

**“QUER VIVER NA LUXÚRIA?”: O DESEJO EM *THE WITCH*:
A NEW-ENGLAND FOLKTALE, A PARTIR DO MATERIALISMO
LACANIANO**

Renata Kelen da Rocha¹
Fernanda Cassiano Garcia²

RESUMO: Ao visar uma análise interpretativa do filme “The VVitch: A New-England Folktale” (2015), de Robert Eggers, a partir do desejo representado por Thomasin, protagonista do longa, foram apresentados alguns elementos composicionais da obra, a intersecção dos significantes elencados ao Materialismo Lacaniano e à discussão sobre a construção do desejo da jovem, a qual estava inserida numa ordem patriarcal e religiosa. Para tanto, o aporte teórico se constitui a partir de autores e autoras como Anelise Reich Corseuil (2019), Paulo Emílio Salles Gomes (1998), Slavoj Žižek (1996; 2010) e Marisa Corrêa Silva (2009; 2019). Com isso, constatou-se que os desejos de Thomasin eram sempre marcados pela falta, cujo preenchimento era guiado ora por Deus, ora pelo Diabo.

PALAVRAS-CHAVE: Desejo, Materialismo Lacaniano, The Witch.

**“WANT TO LIVE IN LUST?”: THE DESIRE IN THE WITCH: A NEW-
ENGLAND FOLKTALE, BASED ON LACANIAN MATERIALISM**

ABSTRACT: Aiming at an interpretative analysis of the film “The VVitch: A New-England Folktale” (2015), by Robert Eggers, departing from the desire represented by Thomasin, the protagonist, some compositional elements of the work were presented, the intersection of the signifiers listed to Lacanian Materialism and to the discussion about the construction of the young woman's desire, which was inserted in a patriarchal and religious order. To this end, the theoretical contribution is based on authors such as Anelise Reich Corseuil (2019), Paulo Emílio Salles Gomes (1998), Slavoj Žižek (1996; 2010) and Marisa Corrêa Silva (2009; 2019). With this, it was found that Thomasin's desires were always marked by lack, whose fulfillment was guided sometimes by God, sometimes by the Devil.

Keywords: Desire, Lacanian Materialism, The Witch.

¹Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM), PR, Brasil. E-mail: renatarocha852@gmail.com Orcid:

²Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM), PR, Brasil. E-mail: fernandagarcia.c@hotmail.com orcid:

Introdução

Desde o seu lançamento, *The Witch: A New-England Folktale*, de 2015, escrito e dirigido por Robert Eggers, foi indicado à 71 premiações, das quais venceu 51, segundo o IMDb (2022), considerado, inclusive, o melhor terror, em 2017, pelo *Empire Award*. São números significativos, principalmente se for ponderado que era a estreia de Eggers em filmagem de longa-metragem após anos de dedicação como design de produção. É raro o feito, mas não impossível. Veja-se, por exemplo, o grande reconhecimento crítico que o drama psicológico *The Lost Daughter*, de 2021, teve no *streaming* Netflix. Ele também foi um trabalho de estreia da atriz Maggie Gyllenhaal, que decidiu adaptar o livro homônimo de Elena Ferrante podendo desagradar o público já consolidado da autora italiana.

Enquanto Gyllenhaal dirigiu um filme adaptado a partir de uma obra literária, Eggers utilizou, como base, para a sua obra fílmica – gravada em Mattawa Voyageur Country, região de Northern Ontario, Canadá –, diversas histórias populares, contos de fadas e escrituras de relatos históricos de bruxaria, com diálogos escritos a partir de jornais, diários e registros judiciais da Nova Inglaterra. Com isso, o diretor americano compôs a sua produção audiovisual canado-estadunidense ambientada em 1630. Essa data é importante porque indica um período antes dos “Julgamentos das bruxas de Salem”, na Massachusetts colonial, quando várias mulheres foram executadas por enforcamento ao serem julgadas como bruxas.

As personagens do longa são William (Ralph Ineson), a sua esposa Katherine (Kate Dickie), os seus filhos Thomasin (Anya Taylor-Joy), Caleb (Harvey Scrimshaw) e os gêmeos Mercy (Ellie Grainger) e Jonas (Lucas Dawson). A família toda foi banida da colônia, onde viviam, devido às desavenças e disputas religiosas, julgamento que é mostrado, no primeiro *take*³, a quem assiste à obra. Todas as personagens foram viver numa floresta isolada, onde Katherine pariu o bebê Samuel. O traslado, que ocorrera ao amanhecer, isto é, num momento em que a escuridão e a claridade são mescladas no surgir da aurora, marca o início do nó (ou drama), desenvolvido durante o roteiro.

No novo local, vários eventos misteriosos, envoltos em elementos místicos, acontecem. Inclusive, Thomasin, a primogênita do casal, começa a ser representada como uma mulher-bruxa. A pergunta-questão elaborada, então, seria: como o desejo de Thomasin foi representado na obra? Isso se motiva pelo fato de que, muitas das vezes, na contemporaneidade,

³ Termo utilizado nas produções de cinema e audiovisual para indicar um trecho de filme ou vídeo que é rodado ininterruptamente.

o termo “bruxa” é relacionado às mulheres subversivas, cujos desejos e atos são livres, com poderes, e que estão fora da ordem dominante.

