



DOI: <https://doi.org/10.22484/2318-5694.2025v13id5836>

## **À ESCUTA DAS BRUXAS: AMIZADE, CUIDADO E SUBJETIVIDADE NO FILME- ENSAIO *BRUXAS* (2024), DE ELIZABETH SANKEY**

Listening to the witches: friendship, care, and subjectivity in the essay film *Witches* (2024), by Elizabeth Sankey

Escuchando a las brujas: amistad, cuidado y subjetividad en la película-ensayo *Brujas* (2024), de Elizabeth Sankey

**Luísa Silva Baraldo Paiva<sup>1</sup>**

Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-0314-4175>

E-mail: [luisabaraldoprofissional@gmail.com](mailto:luisabaraldoprofissional@gmail.com)

**Ângela Cristina Salgueiro Marques<sup>2</sup>**

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>

E-mail: [angelasalgueiro@gmail.com](mailto:angelasalgueiro@gmail.com)

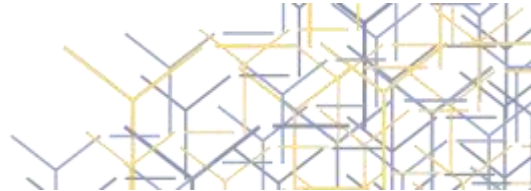
**Resumo:** Este artigo propõe uma análise de alguns diálogos do filme *Bruxas* (2024), de Elizabeth Sankey, a partir das práticas de escrita de si e das amizades femininas como formas de resistência política. Por meio da apropriação que autoras, como Marilda Ionta, Margareth Rago e Sílvia Federici, fazem de conceitos foucaultianos e da linguagem do filme-ensaio, o trabalho investiga como a maternidade pode transformar a experiência de mulheres em práticas de contracondutas através de amizades femininas, nas quais a escuta e o diálogo promovem a valorização do vivido, a confiança e a abertura de outros modos de pensar e agir. A figura da bruxa, tradicionalmente associada à transgressão, é ressignificada como símbolo de uma subjetividade insurgente e coletiva em diferentes referências cinematográficas que valorizam a centralidade das vozes femininas e da amizade como fontes de contraconduta e redefinição da interdependência como fonte de autonomia e cuidado.

**Palavras-chave:** bruxas; amizade; escritas de si; contraconduta; maternidade.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, Brasil.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, Brasil.

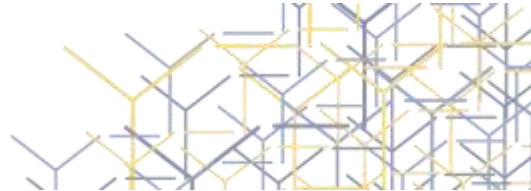


**Abstract:** This article proposes an analysis of some dialogues from Elizabeth Sankey's film *Witches* (2024), based on the practices of self-writing and female friendships as forms of political resistance. Through the appropriation that authors such as Marilda Ionta, Margareth Rago, and Silvia Federici make of Foucauldian concepts and the language of film essays, the work investigates how motherhood can transform women's experiences into practices of counterconduct through female friendships, in which listening and dialogue promote the appreciation of lived experience, trust, and the opening up of other ways of feeling and acting. The figure of the witch, traditionally associated with transgression, is re-signified as a symbol of insurgent and collective subjectivity in different cinematic references that value the centrality of female voices and friendship as sources of counterconduct and the redefinition of interdependence as a source of autonomy and care.

**Keywords:** Witches; friendship; self-writing; counterconduct; motherhood.

**Resumen:** Este artículo propone un análisis de algunos diálogos de la película *Bruxas* (2024), de Elizabeth Sankey, a partir de las prácticas de escritura de sí misma y de las amistades femeninas como formas de resistencia política. A través de la apropiación que autoras como Marilda Ionta, Margareth Rago y Sílvia Federici hacen de los conceptos foucaultianos y del lenguaje del cine-ensayo, el trabajo investiga cómo la maternidad puede transformar la experiencia de las mujeres en prácticas de contracultura a través de las amistades femeninas, en las que la escucha y el diálogo promueven la valorización de lo vivido, la confianza y la apertura a otras formas de sentir y actuar. La figura de la bruja, tradicionalmente asociada a la transgresión, se reinterpreta como símbolo de una subjetividad insurgente y colectiva en diferentes referencias cinematográficas que valoran la centralidad de las voces femeninas y la amistad como fuentes de contracultura y redefinición de la interdependencia como fuente de autonomía y cuidado.

**Palabras clave:** Brujas; amistad; escritos sobre sí mismas; contracultura; maternidad.



## 1 INTRODUÇÃO

Quando você pensa em bruxas, o que você vê? É com esse questionamento que se inicia o filme *Bruxas*, dirigido por Elizabeth Sankey e lançado em 2024. A obra é um filme-ensaio em que a diretora conta sobre sua experiência sofrendo de depressão e ansiedade pós-parto. Posteriormente, tal quadro a levou a ser internada em um hospital psiquiátrico para mães e filhos.

Ao apresentar sua vivência, Sankey faz associações de sua história e de outras mulheres com a história da caça às bruxas, relacionando a uma dicotomia entre uma boa bruxa (uma boa mulher, uma boa mãe) e uma bruxa má (uma mulher má, e uma mãe má). A partir dessa linguagem ensaística e do resgate da figura das bruxas, o filme propicia uma reflexão sobre a construção da subjetividade feminina na maternidade, seus empecilhos e culpas compartilhadas entre essas mulheres. Sobretudo, fala também acerca da importância do acolhimento e amizade entre mães e a formação de grupos de cuidado dentro dessas narrativas.

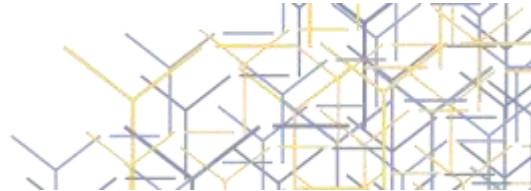
Entendendo a amizades como um espaço disruptivo, Marilda Ionta (2017) irá argumentar que as amizades femininas possuem uma força política por poderem formar lugares de cuidado que fogem dos controles de confiscação do poder capitalista e são ingovernáveis (diferentemente dos contratos matrimoniais, que estabelecem regras, papéis e condutas mais fixas). Aqui, entendemos o cuidado: “não como o provimento de necessidades básicas para a sobrevivência, mas como ação política que configura responsabilidade ética pela alteridade” (Marques; Camargo; Lins; Duarte, 2023, p. 89). Portanto, em *Bruxas* (2024), entendemos tais relações femininas e feministas, não só como essenciais para o processo de cura via autodefinição e a agência autônoma dessas mulheres, mas também como uma prática emancipatória essencial para a transformação de seus sujeitos.

Outro fator importante para o nosso trabalho, é a compreensão da prática do filme-ensaio como uma forma de escrita de si, vinculada a uma prática de cuidado de si ou *techniques de soi*<sup>3</sup>. Novamente, nessa parte, irão nos interessar as apropriações de escritoras feministas e latino-americanas dessas teorias foucaultianas, como a pesquisadora Margareth Rago (2013). Isso se dá, pois em *Bruxas*, pelo tom dado à narrativa a partir de relatos de experiências, pode-se configurar uma forma em que Sankey e as outras mulheres envolvidas no projeto possam falar de si, compartilhando seus traumas e vivências. Indo além, tal forma de linguagem não diz a respeito a um mero compartilhar, mas pode ser utilizada como uma ferramenta para “reinvenção de si e da relação com o outro” (p. 26), já que promovem a desconstrução de paradigmas, identificações entre sujeitos e questionamentos sobre ordens vigentes.

O poder conferido a essas narrativas de mulheres ou “relatos de si”, como chama Rago (2013), se dá por, historicamente, mulheres e outros grupos minoritários

---

<sup>3</sup> A expressão “*techniques de soi*” (ou “práticas de cuidado de si”), desenvolvida por Michel Foucault, se refere às formas que as pessoas encontram para cuidar de si mesmas, se conhecer melhor e moldar quem são. São práticas que ajudam alguém a transformar sua maneira de viver, pensar e se relacionar consigo mesmo e também mudam o lugar onde se vive.



terem o seu espaço negado na legitimação de autobiografias ou do conhecimento gerado pela experiência, uma vez que as epistemes valorizadas são aquelas resultantes da agência das classes dominantes.

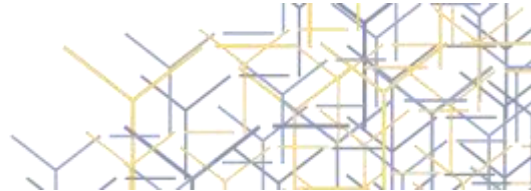
Diante disso, neste artigo, buscamos analisar a importância das práticas de escrita de si e amizade femininas dentro da narrativa fílmica de *Bruxas* (2024). Para tal, entendemos ser necessária a aproximação com as teorias foucaultianas acerca da amizade como uma prática disruptiva. No entanto, buscamos nos atentar a um recorte mais específico das apropriações feministas desenvolvidas mais tardiamente dessas teorias foucaultianas. A releitura dessas teorias é possibilitada por um gesto que valoriza os saberes insurgentes, pois, segundo Ionta (2017, p. 379): “Foucault compreende as amizades como espaços privilegiados de construção de contraconduta”.

