

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História



DISSERTAÇÃO

**“Somos as descendentes de todas as donzelas, mães e anciãs”:
construções de gênero em *Chilling adventures of Sabrina***

SARA SCHNEIDER-BITTENCOURT

Pelotas, 2021

SARA SCHNEIDER-BITTENCOURT

**“Somos as descendentes de todas as donzelas, mães e anciãs”:
construções de gênero em *Chilling adventures of Sabrina***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Daniele Gallindo-Gonçalves

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de
Bibliotecas Catalogação na Publicação

S358l Schneider-Bittencourt, Sara

“Somos as descendentes de todas as donzelas, mães e
anciãs” : construções de gênero em Chilling Adventures of
Sabrina / Sara Schneider-Bittencourt ; Daniele Gallindo-
Gonçalves, orientadora. – Pelotas, 2021.

146 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação
em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade
Federal de Pelotas, 2021.

1. Gênero. 2. Caos. 3. Mídia. 4. História cultural. 5.
Bruxaria. I. Gallindo-Gonçalves, Daniele, orient. II. Título.

CDD : 305.4

Sara Schneider-Bittencourt

“Somos as descendentes de todas as donzelas, mães e anciãs”: construções
de gênero em *Chilling adventures of Sabrina*

Dissertação aprovada, como requisito parcial,
para obtenção do grau de Mestre em História,
Programa de Pós-Graduação em História,
Instituto de Ciências Humanas, Universidade
Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 22 de abril de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dra. Daniele Gallindo-Gonçalves (Orientadora), doutora em
Germanistik/Ältere Deutsche Literatur (Germanística/Literatura Alemã Antiga)
pela Otto-Friedrich-Universität Bamberg (2011)

Prof. Dra. Carolina Kesser Barcellos Dias, doutora em Arqueologia pela USP

Prof. Dra. Larissa Patron Chaves, doutora em História pela UNISINOS

Prof. Dr. Vinicius Cesar Dreger Araújo, doutor em História Social pela USP

Dedicatória

À minha mãe, Cleci, que me mostra cotidianamente o poder de ser uma mulher batalhadora, grandiosamente gentil e paciente em meio a uma enxurrada de maldade e desrespeito humano. Ela que me incentivou durante toda minha jornada a não desistir dos meus sonhos, mesmo que para isso tivéssemos que renunciar e adiar muitos planos. À essa mãe extraordinária que por tantas vezes abriu mão dela mesma para me apoiar no caminho de uma educação (brasileira) que tem se mostrado frágil e tortuosa às classes mais baixas da nossa sociedade. Mãe, parafraseando a música de Maria Gadú, “de todo o amor que eu tenho, metade foi tu que me deu”.

Aos grupos minorizados que tem lutado, diariamente, por espaço em uma sociedade que, ainda hoje, se mostra extremamente raivosa, preconceituosa, racista, machista e conservadora. Que em nossas batalhas – particulares e comunitárias – não percamos a luz, a esperança e a resistência em perseguirmos aquilo em que acreditamos.

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a minha família, meu pai Carlos, minha mãe Cleci e meu irmão Bernardo pelo apoio incondicional, a eles meu amor e gratidão, pois me auxiliaram não só financeiramente como também emocionalmente. Em especial à mãe e mano por terem suportado meus surtos com a pesquisa que acabaram se intensificando durante essa pandemia que devastou nosso emocional e psicológico, trazendo uma miscelânea de sentimentos, obrigada por estarem sempre ao meu lado, tenho sorte em tê-los comigo e com certeza não seria metade de quem sou hoje se não fosse por vocês.

Agradeço a Celita Tonial, Celimara Tonial, Michelle de Jesus, Vitor Nunes, Lucas Marques, a todos os amigos e professores (tanto da graduação quanto da pós graduação) que me ajudaram em diferentes momentos e em variados setores da minha vida, antes, durante e, espero, depois desse período de mestrado. Ao núcleo de Assistência Estudantil estendo meus mais sinceros agradecimentos, não teria seguido com essa pesquisa se não tivesse acesso a moradia da Casa do Estudante da UFPEL, situação comum a tantos outros estudantes como eu.

Gostaria também de agradecer a minha orientadora Dra. Daniele Gallindo Gonçalves que, paciente e carinhosamente, me acompanhou, me incentivou e me ensinou tanto sobre minha pesquisa, sobre o fazer pesquisa, sobre ser um ser humano dedicado e comprometido com o amor pela História, além de ter sido, por incansáveis vezes, um ombro amigo e importante conselheira. À banca Dra. Carolina Kesser; Dra. Larissa Patron e Dr. Vinícius Dreger que colaborou com esse momento essencial do desenvolvimento da minha pesquisa, agregando importantes críticas e compartilhando de seu conhecimento para que eu pudesse, dessa forma, concluir meu trabalho da melhor maneira possível.

A todos que, direta e indiretamente, fizeram parte dessa jornada acadêmica e pessoal o meu muito obrigada. Essa dissertação não teria se concretizado sem o apoio de vocês.

Resumo

As mídias têm se mostrado, reiteradamente, espaços não apenas de entretenimento, como também da possibilidade de se abordar as múltiplas conjecturas sociais e as escolhas midiáticas, ao que consiste em suas narrativas, tendem a se posicionar de acordo com as agitações sociais. Constructos fílmicos, por exemplo, podem dar ênfase a determinados elementos presentes no cotidiano dos sujeitos que fazem parte de sua criação, assim como levantam traços da própria organização social da qual fazem parte. Tendo isso em vista, buscamos, através da análise intrafílmica e extrafílmica, identificar como se deram as representações da mulher-bruxa na série *Chilling adventures of Sabrina* (CAOS), assim como as explanações em cima dos processos de categorização de gênero, identidade e religiosidade/misticismo apresentados ao longo das três primeiras temporadas da obra. Por meio de um entendimento que leva em conta a potencialização com a qual as mídias são capazes de tocar o espectador, nos detivemos a abordar temáticas caras aos atuais debates sociopolíticos, tendo especial foco aos arcos (da produção) que se dedicaram a construção de discursos que provocam reflexões sobre misoginia, transfobia, hipersexualização de protagonistas femininas, sistema patriarcalista entre outros tópicos que referenciam debates da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: CAOS; Gênero; Identidade; Mídias

Abstract

Media have constantly shown themselves to be spaces not only for entertainment, but also for the possibility of addressing multiple social conjectures and media choices; their narratives tend to position themselves according to social unrest. Filmic constructs, for example, can emphasize certain elements present in the daily lives of the subjects that are part of their creation, as well as raising traces of the social organization they are a part of. With this in mind, we seek, through intra-film and extra-film analysis, to identify how the representations of the witch woman in the *Chilling adventures of Sabrina (CAOS)* series took place, as well as the explanations about the gender, identity and religiousness / mysticism categorization processes presented throughout the first three seasons of the work. Through an understanding that takes into account the potential of media in touching the viewer, we addressed themes dear to the current socio-political debates, with special focus on the arches (of production) that were dedicated to the construction of speeches that provoke reflections on misogyny, transphobia, hypersexualization of female protagonists, patriarchal system, among other topics that refer to debates in contemporary society.

Keywords: CAOS; Gender; Identity; Media

Acredito que tempos difíceis estão por vir, quando desejaremos ouvir a voz de escritores que consigam ver alternativas ao modo que vivemos agora, e que possam enxergar através desta nossa sociedade, tomada pelo medo e por sua tecnologia obsessiva, outras formas de ser, e que possam até imaginar possibilidades reais de esperança. Precisaremos de escritores que possam se lembrar da liberdade. Poetas, visionários — os realistas de uma realidade maior. Neste momento, acredito que precisamos de escritores que saibam a diferença entre a produção de um bem de consumo e a prática de uma arte [...] Livros, vocês sabem, não são apenas mercadorias. A motivação pelo lucro está frequentemente em conflito com os objetivos da arte. Vivemos no capitalismo. O seu poder parece ser inevitável. Mas também o parecia o poder divino dos reis. Qualquer poder humano pode ser combatido e alterado por seres humanos. A resistência e a mudança muitas vezes começam na arte, e muitas vezes na nossa arte — a arte das palavras.

(Ursula K. Le Guin)

Lista de Figuras

Figura 1: Roberto Aguirre-Sacasa, sobre a criação da HQ <i>Chilling adventures of Sabrina</i>	14
Figura 2: Poster da série <i>Sabrina, the Teenage Witch</i>	17
Figura 3: Poster da série <i>Chilling adventures of Sabrina</i>	20
Figura 4: Primeira aparição de Sabrina Spellman nos quadrinhos.....	40
Figura 5: Tia Hilda mostra que Sabrina não se parece nada com uma bruxa..	42
Figura 6: A feiticeira Sabrina	58
Figura 7: Consequências da necromancia	64
Figura 8: O fim inesperado de Harvey Kinkle e a prática canibalista	68
Figura 9: Tweet de Alyssa Milano e o lançamento da hashtag #MeToo	115

SUMÁRIO

Prelúdio	11
Primeiro Ato	30
1 A hora da bruxa – um entendimento entre práticas sociais e mídias	30
2 É tempo de halloween – a criação de Sabrina Spellman	35
2.1 De volta ao mundo dos vivos – a década de 1990 e o retorno da bruxa adolescente	45
2.1.1 O peso da coroa - a diversidade bruxa nas telas	50
2.1.2 Batismo das Trevas – Spellman é bruxa entre a bruxaria e a feitiçaria	57
2.2 Levando as almas para o Inferno – uma releitura de horror na HQ <i>Chilling adventures of Sabrina</i>	62
2.3 Academia de bruxas – bruxaria nas telas contra o patriarcado na produção <i>streaming Chilling adventures of Sabrina</i>	71
Segundo ato	76
3 Epifania – o tom e tempo da narrativa	76
3.1 Forças ocultas – formação da identidade em meio as tramas sombrias de CAOS.....	83
3.2 Banho de lua – o gênero como componente identitário.....	99
3.2.1 O mal interior – Colégio Baxter e a masculinidade tóxica	102
3.2.2 Academia de bruxas – problematizando discursos misóginos	113
3.2.3 Lupercália – sexualidade no mundo das Trevas	119
3.3 Um conto de Inverno – religiosidade e misticismo em CAOS.....	123
Ato final	133
Fontes	138
Referências Bibliográficas	138

Prelúdio

O mundo sempre parece mais bonito quando você cria algo que não existia antes.

(Neil Gaiman)

Quem nunca se deparou com uma cena de filme em uma sala de cinema ou até série televisiva no conforto do sofá de casa, que aflorou sentimentos, que fez refletir sobre diferentes pensamentos, confrontar, criticar, concordar ou até mesmo considerar pela primeira vez determinado assunto? Quem nunca sentiu raiva ou tristeza quando seu personagem favorito morreu ou tomou um caminho diferente do que torcia para ele tomar? Quem nunca sentiu alegria e euforia vendo a realização do sonho do protagonista daquele filme que adora? Ser absorvido pelo ambiente, pela narrativa, pela melodia dos produtos audiovisuais consumidos é não só natural como também esperado.