Neste sentido, o objetivo deste texto é analisar de que maneira o desejo da protagonista Thomasin foi construído no decorrer do longa-metragem *The Witch: A New-England Folktale*, de 2015. Para essa análise-interpretativa, os objetivos específicos estipulados foram: 1) apresentar os elementos que contribuem para a composição fílmica, isto é, signos (símbolos) responsáveis pela construção de significantes e significados no sistema semiótico, como o qual se compreende o cinema; 2) interseccionar a teoria do Materialismo Lacaniano aos significantes⁴ presentes no longa. Isso porque, segundo Žižek (1996), o cinema oferece um material profícuo para entender-se os funcionamentos das estruturas ideológicas a partir da representação do sujeito inserido em relações intersubjetivas; e 3) discutir a maneira que o grande Outro incide sob os desejos de Thomasin, uma menina em puberdade, inserida em uma sociedade de dominação masculina, patriarcal.

Devido a estes objetivos, como horizonte teórico sobre cinema e as suas especificidades, há Anelise Reich Corseuil (2019) e Paulo Emílio Salles Gomes (1998). Já a fundamentação teórica do Materialismo Lacaniano é construída a partir de estudos como os empreendidos por Slavoj Žižek (1996; 2010), expandidos para os estudos literários e artísticos por Marisa Corrêa Silva (2009; 2019). Assim, no primeiro tópico, é apresentada uma breve discussão sobre produção cinematográfica, para, em seguida, o roteiro ser descrito. Depois, discorre-se sobre alguns termos para a compreensão de alguns conceitos do Materialismo Lacaniano. Por fim, com a intersecção da obra e teoria, a análise do filme é empreendida.

Sobre o longa-metragem

Anelise Reich Corseuil (2019), em seu texto *Estudos de adaptação entre a literatura e o cinema*: narrativas que viajam no tempo e no espaço, publicado na obra *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, pela Eduem, destacou o quanto uma análise realizada a partir do objeto fílmico pode ser reveladora. A autora discutiu adaptações, o que não é o recorte neste artigo, mas as direções que ela apontou são interessantes para uma análise que se pretende cinematográfica também. Para ela, uma análise com essa perspectiva

⁴ Numa estrutura linguística, são eles os que funcionam no âmbito do Simbólico, recorte deste texto. É bom lembrar que seria um equívoco pensar os recursos “significante” e “significado”, de Saussure, como algo alternativo ou atualizado por Lacan. O psicanalista francês, ao revisitar esses termos, produz um transbordamento do sistema (ROCHA, 2021).

crítica deve considerar elementos visuais e verbais, específicos dessa linguagem artística, como: montagem, fotografia, som, cenografia e ponto de vista narrativo, os quais signos podem propiciar relações intertextuais e dialógicas.

Por outra via, não se pretende, aqui, uma análise formativa ou normativa da obra de arte. Na esteira de Paulo Emílio Sales Gomes (1998), em *A personagem cinematográfica*, publicado no livro *A personagem da ficção*, organizado por Antonio Candido et al, esta análise tem em vista que, diferentemente do século XX, quando tentava-se discutir a criação ou a reflexão cinematográfica como uma arte autônoma, hoje, a produção artística da sétima arte é tida como resultado de várias linguagens e expressões, sendo difícil desconsiderar o seu caráter híbrido:

os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere (GOMES, 1998, p. 105).

Por estes motivos, o cinema, tributário ao teatro e ao romance, encarado como fenômeno, possibilita atribuir-se significados não apenas a sua estética, mas também a sua sociologia. Encarnadas em pessoas, em atores e atrizes, as personagens do cinema moderno representam um aspecto psicológico e espiritual, cuja presença se transporta para a performance, via linguagem verbal e não verbal. A partir dessas performances materializadas, é possível que se compreenda estruturas socioculturais (e psicológicas), nas quais o sujeito concreto está inserido e pelas quais é atravessado.

As personagens do cinema escapam, com isto, das operações ordenadoras da ficção para manter-se em “uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade” (GOMES, 1998, p. 112). Como Marie-Claude Hubert (2003) considerou, uma obra de arte é realizada com um contexto e problemática específicos de determinada época, por isso, ela raramente está livre de buscar respostas às questões levantadas pela contemporaneidade. Dessa maneira, é possível extrapolar, em uma análise cinematográfica, a estrutura formal de sua produção, para ler-se também as suas implicações sociais, históricas e psicológicas.

Dito isto, discorre-se sobre o longa-metragem analisado. *The VVitch: A New-England Folktale*, gravado quase todo com iluminação natural, não se atem à construção já conhecida e previsível dos terrores tradicionais. Ele não é sobre os impactos do suspense ou dos sustos, mas

sim do potencial imaginativo e intertextual de sua ambientação, de como é feita a construção dos elementos cênicos, do cenário, da sonoridade, e, principalmente, da simbologia dos elementos constituintes – inclusive das personagens. O aviso prévio de que “o mal toma diversas formas” é um possível indício de que a construção do mal – dos valores positivos e negativos, bons e ruins – e da tradicionalidade são temas tratados de forma subversiva e, muitas vezes, histórica⁵, não binária ou cartesiana.

