralelas ao seu desconhecimento das práticas indígenas da sua ancestralidade (Figura 8), o que nos remete aos processos de cristianização durante o colonialismo e o apagamento da cultura de diversos povos.

Figura 7 — Rosa reza na cozinha (Frame aos 3min32s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Figura 8 — Rosa reza na casa de Mateo (Frame aos 33min34s)



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Logo a seguir, temos a cena em que Rosa coloca um crucifixo artesanal de gravetos no local onde seu pai foi enterrado (Figura 9), e então é impedida por Agnes, afirmando que ele não era cristão. Logo em seguida, Rosa parte em busca de justiça.

Figura 9 — Diagrama Rosa faz crucifixo no túmulo do pai (Frames aos 10min00s)



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A imagem do crucifixo, que aparecerá em outros momentos ao longo do filme, como na figura 10, é um símbolo presente desde a antiguidade, que possui uma função de síntese e medida, de comunicação do céu e da terra. Na tradição cristã, a cruz simboliza o próprio cristianismo e o sacrifício de Cristo pela humanidade (Chevalier; Gheerbrant, 1962).

Figura 10 — Agnes encontra crucifixo (Frame aos 43min32s)



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Na figura 11, observamos a imagem em que Rosa busca refúgio na igreja, através de um ângulo em que podemos notar as cruzes em ascensão em direção aos céus.

Figura 11 — Rosa vai à Igreja (Frame aos 15min28s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Na figura 12, no diálogo em que Rosa diz a Mateo que os peixes não são tão diferentes dos cordeiros (ao se referir a sua habilidade com facas), fizemos uma associação à simbologia do peixe e do cordeiro, já que o peixe pode representar o próprio Cristo e o cordeiro também, como já citado anteriormente.

A inocência primitiva dos peixes sugere aos cristãos que foram perdoados durante o Dilúvio . Eles representam aqueles que aguardam o batismo como peixes que nadam em torno dos tornozelos de Cristo e o próprio Cristo é representado como peixe (ichthys) ou como «pescador de homens» (um epíteto que partilha não apenas com São Pedro como também com Buda e Orfeu), Depois dos primeiros cristãos sendo batizados numa fonte conhecido como piscina (lago de peixes), por vezes envergavam trajes de peixe, aludindo à natureza de que tinha provindo (Eisler, 1921, p. 72-73 *apud* Martin, 2012, p. 202).

Figura 12 — Diagrama Rosa limpa o peixe com a faca (Frames aos 21min20s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

A transfiguração/metamorfose é um tema recorrente na temática da bruxaria, uma imagem que se faz presente na história da arte em diversos momentos da Idade Moderna e segue muito presente no audiovisual até a atualidade. A metamorfose é citada por diversas vezes no *Martelo das Feiticeiras*:

Precisamos ademais nos empenhar em compreender claramente o que de fato acontece quando, hoje em dia, pelos poderes do diabo, os magos e as bruxas são transformados em lobos e em outros animais selvagens. O Cânon fala de algumas metamorfoses duradouras e concretas, mas não trata das coisas extraordinárias que podem ser feitas através da magia [...] (Kraemer; Sprenger, 1997, p. 59).

Nas mitologias de diversos povos, a temática da metamorfose, por efeito de magia ou feitiçaria, em resultado de vingança ou recompensa pelos deuses é bem frequente. Há diversas histórias em que deuses transformam outros seres humanos em animais e até em árvores, rios e flores.

A metamorfose de bruxas é um tema bem recorrente na mitologia e no folclore do povo Chilote. Um exemplo são os pássaros: *mandao*, *raiquén*, *coo* ou *deñ*, que são intimamente relacionados às Bruxas de Chiloé, sendo algumas dessas aves atribuídas ao mau agouro. Um exemplo de mito ligado à transformação de bruxas em aves é “A voadora”, no qual uma bruxa mensageira teria a capacidade de se transformar em um pássaro, o *huairavo* (Figura 13).

Figura 13 — Pássaro observa Rosa na floresta (Frames aos 12min00s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Figura 14 — Diagrama Pássaros (Frames aos 1h27min16s; 25min14s; 1h08min40s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

No folclore chilote, há relatos de que as bruxas teriam o poder de se transformar em cães, gatos pretos, ou em alguns tipos de pássaros (Sánchez, 1989).

Figura 15 — Diagrama Diálogo entre o Prefeito e os colonos (Frames aos 45min11s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

No ato de fazer justiça pelo pai de Rosa, a comunidade de bruxos de Chiloé transforma os filhos de Stefan em cães (Figura 16).