São as sensações reais que sentimos ao assistir a filmes, ao ver uma peça, ao ouvir uma música ou contemplar uma pintura que faz com que esses processos artísticos atinjam seu potencial em envolvimento com o público. Não é essa uma das possibilidades que a arte traz? Fazer sentir, fazer vibrar, instigar reflexões e ao longo desse processo, entreter – não podemos, apesar disso, ignorar pontualmente a visão mercadológica com a qual são selecionados os temas dessas produções – possibilitando o posicionamento, por vezes, do espectador no lugar desses personagens, potencializando desejos, paixões, receios, medos. Essas são construções que se mostram de grande importância na sociedade pela representatividade que carregam, seja essa representatividade relacionada a grupos pequenos, grandes ou a indivíduos particulares.

Visando que as produções audiovisuais tomam cada dia mais espaço no cotidiano cultural das sociedades e compreendendo que esses materiais podem ser ricamente utilizados para análise da própria sociedade, desenvolvemos a presente dissertação enquanto parte de um caminho profícuo na relação da academia com os diferentes campos midiáticos, e em especial com a cultura pop, sendo essa capaz de alcançar variados níveis dos estudos históricos. Um dos historiadores a carregar consigo essa visão é Alexandre Valim em *História e*

Cinema de 2012, que apresenta uma discussão acerca da validação dos elementos midiáticos para a academia, em especial para o campo da História.

A resistência aos significados e mensagens dominantes pode favorecer novas leituras e novos modos de apropriação do cinema, usando a cultura como recurso para o fortalecimento e a invenção de significados, identidades e formas de vida. Nesse sentido, convém notar que a cultura é um terreno de disputas, no qual grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia, e, também, que os indivíduos vivenciam essas lutas mediante imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados não somente pelo cinema, mas pela mídia de uma forma geral (VALIM, 2012, p. 285).

Tendo isso em mente, notamos como história e cinema se entrelaçam, pois, os elementos presentes em produções cinematográficas conversam de forma direta e/ou indireta com o momento social em que a obra está inserida. As próprias divergências contidas nos diferentes grupos sociais e ideologias conflitantes são passíveis de representação nas estruturas fílmicas, logo, a observância do contexto sociocultural onde uma produção midiática é construída se mostra essencial ao entendimento daquilo que seu criador deseja passar ao espectador.

Compreendendo esse processo analítico, escolhemos como objeto de pesquisa a série em *streaming*¹ *Chilling adventures of Sabrina* (O Mundo sombrio de Sabrina), criada por Roberto Aguirre-Sacasa, produzida e exibida pela plataforma *Netflix*. Seu lançamento ocorreu no ano de 2018 (primeira temporada), seguido pela sua segunda temporada em 2019 e terceira em 2020, sendo a quarta parte lançada no último dia do ano de 2020. A série consiste em um *reboot*² do seriado televisivo *Sabrina, the Teenage Witch* (Sabrina, aprendiz de feiticeira) lançada no Brasil entre 1996 e 2003 – contendo sete temporadas – a qual também traremos algumas informações, considerando suas diferenças

¹ Segundo Adriana Stürmer e Giana Petry Dutra da Silva em seu artigo *Do DVD ao online streaming: a origem e o momento atual do Netflix*, o *streaming* é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo que se dão através da rede, sem que para isso haja a necessidade de se operar o *download*. Esse é um sistema que se encaixa também no que chamamos de *on demand*, pelo qual o assinante pode escolher o produto audiovisual entre uma lista de uma diversidade de filmes, séries, documentários. A *Netflix* é, por exemplo, uma plataforma *streaming on demand* (2015)

² Entendemos que a obra *Chilling adventures of Sabrina* pode ser considerada como *reboot* por compreender que toda a estrutura que dá início a obra e que retoma a vida dos personagens principais ser baseada em *Sabrina, aprendiz de feiticeira*, mas que, entretanto, opta por levar a história para um rumo diferente da original, entendimentos reforçados por Filipe Falcão no artigo *Apontamentos Sobre o Conceito de Remake Cinematográfico* (2015, p. 12)

discursivas e mudanças no quadro sociocultural selecionado que se relaciona a representação da mulher-bruxa na mídia.

Sobre seu surgimento, a obra *Sabrina, the Teenage Witch* é baseada na história em quadrinhos homônima que teve sua primeira publicação em 1962, e foi escrita por George Gladir, Frank Doyle, Dick Malmfren, Al Hartley e Joe Edwards, tendo como ilustrador principal Dan DeCarlo. Nesse período Roberto Aguirre-Sacasa já era um dos diretores de criação da editora *Archie Comics*³, editora que lançou os quadrinhos de Sabrina. Quanto a série *Chilling adventures of Sabrina*, também se baseia em sua HQ homônima publicada em 2014, com Aguirre-Sacasa como criador e Robert Hack como ilustrador, sendo uma das histórias da impressão da editora *Archie Comics* dedicada a narrativas de horror (*Archie Horror*). Aguirre explica (figura 1) como se deu seu processo criativo na transformação de uma história divertida para um ambiente sombrio.

³ *Archie Comics Publications, Inc.* é a editora de histórias em quadrinho estadunidense, fundada por Maurice Coyne, Louis Silberkleit e John L. Goldwater. Disponível em: <http://archiecomics.com/> Acessado em: 11/02/2020

INTRODUÇÃO

POR ROBERTO AGUIRRE-SACASA

Mais uma vez, parece uma fantasia louca que este volume em suas mãos tenha se tornado realidade.

Após o surpreendente sucesso de *Archie: Mundo dos mortos*, eu apresentei a Jon Goldwater, presidente e editor da Archie Comics (e, a esta altura, meu amigo), a ideia de uma série na mesma linha, estrelada por Sabrina, a bruxa adolescente. “Se *Mundo dos mortos* era minha carta de amor ao *Monstro do pântano* de Alan Moore”, eu expliquei, “Sabrina seria minha carta de amor ao Sandman”. Jon deu sua aprovação imediatamente.

Se *Mundo dos mortos* era sobre Lovecraft, zumbis e horror físico, Sabrina deveria ser mais psicológico, um pouco mais sutil – mas só um pouco –, um pouco mais sexy – como histórias sobre bruxas costumam ser. Haveria menos humor que em *Mundo dos Mortos*, que tenta seguir o estilo de Sam Raimi; e seria mais como *O bebê de Rosemary*, *O exorcista*, *A profecia* e a peça *As bruxas de Salém* (em inglês, *The Crucible*, o mesmo subtítulo original deste volume). Uma história sombria e sobrenatural sobre a chegada da maturidade. Para distanciar esta obra ainda mais de *Mundo dos mortos* (que trazia Sabrina em uma pequena participação), *O mundo sombrio de Sabrina* (que empresta seu título original de uma antiga antologia de terror da Archie Comics, *O mundo sombrio da feitiçaria*), seria um quadrinho de época, passado na década de 1960. Não apenas o período em que todos aqueles ótimos filmes sobre satanismo começaram a ser lançados, mas também, aproximadamente, quando as histórias originais de Sabrina começaram a ser publicadas.

Com quase todas as peças, menos uma, a postos, estávamos quase prontos para começar. Só precisávamos achar um desenhista tão bom quanto Francesco Francavilla (que desenhou *Mundo dos mortos*), para desenhar Sabrina. Fácil, certo? Robert Hack havia desenhado uma das capas variantes para a primeira edição de *Mundo dos mortos*. E também algumas capas variantes de estilo retrô para a série regular de *Archie*. Contatei Robert e perguntei se ele já tinha desenhado páginas internas para alguma revista em quadrinhos. Ele não tinha, então tive que ir apenas na fé. A princípio, Robert faria só o desenho e a arte-final de Sabrina, mas não as cores. No entanto, procuramos vários coloristas incríveis... e nenhum deles parecia apropriado. Até consideramos, durante alguns dias, publicar a revista em preto e branco. Decidi falar novamente com Robert e perguntar se ele já tinha colorido seus próprios trabalhos. “Sim”, ele disse, “mas apenas imagens isoladas, nada nessa escala”. Novamente, tive que ir na fé. Assim como Francesco cuida de toda a arte em *Mundo dos mortos*, Robert Hack faz o mesmo aqui. Os estilos de ambos não poderiam ser mais diferentes, mas eles são – em minha humilde opinião – os dois títulos mais bonitos em publicação atualmente.

Agora vamos falar do letreiramento. Jack Morelli letreira tanto *Mundo dos mortos* quanto Sabrina. Ele é o ingrediente secreto que une esses dois títulos através do espaço e do tempo. Ele é, agora e sempre, o letrista do selo Archie Horror – uma parte essencial da equipe. Eu gostaria que Jack letreirasse tudo que eu escrevesse – que me diz, Jack?

Que mais? Ah, sim, nós amamos este álbum. Ele não foi fácil de criar – nenhum nunca é –, mas queremos que continue e continue. Nós te saudamos, Sabrina Spellman, Rainha da Igreja da Noite!



Roberto Aguirre-Sacasa

Figura 1: Roberto Aguirre-Sacasa, sobre a criação da HQ *Chilling adventures of Sabrina*
Fonte: *Chilling adventures of Sabrina*, V.1, 2019, s/p.

Percebemos na introdução da HQ feita pelo seu criador, essa Sabrina “repaginada” sendo construída como um “ato de amor as histórias de terror”, tanto que a HQ de *Chilling adventures of Sabrina* é desenvolvida de uma forma ainda mais obscura do que a série, o que lhe concerne traços mais divertidos,

característicos da plataforma Netflix e da série dos anos 90⁴. Apresentaremos aqui algumas questões sobre as HQs, entretanto nossa fonte principal de análise consiste na obra em *streaming* lançada de 2018 a 2020, entendendo assim, que a narrativa audiovisual é a mais conhecida entre o público atual. Um exemplo disso pode ser visto por sua popularidade no Brasil onde foi feito um levantamento inicial por Daniel Henrique do Amaral e Rafael Jose Bona no artigo *Os fãs brasileiros de O Mundo Sombrio de Sabrina: percepções sobre o consume midiático, as adaptações e a publicidade* (2019, p. 9), os pesquisadores procuraram compreender sobre a recepção da obra, assim, entre 235 pessoas questionadas, 138 assistiram à versão da *Netflix* e apenas 9 leram os quadrinhos. Logo, faremos algumas distinções breves e pontuais entre HQ e série, porém, especificamente sobre o conteúdo do objeto de pesquisa, a série será nosso foco de estudo. Começamos, portanto, apresentando-lhes quem é Sabrina Spellman e, porque consideramos que o estudo sobre essa história em particular pode ser relevante à pesquisa historiográfica.