Em diálogo com Butler (2015), Ionta pontua que a associação feminista das teorias foucaultianas dentro das escritas de si é possível, pois:

Foucault constrói um arsenal teórico, político e ético que permite olhar para narrativas de si das mulheres, confessionais ou não, desnaturalizando o sujeito mulher e problematizar as condições de produção das subjetividades femininas. Do ponto de vista teórico, possibilita desconstruir as categorias de sexo e gênero socialmente criadas e cristalizadas através dos tempos, implodir as identidades fixas e questionar radicalmente os modelos de feminilidade impostos social e historicamente (Ionta, 2017, p. 154).

Assim, torna-se possível entender a importância dos relatos de si daquelas mulheres e mães compartilhando suas experiências, criando grupos de apoio e conversando sobre suas dificuldades no maternar. A produção intersubjetiva dos relatos orienta uma forma subversiva de questionamento do ser mãe, dos arquétipos impostos a essa figura e do peso que eles exercem dentro da vida dessas mulheres e de muitas outras. Não apenas a construção do relato é importante, mas também o território afetivo que se constitui em torno aos encontros de vozes que agora podem se relacionar na tessitura coletiva de suas histórias, estimuladas pela coragem que tiveram de compartilhar suas vivências.

Diante desse arcabouço teórico, buscamos analisar algumas cenas específicas de *Bruxas* (2024), buscando entender como a maternidade pode transformar a experiência de mulheres em práticas de contracondutas através de amizades femininas, nas quais a escuta e o diálogo promovem escritas de si elaboradas em conversas que favorecem a valorização do vivido, a confiança e a abertura de outros modos de pensar e agir. Além disso, procuramos entender a importância dos relatos de si como forma de tessitura de vínculos ingovernáveis de amizade (questionando a maneira como o capitalismo os reprime), além de propor um espaço para a reelaboração de estruturas patriarcais. Por fim, tentamos associar a forma através da qual esses relatos de si são criados em filmes-ensaio dirigidos por mulheres, destacando sua importância para a



desconstrução de formas hegemônicas de representação feminina e trazendo outras obras para contextualização.

## 2 ENTRE GLINDAS E ELPHABAS, PRINCESAS E RAINHAS MÁS, MÃES BOAS E MÃES MÁS - A DICOTOMIA FEMININA EM OBRAS AUDIOVISUAIS

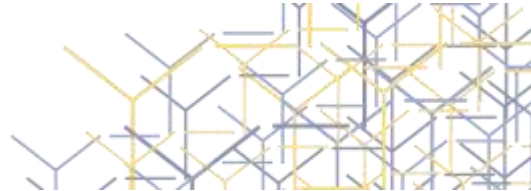
Uma bolha de sabão rosa cai do céu levemente, enquanto *Somewhere Over The Rainbow* toca. De dentro da bolha, sai uma mulher branca e ruiva, com um vestido rosa claro brilhante e mangas bufantes. Em sua cabeça, há uma coroa prateada cheia de estrelas e em sua mão uma varinha de condão. Essa mulher se inclina em direção a Dorothy e pergunta: "Você é uma bruxa boa ou uma bruxa má?". Dorothy responde, "Eu não sou nenhuma bruxa, as bruxas são velhas e feias". É assim que Glinda, em *O Mágico de Oz* (1939), se apresenta como a "Bruxa do Norte" e diz que é uma bruxa boa: essas, segundo ela, não seriam "velhas e feias" como as más.

A figura das bruxas se desenvolveu em um espaço de guerra de classes e avanço do capitalismo como sistema de opressão ao feminino. Segundo Federici (2023), entre os séculos XVI e XVII, era necessário perseguir mulheres que fugiam das normas para controlar o seu poder reprodutivo, em uma época em que era necessário se ter cada vez mais trabalhadores.

A bruxa encarna 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 que envenena a comida do senhor e incita as pessoas escravizadas à rebelião. [...] Mulheres foram expulsas de trabalhos assalariados, das ruas (mulheres sozinhas poderiam ser ridicularizadas ou atacadas), da porta de casa, das janelas e das reuniões com amigas. Era recomendado que não visitassem seus pais depois do casamento. Eram acusadas de ser pouco razoáveis, vaidosas, selvagens, esbanjadoras. A língua feminina era considerada indomável: a mulher era desbocada, fofoqueira, resmungona (Federici, 2023, p. 200).

Segundo Federici (2023), a crise populacional e econômica dos séculos XVI e XVII (peste, guerras, fome, colonização) deu origem "à intensificação da caça às bruxas e os novos métodos disciplinares que o Estado adotou neste período, com a finalidade de regular a procriação e quebrar o controle das mulheres sobre a reprodução" (p.169). A necessidade de controle da procriação de trabalhadores tem início, de acordo com Federici, desde o Império Romano, em que os "proletarii" eram cidadãos pobres que tinham como única riqueza sua "prole", que era utilizada pelo exército do Império. Dessa forma, entende-se que o proletário, é muito mais do que um trabalhador, mas contribui também através de sua capacidade de originar mais mão-de-obra. Portanto, o controle dos métodos reprodutivos foi extremamente necessário para manutenção de uma exploração de classes e para a formação do capitalismo.

Tal controle será ainda mais fortificado a partir da Baixa Idade Média, na transição nada pacífica do campesinato feudalista para o capitalismo. Nessa época, surgirá a figura das bruxas como a mais conhecida nos filmes hollywoodianos atuais -



uma mulher que seria velha, malvada e feia e invejaria a beleza e personalidade dócil das protagonistas. Elas são inspirada pelas idosas pobres que precisavam de auxílio para sobreviver (Federici, 2023) e poderão ser antigas camponesas revolucionárias, responsáveis por diversas revoltas desse grupo no período feudal, antigas prostitutas,<sup>4</sup> agora mais velhas e indesejadas, idosas que ainda tinham alguma lascívia ou desejo sexual, por representarem uma ameaça ao sexo como mera forma de reprodução, e parteiras - que por terem conhecimento de métodos de controle reprodutivo feminino - podiam indicar uma ameaça a uma sociedade que o sinônimo de riqueza era uma população numerosa, ou melhor, um acúmulo de mão-de-obra.

Assim, entende-se que, a caça às bruxas, além de representar uma possibilidade de controle estatal sob o útero feminino, ditou também maneiras de comportamento e o que era exigido entre as mulheres para serem consideradas uma “boa” mulher, dedicadas à reprodutividade e aos afazeres da “profissão dona de casa”<sup>5</sup>, estando livres assim, da possibilidade de morrer por ser considerada uma bruxa:

A caça às bruxas foi, portanto, uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, demonizá-las e destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde as bruxas pereceram que se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade (Federici, 2023, p. 342).

A bruxa má de Dorothy seria, portanto, essa mulher que, com o surgimento do capitalismo, contava com uma nova “disciplina sexual que negava à mulher ‘velha e feia’, que já não era fértil, o direito de uma vida sexual” (Federici, 2023, p. 354). Indo além, tal disciplina negava à mulher sua própria possibilidade de existir, já que, por não se adequar aos padrões de reconhecimento vigente, não realizava as performances exigidas às mulheres da época. Glinda, ao admitir que ela era uma “bruxa boa” - sendo tão diferente da sua antagonista – expressa na narrativa pela figura da “Bruxa Má do Oeste”, uma mulher verde, nariguda e mais velha (Figura 1) - apresenta a possibilidade de uma redenção feminina, mas contanto que essa mulher se adeque a certos paradigmas de “feminilidade e domesticidade”, como citado anteriormente.

---

<sup>4</sup> A associação da bruxaria a prostituição era tão grande que existia um ditado “prostituta quando jovem, bruxa quando velha” (Federici, 2023, p. 363)

<sup>5</sup> “Profissão dona de casa” (Friedan, 2021) é um conceito trabalhado pela teórica Betty Friedan no livro “A Mística Feminina”. Nele, a teórica argumenta que a figura da dona de casa feliz e realizada foi construída como um ideal normativo feminino, de naturalização da mulher no espaço doméstico - elaborada para restringir as mulheres a essa casa, incentivar o consumo e promover seu isolamento. Ela afirma que essa “profissão” foi romantizada como uma vocação natural da mulher, mas na verdade representava uma forma de aprisionamento.



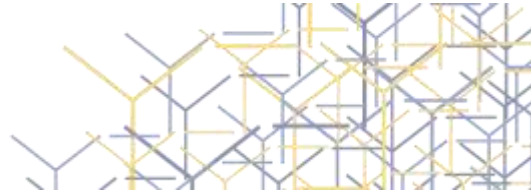


Figura 1- Bruxa Má do Oeste em um lado oposto a Glinda



Fonte: Filme O Mágico de Oz, captura de tela pelas autoras.

A criação da bruxa e sua eventual caça foi essencial para a definição de uma dicotomia entre mulheres, dividindo-as entre “boas e ruins” e criando características necessárias para que fosse possível adequar-se a tal paradigma. A bruxa boa e a bruxa má são mulheres opostas, significando a separação entre o gênero feminino. Divisão que será fomentada pelo medo entre elas, na caça às bruxas, de serem delatadas por qualquer prática que pudesse desviar da norma (Federici, 2023). Haveria, então, dois tipos de mulheres: as boas e as más, as jovens e as velhas, as prostitutas e as santas, as dóceis e as furiosas, as bruxas e as não-bruxas.