A construção da obra, que caminha entre a conexão e carnavalização de elementos, estaria, justamente, no limiar dos extremos. O roteiro, por exemplo, desenrola a partir de um ponto inicial: a família é banida, acusada de heresia, de uma terra boa e protegida, para uma terra infértil, vazia e desconhecida. Nesse não lugar, desabitado por outros seres humanos, diante da miséria, fome, bem como a puberdade das crianças, eventos misteriosos aconteceram com os membros da família. Por exemplo, ao brincar com Samuel, Thomasin fechou os olhos por alguns segundos e o menino desapareceu.

A partir deste evento, atrelado às crenças em mistérios fantasiosos, os membros da casa inferem que Samuel havia sido capturado por bruxas que existiam na floresta, já que o menino não era batizado. Pela perda do bebê, a mãe entrou em grande estado de sofrimento e choque, culpando Thomasin pelas perdas da família; como se Thomasin fosse o objeto que indicava a ausência, a falta de algo que eles não tinham. Isso era debitado das intenções de Thomasin e da sua consequente falta de pureza. Daí, instaurou-se um clima de rivalidade entre mãe e filha.

Neste período, assumindo (ou mantendo) o seu papel de patriarca que intercede pelos seus, o pai tentou ocupar uma posição intermediária para proteger a sua filha das investidas ciumentas da mãe. Algo que pode ser interpretado como a posição de mediador evanescente que Jesus adotou entre o povo terreno e Deus, conforme já discutido por Žižek (2015), isto é, depois de cumprido o seu propósito na Terra, a figura poderia desaparecer. O que acontece depois que Thomasin está ao lado de Black Phillip, pois o pai é morto. O seu propósito não era com Deus. O que parece bastante ambivalente, já que ele era um homem de fé. Contudo, não é preciso lembrar que ele havia sido banido de sua terra, acusado de heresia. Essa leitura é viável, principalmente, quando, após um jantar, a imagem do pai é bastante similar à representação de Jesus do quadro bem conhecido e popular “A última ceia”, de Leonardo da Vinci, como pode ser percebido na Figura 1:

⁵ Aqui, a palavra histórica é pensada, na esteira de Lacan e Michels (2001), como uma “histericização do discurso” (apud ROCHA, 2021).



Figura 1 – William, o pai, assumindo a cabeceira da mesa, com os braços abertos

Fonte: The VVitch: A New-England Folktale (2015).

Montado com luzes que ora são claras, ora são escuras, cores frias e quentes, é perceptível uma ambivalência que escapa ao maniqueísmo bem e mal, representados, tradicionalmente, pelas cores clara e escura. Por isso, o filme revela um conflito direto entre a tradição e a sua subversão, entre o que é instintivo e o que é doutrinado, entre o que é civilizado e o que vem da natureza. Este pode ser considerado como um outro indício de narrativa que trabalha entre polaridades, pois todo o extremismo direcionado pela família em relação à fé, depois, foi direcionado à leitura de que havia um castigo e/ou punição pela qual a família precisaria passar, a que se resignaram como um ritual de iniciação. Não obstante, foi naquele lugar em que a família se deparou com manifestações primitivas de fome, de violência, de dúvida em relação à existência de Deus e de questionamentos entre o que separaria a verdade da mentira.

Os filhos, ao ver o pai sem dinheiro e a mãe sem alimentos, em um ambiente de extrema escassez, tentaram ajudar enveredando-se pelos caminhos da floresta em busca de caça ou frutos (a mãe e Caleb desejavam muito uma maçã). Após um momento de desencontro entre os irmãos Thomasin e Caleb, o menino se perdeu na floresta e encontrou uma linda e sedutora mulher. Outra vez, a jovem Thomasin foi acusada pela mãe como a responsável pelo desaparecimento de seu outro irmão.

Caleb retornou para o lar durante a noite, desnudo de roupas e desprovido de senso de realidade. Quem o encontrou, muito doente, foi a sua irmã mais velha. A adolescente parece representar um elo, o intermeio, entre o lado sombrio, o de lá, com o lado que se dizia portador da luz, o de cá. Dentre estes acontecimentos, é importante destacar que os gêmeos dizigóticos

(um menino e uma menina) gostavam de brincar e dançar com os animais. Entre eles, havia o bode da família, Black Phillip, o qual conversava com os irmãos. O bode havia revelado aos dois que Thomasin era perversa. A partir daí, foi cada vez mais difícil para a jovem compreender os indícios que a levava a confirmar-se como um ser maligno, conforme Figura 2.



Figura 2 – Quando Thomasin disse ser a bruxa que pegou Sam, o irmão

Fonte: The VVitch: A New-England Folktale (2015).