Apesar do decorrer das duas narrativas televisivas tomarem caminhos distintos, a base de sua história e seus principais personagens são os mesmos. Na obra da década de 1990 temos uma *sitcom*⁵ característica do período, repleta de um humor leve que se dedica ao seu público alvo, os adolescentes. A série se passa no mesmo ano em que é publicada, em 1996 e sua história tem início na véspera do aniversário de 16 anos de uma garota chamada Sabrina Spellman (Melissa Joan Hart) que vive com suas duas tias, Zelda (Beth Broderick) e Hilda Spellman (Caroline Rhea). É na manhã de seu aniversário que suas tias lhe contam que Sabrina é, na verdade, metade humana (que descende de sua mãe) e metade bruxa (que descende de seu pai) e que a partir de seu aniversário de 16 anos seus poderes se revelariam – entendemos a escolha da idade sendo relacionada aos Estados Unidos (local em que a série se passa e também em que é escrita), pois, ao completar 16 anos certas liberdades/responsabilidades são direcionadas aos indivíduos, como exercer o direito ao voto e tirar a carteira

⁴ Entrevista com Roberto Aguirre-Sacasa: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/10/o-mundo-sombrio-de-sabrina-conversamos-com-o-criador-da-nova-serie.html> Acessado em: 11/02/2020

⁵ É a abreviatura de *situation comedy*, termo utilizado para designar séries de televisão que contém cenas humorísticas com ambientes e personagens comuns, como grupos de amigos, familiares, locais de trabalho.

de motorista. Logo, identificamos uma bruxa adolescente que se encontra em meio a um turbilhão de sentimentos e descobrimentos, questionando, juntamente a ascensão de seus poderes, sua própria identidade no mundo em que vive.

Como uma estudante comum, Sabrina ocupa seus dias entre as “desventuras” escolares com amigos, inimigos e conquistas. Fora de sua escola humana precisa estudar e aprender sobre como funcionam suas magias e o “outro mundo”, que seria o mundo das bruxas e bruxos (isolado do mundo humano). Sua tia Zelda é uma cientista, trabalha no campo da física e também, ao decorrer das temporadas torna-se professora universitária, já sua tia Hilda é musicista, e tem como principal material de trabalho o violino. Logo, destacamos aqui a escolha da narrativa em decidir manter na casa das Spellmans apenas mulheres, trazendo a referência a independência feminina livre da tutela de figuras masculinas. Em um período que se encontra em luta constante pelos direitos femininos, a série opta por (não sendo um caso isolado da década) desenvolver com singeleza temas como o protagonismo e a independência feminina, bem como a bruxaria, assunto que igualmente faz parte de alguns círculos da cultura estadunidense do período.

Notamos, já no primeiro *poster* (figura 2) de divulgação da série, o caminho que a obra intenciona percorrer, e como ele se diferencia da versão de 2018:

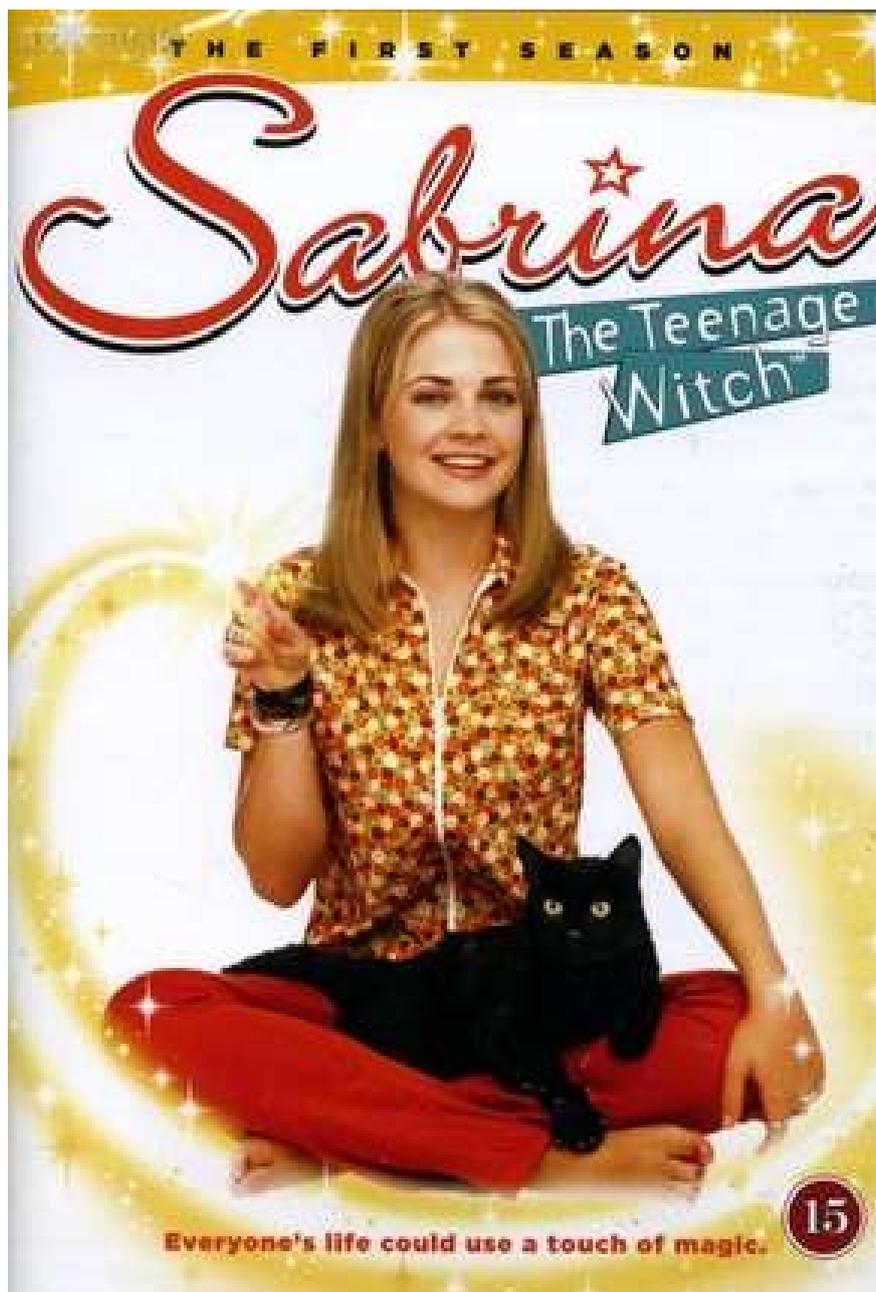


Figura 2: Poster da série *Sabrina, the Teenage Witch*

Fonte: <https://filmow.com/sabrina-a-aprendiz-de-feiticeira-1a-temporada-t23528/> Acessado em:09/02/2020

Primeiramente é importante reforçarmos que o processo de representação e protagonismo feminino das séries dos anos 90 do século XX demonstram as mudanças sociais e culturais com as quais a década transcorre. Compreendemos, assim, que a ficção auxilia na percepção daquilo que seu presente representa. A escolha em selecionar a protagonista da série como única participante do primeiro *poster* da produção vem a ser uma das marcas dessa

geração de personagens femininos independentes e empoderados que tomou as telas televisivas. A partir disso, percebemos também outras escolhas que dão o tom à obra, como a seleção da cor das roupas e de fundo da imagem, predominantemente coloridas e abertas, para expressar a alegria com a qual a produção irá trabalhar seu discurso; o brilho saindo do dedo de Sabrina, simbolicamente referenciando a magia característica da personagem e a frase “todos poderiam usar um toque de magia em suas vidas” (tradução nossa) reforça uma prática mágica que poderia representar ramificações como a contemporânea “wicca”, por exemplo, considerando, inclusive, o surgimento da obra durante o contexto do “boom wiccano”⁶ onde a imagem da mulher-bruxa é vista em consonância com o equilíbrio entre a natureza e a vida humana, a bondade, a paz e liberdade feminina. Essas são escolhas que acabam construindo uma narrativa leve e divertida, mas também focando sua estrutura no caráter empoderador do componente feminino.

Já a obra de 2018 – que possui características variadas de diferentes temporalidades – pontua diferenças marcantes e mescla, em homenagem, elementos de todas as Sabrinas, indo da HQ dos anos 1960, a *sitcom* dos anos 1990, e principalmente da HQ dos anos 2014. Nessa narrativa (2018), Sabrina (Kiernan Shipka) já cresce sabendo que é metade bruxa e metade humana, vive em uma cidade chamada “Greendale”⁷, com suas duas tias, Zelda (Miranda Otto) e Hilda (Lucy Davis) e seu primo (personagem “resgatado” dos quadrinhos dos anos 1906) Ambrose (Chance Perdomo), um homem negro de sexualidade fluida. A protagonista agora precisa decidir se assume sua vida como humana

⁶ Através da leitura de *História da Bruxaria*, de Jeffrey B. Russell e Brooks Alexander (2019, p. 199-204), podemos compreender a *wicca* como a bruxaria contemporânea. Seu criador, Gerard Gardner, passou a descrever a *wicca* como uma religião que tinha seus preceitos na paz, na alegria e em sua íntima relação com a Natureza, onde se veneravam duas divindades principais, sendo elas o Deus das florestas e a Deusa Tríplice da fertilidade e do renascimento. Sua visão se baseia essencialmente no feminino, na Terra e ao meio ambiente, além de rejeitar por completo os preceitos “ditados” pelas religiões fundadas no cristianismo ocidental. Logo, essa “nova” religião, ao chegar nos Estados Unidos da América em 1962 e entrando em contato com os diferentes aspectos da contracultura e das políticas do movimento feminista, adapta-se a uma forma que valoriza muito mais o feminino e procura “quebrar” as formas hierárquicas que a *wicca* inglesa mantinha. Dessa forma, com a união entre lutas de resistência e uma religião não patriarcal, o interesse pelo tema toma espaço não apenas na “realidade” como também na ficção, levando o tema para diferentes campos midiáticos, como o cinema, a televisão, a literatura, a música e a pintura (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 217). A esse interesse pela bruxaria moderna no campo social e cinematográfico podemos chamar de “boom wiccano”.

⁷ Cidade fictícia que faz divisa com Riverdale, ambas fazem parte da criação de uma gama de histórias da *Archie Comics*.

ou como bruxa, mas durante esse espaço de tempo, o que chama a atenção da narrativa são as formas com que temas de extrema atualidade são trabalhados na obra, como, por exemplo, a sexualidade, a misoginia, o machismo, as questões de gênero, o *bulling*, o feminismo, a afeminofobia, a transexualidade, a transfobia, o empoderamento feminino, além de tentativas de evitar a perpetuação de um sistema patriarcal que oprime mulheres e meninas em diferentes locais e momentos da série, essas questões mostram o quão politizador é o espaço que o discurso da obra ocupa e é um dos focos que esse trabalho procura abordar.