Figura 16 — Agnes encontra cães nas camas dos filhos (Frame aos 43min17s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Em *Feitiçaria*, não é explicitado o que seria exatamente o pedaço de pele costurada que aparece em algumas cenas. No entanto, há semelhança com o macuñ, um objeto mágico que pertence à mitologia chilota e é relacionado às bruxas. O macuñ é um colete feito de pele de uma pessoa falecida e é semelhante a um tórax humano. Ele não tem costas e é amarrado com um cordão nas costas de quem o utiliza. De acordo com a mitologia chilota, o macuñ é um instrumento de grande importância e sem ele a bruxa não seria nada, pois é com ele que a bruxa pode se transformar em um animal, voar, abrir portas, ficar invisível e até iluminar o caminho (Sánchez, 1989).

Figura 17 — Rosa encontra pele na caverna (Frame aos 1h04min33s)



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Na figura 17, Rosa encontra a “pele” na caverna. E, na figura 18, Aurora amarra a pele em torno do torso de Rosa, no entanto, são interrompidas e capturadas pelos guardas, e então levadas a julgamento. Na figura 19, a “pele” está pendurada em uma espécie de cruz no julgamento.

Figura 18 — Amarração da pele (Frame aos 1h09min05s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Figura 19 — Pele na cruz (Frame aos 1h10min13s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Após serem presos e se juntarem a Mateo, ele morre logo em seguida. A pele do tórax de Mateo é retirada, e Rosa a veste em um ritual (Figura 20). Logo na cena em seguida (Figura 21), um grande cão da cor preta ameaça a família do prefeito, sugerindo que Rosa tenha de alguma forma saído da prisão e tomado a forma de um animal.

Figura 20 — Diagrama Rosa recebe pele de Mateo (Frames aos 1h27min31s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Figura 21 — Diagrama Rosa se transforma em um cão (Frames aos 1h29min42s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

4.1.1 Os 4 elementos da vida: a água, o ar, o fogo e a terra

Ao analisar as cenas do filme, notamos a presença dos quatro elementos cósmicos em toda obra, principalmente a água e o fogo. Portanto, faremos uma análise simbólica dos elementos em alguns trechos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1962), “Para os gregos, bem como para a maioria das tradições, os elementos são em número de quatro: a água, o ar, o fogo, a terra” (p. 362). Para Gaston Bachelard (1942), os elementos estariam ligados a uma imaginação material, pois o autor considera os elementos como hormônios da imaginação, que acionam um grupo de imagens que auxiliam na assimilação íntima do real disperso em suas formas, efetuando grandes sínteses. As manifestações dos elementos determinam a essência das forças da natureza, que realizam a obra de criação e destruição.

4.1.1.1 A água

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1962), as significações simbólicas da água podem ser resumidas em três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e regeneração. Esses temas são encontrados nas mais antigas tradições. A água pode ser encarada em planos opostos: a água é fonte de vida e de morte, criadora e destruidora (Chevalier; Gheerbrant, 1962). De acordo com Gaston Bachelard (1942):

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser consagrado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal [...] (BACHELARD, 1942 *apud* FERREIRA, 2013, p. 8-9).

O elemento água se faz presente em *Feitiçaria* ao longo de todo o filme: no clima chuvoso da ilha, no mar, na cachoeira e acumulada em pequenos locais. Nos tópicos seguintes, veremos as significações simbólicas da água, em suas diversas formas nas imagens do filme.

4.1.1.1.1 O reflexo/ espelho

Na Figura 22, Rosa vai até a igreja pedir abrigo ao padre. O padre pede que ela olhe para a água e diga o que vê. A imagem refletida não tem a resistência do vidro e do metal¹³, o ato de “contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer” (Bachelard, 1989, p. 49). A água teria o poder de despertar dois tipos de sentimentos: os alegres e os tristes, o da vida e o da morte. Para Martin (2012), “Os espelhos sempre existiram. Antes do uso do metal eles eram os reflexos de água reunidos nos recortes de terra” (p. 590). O espelho é um objeto que revela a verdade, símbolo da sabedoria e do conhecimento. O reflexo na água mostra a reflexão de si na própria consciência. Nesse momento, Rosa é questionada sobre sua busca por justiça e a sua consciência sobre si mesma, o reflexo na água, mostra um caminho para o autoconhecimento e sabedoria.