Apesar de o enunciado da Figura 2 ser uma resposta à provocação de Mercy, a irmã, o que Thomasin afirmou, com tom arrogante e amedrontador, possibilita a pergunta: ela seria mesmo uma “bruxa”? Foi ela quem entregara o seu irmão? Para o público, a segunda pergunta parece ter uma resposta negativa, já que Thomasin, quando o irmão sumiu dentre seus braços, pareceu bastante desorientada – o que não é suficiente para negar com certeza. Já a primeira questão poderia ser respondida com uma afirmativa, haja vista que ela descreveu as ações exatas que ocorrem no desfecho do roteiro, momento em que ela encontrou, junto de outras mulheres, o seu mestre, mas, de novo, seria uma resposta incerta.

Após o evento anterior, Thomasin, ao ordenhar o leite, retirou sangue, o irmão que ela salvara adoeceu de maneira repentina e, ao expelir uma maçã, morreu clamando por ajuda e rezando por seus pecados. Com esses eventos traumáticos, Thomasin já se negava a rezar e impedia que os irmãos mais novos também orassem. Por estes motivos, o pai começou a acreditar que forças malignas atravessavam a existência de sua filha, quando ele encontrou o estábulo da casa completamente destruído e as crianças menores desaparecidas, menos Thomasin, que estava inconsciente e suja de sangue. Para aumentar ainda mais a tensão, Black Phillip entrou em combate com o patriarca, que acabou morto, e, ao perceber o quão pouco havia restado de/em sua vida, Katherine (a mãe) direcionou as suas frustrações à filha, atacando-lhe. No entanto, ao defender-se, a menina matou a mãe.

Depois disso, a garota se refugiou na floresta, onde se deparou com rituais de bruxas e a voz do Black Phillip oferecendo-lhe a satisfação de seus desejos, desde que se tornasse uma das suas. O que, implicitamente, parece ter sido aceito.

O desejo de Thomasin

Em relação às representações simbólicas da obra, averiguadas em uma análise denominada *Símbolos e sentidos em The VVitch* (ROCHA; CASSIANO, 2021), é possível afirmar que, apesar da trama ser subversiva, esteticamente, as personagens possuem as suas representações arquetípicas. As suas performances são ancoradas por uma estrutura psicossocial resultante das mazelas de uma sociedade de dominação masculina, patriarcal e patrilinear, como discutida por Pierre Bourdieu (2002), em sua obra *A dominação masculina*, cuja leitura foi expandida, de certa maneira, para os estudos de gêneros, por Judith Butler (2003), em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*.

Isto posto, esta leitura analítica e interpretativa da obra fílmica focaliza a representação do desejo de Thomasin (Anya Taylor-Joy), a filha mais velha. A seguir, apresenta-se a análise do desejo da protagonista, a partir do Materialismo Lacaniano. Para tanto, foi preciso, no decorrer da análise, discutir um pouco sobre os conceitos da linha investigativa adotada, para que a pessoa leitora deste artigo possa acompanhar a leitura com alguns conhecimentos prévios. Portanto, são discutidos termos como grande Outro, tríade lacaniana, ordem simbólica e objeto *petit a*.

Antes do início da análise, pensando que é preciso considerar que as estruturas nas quais Thomasin estava inserida são marcadas pela linguagem; seja a composicional, seja a estética, a linguagem verbal ou não verbal está presente. Por isso, o Materialismo Lacaniano,

expandindo aos estudos literários e às outras artes, possibilita uma análise que, longe de psicanalisar as personagens, propõe reflexões sociais e histórias, a partir da materialidade linguística que rege o inconsciente. De outro modo, a narrativa dessa produção filmica, em termos sociais, consideraria os aspectos econômicos e históricos, para, em termos individuais, observar os aspectos formadores do sujeito. A psicanálise atrelada ao materialismo torna-se teoria extremamente relevante para a análise de uma obra artística, servindo de aporte para entender-se a estrutura constituinte dos indivíduos. Desse modo, é possível compreendê-los como símbolos e representações, transferindo essa percepção à ideia da formação de um sujeito social.

Para iniciar, é preciso descrever os principais conceitos lacanianos, como a tríade Simbólico, Real e Imaginário. De acordo com Marisa Corrêa Silva (2019), o Simbólico é um estágio no qual o indivíduo estrutura uma série de códigos, leis e proibições, tornando-se habitado por, e habitando a linguagem, permitindo a socialização. O Imaginário seria, de certa maneira, o modo como os elementos são moldados e caracterizados por seu nome. Já o Real anunciaria uma série de contingências que afetam o curso da realidade de um indivíduo.

O Simbólico, estágio no qual esta análise pauta-se, é o que mais se aproxima da ideia de realidade⁶, apesar de não se confundir totalmente com ela. Então, é perceptível que, movida pela busca do que lhe faltava, mais o corte familiar e religioso, a protagonista projetou a sua integração absoluta em um mundo de prazeres ofertado pelo próprio ato de almejar, evidenciando a falta de integração entre ela e a estrutura simbólica pré-estabelecida. Isso, naturalmente, reverbera nas estruturas de gênero pré-determinadas para a mulher que é sempre ressignificada como objeto de desejo ou opressão das forças masculinas – seja do patriarcalismo social, da figura do pai e, depois, do próprio diabo. O desejo feminino é sempre rondado por alguma força simbólica – socialmente instituída – que direciona suas vontades, por isto, é necessário dizer que o elemento primordial para o delinear é o grande Outro⁷. Ele funciona enquanto uma entidade virtual que regula as regras sociais determinadas por uma estrutura Simbólica, cuja adesão a esse espaço é intrínseca à própria constituição das estruturas sociais.