Outrossim, o poster (figura 3) de divulgação de CAOS⁸ nos mostra as marcas visuais da diferenciação para com a primeira série

⁸ Acrônimo do título *Chilling adventures of Sabrina*.

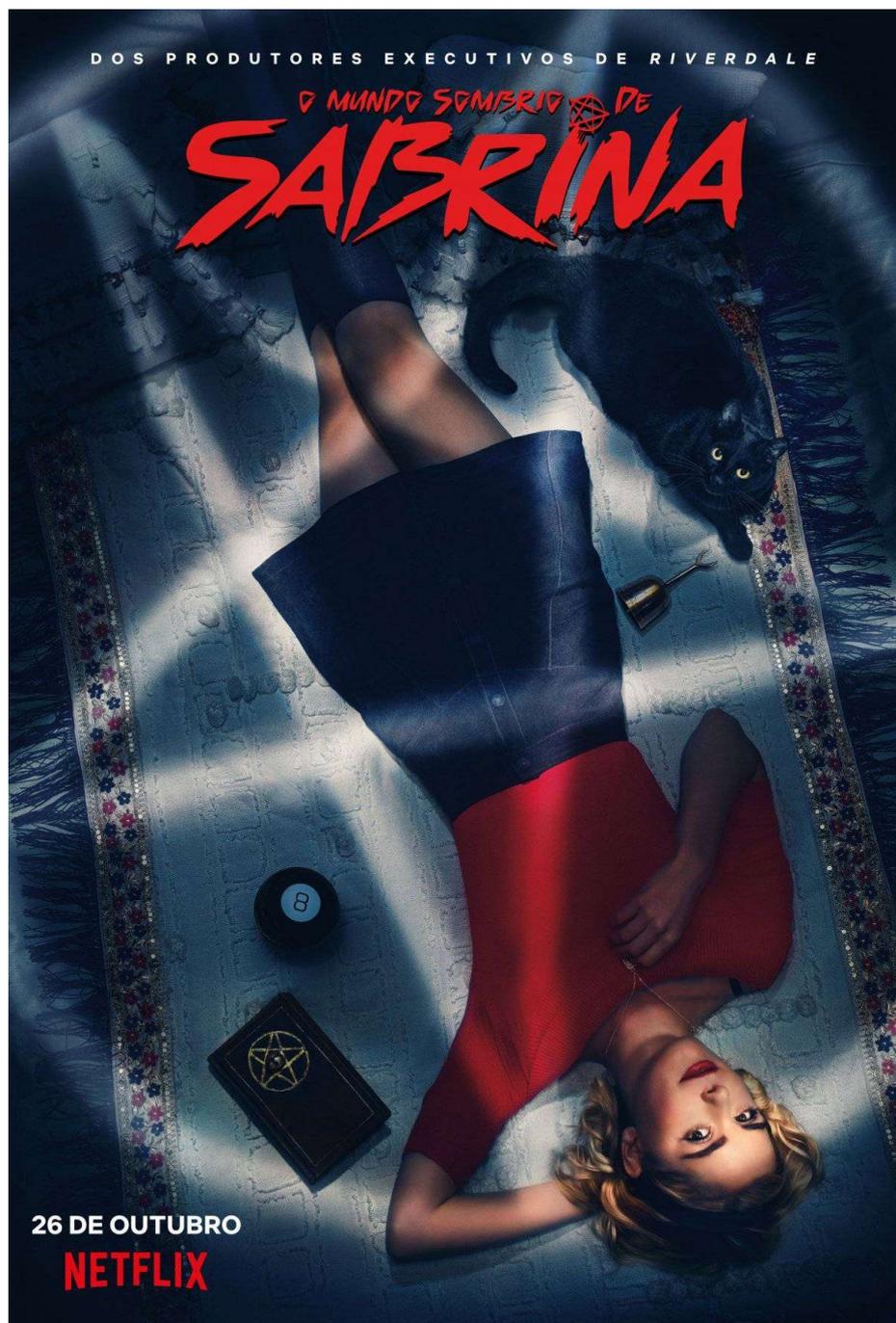


Figura 3: Poster da série *Chilling adventures of Sabrina*

Fonte: <http://www.adorocinema.com/series/serie-22720/foto-detalhada/?cmediafile=21552099>
Acessado em:09/02/2020

Temos aqui – marcando novamente apenas a protagonista como única personagem a aparecer no *poster* –, uma vestimenta mais neutra e escura, com predomínio de tons quentes como o preto e o vermelho (que podem remeter a um ambiente de perigo) e a postura feminina deitada, como uma abertura para a confiabilidade de sua personalidade, acaba marcando maior grau de

empoderamento e ideia de controle enquanto característica marcante da personagem; a imagem também aponta – não apenas pela diferente coloração, mas também pela presença de elementos que simbolizam a magia enquanto misteriosa – referências existentes no imaginário social que, conseqüentemente, seguem a imagem da mulher-bruxa por séculos, sendo representadas ali pelo gato preto e o grimório⁹ sendo reforçados pela silhueta de um pentagrama cobrindo toda a figura, transpassando o tom de obscuridade com o qual a série procura desenvolver sua narrativa.

Vemos também, um pequeno sino com uma lua crescente fixa em sua ponta, que se encontra entre Sabrina e o gato (Salem), o sino é um dos objetos que costumam ser usados em rituais wiccanos e a lua crescente é um dos símbolos da deusa mãe da bruxaria contemporânea. Notemos também a bola oito presente, um brinquedo criado na década de 1950 na América do Norte que opera como um oráculo. Ao formular uma pergunta o indivíduo balança o objeto, fazendo com que ele revele uma resposta (frases genéricas já programadas) para seu questionamento. Logo, a utilização dessa imagem na composição do *poster*, resulta em uma complementação do imaginário mágico do oráculo enquanto um dos poderes divinatórios contidos nas diversas facetas da bruxaria.

Essa variação com a qual as obras trabalham, em relação ao retrato não apenas da personagem de Sabrina como também de toda a estrutura e escolha narrativa, pode ser vista como uma das leituras e possibilidade de representação da prática social, que passa, conseqüentemente, a ser adaptada nessas obras ficcionais. É através das narrativas desenvolvidas, portanto, que procuramos identificar a aproximação da produção com as questões socioculturais do período em que é apresentada ao espectador, tenho como intenção historicizar a construção desse imaginário social envolto na figura da mulher-bruxa através de sua representação na mídia audiovisual.

Tal configuração feminina tomou diferentes rumos ao longo dos séculos, entretanto, uma de suas imagens foi reforçando-se no imaginário social, a da bruxa. Nessa identificação da bruxa vemos duas principais e mais conhecidas representações, uma delas é da mulher curandeira, parteira, conhecedora das ervas, plantas, a mulher sábia que está em comunhão constante com a Natureza;

⁹ Também chamado de livro das sombras, uma espécie de diário usado para anotação de poções e rituais mágicos.

e a outra é da mulher malévola, invejosa, destruidora, em que, nesse ponto, a figura da bruxa se caracteriza de aspectos negativos, levando, durante o período do fim do feudalismo e início da modernidade capitalista à perseguição e extermínio de milhares de mulheres, como foi o caso da “caça às bruxas” na Inquisição, o que levou Silvia Federici a concluir, na obra *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, que

[...] a caça às bruxas constituiu um dos acontecimentos mais importantes do desenvolvimento da sociedade capitalista e da formação do proletariado moderno. Isso porque o desenvolvimento de uma campanha de terror contra as mulheres, não igualada por nenhuma outra perseguição [...] A caça às bruxas aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social. (2004, p. 297)

Portanto, ao absorver o peso e a necessidade de compreensão dessas representações e a maneira com que elas podem auxiliar no desenvolvimento da própria identidade do sujeito, reconhecemos nas mídias a maneira com a qual esses agentes históricos são retratados e recebidos, como uma forma de apreender sobre as rupturas e permanências do imaginário a respeito da mulher-bruxa. Assim como ainda afirmou Federici “A imagem da bruxa e a acusação de bruxaria não é algo que está em um passado distante, é algo que hoje está sendo usado novamente para disciplinar mulheres”¹⁰.

Dentro desse debate sobre as afirmações, reafirmações e consequências do acesso ao imaginário social, do qual se recorre ao buscar compreender determinadas representações, abrimos um espaço para entendermos sua conceitualização. Portanto, reconhecemos a existência de diversas formas de interpretar as relações sociais que se constituem nas edificações do pensamento e das práticas em sociedade. Assim, é através de sinais, objetos e símbolos que os indivíduos e suas crenças vão sendo interpretados, à vista disso, foi necessário, para o entendimento dos sujeitos, a construção de uma lógica mental de ordens simbólicas que explicasse, por

¹⁰ Trecho retirado da entrevista de Federici ao *Huffpost Brasil* em 10/2019. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/silvia-federici-entrevista_br_5dab4b60e4b08cfcc31c46bf Acessado em 12/02/2020

exemplo, elementos que, normalmente, poderiam não ser considerados reais, sendo assim instaurados nos espaços que a realidade concreta não conseguisse chegar.

Para Sandra Jatahy Pesavento em seu escrito *Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário*, essas afirmações são, ainda, outra disposição da realidade histórica “embora seja de natureza distinta daquilo que por hábito chamamos de real, é por seu turno um sistema de ideias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência” (1995, p. 16). O autor Michel Maffesoli em *O imaginário é uma realidade* (2001, p. 75) entende a existência desse composto de imaginários como “algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo [...] é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo”, concebe e reconfigura imagens através dos processos representacionais.

A configuração dessas estruturas de símbolos e sinais que traduzem a realidade não concreta no mundo, compreendem as formas de viver, de pensar e de analisar a sociedade, para Maciel Henrique Silva e Kalina Vanderlei Silva em *Dicionário de conceitos históricos*

As imagens que o constituem não são iconográficas, ou seja, não são fotos, filmes, imagens concretas, mas sim figuras de memória, imagens mentais que representam as coisas que temos em nosso cotidiano. Cada imaginário possui uma ou mais imagens ideais de mulher, possui uma ou várias imagens da morte, da vida, de Deus, do governo, da Nação, do trabalho etc. Essas imagens são construídas na memória coletiva a partir da forma como as pessoas, em seus grupos sociais, entendem o cotidiano ao seu redor, ou seja, da noção de representação. (2009, p. 214).

Assim, quando estruturas de crenças, ideais, mitos, são lançadas no campo mental vão se constituindo, formando figuras, imagens que se adéquam ao pensamento posto e as figuras históricas, vão, quase de forma universal, se reforçando em representações que passam a ser identificadas e conhecidas de forma geral. Trazendo essa conceitualização para o campo prático, quando, por exemplo, falamos sobre a mulher-bruxa, determinadas imagens “saltam” em nossa mente, alguns irão lembrar acontecimentos históricos nos quais mulheres foram perseguidas pelas Inquisições, outros ainda voltarão seu pensamento às caricaturas da mulher que voa em vassouras, come sapos e tem

uma verruga na ponta do nariz (entre um emaranhado de outras representações). Essas imagens são, portanto, parte do imaginário que foi construído ao longo de gerações que quando repetidos frequentemente acabam se fixando como uma espécie de “conhecimento popular”.