Sankey afirma no início do filme que sempre quis ser uma bruxa quando criança, mas uma boa, e irá se utilizar dessa dicotomia entre essas figuras, para ilustrar uma diferença entre as mães, também divididas entre boas e más. Para ela, todas as mulheres saberiam como uma mãe boa seria:

Porque todos nós sabemos como uma mãe deveria ser. Uma boa mãe é altruísta, toda a sua identidade é consumida pelo amor que sente por seu filho. Ela é imaculada. Ela é jovem, inocente, quase virginal em sua pureza. Seus cabelos esvoaçam atrás dela enquanto caminha por um campo de flores silvestres, amamentando seu bebê. Ela sempre tem cheiro de pão recém assado, usa vestidos longos de algodão e não usa maquiagem. Ela irradia amor de dentro para fora. Nunca questiona sua vida. Sente-se eternamente abençoada e completa. Ela tem pelo menos três filhos dos quais é a principal cuidadora. É magra, atraente e estilosa. Nunca está estressada, nunca fica com raiva, transborda compaixão, alegria e recursos emocionais infinitos. Ela é mãe e nada mais, e isso é mais do que suficiente para ela. E ela está feliz (Bruxas, 2024, 00:15:30, tradução nossa<sup>6</sup>).

---

<sup>6</sup> Texto Original: “Because we all know what a mother is supposed to be like. A good mother is selfless, her entire identity is consumed by her love for her child. She is immaculate. She is youthful, innocent, almost virginal in her purity. Her hair flows behind her as she walks through a field of wildflowers, breastfeeding her baby. She always smells of freshly baked bread, she wears long cotton dresses and no makeup. She



A mãe que falhasse em atender tais requisitos seria considerada uma figura má e abjeta, podendo ser considerada louca, controladora e monstruosa por fugir das normas. No cinema, Creed (1993), ao estudar as formas representativas de monstros femininos no horror, oferece como um dos exemplos a “mãe castradora”. Essa mãe seria exemplificada por uma figura controladora, cuja “perversidade é quase sempre fundamentada em um comportamento possessivo e dominante em relação à sua prole, especialmente o filho homem” (p.186)<sup>7</sup>.

Há diversas adaptações dessa mãe - semelhante a uma bruxa má - que, por sua loucura, controla e supostamente “transfere” sua insanidade aos seus filhos. Um dos exemplos mais famosos seria a Norma Bates em *Psicose* (1960), que foi reconfigurada atualmente por Amelia (Essie Davis) em *Babadook* (2014) e Ruth (Tandi Wright) em *Pearl* (2022). Essa figura pode ser vista desde os primórdios do cinema, como o arquétipo da Rainha Má ou da Madrasta em diversos contos de fadas, como *Cinderela* (1950) e *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937).

Nesses filmes, há uma dicotomia entre a princesa e a sua madrasta - que representará sempre sua antagonista. Essa mulher, geralmente invejosa da beleza, juventude e personalidade passiva da sua enteada, faria mágicas, trapacearia e amaldiçoaria sua rival, como bruxa, para evitar o sucesso ou independência da princesa, posteriormente salva através do casamento heterossexual. Outro aspecto interessante para elucidar nossa análise, seria o fato de essas princesas mais clássicas da Disney não terem amigas mulheres, geralmente recorrendo a animais falantes e figuras místicas masculinas como rede de apoio. Suas irmãs, madrastas e outras figuras femininas sempre serão vistas como pessoas para se desconfiar, com exceção da fada madrinha - uma forma de adaptação da bruxa boa. Essa separação entre as mulheres por meio da inveja foi fomentada dentro do imaginário social desde a caça às bruxas:

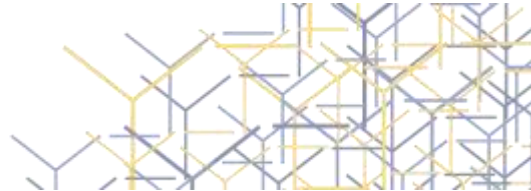
As amigas femininas tornaram-se objeto de suspeita, denunciadas no púlpito como uma subversão da aliança entre marido e mulher, da mesma maneira que as relações entre mulheres foram demonizadas pelos acusadores das bruxas, que as forçavam a delatar umas às outras como cúmplices de um crime. Foi também nesse período que, como vimos, a palavra *gossip* [fofoca], que na Idade Média significava “amiga” mudou de significado, adquirindo uma conotação depreciativa: mais um sinal do grau a que foram solapados o poder das mulheres e os laços comunitários (Frederici, 2023, p. 343).

---

*glows with love from within. She never questions her life. She feels eternally blessed and complete. She has at least three children for whom she is the primary caregiver. She is thin, attractive and stylish. She is never stressed, never angry, she overflows with compassion, joy and endless emotional resources. She is a mother and nothing else and that is more than enough for her. And she is happy”.*

<sup>7</sup> Texto original: “Her perversity is almost always grounded in possessive, dominant behavior towards her offspring, particularly the male child”.





Sankey (2024) pontua, em um texto para o *The Guardian*, que parte do processo de questionamento dessa rivalidade imposta derivou do fato de se admitir que aquela figura que ela considerada “má, patética e doente” era parte do que também configura a subjetividade de todas as mulheres. A diretora afirma que depois dessa crítica, as bruxas más puderam se tornar inspiracionais, fazendo com que ela própria não se sentisse mais sozinha. Uma bruxa seria: “O estereótipo oposto ao da boa mãe, da boa esposa: ela seria a mulher que estaria tentando agir de forma independente ao controle masculino” (*Bruxas*, 2024, 1:10:25, tradução nossa<sup>8</sup>).

Sobre a dualidade da figura da mãe, Veiga (2022, p.18) afirma que “a polarização entre a mãe abnegada e permissiva que passa a monstruosa, ao operar com os limites, na contramão da negociação dialética do entre, expõe essa identidade idealizada e hegemônica da maternidade: de que a mãe só é boa ou má”. Essa mãe monstruosa ou essa bruxa má, podem ser problematizadas pelo entendimento de que uma mulher tem nuances, desejos e individualidades, e partindo do pressuposto de que a mulher, antes de mãe, deve ser representada e entendida como um ser próprio, inovando assim, as maneiras de ser mãe amparadas pelas relações e interdependências. É por meio desses enlaces e dos espaços de apoio criados através deles, que culpas, desconfortos e medos podem ser superados através de uma amizade que, além de afetiva, possa ser também uma prática emancipatória.

Na seção seguinte, exploraremos com mais detalhes a maneira como, no filme *Bruxas*, Elizabeth Sankey narra a centralidade do apoio de outras mulheres para enfrentar a depressão pós-parto, mostrando como as alianças originárias da amizade criam sentidos, gestos e práticas que lhes asseguram alternativas possíveis de existência. A amizade é apresentada nos diálogos do filme, como veremos adiante, como um trabalho paciente de tessitura e retessitura constante de laços e de uma sabedoria que consiste em fabricar outros arranjos e rotas para responder a urgências que transformam as condições de vida de todo um grupo.

### **3 “ONDE HÁ MUITAS MULHERES, HÁ MUITAS BRUXAS”: A IMPORTÂNCIA DAS AMIZADES FEMININAS PARA A FRATURA DE PARADIGMAS DENTRO DA MATERNIDADE**

Durante o início de sua depressão e ansiedade pós-parto, Sankey comenta que estava sempre buscando ajuda, conversando com mulheres que pouco conhecia, postando sobre suas dificuldades nas redes sociais e tentando achar um caminho para sua cura. Foi em uma dessas conversas que uma amiga apresentou o *Motherly Love*, um grupo de apoio, iniciado na pandemia, para mães que sofriam com doenças psicológicas relacionadas ao pós-parto.

Ela pontua que foi a partir desse grupo que tudo mudou. Nele, através da criação de um espaço de acolhimento, as mulheres podiam criar um ambiente de

---

<sup>8</sup> Texto original: “Even back then the witch was the stereotypical opposite of the good mother, the good wife. She was the woman who was trying to act independently of male control”.



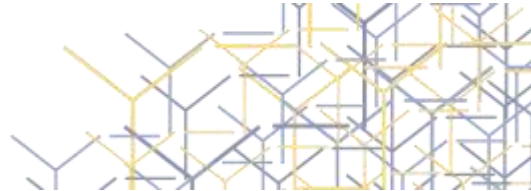
honestidade, para que, através do compartilhamento de seus problemas e dificuldades, mostrassem formas de exercer a maternidade que prezassem pela empatia e gentileza consigo mesmas em meio às adversidades (Almeida, 2022). Trata-se de um movimento que subverte a norma da “mãe perfeita” - eficiente, amorosa, incansável - e oferece, em seu lugar, a possibilidade de uma maternidade real, humana, feita de falhas, dores e afetos partilhados (Veiga, 2022). Foram elas que ajudaram Sankey na sua última ida ao pronto-socorro, sendo posteriormente internada em um hospital psiquiátrico, na ala para mães e bebês, após 3 meses do nascimento de seu filho.

Nesse hospital, Sankey conheceu outras mulheres que estavam em uma situação semelhante, possibilitando a formação de novas comunidades afetivas. Mães em estado de vulnerabilidade profunda - muitas delas recém-internadas - encontram nas companheiras de experiência um processo de mútuo reconhecimento e interpelação recíproca (Butler, 2015). Tal dinâmica evidencia que a amizade, longe de ser apenas um vínculo emocional, pode se constituir como uma forma de reelaboração de si, permitindo que essas mulheres compartilhem seus traumas a partir de uma escuta que escapa às lógicas de julgamento e normalização (Ionta, 2016).