⁶ Lacan (apud ŽIŽEK, 2010) considerou que a realidade, como tal, só pode ser concebida pelo alicerce da fantasia, também por isso as representações artísticas tornam-se capazes de extrapolar os limites da própria narrativa e tornarem-se representações de uma estrutura mais complexa – essa estrutura do desejo. A fantasia é uma estrutura que, precisamente, impede que haja uma total imersão do sujeito no Simbólico e no Real. O termo “realidade” deve ser visto com muitas possibilidades de representações, uma vez que o olhar do sujeito é transpassado pela fantasia, havendo, inclusive, aquilo que escapa da linguagem.

⁷ Compreender o Outro, grafado em inicial maiúscula, como uma instância Simbólica, diferenciando-se do outro, a alteridade. O Outro, para Lacan (2008 [1968-1969]) é definido como um lugar em que o discurso ganha consistência, ou seja, é o campo onde o discurso pode ser integrado, articulado e, até mesmo, refutado.

Em outras palavras, é a entidade virtual que comanda as ações dos sujeitos (ŽIŽEK, 2010; SILVA, 2009; 2019).

Já a ordem simbólica, isto é, a constituição da sociedade não escrita, a segunda natureza que dirige e controla os atos de quem se insere nela (ŽIŽEK, 2010), em *The VVitch: A New-England Folktale*, era baseada na religião, sendo o grande Outro, fixado, no início do roteiro, em Deus. Por isso, o ambiente fantástico do filme gravita em torno dos danos da mentira, do pecado capital – o sexo, da inquestionável presença dos dez mandamentos, da punição de pecados e da necessidade do trabalho para que os sujeitos fossem edificados. Claro que é uma sociedade cuja autoridade estava alicerçada na figura do pai, que, por si só, carrega a representação de autoridade familiar.

Com a mudança da família para as terras próximas da floresta, a presença fantasmagórica e mágica da bruxa é inserida nesta ordem simbólica. Com isso, há uma grande desestruturação e incerteza no contexto, pois, simbolicamente, a bruxa seria o aspecto feminino primitivo que subsiste o inconsciente do ser humano, isto é, uma sombra da qual ninguém pode libertar-se, mas que, simultaneamente, agiria como uma potência temível. Já, para as mulheres, pensando aqui em Thomasin e em sua mãe – as bruxas – cujo substantivo nomeia o longa, o que indica essa presença ambígua como a mais importante, poderia representar uma emissária que transfere os elementos obscuros de suas pulsões. Uma ameaça à ordem fixada em Deus, uma ameaça à ordem masculina e patriarcal.

Dentro disto, o objeto *petit a* também faz parte do Simbólico. Nesta aplicação, ele serve como uma esfera a ser analisada, porque é a causa do desejo, aquele que representa uma linha tênue entre o medo e a transgressão. Žižek (2010) atentou-se ao fato de que, quando se fala do desejo, é preciso diferenciar a causa e o objeto: “enquanto o objeto de desejo é simplesmente o objeto desejado, a causa de desejo é o traço em razão do qual desejamos o objeto, algum detalhe ou tique de que em geral somos inconscientes” (ŽIŽEK, 2010, p. 84-85). Ou seja, o objeto *a* é o motor, ou a pulsão, que permite o direcionamento da busca para diversos objetos, e esse direcionamento, naturalmente, sofrerá interferências da ordem simbólica determinada, mas também é a falta.

A percepção da não unidade ao mesmo tempo que é fundamental para que os indivíduos sobrevivam e integrem-se em uma construção social (e coletiva) também é muito traumática, porque, de certa forma, algo foi retirado dali. Então, o sujeito se constitui com a percepção de que há um vazio que precisa ser preenchido. É essa a percepção do objeto *petit a* que faz parte do Simbólico. Ele é a causa que faz desejar – mesmo que objetos de desejo

diferentes – porque sempre haverá a busca pelo preenchimento desse vazio. Por isso, ao mesmo tempo que o objeto *a* é fundamental, pois causa o prazer da conquista do objeto, ele também remete ao corte fundamental, que foi traumático.

É em torno da questão do grande Outro, através do qual o indivíduo se enxerga, que gira a busca de seus desejos, nesse caso específico, o da protagonista Thomasin, de *The Witches: A New-England Folktale*. Ela, enquanto representação ficcional e imagética de sujeitos sociais, tem os seus horizontes de desejo limitados e transpassados pela dominação masculina e pela crença religiosa – que também é uma forma ideológica. Com isso, é possível visualizar o direcionamento do Simbólico que constitui a trama.