Esses imaginários seguem sendo acessados por conseguinte, alimentados por meios diversos como histórias orais, conhecimentos passados de geração a geração, contos, literatura, filmes, músicas, pinturas e uma diversidade de outros conectores midiáticos (principalmente nas últimas décadas com o crescimento tecnológico). Assim como afirma Márcia Schmitt Veronezi Cappellari em *As Representações visuais do mal na comunicação: Imaginário moderno e pós-moderno em imagens de A Divina Comédia e do filme Constantine*

Mitos, sonhos, devaneios, imaginação, tudo isso e muito mais cabe na nuvem do imaginário. Esta nuvem paira sobre os homens de uma mesma forma cultural – seja de uma cidade, Estado, país, continente ou hemisfério – e permite que cada grupo ou pessoa absorva as gotas daquilo com o que foi educado e daquilo com o que se identifica. Da mesma forma, esta nuvem também absorve, em forma de vapor, as criações: as novas ideias, os novos símbolos, que se dão em terra. É um fenômeno ao qual ninguém está imune e do qual todos recebem e para onde enviam informações (2007, p. 71-72).

Logo, ele se encontra na essência daquilo que procuramos definir, sendo parte contínua do esforço em compreender e explicar o mundo, diante disso, como um modo de exteriorizar esse imaginário passamos a nos utilizarmos das representações. Ao construir Sabrina, por exemplo, o autor de *CAOS* se utilizou – entre outros quesitos – do imaginário social sobre a figura da bruxa com seus poderes mágicos, grimórios e familiares (gato preto) para representar a personagem. Na HQ (2014) em determinado momento (figura 8) a imagem de Zelda e Hilda Spellman, ao discutir com Sabrina, se concentra em um imaginário que pontua as bruxas como assustadoras, velhas e “contorcidas”, com unhas compridas como garras, dentes podres e rostos enrugados e sem globos oculares. Ou seja, podemos distinguir uma variação de representações dentro da “nuvem” do imaginário social que pode ser acessada em diferentes momentos e com diferentes intencionalidades, assim, segundo Franklin Rudolf Ankersmit em *A Escrita da história: a natureza da representação histórica* “cada vez vemos um aspecto diferente dessa pessoa, determinada pela perspectiva da qual a

peessoa é vista” (2016, p. 191). Dessa forma, para Stuart Hall em *Cultura e representação*, “a representação significa utilizar a linguagem para expressar algo sobre o mundo, ou representar ele e outras pessoas [...] é parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os meios de uma cultura” (2016, p. 31).

Já ao que tange especificamente as escolhas sobre nosso objeto de pesquisa, como qualquer predileção acadêmica, o fator pessoal e a curiosidade científica se mesclam na intenção e na busca pela compreensão de determinados acontecimentos. O campo das artes visuais e mais diretamente os filmes e as séries televisivas, contidos no que chamamos de cultura pop, nos acompanham enquanto *hobbie* a bastante tempo. As mídias, para nós, se mostram (entre outras questões) como uma maneira de entendermos o mundo, explorá-lo, deliciar-nos com os mais variados lugares, gostos e cores, conhecermos as mais diversas pessoas, culturas e sensações, sem ao menos sair de casa. Sentar à frente da televisão (ou com o suporte tecnológico, do computador ou do celular) para nós, sempre foi muito mais do que um passatempo, mas também um meio de aprendizagem. Foi através da emoção passada pelas mais distintas cenas fílmicas que, pela primeira vez, passamos a refletir a respeito da própria condição humana, e talvez por ter passado a infância em uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, a maneira que encontramos de nos apaixonarmos pelo mundo.

Felizmente, tivemos a oportunidade de unir paixão e trabalho. Considerando que filmes, animações, séries televisivas, música e história em quadrinhos são narrativas bem trabalhadas em campos como o das artes visuais e comunicações, o campo historiográfico, mesmo que a passos mais lentos, tem acompanhado esse processo e utilizado tais materiais também como fontes de pesquisa. Esses espaços mostram que modificações do pensar acadêmico também estão ocorrendo, logo, “se se está discutindo cultura pop na academia, ou no campo científico, isso significa que essa mesma cultura pop, nas suas mais variadas formas de expressão, está tendo um impacto significativo na vida social de modo que instigue a preocupação da academia” (REBLIN, 2016, p. 17).

Esse impacto relaciona-se com o entendimento do mundo na sua atualidade, na forma de agir e viver em sociedade, suas crenças, visões de mundo, culturas artísticas que se expressam através de diferentes meios, como

a cultura pop aqui trabalhada. Essa possibilidade de identificar os elementos para a construção de poderosas narrativas ficcionais trouxe à História a oportunidade de reunir significativo material para a compreensão dos discursos que se inspiram e inspiram a vida sociocultural dos indivíduos. A partir disso, Iuri Andréas Reblin ao escrever *A Cultura pop chegou à academia, e agora?* entende que estudar esses elementos midiáticos sob a perspectiva historiográfica permite-nos verificar, visualizar e conceber como as pessoas se encontram no seu cotidiano, suas ações e transformações, suas criações, suas recriações, adaptando através de mitos e modelos simbólicos a maneira com que conduzem suas vidas (2016, p. 27-28).

Para a temática por nós trabalhada, percebemos que falar sobre bruxas parece quase um tabu da sociedade ou uma brincadeira para assustar as crianças. Ainda hoje o estereótipo projetado sobre as mulheres quando relacionadas a bruxaria ora assusta, ora diverte, se tornando um dos figurinos prediletos das crianças durante a noite de *halloween*, uma das melhores histórias de terror para aproveitar uma noite de tempestades, e um dos conteúdos prediletos de muitos filmes e seriados televisivos. A figura da bruxa pode carregar com ela a fetichização do corpo, tanto quanto da liberdade de ser do indivíduo. Sua imagem e o protagonismo que ela exerce em relação ao feminino, instigam uma série de interpretações de sua conexão com as práticas sociais.

Ainda, com uma gama de obras voltadas a esses conteúdos, historiadores e cientistas sociais lançaram-se com maior atenção para esse elemento presente na cultura pop para compreender comportamentos e visões de mundo, procurando identificar as relações ficção/realidade inscritas nessas obras artísticas. Assim, Mônica Almeida Kornis, ao escrever *História e cinema: um debate metodológico*, compreendeu que os diversos gêneros fílmicos (ficção, cinejornais, documentários) podem ser vistos como meios de representação da sociedade

Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. [...] ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que

formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (1992, p. 239).

Essas constatações se fazem possíveis por meio da abertura trazida pela História Cultural que proporcionou alcançar espaços que antes eram menos considerados. A partir disso, Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad em *História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema* nos mostram que, para a historiadora e o historiador, a história se faz através de inúmeras formas e marcas, compreendem que “novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia, etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador” (1997, p. 569), apontam, inclusive, que no “caráter generalizador dos testemunhos, Marc Bloch e Lucien Febvre, os fundadores dos *Annales*, conclamaram em 1929 os historiadores a saírem dos seus gabinetes e farejarem, tal como o ogre da lenda, “a carne humana” – em qualquer lugar onde pudesse ser encontrada por quaisquer meios” (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 568) sendo todos os vestígios humanos matéria para ser utilizada ao contar seu percurso.

Portanto, pensar os filmes e as séries televisivas como fonte histórica nos permite a construção de informações úteis para o entendimento das sociedades no período em que essas obras são construídas, entendendo, assim, que os filmes, as séries, as literaturas contam mais sobre seu tempo do que sobre propriamente o período que escolhem retratar. Novamente, o historiador Alexandre Valim reúne em seus escritos o pensamento de uma gama de estudiosos como Marc Ferro, Michèle Langy, William Guynn, Douglas Kellner, entre outros, e nos traz importantes reflexões a respeito das diferentes formas de pensar essas mídias, entende a ideia de que o cinema não apenas corresponde a uma prática social, como também se mostra enquanto um gerador dessas mesmas práticas, sendo além de testemunho das formas de agir e pensar a sociedade, também o próprio motor de transformações e propositor de modelos (VALIM, 2012, p. 285).

É, dessa forma, compreensível que a construção ficcional se inspire no social, vimos, como exemplo disso, que a história da opressão feminina se encontra intrínseca em nossa sociedade. Ela é milenar e assim como retrata Simone de Beauvoir em sua obra *O Segundo Sexo*, “Um dos benefícios que a

opressão assegura aos opressores é o de o mais humilde destes se sentir superior [...]. Assim também o mais medíocre dos homens se julga um semideus diante das mulheres” (2016, p. 21 – V.1), forçando uma resistência constante. Logo, a utilização de uma trama que é contínua no cotidiano feminino como a opressão que as mulheres sofrem – opressão essa que encontramos em todos os lugares, em todos os formatos e ao longo da existência humana – foi bastante usada nas produções de mídia. A esse entendimento, nossa sociedade não deixou para trás tais opressões, e é também com a intensão de contestá-las que esse trabalho se dedica. A voz das personagens em *CAOS*, entre outras mídias que exercem igual influência, nos faz olhar para um coro a outras vozes ao redor do mundo que vem tomando folego e sendo fortalecidas nas últimas décadas.

Tendo essas concepções em vista, buscamos, através da narrativa da obra, questionar como são representadas as figuras da mulher (e da mulher-bruxa em especial) nas produções cinematográficas, e também a maneira com que essas narrativas possibilitam o acesso a um discurso sobre a identidade e sobre o corpo, desenvolvendo uma discussão de gênero que vem sendo expressa nas produções midiáticas. A partir disso, estruturamos o presente trabalho em três atos, referenciando a disposição com a qual roteiros são desenvolvidos. O primeiro consiste em explorar as formas com que as práticas sociais e as mídias se entrelaçam, analisando de uma maneira mais pontual as obras que trazem Sabrina como protagonista, sendo elas a HQ *Sabrina, The Teenage Witch*, a série com mesmo nome, a HQ *CAOS* e a série com mesmo nome.

Já no segundo ato, entramos na análise da fonte principal (*CAOS* – produção audiovisual), inter-relacionando sua narrativa com os debates de gênero, identidade e religiosidade/misticismo, traçando paralelos entre os diálogos contidos na série e as práticas sociais que envolvem essas temáticas – considerando o período em que a obra é escrita. Conseqüentemente, nossas ponderações a respeito das temáticas aqui trabalhadas são, de forma concentrada, revistas ao longo do terceiro ato da presente pesquisa. Logo, analisando a evolução de alguns dos personagens da produção, assim como a narrativa (de maneira geral), esperamos trazer aos leitores uma reflexão a respeito da complexidade dos grupos e indivíduos da obra que, paralelamente,

tendem a representar as composições estruturadas nos elementos culturais contidos em nossa sociedade.