Essa rede de acolhimento e compartilhamento só foi possível, pois essas mulheres tiveram a coragem de compartilhar as facetas de suas experiências que muitas vezes as envergonham, fazendo-as sentir medo, tristeza e culpa. É através da honestidade que essas relações podem se formar, criando raízes profundas para uma política de afeto emancipatória. Foucault (1997, 2004), em sua teoria sobre as práticas de cuidado, compreende a importância da coragem de falar a verdade (ou *parrhesia*) como um ato que expõe quem diz e pode colocar o sujeito em perigo. Mas, passada essa barreira, também pode causar um poder libertário, alimentando contracondutas.

Rago (2013) define, a partir de Foucault (2004) as contracondutas como parte de um gesto de recusa às subjetividades projetadas de antemão para facilitar a organização dos comportamentos sociais, alimentadas por saberes e conhecimentos resultantes de experimentações e desvios. É por meio dessa recusa que um sujeito reflexivo reconfigura sua individualidade e sua relacionalidade contextual, modelando, com a ajuda de outros, sua própria existência. Assim, contracondutas são elaborações criativas de outros modos de se conduzir e ser orientado em direção a outros objetivos e métodos que buscariam definir, para cada um, em sua teia específica de interdependências, alternativas para relacionar-se eticamente consigo e com os outros. Não seriam necessárias grandes revoluções para fraturar a gestão neoliberal das existências, mas gestos infrapolíticos que atuam rotineiramente na modelagem das formas de vida ordinárias. Contracondutas são as “experiências intensas, miúdas e constantes de invenção outros modos de pensar, agir e existir em prol da autonomia, da reconstrução do sujeito e de sua rede de relações” (Rago, 2013, p. 28).

O medo de dizer a verdade é algo que aparece várias vezes em *Bruxas*. No filme, as mulheres falam do medo de expor seus problemas em relação à maternidade, aos sintomas de suas doenças e, assim, ficam impossibilitadas de pedir ajuda. Sankey menciona seus pensamentos duais em relação ao seu filho no momento de sua depressão pós-parto, dizendo que, ao mesmo tempo, nunca havia sentido um amor

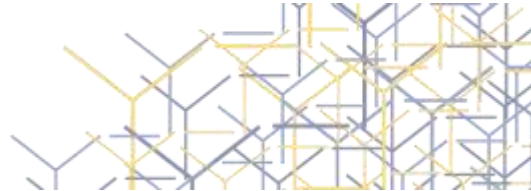


tão grande por alguém. A despeito desse amor, ela sentia que a escolha de ter sido mãe havia sido errada e tinha receio de que todas as outras mulheres pudessem ver esse arrependimento e suas falhas. Dessa forma, buscava refúgio em seu pensamento, talvez na tentativa de criar um espaço seguro em meio à ansiedade e à depressão que conduzia ao desejo de acabar com sua maternidade e com a sua vida. A diretora pontua que nunca vocalizava tais pensamentos e medos, pois: "Todas nós sabemos o que acontece com mães que querem machucar seus filhos".

Também no filme-ensaio, Milli Richards, fundadora do *Motherly Love*, compartilha sua história, sofrendo com "Transtorno Obsessivo Compulsivo pós-parto", condição em que ela sentia um medo irracional de abusar sexualmente de sua filha, com um temor que sempre se dava por meio de pensamentos intrusivos de que ela machucaria sua filha de alguma forma, mesmo que amando-a e estando feliz nesse novo momento da maternidade. Milli também disse que nunca havia revelado antes esses pensamentos, até buscar tratamento para seu transtorno. As mães silenciam suas dores por terem medo de se mostrarem imperfeitas, de terem seus bebês retirados delas, caso se mostrem doentes ou desviantes da normativa patriarcal da maternidade. Dessa forma, quando estão doentes e precisando de ajuda, o pedido de socorro é um processo que pode levar tempo, levando ao agravamento de seus quadros.

Um filme que ilustra o medo que acomete mães diante da possibilidade de se revelarem imperfeitas umas para as outras é *Babadook* (2014). Em uma cena emblemática, durante o aniversário de sua sobrinha, Amelia (Essie Davis) destoa nitidamente das demais mães presentes: enquanto elas exibem cabelos bem arrumados, rostos maquiados, acompanhadas de filhas vestidas com tutus cor-de-rosa e comportamentos dóceis, Amelia surge com os cabelos desgrehados e visivelmente exausta, acompanhada de seu filho Samuel, que demonstra comportamentos considerados inadequados por acreditar estar sendo perseguido por uma criatura demoníaca - o Babadook. Sentada à margem da mesa, sua posição física espelha sua exclusão simbólica. Quando tenta desabafar com a irmã - também mãe - sobre suas dificuldades, é sumariamente ignorada, revelando o quanto o espaço da maternidade, ao invés de acolher, pode ser atravessado por expectativas normativas e julgamentos silenciosos.

Muitas vezes, o silenciamento condenatório entre mulheres pode ser fatal, como evidencia o caso de Daksha e sua filha Freya, retratado no documentário *Bruxas* como um marco na conscientização sobre os distúrbios psicológicos relacionados ao pós-parto. Daksha, uma renomada psiquiatra de 34 anos e mãe de primeira viagem, havia sido diagnosticada com transtorno bipolar após uma tentativa de suicídio na adolescência. No entanto, ao decidir engravidar, foi orientada, de forma equivocada, a interromper seu tratamento. Após o parto, Daksha desenvolveu um quadro de psicose, mas escondeu seus sintomas por medo do estigma e do julgamento de seus colegas médicos e dos seus familiares. Alguns meses depois do nascimento de Freya, Daksha matou a filha e tirou a própria vida. Seja entre a comunidade médica, nos grupos de mães ou dentro das próprias famílias, a pressão para manter a imagem da "boa mãe" alimenta o estigma em torno da saúde mental equilibrada no pós-parto.



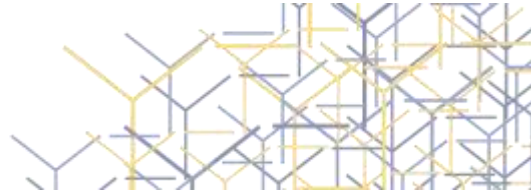
Ao subverterem o medo de julgamentos morais dizendo a verdade e mostrando os vários lados da maternidade, essas mulheres conseguem formar laços afetivos reais, compartilhar saberes, dicas e formar uma rede de informações ampliada no coletivo sobre a multiplicidade da maternidade. A culpa de não ser uma mãe “perfeita” pode então ser problematizada e ressignificada em atos de gentileza entre essas mulheres. No filme, Sankey comenta sobre a culpa materna internalizada de estar doente e infeliz em um período que é pregado como ápice na vida de uma mulher. Além disso, as outras mulheres também relatam a culpa que sentiam pelos seus distúrbios desenvolvidos pós-parto e assim, de sentirem que não se adequavam ao que seria esperado de uma “boa mãe”. Para elas, a culpa materna é uma constante esmagadora: culpa por trabalhar ou por não trabalhar, por dar atenção demais ou de menos, por não ser a mãe idealizada. Esse peso moral individualizante é suavizado, e até transformado, quando compartilhado entre mulheres. O gesto de dizer a culpa em voz alta e ser acolhida por outras que sentem o mesmo permite romper com a solidão imposta pela norma. A amizade, nesse contexto, é uma força ética e política: cria espaço para que outras formas de ser mãe, menos normativas e mais gentis consigo mesmas, possam emergir (Almeida, 2022).

A potência política dessas amizades femininas, para lonta, estão no entendimento que elas são ingovernáveis:

Suponho que a força política da amizade reside na falta de controle dos poderes sobre os afetos intensos que surgem nas relações de amizade. Os poderes podem forjar alianças, mas não são capazes de criar amizades, eles podem, no máximo, suprimi-las e, ou, capturá-las. As amizades são incontroláveis, ingovernáveis em suas emergências, multiplicidades e plasticidades (Lonta, 2017, p. 370).

É por isso, que desde a Baixa Idade Média, as formas de afeto que demonstraram essa união, sabedoria e ajuda entre mulheres foram caçadas e criminalizadas (Federici, 2023). Nesse período, a separação das mulheres era algo estimulado, já que a amizade feminina surgia como um perigo para a relação de poder e posse que o marido deveria ter com a sua esposa. Dessa forma, é nas relações de carinho e companheirismo feminino que os poderes normatizados têm grande dificuldade de permear, pois esses vínculos seriam incontroláveis, pouco definidos por regras e capazes de ameaçar as estruturas de poder.

Ao se juntarem, mulheres podem trabalhar o afeto como uma forma de contraconduta, que pode até parecer “silenciosa”, mas produz uma forma de agir dentro da estrutura, reconfigurando as regras de jogo e criando outras formas de se relacionar (Lonta, 2017). A própria noção de *coven*, evocada por Sankey no seu filme para chamar o grupo de apoio de mulheres que deram suporte para ela durante as fases mais difíceis de sua doença, diz acerca da importância da união entre essas mulheres como forma de reconfigurar o jogo da maternidade. Nos espaços de afeto, elas compartilham seus problemas em relação a suas doenças psicológicas e tematizam os estigmas em torno da saúde mental feminina.