¹³Bachelard (1989), ao citar o mito de Narciso, afirma que um espelho tem a resistência do vidro e do metal, impondo uma barreira aos seus desejos. Ele aprisiona um segundo mundo. Já a fonte seria um caminho aberto, uma imaginação aberta, diante da água que o reflete, ele sente que sua beleza é contínua e que é preciso concluí-la. [a água e os sonhos, p. 28].

Schopenhauer comparava o intelecto humano a um espelho. No seu aspecto mágico, o espelho é uma ferramenta de impostor, um utensílio de ilusão, fazendo-nos frequentemente parecer mais, ou menos, do que aquilo que somos. Mas o espelho enquanto símbolo da nossa capacidade para reflectir é igualmente um instrumento de salvação (Martin, 2012, p. 592).

Figura 22 — Diagrama Reflexo (Frames aos 17min09s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Já na figura 23, quando Rosa vai até a casa de Mateo pedir abrigo, ele levanta o mesmo questionamento que o Padre já havia trazido para Rosa. E é encarando Mateo como seu semelhante, um “índio”, um *huilliche*, que ela passa a encarar a si mesma e iniciar a busca pela sua ancestralidade.

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelamos também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (Martin, 2012, p. 653).

Figura 23 — Diagrama Rosa vai à casa de Mateo (Frames aos 18min41s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

4.1.1.1.2 O complexo de Ofélia e o mar

Na figura 24, Rosa se atira no mar. Na figura 25, Mateo diz para Rosa que o seu pai não estaria no céu, pois o povo mapuche é um povo do mar. A imagem de uma jovem tentando suicídio na água, nos remete a uma imagem emblemática que alimentou muitas outras. A figura de Ofélia, de Shakespeare, a imagem de uma jovem morta que foi eternizada.

Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, nos traz o complexo de Ofélia, como o símbolo do suicídio feminino. Ela seria uma criatura nascida para morrer na água, encontrando seu próprio elemento, “A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente afogados de lágrimas.” (Bachelard, 2002, p. 85).

Mas Rosa é salva por Mateo, que diz: Você não vai encontrar seu pai no mar. Mas será que Rosa realmente não morreu? Ela não teria tido uma morte simbólica? Ou seria um renascimento? De acordo com Chevalier (2016), o mar simboliza a dinâmica da vida; tudo sai do mar e tudo retorna para ele. Ele é um local de nascimentos, transformações e renascimentos. O mar em movimento simboliza um estado transitório entre as possibilidades, uma situação de incertezas e dúvidas ou de indecisão, que se pode concluir bem ou mal. O mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte (Opie; Tatem, 1989).

Vê-se nos arredores da Grande Brière uma mulher desganhada, trajando um longo vestido branco, que outrora se afogou ali. Tudo se alonga ao fluir da corrente, o vestido e a cabeleira; parece que a corrente alisa e penteia os cabelos. E mesmo sobre as pedras do vau o rio move-se como uma cabeleira viva (Bachelard, 1942, p. 86).

Essa imagem citada por Bachelard se assemelha muito à imagem de Rosa ao entrar no mar (figura 24), já com sua trança desfeita, apenas com a camisola branca entrando no mar. Ao se afogar, vemos em alguns frames o cabelo de Rosa movendo-se pela água, até então ser resgatada por Mateo.

Figura 24 — Diagrama Rosa no mar (Frames aos 31min28s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Uma imagem curiosa no Dicionário de superstições de Oxford (1989) é que “[...] dizia-se que trazia infelicidade salvar alguém que se estivesse a afogar no mar. O próprio Salvador afogar-se-ia em breve, por quanto o mar tem de ter a sua quota-parte de afogados.”. Mateo teria salvado Rosa do afogamento, mas em breve viria a falecer.

Figura 25 — Diagrama criaturas marinhas (Frames aos 23min13s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

4.1.1.2 O fogo

Na imagem 30, Rosa se abriga na escuridão da floresta e contempla o fogo. De acordo com Bachelard (1989), o fogo sugere o desejo de mudança, o encerramento de uma vida e o início de outra. O desejo de transformação a partir da destruição: “O ser fascinado escuta o apelo do braseiro. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação (Bachelard, 1989, p. 22).” Já o significado simbólico da fogueira tem um aspecto divino de purificação e regeneração, mas também tem seu aspecto negativo e uma função diabólica, como o fogo do inferno. A fogueira faz parte de ritos de purificação pelo fogo em diversas crenças, inclusive cristãs (Chevalier; Gheerbrant, 1989).