Primeiro Ato

Uma hora você tem que tomar uma decisão. As fronteiras não mantêm as pessoas para fora; elas te prendem dentro de si. A vida é confusa mesmo, é assim que fomos feitos. Então você pode desperdiçar sua vida desenhando linhas ou então você pode viver cruzando-as. Mas há algumas que são perigosas demais para serem cruzadas. E aí vai o que eu sei: se você estiver disposto a jogar a preocupação pela janela e se arriscar, a vista do outro lado é ESPETACULAR.

(Shonda Rhimes)

1 A hora da bruxa – um entendimento entre práticas sociais e mídias

As temáticas escolhidas para adaptar um roteiro, para escrever uma música, para criar uma história, para montar um jogo se constituem de contextos, de influências, de percepções e de intencionalidades das mais variadas. Seja qual for o interesse, político, ideológico, mercadológico, a produção cultural encontra-se em constante crescimento, interagindo com as subjetividades socioculturais.

Abarcando uma diversidade de elementos que vão da mercantilização do entretenimento até a instigação do pensamento crítico e a busca por controle, as mídias buscam por um desenvolvimento de conteúdos que interaja, de forma dinâmica, com o “grande público”. Para isso, a compreensão do “ambiente” e das relações sistêmicas que confluem no processo de aprendizagem cotidiana dos atores sociais no desenvolvimento de suas obras é incorporado nas narrativas que passam a carregar, nelas mesmas, os elementos constituintes da sociedade e, conseqüentemente, podem conduzir o público a refletir sobre esses mesmos discursos, aumentando – de acordo com seu alcance – a quantidade de indivíduos às informações contidas na obra.

Logo, podemos notar que a concepção de que o cinema, as séries televisivas¹¹, os jogos de vídeo game, a literatura, as histórias em quadrinho, não correspondem apenas a uma prática social, mas são percebidos através da noção de que essas produções podem ser vistas como geradoras dessas mesmas práticas, sendo, além de testemunhas das formas de agir e pensar da

¹¹ Incluo nesse espaço também as séries em formato *streaming*.

sociedade, também o próprio motor de transformações e propositor de modelos sociais (VALIM, 2012, p. 285).

Quando, por exemplo, uma produção como CAOS, integra uma narrativa que envolve temas como gênero, sistema patriarcal e misógeno, visibilidade transgênero e sexualidade, podemos perceber uma “via dupla” de conectividade: 1) se temas como esses estão entrando em discussão no constructo da série significa serem assuntos que estão possivelmente em destaque na sociedade em que a obra é desenvolvida e 2) a obra pode alcançar diferentes comunidades e indivíduos fazendo com que esses, possivelmente, passem a perceber tais discursos nas próprias estruturas da sociedade que vivem, assim podem contestar, discordar, concordar ou ao menos ponderar os significados desses elementos.

Dessa forma, para Beatriz Sequeira de Carvalho em *O processo de legitimação cultural das histórias em quadrinhos*, o século XX, a era dos meios de comunicação de massa, trouxe ao homem comum mais oportunidades de enriquecimento cultural do que qualquer outra época” (2017, p. 60), o que se reforça ainda mais com o surgimento constante de novas tecnologias midiáticas/comunicacionais proporcionadas pelo século XXI. Ao que se refere mais especificamente ao objeto de pesquisa aqui trabalhado, a curiosidade sobre os tópicos da bruxaria enquanto uma ressignificação do símbolo de poder do feminino se mostra profícuo quando entrelaçado aos arcos desenvolvidos ao longo das temporadas.

Logo, trabalhar com a análise midiática também é trabalhar com as composições da sociedade, a partir disso, escolhemos por analisar nosso objeto de pesquisa através de elementos intrafilmicos e extrafilmicos, processo conduzido por Rafael Hansen Quinsani em sua pesquisa de dissertação intitulada *A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*. Aos processos intrafilmicos confere a análise por meio da definição das escolhas narrativas, das ações, do enquadramento do tempo, do diálogo (entre o dito e o não dito), os cenários, incluindo escolhas simbólicas. Já os elementos extrafilmicos vão ser pautados na contextualização histórica da qual as obras estão sendo desenvolvidas (QUINSANI, 2010, p. 75), nos permitindo, a partir disso, traçar o nexos que envolve e que pode explicar o caráter

cultural relacionado ao discurso com o qual se constrói a imagem da mulher-bruxa nessas produções.

Ao falarmos sobre componentes midiáticos como objetos de uma pesquisa histórica, a importância de manter integrado um estudo interdisciplinar se mostra enquanto uma oportunidade de abarcar as proposições de diferentes perspectivas. Dessa forma, os escritos das artes e da comunicação, por exemplo, foram de grande valia para o entendimento de como se constituem as narrativas e o desenvolvimento das produções.

Alguns dos nomes como os quais trabalhamos, nesse contexto foram Samuel Paiva que se debruça sobre o cinema e o processo de intermedialidade como método historiográfico no artigo *Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco* (2019), João Flores da Cunha, com seu escrito intitulado *As séries de TV contemporâneas e Ingmar Bergman: um estudo sobre Cenas de um casamento* (2015) que dedica parte de seu trabalho a entender como as obras midiáticas podem se tornar ferramentas para a compreensão do cotidiano das sociedades. Já nas questões do feminino e mídia, interagimos com Rachel Moseley e seu artigo *Glamorous witchcraft: gender and magic in teen film and television* (2002) que identifica através da análise das personagens de filmes e séries televisivas uma abordagem à representação da mulher, e Beatriz Sequeira de Carvalho (2017), citada anteriormente, que apresenta a discussão a respeito da legitimação das histórias em quadrinho e também da cultura pop aos estudos acadêmicos. Ao decorrer da pesquisa outros nomes importantes seguirão auxiliando o processo de análise.

É significativo, ao ponto que são colocadas as potencialidades dos processos midiáticos, que se precise o entendimento sobre as concepções que especificam aquilo que é, propriamente, uma mídia. E, para isso, tomamos como exemplo as (personagens) Sabrinhas que podem ser compreendidas a partir de diferentes processos de abordagens midiáticas.

Dessa forma, é importante, primeiramente, entender como tais procedimentos se dão. Destarte, a luz dos escritos desenvolvidos por Irina O. Rajewsky em *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade* (2012) e Claus Clüver em seu artigo *Intermedialidade* (2011), é pertinente abordar como se dá a conceitualização da teoria das mídias chamada intermedialidade. Ambos os

autores identificam que a intermedialidade é referida como a comunicação e interação entre todos os tipos de mídias, os quais podem ser jornais, revistas em quadrinho, rádio, cinema, televisão, internet, etc. (RAJEWSKY, 2012, p. 52; CLÜVER, 2011, p. 9), sendo esses transmissores feitos através das distâncias de tempo e espaço entre os humanos.

Assim, Rajewsky irá apresentar três “subcategorias” desses processos intermediários os quais são a ‘combinação de mídias’, a ‘referência midiática’ e a ‘transposição midiática’. A ‘combinação de mídias’ consiste em diferentes mídias sendo elaboradas dentro de uma só, como, por exemplo, no caso do cinema onde se tem um conjunto de mídias sendo desenvolvidas com a finalidade da construção fílmica como a utilização da música, da imagem, da fotografia e do texto narrativo na obra.

As HQs, por exemplo, seriam mídias “mixmídia”, que separadamente não fazem sentido, a imagem e o texto na HQ se complementam, não alcançando coerência sozinhos e não sendo autossuficientes de forma separada, logo precisam se relacionar com outras mídias de forma inseparável e indissociável. Já as “referências midiáticas” consistem em uma mídia específica citando outras em seu interior, como filmes que fazem referência a determinada pintura ou texto (RAJEWSKY, 2012, p. 58; CLÜVER, 2011, p. 15-17).

Um exemplo desse processo pode ser identificado no *streaming* CAOS, no quinto episódio da primeira temporada, onde Zelda – em sonho – está contando às crianças da Academia sobre como Eva comeu o fruto do conhecimento, e podemos notar as crianças posicionadas em semicírculo lembrando a cena pintada por Francisco de Goya, o quadro *El Aquelarre*¹² de 1798 que, inclusive, se encontra atrás de Zelda, posicionado acima da lareira da sala Spellman.

A terceira “subcategoria” Rajewsky chamou de “transposição midiática”. Ela consiste em “transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia” (CLÜVER, 2011, p. 18), logo é

¹² Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92?searchMeta=sabbat> Acessado em: 29/09/2020

[...] uma concepção “genética” de intermedialidade, orientada relativamente ao processo de produção. Nesse caso, a qualidade intermidiática – o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas – relaciona-se à maneira com que uma configuração midiática vem ao mundo, ou seja, relaciona-se à transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, etc...) ou de seu substrato noutra mídia. O texto ou filme “original” constitui a “fonte” da recém-formada configuração midiática, cuja formação baseia-se num processo obrigatório de transformação intermidiática específico a uma mídia. A categoria transposição midiática pode então, de acordo com o que determina a terminologia de Werner Wolf, ser descrita como uma forma de “intermedialidade extracomposicional” (RAJEWSKY, 2012, p. 58).

É nessa categoria que identificamos a análise da série *CAOS*, sendo ela transmutada da HQ de 2014 para o *streaming* de 2018 – considerando também as referências midiáticas que vão retratar as obras anteriores de Sabrina, como a HQ da década de 1960 e da série da década de 1990 –. A partir disso, Rajewsky propõe que tais subcategorias midiáticas sejam “recém-formadas configurações”.

Por conseguinte, ao que tange particularmente o campo da História, na última década vimos intensificar-se as discussões envolvendo cinema, jogos, histórias em quadrinho, fotografia, séries televisivas, literatura, música, entre outros. Um vasto campo de oportunidade que se abre para compreender as formas com que a sociedade interage com os meios que cria. Mesmo que para alguns historiadores seja tolhido a utilização dessas fontes “não convencionais”, compreender as mudanças estruturais nas evoluções dos indivíduos e grupos é também identificar os diferentes materiais que estão sendo produzidos como “marca humana”, e assim, apreender a proficuidade em trabalharmos com tais instrumentos históricos.

Temos hoje, inclusive, nos cursos de pós-graduação de distintas Universidades do país, linhas e grupos de pesquisa dedicados às mídias e suas utilizações historiográficas; no sul do Brasil, por exemplo, podemos encontrar a Universidade Federal de Pelotas (UFPel) com a linha de pesquisa¹³ “Imagens: Entre iconografia, cultura visual e intermedialidade”, que contempla as pesquisas no campo dos estudos intermidiáticos, representações musicais, literárias, visuais, práticas artísticas, patrimônio e cultura material, entre outras

¹³ Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgh/linhas-de-pesquisa/> Acessado em: 15/03/2020

abordagens. E na capital do estado, há o grupo de pesquisa interdisciplinar em arte sequencial, mídias e cultura pop e de massa¹⁴ da Faculdade EST, que desenvolve um espaço de discussão e produção de materiais voltados a diferentes mídias como filmes, animações e quadrinhos.