Historicamente, o *coven* é associado a um grupo de mulheres pagãs, bruxas, que se unem para seus rituais em meio à natureza, compartilhamento de sabedorias, conhecimentos e troca de ideias. No entanto, na época das caça às bruxas, foi associado a qualquer forma de união ou agrupamento feminino: mulheres - parteiras, viúvas, idosas, jovens solteiras - que formavam redes autônomas de cuidado (Federici, 2023). Atualmente, é possível relacionar os grupos de apoio com as imagens de mulheres em círculo de mãos dadas, tão frequentemente associadas aos *covens*, elucidando formas de utopias concretas<sup>9</sup>. A relação entre essas formas de união entre mulheres, simboliza uma possibilidade de reencantamento do feminino, não como retorno a essências, mas como invenção de novas formas de ser mulher que são múltiplas, insurgentes e solidárias (Federici, 2023). Com esses novos enlaces, torna-se possível reformular formas de contato, trazer espaços de acolhimento e escuta ativa, contrariando os modelos patriarcais de separação aos quais as mulheres foram historicamente submetidas.

#### 4 “FALE SEUS FEITIÇOS EM VOZ ALTA”: O FILME-ENSAIO COMO UMA FORMA DE ESCRITA DE SI

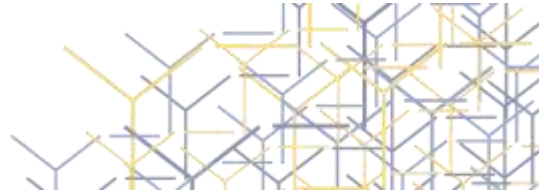
Na plataforma *Mubi*, um *streaming* global de filmes que abriga e distribui o filme *Bruxas*, a obra está indexada como “documentário” ou “documentário intimista”. No entanto, neste artigo, adotamos a indexação do filme-ensaio. Isso se dá pelas discussões acerca da definição do que seria tido como documentário e à sua abordagem historicamente vista como um “cinema da verdade”. Tal denominação é resquício do “cinema de origem” de Lumière e, diante dela, associa-se ao gênero um débito com uma abordagem que se liga à objetividade e ao distanciamento do realizador da obra. Aqui, não buscamos nos aprofundar no debate do que seria documentário ou um filme-ensaio, mas adotamos a segunda indexação, pelo interesse na valorização da subjetividade das suas realizadoras, já que, no filme *Bruxas*, a voz e a experiência das mulheres são essenciais para a narrativa do filme.

Teixeira (2021) menciona o antigo preconceito acerca da inserção do realizador no filme documentário, obra geralmente mal vista e entendida como “filme umbigo”, ou obra narcísica. No entanto, é com o experimentalismo francês e as obras da *Nouvelle Vague*<sup>10</sup> que essas regras serão subvertidas e o realizador será colocado em

<sup>9</sup> Em *O Enigma da Revolta*, de Michel Foucault, Christian Laval (2018, p. 117) caracteriza as heterotopias como “tipos de utopias efetivamente realizadas”. Dessa forma, adotamos a terminologia paradoxal “utopias concretas” para representar a potência heterotópica de quebra e transformação presente nesses grupos de apoios feminino, já que a heterotopia: “perturba o ‘lugar comum’ contido na linguagem, ela atrapalha a distribuição habitual das coisas, não as coloca no lugar esperado, não para de perturbar a ordem das coisas pela desordem do discurso” (ibid).

<sup>10</sup> A *Nouvelle Vague* foi um movimento que incendiou o cinema francês no final dos anos 1950 e começo dos anos 60, propondo uma ruptura com as formas tradicionais de se fazer filmes. Embora mais lembrada por suas ficções ousadas, a Nova Onda também teve impacto profundo no documentário. Cineastas como Agnès Varda, Chris Marker e Jean Rouch trouxeram para o gênero um olhar mais pessoal, mais próximo da vida cotidiana, experimentando com a câmera na mão, o som direto e formas narrativas mais livres. Era como se o documentário deixasse de apenas mostrar o mundo para começar a conversar com ele - e com o espectador também.





tela. A partir disso, as experiências subjetivas poderão ser encaradas não como um mero autocentrismo, mas como uma forma de potência e “força de propulsão para sair fora de si” (Teixeira, 2021, p. 7), podendo assim, ir de encontro ao outro, outras mulheres e outras experiências. Tal associação é muito semelhante à noção atribuída a escrita de si, como prática de cuidado desenvolvida por Foucault (1983), no entendimento da análise das práticas de relatos de si (escrita de cartas e diários) não como uma mera forma de registro de memória, mas como uma forma de contato com o outro, subvertendo o eu e se aproximando daquele a quem se escreve.

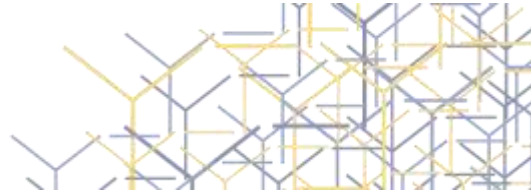
Aqui fazemos um adendo para mencionar o *Resposta das Mulheres* (1975), um curta dirigido por Agnès Varda que muito se assemelha ao filme-ensaio aqui analisado. Nele, as mulheres vão até a tela nuas ou vestidas, de diversas idades e padrões, para desmistificar o corpo feminino, falar sobre o ser mulher e suas reivindicações naquele tempo. O filme é composto pela imagem dessas mulheres juntas, separadas ou em grupo (Figura 2), mostrando-se em tela e falando sobre suas experiências de serem parisienses na década de 1970. Mesmo entendendo a necessidade de um recorte interseccional, já que todas as mulheres do curta são brancas e europeias, essa é uma obra interessante para analisarmos a tomada de voz feminina dentro do audiovisual e do filme documental. Diversas vezes Agnès Varda aparece em tela carregando os títulos e palavras que fazem referência aos discursos desses enunciados, demonstrando como a realizadora encontra um jeito de expressar a potência política do filme. Sob esse aspecto, ela mostra que é impossível abster-se da sua obra, evidenciando como sua subjetividade e sua experiência constituem formas de ver o mundo que não escapam aos julgamentos que estão presentes na arte.

Figura 2 – Mulheres parisienses agrupadas falando sobre sua experiência de ser mulher



Fonte: Filme *Resposta das mulheres*, captura de tela pelas autoras.





No Brasil, há também diversos exemplos de filmes-ensaios, dirigidos por mulheres que contam com a experiência feminina como voz central da narrativa. Um deles é a obra *A Entrevista* (1966) de Helena Solberg. Nele, a autora convida mulheres de 19 a 27 anos, da classe alta, a responderem a perguntas acerca de temas polêmicos sobre a feminilidade na década de 1960, como virgindade antes do casamento, ser mulher dentro de um relacionamento e outras condutas destinadas a disciplinar e padronizar as ações e escolhas de mulheres casadas. Todas as respostas são dadas em anonimato e, enquanto ouvimos os depoimentos, vemos Glória Solberg, cunhada de Helena, se arrumando para ir à praia, passeando pela cidade e por fim, no dia do seu casamento, sendo vestida de noiva por ela mesma e outras mulheres (Figura 3).

Figura 3- Gloria Solberg sendo vestida de noiva



Fonte: Filme "A Entrevista", captura de tela pelas autoras.

A obra é interessante para pensarmos acerca da multiplicidade de vozes dentro de uma só classe e gênero, além de mostrar os diversos pontos de vista e hipocrisias ligadas ao "ser mulher" e ao que era considerado "respeitoso" e legítimo para tal. Diversos discursos religiosos e patriarcais se moldam àqueles depoimentos e, por fim, vemos Helena e Glória juntas, no sofá, enquanto Glória fala sobre aceitar suas incoerências, hipocrisias e falhas em agir como "ela achava que tinha que agir" dentro de sua performatividade como mulher. O depoimento dela é o único que não é dado em anonimato. Os relatos femininos, portanto, são essenciais e centrais para a narrativa cinematográfica do curta.

Outro filme importante para pensarmos a centralidade dos relatos femininos é o *Que Bom te Ver Viva* (1989), filme-ensaio brasileiro dirigido por Lúcia Murat. Nele a realizadora, como Sankey, fala diretamente para a câmera enquanto conta - ao mesmo tempo que atua - suas experiências sendo uma mulher sobrevivente das torturas promovidas pela Ditadura Militar. No decorrer do filme, temos figuras de outras mulheres que se mesclam, trazendo suas experiências e relatos sobre os traumas vividos na época da tortura. Vemos aqui essa forma de propulsão, já que a narrativa



de Murat sobre si mesma, extrapola o autocentramento, mas é fio condutor para diversas outras histórias de mulheres. O relato aqui é extremamente necessário para se ir ao encontro do outro, sendo que as práticas de contraconduta exigem que, no relato de si, as mulheres violentadas e silenciadas dentro da história oficial da Ditadura, elaborem a si mesmas tendo em vista a comunicabilidade e a escuta de seus testemunhos (Rago, 2013).

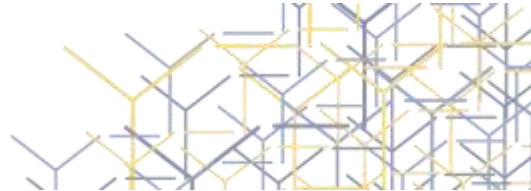
Tais formas de resistência mobilizadoras da agência autônoma feminina seriam capazes de “invenção de novos modos de existência, construídos a partir de outras relações de si para consigo e para com o outro, capazes de escapar às tecnologias do dispositivo biopolítico de controle individual e coletivo” (Rago, 2013, p. 42). As técnicas de si, ou tecnologias de autoformação garantem, ao mesmo tempo, o cuidado ao indivíduo e aos outros, tecendo entre eles formas de comunicação, de experimentação, de troca recíproca e de responsabilidade que requerem uma receptividade particular para os desejos do corpo e dos prazeres da existência. Assim, a “busca da liberdade na ética de Foucault seria uma questão do desenvolvimento de formas de subjetividade capazes de funcionar como resistência autônoma aos poderes normalizadores” (Lonta, 2016, p. 150).