Se tudo que se modifica lentamente se explica através da vida, o que se modifica depressa é explicado pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive no nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e oferece-se como um amor. Volta a tornar-se matéria e oculta-se, latente, contido, como o ódio e a vingança. Entretodos os fenômenos, é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no Paraíso. Arde no Inferno. É doçura e tortura [...] (Bachelard, 1994, p. 19).

A presença tanto da água como do fogo ao longo do filme é bem marcante e em suas mais diversas formas. Em diversas cenas do filme, há uma fogueira presente (figura 26) ou quando Rosa atea fogo na casa de Mateo (figura 27).

Figura 26 — Diagrama Fogueira (Frames aos 11min39s; 20min33s; 1h03min25s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Figura 27 — Diagrama Rosa atea fogo na casa (Frames aos 57min31s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Na figura 28, há um momento em que Rosa queima o elemento do feitiço que ela estaria executando, findando-o.

Figura 28 — Diagrama Feitiço (Frames aos 1h19min10s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

4.1.1.3 A terra

A terra simboliza a função maternal. É símbolo de fecundidade e regeneração. Ao longo do filme, vemos o contato de Rosa com a terra em suas mais variadas formas (figura 29), especialmente em alguns momentos na floresta. Após ir embora da casa de seus patrões, Rosa passa sua primeira noite sozinha na floresta (figura 30).

A floresta é um lugar de solidão, complicação, recuperação, regressão, imponência e dissuasão, crescimento espontâneo e decadência contínua. Altos simpáticos ou perversos materializam-se a partir de raízes envolventes ou silvas picantes. A magnânima e ávida bruxa, o Libidinoso sátiro, o demoníaco, o mágico, o feiticeiro, o anjo e a fada moram na floresta. Como os espíritos dos animais, eles partilham a sua sabedoria, mostram o caminho ou fazem-nos em pedaços (Martin, 2012, p. 118).

Figura 29 — Terra (Frame aos 1h33min11s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Figura 30 — Floresta (Frames aos 11min37s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Já a árvore, que também aparece em destaque em algumas cenas (figura 31), seria o símbolo da vida e estaria em eterna evolução e ascensão para o céu. Ela simboliza a morte e a

regeneração. A árvore teria o poder de reunir todos os elementos. A árvore seria capaz de se comunicar com os três níveis do cosmo: o subterrâneo (raízes), a superfície (caule) e as alturas (copa) (Chevalier; Gheerbrant, 1989).

Figura 31 — Diagrama árvores (Frames aos 1h30min15s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Na figura 32, temos a cena em que Mateo faz algum tipo de conexão com a árvore.

Figura 32 — Mateo e a árvore (Frame aos 22min44s)



Fonte: Murray, 2023.

A minhoca representa a forma mais modesta do elemento terra, pois ela seria ao mesmo tempo “insignificante e à semelhança de uma divindade”. Uma minhoca é a mutabilidade da terra e tudo o que a ela pertence (Martin, 2012).

Figura 33 — Minhoca (Frame aos 56min32s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

4.1.1.4 O ar

O elemento ar é simbolicamente associado ao vento. Representa o mundo sutil e é intermediário do céu e da terra (Chevalier; Gheerbrant, 1989).

Figura 34 — Céu e terra (Frame aos 37min37s)



Fonte: Murray, 2023. Frame.

4.1.2 O caldeirão como unificador dos quatros elementos

Já na simbologia do caldeirão, utilizado para o preparo de alimentos, mas também para os cozimentos mágicos, em diversas culturas, simboliza a abundância, a ressurreição ou o sacrifício.

O caldeirão é um símbolo universal da natureza, a Grande Mãe. Como receptáculo, representa o princípio feminino. Sobre três apoios, lembra a deusa tríplice da Lua. Os quatro elementos da vida entram nele, pois necessita do fogo para ferver, da água para encher, das ervas verdes da terra para cozinhar e pelo ar sobe seu vapor perfumado (Valiente, 2025, p. 145).

Figura 35 — Diagrama Caldeirão (Frames aos 35min40s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

4.1.3 O quinto elemento

Além da presença dos quatro elementos da vida, pertencentes ao mundo visível, presentes em várias culturas desde a antiguidade com suas variações, os filósofos ocultistas mais antigos nos transmitiram a ideia de algo além, um quinto elemento, que chamaram de quintessência, éter ou espírito (Valiente, 2025, p. 145).