Essa abertura de análise se deu por meio do surgimento dos Estudos Culturais que possibilitaram aos historiadores expandir os materiais de pesquisa e identificar, como afirma Carvalho, que

Tais estudos, dessa forma, situam a cultura em um contexto sócio-histórico no qual ela pode promover tanto dominação quanto resistência, assim como criticam as formas culturais que promovem as subordinações. [...] subvertem a distinção entre cultura superior e inferior e acabam valorizando formas culturais antes vistas como “inferiores”, como o cinema, a televisão e também as histórias em quadrinhos, que foram deixadas de lado por grande parte das teorias que os antecederam. (CARVALHO, 2017, p.20)

Em um momento como o pós Segunda Guerra Mundial, em que o mundo estava passando por duras crises tanto econômicas quanto políticas, essa abertura acaba por proporcionar um espaço de contestação, dando voz aos discursos marginalizados e fora do espectro imposto pelo século XIX de uma cultura “superior” ou “inferior”, rompendo o *status quo* das elites culturais e proporcionando a ascensão das massas (CARVALHO, 2017, p. 31). Logo, assuntos como cinema, música “não erudita”, televisão e histórias em quadrinho, tomaram espaço nas pesquisas historiográficas, como também os conteúdos relacionados a sexualidade, as questões de gênero e a história das mulheres, tão necessários às compreensões históricas.

2 É tempo de halloween – a criação de Sabrina Spellman

Sabrina Spellman nasceu com prazo de validade, foi criada, inicialmente, apenas para complementar algumas das aventuras da *Archie Comics*. Não foi desenvolvida para ter sua própria história e sua construção seria como a de vários outros personagens que dão suporte para as aventuras dos protagonistas.

¹⁴ Disponível em: <http://www.est.edu.br/pesquisa/#convenios> Acessado em: 15/03/2020

Entretanto, o público fã da turma do Archie¹⁵ se sentiu “enfeitiçado” pela garota que “brincava” com magia e passou a “interceder” pela bruxinha, pedindo por mais aventuras com a personagem.

Seus criadores George Gladir (o escritor) e Dan DeCarlo (o desenhista) consideravam a concepção da bruxinha como “um tiro só”, sem a intensão de lhe dar continuidade. Pelas falas de Gladir:

Eu acho que nós dois imaginamos isso como um tiro único e ficamos surpresos quando os fãs pediram por mais. Continuamos contando histórias de Sabrina de vez em quando em Mad House até 1969, quando ficamos espantados ao saber que se tornaria uma [série de TV] animada. Quando se tratou de dar o nome de Sabrina, decidi batizá-la em homenagem a uma mulher que me lembrava dos meus tempos de colégio ... que era muito ativa nos assuntos escolares e que designou vários de nós para entrevistar pessoas importantes na mídia.¹⁶

Esse crescimento em popularidade passou a expandir a personagem para outras mídias, como suas aparições em *The Archie Show* e *Sabrina and the Groovie Gooties*. Esse progresso, apoiado – e exigido – pelo público, proporcionou o desenvolvimento, em 1971, do seu próprio quadrinho que vai ser publicado até 1983. Posteriormente, seu protagonismo se tornaria conhecido também em mídia televisiva da década de 1990.

A fala de Gladir ao comentar sobre a inspiração do nome Sabrina para a bruxa adolescente, “homenagem a uma mulher (...) que era muito ativa nos assuntos escolares”, remete a personalidade dinâmica que é absorvida por todas as versões de Sabrina. Enquanto a ela é implicada uma personalidade vigorosa, também lhe são instaurados estereótipos femininos que se mostram característicos da sociedade da década de 1960-70 e que puderam ser vistos de forma similar em outras obras do mesmo período.

As décadas de publicação e crescimento da HQ são desenvolvidos em um momento em que as estruturas da sociedade estão sendo repensadas por alguns grupos como os movimentos da contracultura e feminista que pressionam

¹⁵ A *Archie Comics Publications, Inc.* é uma editora de quadrinhos norte-americana que foi fundada no fim da década de 1930 e ficou conhecida pelo protagonismo de uma turma de amigos que tem como principais personagens Archie Andrews, Jughead Jones, Betty Cooper, Veronica Logde, Reggie Mantle e Josie e as Pussycats, todos os moradores da cidade fictícia de Riverdale – tendo em 2017 ido para a mídia televisiva através do canal The CW com o nome da cidade –.

¹⁶ Disponível em: <https://riverdalereviewed.wordpress.com/2016/09/07/sabrina-the-teenage-witch-1969-episode-01-segment-b-hiccups/>; <https://www.cbr.com/george-gladir-co-creator-of-archies-sabrina-passes-away/> Acessado em: 29/08/2020

os campos políticos, sociais, econômicos e, intensivamente, o campo cultural. Algumas das áreas em que podemos perceber evidências dessas modificações da sociedade são as mídias como filmes, cinema, televisão e gêneros textuais como a literatura e as histórias em quadrinho.

Ao passo que rupturas são exequíveis, as sustentações conservadoras do período também constroem uma simbiose com as mídias e, nesse contexto, podem ser encontrados personagens como Samantha Stephens, de *A Feiticeira* (*Bewitched* – 1964), Jeannie de *Jeannie é um gênio* (*I Dream of Jeannie* – 1965) e a própria Sabrina Spellman de *Sabrina, aprendiz de feiticeira* (*Sabrina, the Teenage Witch* - 1962) – as duas primeiras desenvolvidas pelo formato audiovisual como séries televisivas, e a terceira, inicialmente, como formato de história em quadrinhos. As três são obras produzidas por homens, mesmo que, ainda assim, tenham sido elaboradas enquanto três mulheres protagonistas, o que não era comum para o período.

Elas trazem a representação de uma figura feminina enquadrada em um “modelo” de mulher que procura sustentar padrões de comportamento e de desejo que circulam nas mais “tradicionais” camadas sociais, salientando como as criações ficcionais fazem parte da “respiração” do cotidiano, sendo uma extensão da percepção absorvida por seus criadores como uma espécie de extensão do que sentem, veem e absorvem da sociedade.

A vista disso, as obras possuem uma narrativa que se desenvolve com a busca da representação ideal – para os padrões conservadores da década que são criadas – de mulher. Jeannie (Barbara Eden) é um gênio cujo único dever é realizar todos os desejos de seu “amo”, sendo construída de uma forma a mostrar submissão a seu dono. Em *Bewitched* identificamos duas questões, primeiro, Samantha (Elizabeth Montgomery), uma bruxa, apaixona-se por um humano, casando-se com ele e, a partir disso, é “forçada” pelo então marido a se passar por uma mulher “comum”, abdicando de usar sua magia e sendo uma “boa dona de casa”, ela não aceitava sua natureza, reprimindo-a constantemente – referenciando as opressões sofridas por milhares de mulheres ao redor do mundo –.

Samantha se utiliza de seus poderes de bruxa especificamente para efetuar tarefas domésticas enquanto seu marido está no trabalho, pois quando ele se encontra por perto faz de tudo para cerceá-la, ele nega, a própria esposa,

sua identidade. De forma direta, o casal procura construir a vida em torno uma “típica” família de classe média no estilo *American Dream* (sonho americano). É, portanto, retratada da mesma forma que Jeannie, como o ideal, como a mulher perfeita, obediente e dedicada à casa e à família, a “dona de casa glamurosa” que remete às décadas de 1950 e 1960. Mas também apresentou a sociedade do período o protagonismo feminino, além de ter sido, como lembra Bruno César Ferreira Vieira em *Bruxaria e feminismo: uma análise da independência da mulher através dos seriados da tv*, o primeiro seriado televisivo que mostrou um casal divorciado, os pais de Samantha, Endora e Maurice (2007, p. 3).

Ao que tange o protagonismo de Sabrina no campo dos quadrinhos, o então editor chefe da Archie Comic, Victor Gorelick, a considerou como uma garota que “estava muito à frente de seu tempo”¹⁷, discurso que procura conquistar mais leitores do que propriamente afirmá-la enquanto um símbolo de inovação. Igualmente protagonista¹⁸, apesar de ser apenas uma adolescente, é retratada como um personagem independente¹⁹, mesmo que (vivendo) sob a supervisão de suas duas tias que são bruxas assim como ela. É interessante que, ao representar a bruxa adolescente, o padrão físico escolhido se assemelha ao mesmo padrão atribuído tanto a Jeannie quanto a Samantha, todas com pele branca, loiras, com o corpo magro, torneado e constantemente expressando sensualidade.

No caso de Sabrina, mesmo sendo uma garota de apenas 16 anos, as formas com que seu corpo é desenhado passam a sensação da sensualidade, fazendo com que a HQ apresente duas principais distinções nas figuras da mulher-bruxa, as belas, sensuais que atraem o olhar de “todos os garotos” e as que são representadas pela figura da “típica bruxa”, mulheres velhas, com nariz pontudo²⁰.

¹⁷ “*Sabrina was way ahead of her time*” em *Sabrina, the Teenage Witch*. Introdução. V1. 1962 – 1972, s/p.

¹⁸ Sobre seriado televisivo com protagonismo feminino anterior a *Bewitched* e *I Dream of Jeannie*, tem-se a obra de 1951 *I love Lucy*, que se dedicava a narrar a rotina de um casal de classe média, retratando a “típica esposa suburbana da década”.

¹⁹ Pode-se interpretar também que essa característica particular de independência feminina se dá, não porque Sabrina é uma garota autônoma em um mundo conservador, mas talvez exatamente por não ser uma garota “comum”, mas sim “apenas” a criação de um feitiço que não deu certo, portanto, não tendo a necessidade de se encaixar nos padrões sociais.

²⁰ Figura que se modifica quando Sabrina vai para a televisão como mídia seriada.

Mesmo assim, a personagem reforça sua diferença sobre as representações mais “tradicionais” e caricatas da figura da bruxa, se colocando na categoria da bruxa bela e desenvolta. Essa construção pode se dar por diferentes motivações, seja como uma forma de “acessar” o olhar masculino para essas personagens, seja para “adaptá-las” em uma versão “aceitável” aos padrões sociais que são impostos à mulher. Isso se dá – ainda entre outros possíveis fatores – pela visão mercadológica com que a editora Archie Comics trabalha, assim como qualquer outra publicação, o principal foco da criação de um produto encontra-se em sua venda, e olhar para o nicho consumidor de quadrinhos, ao menos até os anos 1990, é identificar um público majoritariamente masculino. Dessa forma, a imagem de Sabrina foi construída para instigar – principalmente, porém não exclusivamente – a procura desse público – garotos adolescentes – às bancas.