Entendemos que esse breve percurso cinematográfico possibilita o entendimento acerca da centralidade da subjetividade dentro do filme-ensaio, esse gênero que, por seu tom pessoal, valoriza a subjetividade do realizador, indo ao encontro do pessoal e trazendo formas únicas de entender o mundo. Para Teixeira (2021, p. 7):

A subjetividade é composta por aquelas partes de si não domesticadas ou sujeitas ao social e seus controles, aos processos identitários que assimilam e minam as diferenças, como acontece com aquele ilusório sujeito (subjectu) que a modernidade quis como soberano. Ela é da ordem do singular, dos movimentos de singularização, daí sua forte ascendência e afinidade com a arte.

Dessa forma, pode-se entender que Sankey, por adotar esse tom ensaístico no seu filme, trazendo outras mulheres para a narrativa, abre espaço para mostrar dimensões da maternidade que operam fora da normatividade social legitimada, valorizando cada experiência como única e entendendo a importância de contá-las. Ao narrarem sobre si, mulheres conseguem diluir as fronteiras historicamente definidas sobre o que é privado (doméstico) e o que pode vir a público. Suas vozes juntas, seus relatos e experiências funcionam como uma forma de empoderamento que transgride os espaços definidos como seus, aproximam o real da ficção e desafiam os mecanismos de assujeitamento impostos pelo capitalismo neoliberal (Rago, 2013).

Analisando as formas de escrita de si, o relato pode ser associado a uma forma de “autorrevelação, autotransformação e configuração de termos e esquemas de inteligibilidade que definem quem fala e para quem se fala” (Marques; Camargo; Lins; Duarte, 2023, p. 94). Compartilhar experiências é uma forma de identificação e



desconstrução constantes, oferecendo outras possibilidades de autodefinição a quem fala, ao mesmo tempo em que permite a abertura de intervalos para quem ouve poder se entender como um sujeito político, investindo em uma prática transformadora. Assim, entende-se que esse processo de experimentação não apenas rompe com silenciamentos historicamente impostos, mas também inaugura novos modos de existência, em que narrar-se torna-se uma ação ética e política de resistência e reinvenção de si.

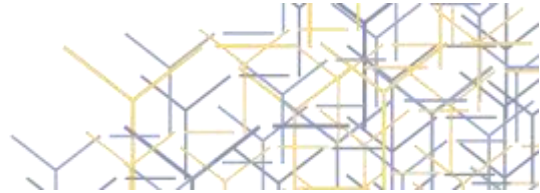
## **5 UMA ANÁLISE DAS CONTRACONDUTAS EXPRESSAS EM CENAS DE INTERLOCUÇÃO EM *BRUXAS***

Vimos como Margareth Rago (2013) e Marilda Ionta (2016, 2017) se apropriaram das considerações feitas por Foucault (2004), ao evidenciarem que é possível delinear outras condutas para definir e compartilhar experiências de violência, trauma e injustiça que marcam corpos femininos através de forças que corroboram normas conservadoras e misóginas. Exploramos também como a abordagem de Rago (2013) aposta na potência das contracondutas como práticas que desafiam quadros de inteligibilidade que naturalizam opressões, ao mesmo tempo em que interpelam instituições em busca de transformações estruturais e responsabilização ética.

A análise que propomos nesta seção se inspira na afirmação de Rago, segundo a qual nas entrevistas e conversas entre mulheres “elas desfazem as linhas da continuidade histórica, questionam as identidades construídas e constituem-se relacionalmente como sujeitos múltiplos” (2013, p. 32). A autora realizou sete entrevistas como feministas históricas, que enfrentaram, cada uma a seu modo, a ditadura militar no Brasil, reinventando a si mesmas por meio do gesto de lembrar, nas conversas com Rago, fatos passados para criar no presente “um espaço subjetivo e intersubjetivo próprio, como abrigo para instalarem-se e organizarem suas vidas” (2013, p. 141).

A conversa e a escuta proporcionada pelas entrevistas são caracterizadas por Rago como contraconduta, uma vez que favorecem a construção de afetos e vínculos, desafiando a “tecnologia política de controle narcísica e trazendo confiança em suas suas vivências e saberes, que são valorizadas a despeito do sentimento de vergonha socialmente imposto para menosprezar os saberes do corpo” (2013, p. 29).

De acordo com Rago (2013, p. 42), o interesse de Foucault seria pelas possibilidades de “invenção de novos modos de existência, construídos a partir de outras relações de si para consigo e para com o outro, capazes de escapar às tecnologias do dispositivo biopolítico de controle individual e coletivo”. As técnicas de si garantem, ao mesmo tempo, o cuidado ao indivíduo e aos outros, tecendo entre eles formas de comunicação, de experimentação, de troca recíproca e de responsabilidade que requerem uma receptividade particular para os desejos do corpo e dos prazeres da existência. Assim, uma prática de liberdade dá origem ao desenvolvimento de formas de subjetividade capazes de funcionar como resistência e contraconduta diante de poderes normalizadores (Foucault, 2004). Os arranjos de contraconduta garantem, ao



mesmo tempo, o cuidado ao indivíduo e aos outros, tecendo entre eles formas de comunicação e de troca recíproca de responsabilidades que requerem uma receptividade particular para os desejos do corpo e dos prazeres da existência. Experiências de contraconduta são operações produtoras de alianças, vínculos de interdependência, capazes de modificar condições de vulnerabilidade, incluindo condições institucionais.

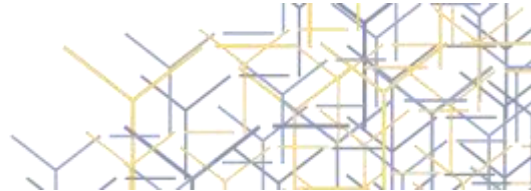
É importante mencionar que Rago, em seus encontros com as mulheres por ela entrevistadas, busca construir um processo relacional de elaboração de relatos de si, dando espaço à tematização e definição de trajetórias de libertação no próprio gesto de narrar-se e de rememorar o passado traumático a partir do cuidado recebido por mulheres que se colocam à escuta. O diálogo “é uma operação de linguagem na qual o real-social é construído discursivamente” (2013, p. 30), no trabalho hospitaleiro da escuta e da responsabilidade assumida diante das narrativas tecidas juntas.

Nos inspiramos na proposta de Rago (2013) para elaborar um desenho metodológico que nos orienta neste artigo na análise de duas cenas de diálogo entre as personagens do filme-ensaio, buscando evidenciar como elas tematizam os preconceitos direcionados às bruxas e seus saberes e os vínculos que as fortalecem na experiência da maternidade. Nos apoiamos na abordagem de Rago para mostrar como a reflexividade da conversação entre mulheres não apenas as orienta a como sobreviver, mas oferece a oportunidade de elaborar e partilhar relatos de si repletos de pistas de como criar juntas maneiras de viver, de cooperar, de cuidar e de favorecer o trabalho coletivo apensar das violências do capitalismo que tudo expropria dos viventes. A amizade é evidenciada como prática ética de responsabilidade, de sustentação para a vida e para a transformação das condições de vulnerabilidade.

### **5.1 Contracondutas que apostam na potência transformadora dos saberes das bruxas**

No primeiro diálogo selecionado para evidenciar como contracondutas podem ser elaboradas no diálogo entre mulheres, Elizabeth Sankey entrevista Marion Gibson, historiadora que se dedica ao estudo das bruxas na Inglaterra (a cena ocorre entre 1h:06min – 1h:21min). Elas discutem como a figura da bruxa foi construída para punir e marginalizar mulheres que escapavam dos papéis de “boa mãe” ou “boa esposa”. Elizabeth aponta que essas mulheres eram vistas como ameaça por viverem fora das normas e desafiarem o poder masculino, enquanto Marion destaca que os julgamentos de bruxas funcionavam como instrumentos de poder e controle – não apenas para punir, mas para impor crenças e garantir que todos declararam sua adesão a elas, reforçando a ordem social vigente.

Elizabeth: “Muitas das mulheres acusadas de serem bruxas eram mulheres que viviam fora das normas estabelecidas, que ousaram se rebelar. Até mesmo antigamente, as bruxas eram o estereótipo oposto da boa mãe, a boa esposa, elas eram as mulheres que estavam tentando agir fora do poder masculino.”



Marion Gibson: "Julgamentos de bruxas eram totalmente sobre poder e controle. Eles eram sobre controlar mulheres e pessoas no geral, eram também sobre contar o que deveria ser acreditado e o que não, e sobre te fazer afirmar que você acredita. Então, eram um mecanismo de controle."

Nesse diálogo uma narrativa crítica desconstrói representações utilizadas para controlar os saberes femininos e amplia reflexivamente as alternativas para escapar de modos tradicionais de leitura da experiência de mulheres transgressoras. Na sequência dessa conversa, Sankey e Gibson relembram como, historicamente, médicos homens do período careciam de prática e contato real com pacientes, enquanto as chamadas mulheres sábias acumulavam conhecimento profundo sobre tratamentos, ervas e cuidados. Elas conectam essa perda ao presente, compartilhando sua frustração pessoal por não terem tido acesso a esse saber quando precisaram.