Thomasin se identificava com a ordem simbólica pautada pela crença e dominação masculina que organizava e dava significado ao seu núcleo familiar. Ela desejava o que o grande Outro ensinava-lhe a desejar antes do banimento, e, depois, quando ela se autodenominou bruxa, movida pela falta de seu irmão mais novo e a escassez de bens objetivos e subjetivos em sua vida. O seu desejo, então, recaía sob a necessidade de ter alimentos, segurança, salvação para a alma, renovação, fertilidade, amor de seus familiares... Esses desejos podem ser apreendidos por meio de elementos que aparecem no início da trama, como a promessa paterna de que a terra produziria frutos, a perspectiva de que o trabalho traria dinheiro e fartura para a mesa, que a família continuaria unida.

Todavia, conforme ela criava uma consciência de si, nesta ordem simbólica, restrita, árida, com regras esculpidas nos moldes familiares e religiosos, ela percebia que o contrato social dessa estrutura já não lhe satisfazia mais: não havia comida, nem brincadeiras; não havia fantasias, apenas orações não atendidas, o duro trabalho e uma mãe que lhe atormentava; irmãos dos quais precisava zelar sem ser os seus próprios filhos. Um sentimento que pode estar intimamente ligado à nova fase de Thomasin: a puberdade. Os seus seios cresciam, os seus quadris se alargaram, as suas pernas, torneadas, já não eram mais cobertas pelos vestidos que ficavam velhos e pequenos... Ela, notadamente, não era mais uma criança.

Com esta mudança física, o irmão, Caleb, foi o primeiro a desejá-la. Thomasin já não era quem desejava, mas era o objeto de desejo do irmão, o que se evidencia pelos enquadramentos fechados no corpo da menina, nos toques curiosos do menino em momentos compartilhados entre os dois. Ao notar isso, o pai começou a preocupar-se com o destino da garota e da família. Em seu corpo e com o prenúncio da beleza, fértil, pueril e feminina, o patriarca viu uma oportunidade para o “lucro”, ou melhor, para uma possível ascensão. Não para tornarem-se ricos, mas para saírem da miséria. Decidiu enviá-la para a casa de algum

“patrão”, onde ela poderia trabalhar e casar-se com algum rapaz. Assim, além do objeto de desejo sexual do irmão, tornou-se também o objeto de desejo material do pai.

A jovem ouvira o plano paterno, o que lhe causou grande revolta, ao ponto de dizer aos irmãos mais novos, na intenção de amedrontá-los, que ela era uma bruxa, capaz de enfeitiçar, como ilustra a Figura 3. É perceptível a maneira como o enquadramento dessa cena eleva Thomasin acima dos seus semelhantes. Junto do paulatino esgarçamento da ordem simbólica na qual ela estava inserida, após a sua autodenominação, agora, havia a tentação dum desejo desconhecido, atrelado à possibilidade de satisfazê-lo por meio de poderes também desconhecidos.



Figura 3 – Thomasin dizendo para os irmãos que era uma bruxa

Fonte: The VVitch: A New-England Folktale (2015).

A desordem simbólica aconteceu por completo quando o pai foi morto por Black Phillip, um bode que representava um ser do mal. A partir disso, é possível apreender que aquele que representava a figura do grande Outro, Deus, mesmo que de maneira ambivalente, suscetível à pecados e carnal (Jesus?), não é mais aquele que comanda as regras da narrativa, pelas quais a garota era comandada. Além disso, em outro plano, a morte do pai poderia denotar o seu corte simbólico entre ele e sua filha. Agora, só restava a sua mãe, figura que Thomasin matou com uma faca pontiaguda. Outro ato muito representativo, já que ela se livrou de um amor ardiloso e invejoso, destruindo a única mulher adulta, cristã, que ainda era comandada pelos preceitos do grande Outro, com quem a garota poderia construir uma identificação. Esses eventos, ou cortes, possibilitaram, aparentemente, um “caminho” para que Thomasin reconstruísse uma ordem não relacionada ao cristianismo. Embora ainda estivesse sob o domínio religioso, os códigos, leis e proibições mudaram. O espaço do grande Outro deveria ser preenchido para que ela voltasse a desejar.

O lugar do desejo de Thomasin, aquele onde o *object petit a*, isto é, aquilo que funciona como uma faísca, que transforma um objeto em objetos de desejo, estava vazio. O que ela poderia ou deveria desejar se o grande Outro conhecido, que lhe ensinava onde depositar o seu objeto *a*, mudara? Ela não saberia a resposta, pois há, nesse movimento fílmico, uma evidência assustadora da falta de integração dela com o mundo que ela conhecera e ruína. E, se isso não fosse ressimbolizado, poderia haver a morte psíquica da protagonista, pois representaria uma quebra da estrutura simbólica presente no enlace do Real, do Simbólico e do Imaginário.

Como Thomasin não sabia o que desejar, havia uma nova entidade, não mais cristã, casta e castradora, que lhe sugeriria para onde ela poderia transferir o seu objeto *petit a*. Com uma voz sedutora, o amo das bruxas questionou se a garota gostaria de viver deliciosamente. O que Black Phillip ofereceu a garota foram objetos de desejos desconhecidos para a jovem, afinal, ela advinha de um espaço onde faltavam alimentos básicos, usava-se vestidos puídos e simples; o seu mundo restringia-se a uma terra seca: seus desejos eram “humildes”. Com a oferta e o deleite luxuoso prometido, Thomasin reconstruiu uma nova ordem simbólica e encontrou novos objetos de desejo para depositar o seu objeto *a*. Nota-se, ainda, a mudança da luz, agora, quente, aquecida pelo fogo, que contrasta com a iluminação enquanto a família estava viva: cinza, fria, econômica, com figurino solto, largo, sem ornamentos e com os cabelos soltos.