4.1.3.1 A caverna

A caverna é um arquétipo para o útero materno, ela está presente nos mitos de origem, renascimento e iniciação de diversos povos. Diversas cerimônias de iniciação começam com a passagem para dentro da caverna, como uma forma simbólica de retornar ao útero. A caverna também simboliza a exploração do eu interior e, mais particularmente, do eu primitivo recalcado nas profundezas do inconsciente. Ela também é considerada um gigantesco receptáculo de energia, desempenhando um papel nas operações mágicas:

Templo subterrâneo, a caverna guarda as lembranças do período glaciário, verdadeiro segundo nascimento da humanidade. É propícia às iniciações, ao sepultamento simulado, às cerimônias que circundam a imposição do ser mágico. Simboliza a vida latente que separa o nascimento obstétrico dos ritos da puberdade. Põe em comunicação o primitivo com as potências ctonianas (divindades que residem no interior da terra) da morte e da germinação (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 150).

A caverna representaria ao mesmo tempo o centro espiritual do macrocosmo, progressivamente obscurecido o centro espiritual do microcosmo, progressivamente obscurecido, e o centro espiritual do microcosmo, o do mundo e o do homem. A caverna contém o éter, a alma individual e até mesmo o Espírito universal (Chevalier; Gheerbrant, 1982).

Entrar na caverna seria retornar à origem, um retorno à substância central. Um local de passagem da terra para o céu e do céu para a terra, como uma espécie de purgatório. E como todo grande símbolo, ela possui aspectos positivos e negativos, pois ela também abrigaria os monstros e também conduziria aos infernos. A caverna também simboliza o lugar da identificação, o processo pelo qual o indivíduo se torna ele mesmo e consegue chegar à maturidade.

Ao receber os ensinamentos de Aurora e reconhecer sua ancestralidade mapuche, Rosa participa de uma espécie de ritual de iniciação (figura 36) ou “desbatismo” em que ela ingere uma planta alucinógena preparada por Aurora (figura 37), e, para chegar até a caverna, ela atravessa uma cachoeira que dá acesso ela (figura 38). A utilização da caverna pelos feiticeiros era algo mencionado no folclore de Chiloé, como diversos rituais inclusive com a utilização do *macûn* (Romo Sánchez, 1989).

Figura 36 — Planta alucinógena (Frame aos 1h01min02s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Figura 37 — Desbatismo (Frame aos 1h01min21s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Figura 38 — Caverna (Frame aos 01h03min25s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

No diálogo de Rosa e Mateo na prisão, já depois do ritual de iniciação (figura 39), a frase dita por Rosa poderia fazer alusão à frase: “Aquele que luta com monstros deve acautelar-se para não tornar-se também um monstro. Quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você.” (Nietzsche, 2005, p. 103). Essa cena também nos sugere que Rosa pode ter sido “escolhida” para fazer parte daquela comunidade. Também encontramos essa imagem da caverna na obra de Bachelard (1948).

Diante do antro profundo, no umbral da caverna, o sonhador hesita. Primeiro olha o buraco negro. A caverna, por sua vez, olhar contra olhar, fixa o sonhador com seu olho negro. O antro é o olho do ciclope [...] (Bachelard, 1948 *apud* Ferreira, 2013, p. 198).

Figura 39 — Diagrama Abismo (Frames aos 1h12min59s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

E a cena final se passa na caverna, quando Rosa assume a liderança da seita de bruxos/povo mapuche (figura 40), após passar por toda uma jornada de aceitação e busca das suas origens.

Figura 40 — Cena final (Frames aos 1h18min33s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

4.1.3.2 A mulher sábia

Uma das importantes modulações da figura da bruxa é a da mulher sábia, que era curandeira e parteira. Em épocas que a ciência médica moderna ainda era desconhecida, a curandeira era, basicamente, o único recurso das pessoas pobres em partes remotas da Europa.

Com a perseguição à curandeira popular, as mulheres foram expropriadas de um patrimônio de saber empírico, relativo a ervas e remédios curativos, que haviam acumulado e transmitido de geração a geração, uma perda que abriu o caminho para uma nova forma de cercamento: o surgimento da medicina profissional, que, apesar de suas pretensões curativas, erigiu uma muralha de conhecimento científico indisputável, inacessível e estranha para as “classes baixas” (Ehrenreich e English, 1973; Starhawk, 1997 *apud* Federici, 2023, p. 367).