Elizabeth: "Os médicos homens do período estavam usando pouco do que nós reconheceríamos como medicina. Durante seu treino eles mal viam pacientes, e não tinham quase nenhuma prática. Enquanto isso, as mulheres sábias, bruxas, estavam trabalhando no campo, tratando pessoas, desenvolvendo um entendimento de ossos, ervas e drogas. Quando eu fiquei doente, minha única opção era continuar retornando para a emergência desesperada pela ajuda que eu não estava recebendo. Ao invés disso, eu gostaria de poder ter ido para a bruxa local que já tinham visto antes, mas aquelas mulheres foram roubadas de nós, tiradas de suas casas."

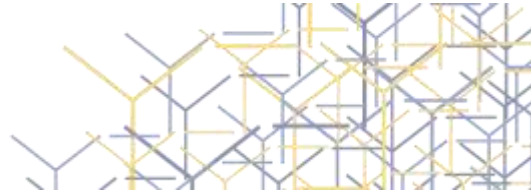
Marion Gibson: "Elas foram vilanizadas, ridicularizadas, chamadas de velhas e bruxas. Condenadas a toda eternidade a serem desprezadas como velhas parteiras ou espectros da ruína, para assustar criancinhas e avisar as mulheres para não envelhecerem ou se comportarem mal"

Elizabeth: "Eu sempre quis ser uma bruxa, uma boa. Aquela que só usa o seu poder para o bem. Mas agora eu sei que as bruxas boas também são prisioneiras. Elas têm que suprimir seu poder, ou desistir dele. Elas têm que permanecer jovens e bonitas. Não podem se desviar do caminho. Vejo agora que a magia delas não tem sentido. Nada mais que um truque. Eu preferia muito mais ser uma bruxa má."

O diálogo tematiza a maneira como o poder patriarcal e a governamentalidade aliada ao capitalismo estabeleceram um cenário marcado pelo estabelecimento de hierarquias sociais construídas com base na desvalorização do trabalho reprodutivo.

Nos séculos XVI e XVII, com a marginalização das parteiras, começou um processo pelo qual as mulheres perderam o controle que haviam exercido sobre a procriação, sendo reduzidas a um papel passivo no parto, enquanto os médicos homens passaram a ser considerados como aqueles que realmente dão a vida. Com essa mudança, também teve início o predomínio de uma nova prática médica que, em caso de emergência, priorizava a vida do feto em detrimento da vida da mãe. Isso contrastava com o processo de nascimento habitual que as mulheres haviam controlado. E, para que efetivamente ocorresse, a comunidade de mulheres que se reunia em torno da cama da futura mãe teve que ser expulsa da sala de partos, ao mesmo tempo que as parteiras eram postas sob vigilância do médico ou eram





recrutadas para policiar outras mulheres. O objetivo era destruir o poder e a sabedoria do corpo feminino (Federici, 2023, p.177).

A bruxa má aparece descrita no diálogo como aquela que tem mais chances de produzir seu caminho, desafiando as tecnologias disciplinares que se revelam a partir da vergonha de não se encaixar em padrões, da concorrência estimulada entre mulheres e da necessidade imposta de emancipar-se através de encantamentos que em nada alteravam as estruturas de opressão. Assim, a bruxa má evidencia que mulheres precisam fazer escolhas em uma rede de relações de poder altamente desigual, que não apenas restringe suas possibilidades e opções, mas configura suas subjetividades. A bruxa má prefere a solidariedade à concorrência, estimulando a amizade como abertura para novos contextos relacionais, valorizando a comunidade e os saberes ancestrais no reencantamento do mundo (Federici, 2023).

## 5.2 Contracondutas potencializadas pela amizade

O segundo diálogo por nós selecionado se relaciona à rememoração das diversas vezes que Elizabeht Sankey foi ao hospital em busca de ajuda, retornando para casa logo depois, sem ter conseguido nenhum apoio. Então, em uma das suas crises, pediu ajuda para as outras integrantes do grupo *Motherly Love* (a cena ocorre entre 26 min e 30 min da trama). Através de Shema, uma das integrantes do grupo, ela foi levada ao hospital e incentivada a contar tudo o que sentia para que pudesse receber o cuidado necessário. Foi com esse apoio que Elizabeth pode chegar ao próximo passo do seu tratamento, quando foi admitida em um hospital psiquiátrico de mães e filhos.

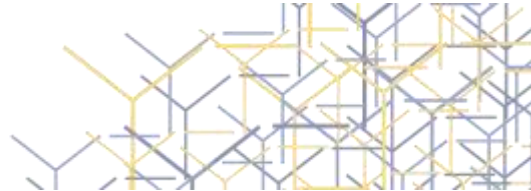
Elizabeth Sankey: Eu estava com tanto medo de ser honesta com qualquer pessoa sobre o que estava acontecendo na minha cabeça. Eu achei que eles iam tirar meu filho de mim, mas depois de Milli, Shema e as outras mulheres do grupo começaram a contar sobre suas próprias experiências, me ajudou a finalmente ser honesta. Elas não me julgaram, ao invés elas responderam com amor e compaixão. Foi assim, que pude perceber quão séria era a minha doença e que era uma situação que poderia acabar em resultados trágicos. Então, quando eu contei que eu estava me sentindo suicida novamente, elas agiram.

Elizabeth Sankey: Você se lembra de quando veio a minha casa?

Shema: Sim, parcialmente, porque meu marido estava preocupado. Tipo, como assim, você vai encontrar uma desconhecida que você não sabe nada sobre? Que diz que está realmente muito doente, o que você vai fazer para ajudar? Aí eu respondi que iria te pegar e te levar para algum hospital. Eu fiquei preocupada com você por algumas semanas na verdade, com medo de não levarem seus sentimentos a sério, então, eu me lembro de no caminho tentar quase te treinar para falar com os médicos, pois eu queria que você tivesse toda a ajuda que precisasse.

Elizabeth Sankey: Na porta do hospital, Shema me disse "Você tem que contar tudo para eles" e havia um entendimento entre nós sobre o que aquilo significava. Ela disse que aquela era a única forma de ativar o próximo nível





de cuidado. Eu já tinha tentado tantas vezes pedir ajuda, mas não foi até quando Shema me disse aquilo, que eu consegui me sentir corajosa o suficiente para contar aos médicos sobre os pensamentos que estava tendo e quando eu disse, eles escutaram.

Ionta (2017, p. 385) ressalta como a amizade entre mulheres não busca a unidade, mas um novo tipo de relação, marcada pelo entrelaçamento que redefine as coordenadas da experiência, redesenha os espaços de partilha, abre bordas e limiares, cria heterotopias alegres, que fazem “coexistir a interdependência que aproxima sem que se parca a singularidade de cada um e cada uma”. No entrelaçamento há a possibilidade de emergir como sujeitos e coletividades no enovelamento das linhas potentes da amizade. Segundo ela, a força da amizade está também no encorajamento para dizer a verdade, visando respostas mais precisas aos desafios enfrentados. Como vimos antes, Ionta (2016) e Rago (2013) sustentam que a *parrhesia* é estimulada pela amizade, de modo a construir o encorajamento necessário para reinterpretar experiências vividas, buscando diferentes arranjos entre fatos e acontecimentos do passado. A coragem de dizer a verdade, como aparece no diálogo acima, auxilia na elaboração de relatos de si que questionam as marcas do poder e da violência, recusando o destino supostamente biológico que foi imposto às mulheres na maternidade, para fortalecerem sua singularidade amparada por uma comunidade política de afetos. Amparada por amigas, Sankey consegue formular e comunicar vivências que, a princípio, considerava impróprias. O diálogo e a escuta se definem como atitude crítica aos valores morais e às verdades instituídas, apontando tanto para um trabalho sobre si, quanto para a luta política em defesa da dignidade, da justiça e da emancipação feminina.

Na sequência do diálogo, Elizabeth expressa gratidão a Milli, criadora do grupo *Motherly Love*, reconhecendo que o grupo foi essencial não apenas para salvar sua vida, mas para mudar a relação que nutria consigo mesma, com seus filhos e com outras mulheres. Milli, reflete sobre o fato de que essa realidade revela uma falha estrutural grave, já que muitas mulheres continuam sofrendo em silêncio, isoladas, sem o suporte de que precisam. Milli considera a gravidade da situação de se depender de redes cívicas de amparo, quando as instituições se fazem ausentes. Para ela, a tristeza desse quadro reforça o fato de que o Estado não implementa políticas sociais e dificulta a agência autônoma da sociedade civil com receio de não mais ter sob seu controle as relações em rede que fortalecem a possibilidade de novas alianças.

Elizabeth Sankey: “Você ajuda tantas pessoas e você me ajudou, você salvou minha vida. Aquele grupo salvou a minha vida. Então, muito obrigada!”

Milli: “Mas você não acha triste? É tão triste, eu penso, acerca das circunstâncias que nos conhecemos e que foi preciso que uma desconhecida para ser a pessoa que te defendesse, para dizer o que você precisava fazer. Que Shema e eu tivéssemos que pegar no telefone e falar: “Precisamos levá-la em um hospital já”. Por que as coisas são assim? Pois se eu não existisse, se o grupo não existisse, quem iria fazer isso? Isso é muito triste, porque deve haver muitas outras mulheres que vão passar despercebidas. Isso é trágico.”