Ao aceitar alimentar-se de manteiga, ter belos vestidos e conhecer todos os lugares do mundo, vivendo em luxúria, Thomasin ainda não sabia o que o grande Outro queria dela. Isso revela traços de uma histeria, aquilo que conduz a garota a procurar o que lhe faltava, a buscar a compreensão daquilo que o Outro queria dela. É necessário dizer, antes de avançar, que a “histericização do discurso” seria o efeito e o testemunho de uma interpelação malsucedida, que indicaria a incapacidade de Thomasin de satisfazer a identificação simbólica, de assumir completamente e sem coerção a missão simbólica estabelecida por uma ordem.



Figura 5 – Continuação da cena anterior

Fonte: The VVitch: A New-England Folktale (2015).

Ao enunciar: “o que você quer de mim”, na Figura 5, Thomasin parece indicar algo muito próximo à pergunta da histérica, isto é, o que havia nela que fazia o grande Outro interpelá-la, saudá-la como responsável por uma “missão”? Essa questão a revela um abismo do que está no “sujeito além do sujeito”, do *objeto dentro do sujeito* que resiste à interpelação, ou seja, à insubordinação do sujeito, à sua inclusão na rede simbólica” (ŽIŽEK, 1992, p. 111, grifo do autor). Com a sua pergunta, então, Thomasin buscou justificar a sua existência diante dos “olhos” (ou apenas a voz) daquele que representaria o grande Outro, definindo o seu lugar na ordem simbólica.

Esta fala indicaria uma fenda, um abismo, que não se reduz à representação e ao excedente simbolizado, tanto que o comando de Black Phillip ocorre por meio de um não dito, um silêncio, um *take* indicando um livro, como ilustra a Figura 4.



Figura 4 – Quando o amo oferece para escrever o nome de Thomasin através de sua mão

Fonte: The VVitch: A New-England Folktale (2015).

Apontar o fato de não saber escrever, como um impeditivo para assinar o livro, conforme a Figura 6, pode ser um indício de que ela resistia à ressimbolização de sua missão, inclusive, a sua resistência se dá pela negação de um código, a escrita.

Contudo, liberta das amarras patriarcais de um contexto pobre, religioso e casto, sob o comando de Black Phillip – ou do Diabo, o suposto grande Outro final – Thomasin tinha a promessa de abundância e riqueza, onde poderia explorar os seus “feitiços”. Era a chance de ela aproveitar tudo o que lhe havia sido negado anteriormente, mesmo que isso significasse dever a vida a uma outra representação masculina. O que seria um demônio generoso, sedutor, comparado a presença de um pai regulador ou do Deus cristão e vingativo? Não se pretende dizer qual das ordens habitadas por Thomasin seria certa ou errada, menos ou mais satisfatória, segura ou perigosa, o que afirmamos é que, independentemente da escolha ou de onde estivesse o seu objeto de desejo, Thomasin só desejaria enquanto sentisse o Outro como desejante. Tanto é que, mesmo sem saber escrever, a sua mão seria guiada por essa nova entidade, como expressa a Figura 6. Com isso, ela passaria pelo rito de iniciação na ordem simbólica.

Ao tirar todas as suas vestes e assinar um livro, um comando não expresso na enunciação foi compreendido a partir de um não dito. Quando se observa a Figura 5, imagina-se uma Thomasin livre, sem traumas devido à morte dos seus ou medos do seu futuro. Ela caminhou para a floresta, juntando-se com outras bruxas em seus rituais mágicos, em volta de uma fogueira, num ambiente noturno, escuro, mas com cores quentes e semi iluminado. Ela começou a levitar, como é possível ver na Figura 5, mas sujeita àquilo que lhe fora ensinado a desejar, agora, pelo demônio.



Figura 5 – Thomasin levitando, sorrindo

Fonte: The VVitch: A New-England Folktale (2015).

Ao invés de ser livre completamente, como é possível interpretar com a elevação de seu corpo acima das árvores da floresta e a sua expressão de *gozo* e completude, que é o espetáculo final da obra cinematográfica, a garota apenas teve a transposição de uma figura virtual (tanto é que ele só aparece transvestido de bode), autoritária, seja a do pai, para um amo, seja a de Deus para o Satã. O que pareceria ser uma libertação do desejo de Thomasin das amarras familiares e religiosas, nada mais é que uma transposição de sua “realidade” para outros domínios, haja vista que ela não estava “livre”. Ela estava sob o comando de um outro amo: não mais do pai, do futuro patrão ou do marido, mas do “mestre” das bruxas. Ela não estava mais sob o domínio do “sagrado”, mas do “profano”. Claro que ela teria uma vida “deliciosa”, onde a fome, a falta de vestes e de conhecimento de mundo seriam satisfeitos, não mais por meio do trabalho, mas por outros rituais e outros sacrifícios.