A partir dos processos de hibridização, o estereótipo da bruxa europeia teria sido implantado na cultura das Américas e incorporado no processo de colonização. Em Chiloé, esses rastros se comportam de uma maneira peculiar: a figura da bruxa é incorporada na cultura e declarada. Em *Feitiçaria*, suas imagens híbridas carregam forças advindas de sua resistência, pois não se trata puramente do resgate da cultura de um povo originário, mas sim de uma nova realidade advinda de todo esse processo.

Figura 41 — Diagrama Parteira (Frames aos 1h18min33s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Figura 42 — Diagrama preparo de ervas (Frames aos 1h24min20s)



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Ao analisarmos *Feitiçaria*, um aspecto importante do filme é a sua temática que, apesar de local, não deixa de ser também universal, pois aborda problemáticas provenientes do colonialismo que ainda não foram resolvidas e nos assombram há séculos, das crenças que foram herdadas desse sistema colonial e que se mistura com o mundo de tradições que já existia antes e que se reinventa e sobrevive nas suas mais diversas formas.

As imagens enigmáticas da ilha conseguem ser ao mesmo tempo belas e violentas, trazendo contraste entre as paisagens românticas e as cenas mais sombrias. Portanto, vale o destaque para a direção de fotografia de María Secco. As imagens trazem a sensação do clima úmido da ilha, têm um destaque para os tons de verde-musgo, azul-acinzentado e sépia.

Diante dos estereótipos de representação da mulher que já vimos no cinema, principalmente no cinema de horror, *Feitiçaria* nos mostra outras possibilidades de representação, um horror que possui um andamento mais lento, sem sustos, mas que nos dá tempo para refletirmos acerca das imagens e sobre as heranças que nos assombram. Um filme de bruxa, mas que foge do estereótipo da bruxa maléfica: bruxa grotesca e bela bruxa. Em que o corpo da bruxa ora causa repulsa, ora seduz. Rosa, assim como a bruxa Sycorax, da peça *A tempestade* (1611), de Shakespeare, pode ser vista de uma outra forma. Como alguém que dá voz aos povos colonizados, principalmente às mulheres.

5 CONCLUSÃO

As pesquisas relacionadas ao fenômeno da caça às bruxas têm sido constantes nas últimas décadas, principalmente, no cenário europeu. Portanto, se fez necessário nesta pesquisa um olhar para diferenças e semelhanças de atuação desse dispositivo de controle nas colônias, mais especificamente na América Latina e a partir da leitura de imagens. Trouxemos questões advindas do conceito de acumulação primitiva do capital (Federici, 2017). No processo de colonização das américas, foram utilizados diversos mecanismos de violência, para exterminar as mais diferentes culturas, pois a concepção de mundo e espiritualidade dos povos originários divergiam da lógica colonial. Essas necropolíticas eram postas em prática em prol de uma modernidade, estabelecendo um modo de vida único e universal (Mbembe, 2018). Em contrapartida, observamos, também, as formas de resistência e os movimentos de luta desses povos, e muitos se mantêm assim até hoje. É indispensável que tenhamos em mente que essa resistência nunca deixou de existir, não se trata de uma luta que começou agora, ela já estava acontecendo e permanecerá (Coletivo Sycorax, 2021)¹⁴.

A dominação dos corpos das mulheres consideradas transgressoras partia de um projeto de dominação sobre a própria natureza selvagem, restringindo sua autonomia. A caça às bruxas visava os modos de vida de corpos conectados à natureza, seus ciclos e ao conhecimento oriundo dela. Quando Federici (2021) traz uma perspectiva do conceito de “reencantamento” fazendo alusão à palestra do sociólogo alemão Max Weber em 1917, em que ele falou sobre o desencantamento do mundo, a autora nos convida a fazer uma reconexão com a natureza, os outros e o nosso corpo. E essa reconexão nos permitiria escapar da atuação do capitalismo em nossas vidas e ainda nos trazer uma sensação de completude. É partindo desse lugar que buscamos, através das imagens e da arte, encontrar um caminho, além das dicotomias – binarismos – bem/mal, belo/feio, homem/mulher, natureza/civilização, animal/humano, mito/realidade, luz/escuridão. O que muitas vezes pode ser um desafio, principalmente para os que viveram seguindo a lógica cartesiana hegemônica.

No entanto, nos é possível trilhar um outro caminho com Cusicanqui (2010), que nos convida a ver as imagens através de um novo olhar, que traz consigo a subjetividade do sujeito que observa, que vivencia, usa os sentidos para além das lógicas da modernidade, que traz o corpo com presença, imaginação e memória. Esse corpo que muitas vezes foi considerado impuro e

¹⁴ Prefácio do livro *Reencantando o mundo* (Federici, 2021).

pecaminoso e demonizado pela Igreja (Clark, 2006). Portanto, somente através da percepção subjetiva e das emoções de quem analisa, seria possível elaborar esse novo olhar e tomar consciência de suas diversas perspectivas, preconceitos e hierarquias (Cusicanqui, 2010).