O filme-ensaio, ao criar espaço para cenas de conversação na qual a trajetória de vida de cada uma dessas mulheres, contribui para a produção de relatos de si tecidos em comum. Embora seguindo caminhos singulares, as personagens se amparam e evidenciam como suas experiências confluem em duas direções: no investimento na amizade para romper o isolamento decorrente da dor e no investimento para tornar pública a institucionalização da violência de gênero. Milli enuncia a dificuldade que enfrentam para encontrar espaços políticos e institucionais adequados para a expressão pública de vivências traumáticas, fazendo com que se dediquem a instaurar seus próprios territórios de afeto.

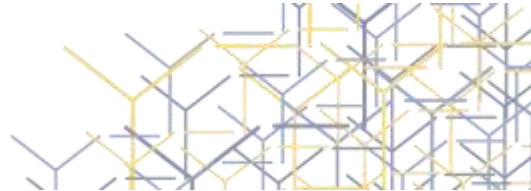
Ionta (2016) enfatiza como tais territórios de escuta recíproca produzem tanto linhas de fuga contra as formas contemporâneas de controle dos corpos, quanto aparatos de linguagem em prol da busca de afirmação de novos modos de expressão subjetiva, política e social. Ao cuidarem umas das outras, as mulheres expõem e trocam vivências que são ditas, explicadas e negociadas como atitude crítica aos valores morais naturalizados e às verdades instituídas, apontando tanto para um trabalho sobre si quanto para a luta em defesa da dignidade, da justiça social e da ética.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa abordagem acerca do filme *Bruxas* buscou destacar alguns aspectos importantes para compreendermos como o processo de escrita de si e as amizades femininas são fundamentais para reinventar o ser feminino no imaginário social, suas formas de relação e de cuidado. É o gesto de compartilhar saberes, experiências e modos de fazer e viver que pode construir redes de afeto capazes de alterar as condições de vulnerabilidade de diferentes mulheres. Além disso, vimos como o trabalho de Sankey e de outras diretoras, como Lúcia Murat, Helena Solberg e Agnès Varda, se constituem a partir da experiência das realizadoras, trazendo pontos de vista femininos valiosos para a narrativa fílmica, desafiando as normativas do cinema documental.

O silenciamento feminino, além da hierarquização de relações que as separam, são processos historicamente construídos desde antes da caça às bruxas (Federici, 2023). Contudo, como vimos na análise das conversas que integram a trama do filme, ao se unirem em grupos de apoio e partilharem suas histórias, mulheres em situações de grande vulnerabilidade podem elaborar relatos, compartilhar experiências, promover a gentileza e a autodefinição que desafiam as estruturas. Acreditamos nesse espaço de valorização das histórias femininas, nesses territórios de afeto (Almeida, 2022), como uma forma de promover utopias concretas dentro do patriarcado. É a partir delas que o cotidiano e o político se entrelaçam, podendo nos auxiliar a entender também o poder transformativo das imagens e das formas ficcionais de narrar a vida através do filme.

É a partir da prática de contar-se, nas mídias, livros, artes e nos filmes-ensaios trazidos aqui, que mulheres podem promover uma maior difusão cultural feminina e



feminista, trazendo para o espaço público, não apenas temas relacionados à maternidade, mas de todo o universo do ser mulher e suas interseccionalidades no contato consigo mesmas e com as outras. Além disso, a inserção dessas vozes nas mídias é valiosa para produzir uma “Feminização Cultural”, conceito utilizado por Mariléa de Almeida (2022, p. 58), sendo definido por ela como a: “incorporação crescente de valores, ideias, formas e concepções especificamente femininas, resultado do trabalho de crítica cultural realizado pelas práticas feministas, afetando valores, os comportamentos e os sistemas de representação.”.

Tal processo tem consonância com o projeto feminista de “tornar visíveis as práticas femininas outrora silenciadas pelos mecanismos de exclusão das narrativas masculinistas” (Almeida, 2022, p. 59) - ao incorporar às obras de arte redes de solidariedade, potências e laços feministas, antes subalternizados. A criação de territórios de afeto nas imagens e através das imagens mostra a possibilidade de ser ouvida e a potência de ter a coragem de contar-se e, assim, transformar a si mesma e aos outros. Dessa forma, em *Bruxas*, Sankey, ao relatar suas experiências pessoais e trazer outras mulheres para a trama, utiliza-se do poder narrativo de diversas histórias diferentes, trazendo relatos de si de mulheres como algo a ser valorizado, subvertendo esse espaço de diminuição que a experiência pessoal geralmente tem no documental. Ao iluminar essas práticas feministas, as imagens e relatos não apenas recontam os acontecimentos vividos, mas também reinventam o presente, criando e imaginando mundos onde as experiências femininas sejam matéria prima para a imaginação política que almeja transformações sociais e subjetivas.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos à CAPES e ao CNPQ pelo auxílio financeiro.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Mariléa de. **Devir quilomba**: antiracismo, afeto e política nas relações de mulheres quilombolas. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

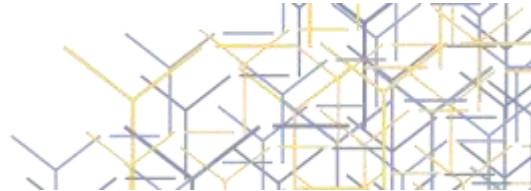
O BABADOOK. Roteiro e direção: Jennifer Kent. Austrália, 2014. (Col. 93 min.).

BRUXAS. Direção: Elizabeth Sankey. Reino Unido, 2024. (Col. 90 min.).

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine**: film, feminism, psychoanalysis. Nova York: Routledge, 1993.

A ENTREVISTA. Direção: Helena Solberg. Brasil: P&B, 1966. (19 min.).



FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2023.

FOUCAULT, Michel. Friendship as a way of life. In: RABINOW, Paul (ed.). **Ethics**: subjectivity and truth, v.I. New York: The New Press, 1997. p. 135-156.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da Liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Coleção Ditos & Escritos, v. 5, p. 264-293). Disponível em: [https://transgressao.com.br/wp-content/uploads/2025/07/A\\_etica\\_do\\_cuidado\\_de\\_si\\_como\\_pratica\\_e.pdf](https://transgressao.com.br/wp-content/uploads/2025/07/A_etica_do_cuidado_de_si_como_pratica_e.pdf). Acesso em: 28 out. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Coleção Ditos & Escritos, v. 5). Disponível em: [https://transgressao.com.br/wp-content/uploads/2025/07/A\\_etica\\_do\\_cuidado\\_de\\_si\\_como\\_pratica\\_e.pdf](https://transgressao.com.br/wp-content/uploads/2025/07/A_etica_do_cuidado_de_si_como_pratica_e.pdf). Acesso em: 28 out. 2025.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

IONTA, Marilda. Das amigas femininas e feministas. In: RAGO, Margareth; GALLO, Sílvia (org.). **Michel Foucault e as insurreições**: é inútil revoltar-se? São Paulo: Intermeios, 2017. p. 375-386.

IONTA, Marilda. Derivas da escrita de si. In: RESENDE, Haroldo de (org.). **Michel Foucault**: política, pensamento e ação. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 147-162.

LAVAL, Christian. Foucault e a experiência utópica. In: FOUCAULT, Michel. **O Enigma da Revolta**. São Paulo: N-1 edições, 2018. p. 103-142.

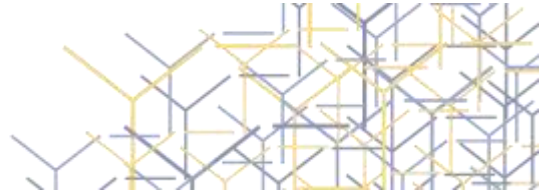
O MÁGICO DE OZ. Direção: Victor Fleming. Estados Unidos: P&B, 1939. (Col. 102 min.).

MARQUES, Ângela; CAMARGO, Gabriela; LINS, Marcela; DUARTE, Mariana. A potência estética e política dos relatos de si na fotoescrivência. **Temática**, Paraíba, v. 19, n. 12, p. 88-109, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/68831/38674>. Acesso em: 20 jun. 2025.

QUE BOM TE VER VIVA. Direção: Lúcia Murat. Brasil, 1989. (Col. 98 min.).

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Unicamp, 2013.

RESPOSTA as mulheres: nosso corpo, nosso sexo. Direção: Agnès Varda. França, 1975. (Col. 8 min.).



TEIXEIRA, Francisco. Do experimental ao filme-ensaio: passagens. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 49, n. 58, p. 1-17, 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.190928>. Acesso em: 20 jun. 2025.

VEIGA, Roberta. Formas de insubordinação cinematográfica aos mitos da maternidade: método, pesquisa e inventário. **Avanca Cinema**, Avanca, Portugal, v. 1, p. 1-8, 2022. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/407/799>. Acesso em: 20 jun. 2025.

### **Contribuições das autoras**

**Luísa Silva Baraldo Paiva** – Concepção e desenho do estudo; Análise e interpretação dos dados; Redação do manuscrito; Revisão crítica do conteúdo intelectual; Revisão final.

**Ângela Cristina Salgueiro Marques** – Concepção e desenho do estudo; Análise e interpretação dos dados; Redação do manuscrito; Revisão crítica do conteúdo intelectual; Revisão final

### **Declaração de conflito de interesse**

As autoras declaram que não há conflito de interesse com o artigo “À escuta das bruxas: amizade, cuidado e subjetividade no filme-ensaio *Bruxas* (2024), de Elizabeth Sankey”.

### **Disponibilidade de Dados**

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão disponíveis no artigo.

Revisado por: Ângela Maria Salgueiro Marques  
E-mail: [amsmarques@yahoo.com.br](mailto:amsmarques@yahoo.com.br)