Algumas considerações

Neste artigo, analisou-se de que maneira o desejo de Thomasin, protagonista do filme *The VVitch: A New-England Folktale*, gravado em 2015, pelo diretor Robert Eggers, foi construído. No decorrer da análise interpretativa, primeiramente, foi realizada a apresentação dos símbolos que contribuíram para a composição fílmica. A partir disso, interseccionou-se conceitos importantes ao Materialismo Lacaniano, junto aos possíveis significantes que compõe a ordem simbólica da obra. Por fim, foi proposta uma leitura sobre a maneira que o grande Outro incide sob os desejos da protagonista.

Para compreensão da importância de realizar-se análises fílmicas, o artigo teve como aporte teórico Anelise Reich Corseuil (2019) e Paulo Emílio Salles Gomes (1998). Para entendimento da proposta teórica do Materialismo Lacaniano, houve o emprego de textos produzidos por Slavoj Žižek (1996; 2010), expandidos para os estudos literários e artísticos por Marisa Corrêa Silva (2009; 2019).

Feito isto, foi constatado que Thomasin, desintegrada de sua ordem simbólica, principalmente após os cortes e traumas representados no filme, em sua busca pela reintegração, por ser aceita pelo grande Outro, é possível apreender traços de histeria em seu percurso. Isso quer dizer que a falta e o desejo de a preencher foram os motivos que incitaram a garota a identificar-se com outras mulheres bruxas, aceitando colocar o seu nome, o seu único bem, em um livro, para o seu novo mestre.

Neste sentido, apesar da apresentação dos valores mutáveis, transgredidos entre a narrativa do bem e do mal, com essa leitura analítica e interpretativa, foi possível mostrar também como o contexto social e cultural influencia na causa de desejo, visto que essa instância mutável está presente na teia de regras regidas pelo Simbólico, componente da tríade lacaniana que possibilita, justamente, a integração do indivíduo, depois sujeito, com a sociedade. Portanto, Thomasin é também uma representação da integração da mutabilidade, que apesar de regida por outras regras, segue sob o domínio de alguma voz, entidade ou representação.

Mesmo sob novas regras e códigos, mantidas pelo grande Outro, Thomasin permaneceu sob o domínio de alguma força simbólica – socialmente instituída – que direcionava as suas vontades. Para a composição da ordem simbólica, regida por um grande Outro que determinaria aquilo que pode ser desejado pelas personagens e as suas diferentes representações, deve-se considerar o fator da busca, gerado pelo objeto causa de desejo que pretende sempre suprir o vazio deixado pelo corte fundamental. Assim, quando Thomasin buscou o que faltava, espaço revelado pelo vazio deixado pelos cortes, familiar e religioso, revela a necessidade de o objeto *petit a* ser transferido a outros objetos, dessa vez, relacionados aos prazeres deliciosos do mundo “profano”, que ainda atuava como uma ordem reguladora alcançada pela própria pulsão do desejo e da busca.

Referências

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2002.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CORSEUIL, A. R. Estudos de adaptação entre a literatura e o cinema: narrativas que viajam no tempo e no espaço. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 401-411.

IMDB. *A bruxa*. 2022. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt4263482/?ref_=vp_vi_tt_p. Acesso em: 4 fev. 2022.

LACAN, J. *O seminário, livro 4: a relação de objeto (1956-1957)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

HUBERT, M. *Le théâtre*. Paris: Armand Colin, 2003.

ROCHA, R. K. *A inquietante presença de sujeitos invisíveis em “Quarenta dias”, de Maria Valeria Rezende*. 2021. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2021.

ROCHA, R. K.; CASSIANO, F. G. Símbolos e sentidos em “The VVitch”. In: II CONAEL – CONGRESSO NACIONAL DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE LÍNGUAS, LINGUÍSTICA E LITERATURAS E III JORNADA DE LETRAS DO IFSP, 2021, Avaré, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Instituto Federal de São Paulo, 2021, p. 1684-1699. ISSN: 2675-2654. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eesEHU2uHj1bQMwqUSpGsCzLmlKKE-w/view>. Acesso em: 17 jan. 2022.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SILVA, M. C. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 211-216.

SILVA, M. C. *O percurso do Outro ao Mesmo: sagrado e profano em Helder Macedo e em Saramago*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

THE VVITCH: A NEW-ENGLAND FOLKTALE. Direção: Robert Eggers. Produção: Daniel Bekerman, Lars Knudsen, Jodi Redmond, Jay Van Hoy e Rodrigo Teixeira. Intérpretes: Anya Taylor-Joy, Ralph Ineson, Kate Dickie, Harvey Scrimshaw, Ellie Grainger e Lucas Dawson. Roteiro: Robert Eggers. Estados Unidos e Canadá: Parts and Labor, Rooks Nest Entertainment, RT Features; A24 e Universal Pictures, 2015. (93 min), color.

ŽIŽEK, S. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

ŽIŽEK, S. O espectro da ideologia. In: ŽIŽEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 7-38.

Recebido em 27 de setembro de 2022.

Aprovado em 23 de fevereiro de 2023.