No filme chileno *Feitiçaria* (2023), é possível notar a (re)interpretação da mitologia de Chiloé pelos realizadores como uma forma de repensar a memória. Apesar das imagens serem construídas da oralidade e de documentos já existentes, elas produziram novas imagens que darão vazão a novas interpretações e proporcionarão outras realidades. E, apesar de ser uma história particular de uma localidade, sem a intenção de trazer um pensamento homogeneizante, ela traz questões pluriversais, senão também atemporais.

Do microcosmos ao macrocosmos: o filme nos convida a entrarmos em conflito com as dores da *herida* colonial. A nossa protagonista, Rosa, dialoga com a nova Mestiza de Glória Anzaldúa (2012), pois ela serpenteia entre mundos, ela vaga por um local repleto de subjetividades, onde a binariedade não lhe cabe. As escrit(ur)as de Glória Anzaldúa nos convidaram a reinterpretar a história moderna (universalizante) e nos traz uma possibilidade de reencantamento do mundo e de cura a partir do pensamento *nepantlera*. *Neplanta* é uma palavra asteca que significa partido ao meio. A *mestiza* funcionaria como uma ponte para esse pensamento, que nos levaria a um lugar novo. E em concordância com esse pensamento, nos conectamos a outros artistas que nos convidaram a trazer esse reencantamento.

Em consonância com Bohórquez-Castellanos (2019), o reconhecimento da resistência das mulheres, particularmente das mulheres-bruxas, reivindica práticas descolonizadoras. No caso específico da América Latina e do Caribe, a mulher-bruxa tornou-se um sujeito político e sua realidade se move de maneira contra-hegemônica, incorporando outros saberes e práticas distantes das concepções ocidentais universalizadas de lutas de classe, raça e gênero.

Portanto, proponho assumirmos o que Lara (2005) chama de “posicionalidade bruxa”: potencializarmos uma transformação crítica que atua no pessoal e no social, “ouvindo seu coração, intuição, subconsciente, corpo, corpo-mente-espírito, indo além de sua mente racional” (Lara, 2005, p. 30). Não significa admitir uma posição estática e imutável, mas sim adentrarmos e sairmos como quisermos das/nas multiplicidades do sujeito e em suas (nossas) subjetividades (Lara, 2005).

Concluindo, buscamos trazer uma perspectiva do saber visual a partir das propostas de montagem imagética no Atlas Mnemosyne de Warburg (2010) e das retóricas audiovisuais de Szafir (2006; 2010). A experimentação artística através da criação digital desenvolvida ao longo da pesquisa e presente nesta dissertação de mestrado – ensaio visual –, propõe uma forma de trazer

outros olhares, a fim de repensarmos a memória – ou traços mnemônicos – que nos possibilitem uma abertura a distintas formas de conhecimento para além da escrita verbal canônica-acadêmica. Ou seja, que através das imagens possamos desencobrir (e descobrir) outras possibilidades de viver para além dos limites da razão e da racionalidade: permitindo-nos viver *entre-lugares-línguas-culturas* e em consonância corpo-mente-espírito para que a bruxa que habita em nós crie (re)existências para além das fronteiras. Afinal, como diz o dito popular, “a bruxa está solta”.

REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, Isabelle de Melo. **Imagens da mulher no ocidente moderno**. São Paulo: Edusp, 2020.
- ANZALDÚA, Gloria. Como domar una lengua salvaje. In: GARCÍA, Cristina. **Voces sin frontera: antología vintage español de literatura mexicana y chicana contemporánea**. Nueva Cork: Vintage books, 2007.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: la nueva mestiza**. San Francisco: Aunt lute, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BAMBA, Mahomed. **Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes**. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v.1).
- BOHÓRQUEZ-CASTELLANOS, Marcela. Brujas contemporâneas: entre mundos y devenires espirituales. **Nómadas**, n. 50, p. 137-153, 2019.
- BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- CLARK, Stuart. **Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna**. São Paulo: Edusp, 2006.
- CORAZZA, Sandra Mara. **Métodos de transcrição: pesquisa em educação da diferença**. São Leopoldo: Oikos, 2020.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010. [2010a]
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Violencias (re) encubiertas en Bolivia**. La Paz: Editorial Piedra Rota, 2010. [2010b]
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociologia das imagens**. Miradas ch’ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Editorial Tinta Limón, 2015.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **“Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”**. Entrevista concedida a Diário El Salto. Kattalin Barber, 2019. Disponível em:

<https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>. Acesso em: 22 set. 2025.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

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

FEDERICI, Sílvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.

FEDERICI, Sílvia. **Reencantando o mundo**. São Paulo: Elefante, 2021.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos** [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013.

FERRO, Marc. **História da colonização: das conquistas à independência (século XIII e XX)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade. História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 199-215.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2014.

GINZBURG, Carlo. **História noturna: decifrando o sabá**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GINZBURG, Carlo. Notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HULTS, Linda C. **The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2005.

LARA, Irene. Posicionalidades brujas: hacia un activismo de espiritualidad chicana/latina. **Polisemia: revista del Centro de Pensamiento Humano y Social**, n. 22, p. 33-53, 2016.

LARROCCA, Gabriela Müller. **Do Malleus Maleficarum ao cinema do horror: a tradição do mal feminino e da mulher-bruxa em filmes da década de 1960**. Orientadora: Prof. Dra. Ana

Paula Vosne Martins. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História. Curitiba, UFPR, 2021.

MACHADO, Sandra de Souza. **Entre Santas, Bruxas, Loucas e Femmes Fatales-(Más):** Representações e Questões de Gênero nos Cinemas. Curitiba: Editora Appris, 2020.

MARTIN, Kathleen **O livro dos símbolos.** Reflexões sobre imagens arquetípicas. São Paulo: Taschen, 2012.

MITCHELL, W. J. Thomas. **Iconology – image, text and ideology.** Chicago: Univ of Chicago, 1986.

MITCHELL, W. J. Thomas. O que as imagens realmente querem? *In:* ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *In:* CAPELATO, Maria Helena et al. (Orgs.). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual.** São Paulo: Alameda, 2011.

MURRAY, Christopher. The Cinematic Spell in an Island of Uncertainty. *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, n. 6, v. 2, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

OPIE, Lona A.; TATEM, Moira. **Um dicionário de superstições.** Oxford: Oxford University Press, 1989.

ORTEGA, Anna. A serpente costura os mundos: conheça significados das cobras para artistas e educadores indígenas. Entrevista: **Revista Nonada**, 2023. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2024/04/a-serpente-costura-os-mundos-conheca-significados-das-cobras-para-artistas-e-educadores-indigenas/>. Acesso em: 26 jun. 2025.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.** Texas: Editorial Ariel, 1978.

PURKISS, Diane. **The Witch in History:** Early Modern and Twentieth-century Representations. Nova Iorque: Routledge, 2010.

RODRIGUES, Kethlen Santini. **O surgimento da imagem da bruxa nas artes visuais: bruxaria e sexualidade nas obras de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien.** Orientador: Prof. Dr. Paulo Antonio De Menezes Pereira da Silveira Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes. Porto Alegre, UFRS, 2018.

ROMO SÁNCHEZ, Manuel. **Diccionario de la brujería en Chiloé.** Santiago: [s.n.], 1989. Disponível em: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-122675_recurso_2.pdf Acesso em: 20 maio 2025.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANCHEZ, Manuel Romo. **Dicionário de bruxaria em Chiloé**. Santiago: Platero, 1989.

SZAFIR, Milena. **Retóricas Audiovisuais**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação - Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010.

SZAFIR, Milena. De Performances Panopticadas a Cyborg Panoptizando - Manifesto21 (ou a elaboração de um manifesto multimidiático, o Manifesto Panóptico). *In*: VASCONCELOS, Giseli et al. **Digitofagia**. Radical Livros/ Waag Society: SP/Amsterdam, 2006. p. 98-101.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Akal, 2010.

WARBURG, Aby. **El ritual de la serpiente**. México: Sexto piso, 2004.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, Brandy. **Magia das Cordas**. São Paulo: Nova Senda, 2022.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo – o poder das imagens. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 16-45.

VALIENTE, Doreen. **O dicionário de bruxaria**. [S.I]: Goya, 2025.

VIDAL QUIROZ, Francisca Isabel. **Brujas chilenas: chamanismo y transculturación literaria**. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em linguística e Literatura Hispânica, com menção em Literatura) - Universidad de Chile, Santiago, 2019.

ZORDAN, Paola. Bruxas: figuras de poder. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, p. 331-341, 2005.