É, dessa forma, que Sabrina busca apresentar-se ao público, partindo do entendimento de que para ser desejada – nos diferentes aspectos – precisa moldar-se aos anseios da sociedade da qual fará parte. Partindo disso, a maneira com que se apresenta ao público enfatiza seu distanciamento para com as representações “típicas” da mulher-bruxa, sendo assim, passível de aceitação

Sabrina (quadro 1): Olá! Meu nome é Sabrina! Eu espero não ter te desapontado!

Sabrina (quadro 2): Digo...Espero que você não tenha esperado me encontrar morando em algum topo sombrio de montanha...

Sabrina (quadro 3): ...vestindo alguns trapos velhos sujos e fazendo uma bebida velha e nojenta (tradução nossa)

Já remetendo ao imaginário que se construiu sobre a figura da bruxa, Sabrina seria diferente, bela, sensual, perspicaz e independente. No fundo da imagem (figura 4), podemos ver na tela da televisão dois personagens dos quadrinhos do *Archie Comics*, da qual a própria Sabrina faz parte, sendo que a bruxinha tem sua estreia ainda no universo *Archie's MadHouse* para só depois, em 1971 ter seu próprio universo.

From Archie's Mad House #22, October 1962

Presenting-

SABRINA

The TEEN-AGE WITCH



I MEAN... I HOPE YOU DIDN'T EXPECT TO FIND ME LIVING ON SOME DREARY MOUNTAIN TOP...

... WEARING SOME GRUBBY OLD RAGS, AND MAKING SOME NASTY OLD BREW.



George Gladir • Dan DeCarlo • Rudy Lapick • Vince DeCarlo

Figura 4: Primeira aparição de Sabrina Spellman nos quadrinhos
 Fonte: Coleção Completa V.1. *Sabrina, the Teenage Witch*, 2017, p. 11

A posição com que a personagem é posta (figura 4), com o corpo inclinado de forma a se mostrar aberta a apreciação, com suas curvas totalmente visíveis, além do olhar que “exala” sensualidade acabam transpassando o tom sexual com o qual a mulher-bruxa seria “aceita” pela sociedade. Esse

posicionamento levanta dois principais questionamentos que vão envolver a maneira com que a mulher é vista socialmente, a partir de uma perspectiva de objetificação e, também, a sexualização das meninas ainda adolescentes, o que consiste em graves violências contra as mulheres.

Na ponta extrema da representação da bruxa sedutora está o estereótipo ao qual Sabrina se distancia, aquele que envolve elementos que se somaram ao imaginário social em torno de determinadas características como os chapéus pontudos, o nariz comprido, a verruga na ponta do queixo, os olhos vermelhos e os cabelos “espigados”. Essas imagens vão ser utilizadas, por exemplo, para a formação das tias bruxas de Sabrina.

Posicionando (figura 5) Hilda e Sabrina uma ao lado da outra, seus criadores puderam exaltar as diferenças físicas entre ambas as bruxas e reforçar essas diferenças na fala da tia Spellman. Gladir constrói nesse momento uma camada de possíveis interpretações sobre a estipulação violenta dos padrões de beleza impostos nas estruturas culturais e midiáticas. Para Flavia Moreno de Marco em *Construções discursivas de virgindade como dispositivo de controle de corpos e desejos femininos*, essas abordagens em relação à estética compreendem “o corpo feminino aos pedaços. Foco nos pedaços – nos peitos, na bunda. Desumanizando. Reduzindo à dimensão de uma fatia bem torneada de músculo, de carne à espera do consumo (...)” (2016, p. 39).

A imagem da mulher acaba sendo exibida enquanto um produto de aparências e essa demonstração se faz presente nas reflexões de Hilda, quando essa delimita os padrões de beleza “às avessas” que seriam mais administráveis como visualmente positivos para conquistar seus objetivos que, no caso, seriam o de fazer mais feitiços nos humanos. Hilda constata que um dos elementos que impediam Sabrina de “bater a meta” em enfeitiçar humanos se daria por ela ser “muito feia” segundo os padrões bruxos, e aqui chamo a atenção novamente a posição da personagem que se assemelha a figura 5, aberta, sensual, mostrando suas curvas, como o padrão atraente para a sociedade patriarcal que dita e aprisiona comportamentos e corpos.

Ao exemplar esse componente a HQ traz uma discussão arraigada nas estruturas que comportam a opressão do corpo que afeta ainda mais drasticamente as mulheres, construindo uma espécie de referência humorística que possibilita questionar (ou afirmando) esses comportamentos.



Figura 5: Tia Hilda mostra que Sabrina não se parece nada com uma bruxa²¹
 Fonte: Coleção Completa V.1. Sabrina, the Teenage Witch, 2017, p. 60

É interessante a maneira que George Gladir escolhe para simbolizar as referências demarcadas dos padrões sociais de estética, abrindo um debate de como esses processos de padronização da beleza feminina se constituem. É

²¹ Hilda: Sabrina, você tem a classificação de eficiência mais baixa de qualquer bruxa no distrito (ao que confere o lançamento de feitiços e encantamentos nos humanos); no mês passado, você administrou apenas 3 poções, 2 infusões e 1 1/2 feitiços! Sabrina: Não é minha culpa; posso evitar se as pessoas não confiarem em mim como uma bruxa?; Hilda: eles teriam confiança em você se não fosse pela sua aparência!; Sabrina: aparência? O que há de errado com minha aparência?; Hilda: Muito! Para uma bruxa você é completamente feia!; Sabrina: Eu sou? Hilda: Sim! Você não tem nenhuma das características atraentes pelas quais as bruxas são famosas! Como cabelo desgrenhado, verrugas no queixo, olhos vermelhos!; E eu pretendo fazer algo sobre isso; Sabrina: (engole em seco) Para onde você está me levando? (tradução nossa)

com a criação da personagem que as diferenças se fazem presentes, ao contrário das outras mídias, na HQ original, a bruxinha “nasce” a partir de um erro, as bruxas Hilda e Zelda, através de uma poção, tentam criar outra bruxa má como elas, entretanto, a poção falha e Sabrina acaba surgindo como uma adolescente “boazinha”, e seria por isso que ela não teria a “beleza” aos moldes das outras bruxas, sendo, segundo seus parâmetros, uma bruxa estranha, feia e preguiçosa para fazer o mal.

Por ser “um ponto fora da curva” Sabrina é enviada para o mundo mortal, pela bruxa *dominatrix* Della para pregar essas peças e enfeitiçar humanos. Della é uma personagem representada como uma bruxa sensual e hipnotizante com roupas coladas e um corpo esculpido que “comanda” as outras bruxas, como uma mistura de Senhora e chefe. Ordenar que Sabrina lance feitiços nos alunos do colégio Baxter High, da cidade (fictícia) de Greendale, surgira como uma maneira de torna-la má, como deveria ser.

Logo, é pertinente considerarmos que diferentes leituras podem ser feitas com diferentes obras a respeito dos componentes físicos dos imaginários da mulher-bruxa. Ao que concerne a HQ *Sabrina, the Teenage Witch*, a narrativa procura estipular, através das imagens constituídas pelas bruxas, como elas seriam aceitas nos distintos nichos sociais. Não há uma regra que se deva relacionar a bruxa sedutora a uma imagem de bondade, entretanto a bruxa “feia” sempre é relacionada ao maligno. Em algumas obras, inclusive, as bruxas “se vestem” de mulheres belas e sedutoras ou como distintas senhoras quando, na verdade, estão disfarçando sua real, feia e assustadora fisionomia, isso ocorre, por exemplo, em produções como *The Witches* (A Convenção das bruxas) de 1990, *Hansel and Gretel: Witch Hunters* (João e Maria: Caçadores de bruxas) de 2013 e também na HQ *CAOS* de 2014 que será trabalhada mais à frente.

Destarte, a oportunidade que a HQ traz é a de levantar temas que possibilitam o questionamento sobre o modo de vida americana, em especial quando relacionado aos padrões de beleza imputados socialmente. Isso ocorre quando, por exemplo, Sabrina se posta enquanto uma “bruxa moderna”, no entanto, sua prerrogativa aponta para a tradição dos medos femininos – imposta por uma sociedade patriarcal – tal como os momentos em que a personagem se

utiliza de magia para modificar detalhes físicos²², para atrair/conquistar garotos²³ ou para atacar outras garotas²⁴, ampliando a ideia de rivalidade feminina.

Esclarece também que se apaixonar, por exemplo, não valeria a pena para ela – pois existem regras para que as bruxas não percam seus poderes nessa história – sendo que nenhuma bruxa deveria se apaixonar ou poderia perder todos os seus poderes mágicos, referenciando subjetivamente, a partir disso, as relações amorosas que poderia causar a perda de independência feminina. É como se Sabrina teorizasse uma repressão através da qual Samantha em *Bewitched* (1964) levava à prática com seu casamento, entretanto, claro que esses questionamentos se fazem ainda nas possibilidades de seu tempo, abrindo espaço para discussões de seu próprio sistema.

Essa narrativa remete a determinados padrões tanto estéticos quanto comportamentais do cotidiano social de diferentes décadas nas quais uma mulher que não tenha o corpo perfeito ou que não siga os moldes que lhe é esperado pela sociedade em que convive pode sofrer preconceitos diversos e até ser excluída de sua comunidade. Esses discursos estavam, igualmente, sendo questionados durante os anos de publicação da HQ da bruxa adolescente. Assim, deixar de “regular” a mulher como submissa e lhe conferir poderes (mágicos ou não), identifica-la enquanto protagonista feminina em um espaço artístico que está em plena crise de um sistema conservador, mostra o quão profundo e importante os movimentos da década de 1960 se mostraram para as produções que estavam sendo criadas nesse período. Igualmente, a forma de ver e agir em sociedade estavam sendo modificadas no âmago da cotidianidade populacional.

Dessa forma, mesmo a HQ *Sabrina, the Teenage Witch* ser uma obra produzida pela *Archie Comics*, considerada uma das editoras de quadrinhos mais conservadoras do mercado – tendo seu editor John L. Goldwater como administrador interino do CCA (*Comics Code Authority*)²⁵ – acaba proporcionando certa reflexão sobre os moldes com os quais a sociedade norte-americana se relaciona, no entanto, distancia-se de outras HQs que se

²² Coleção Completa V.1. *Sabrina, the Teenage Witch*, 2017, p. 60, 68

²³ Coleção Completa V.1. *Sabrina, the Teenage Witch*, 2017, p. 25-34

²⁴ Coleção Completa V.1. *Sabrina, the Teenage Witch*, 2017, p. 40-43

²⁵ Disponível em: <https://web.archive.org/web/20111001032230/http://cblidf.org/comics-code-history-the-seal-of-approval/> Acessado em: 08/09/2020

encontram, por exemplo, entre o movimento *underground* da contracultura que levam aos seus leitores uma visão de ruptura total com os sistemas vigentes.

Sabrina, sendo uma história desenvolvida, inicialmente, para o público infanto-juvenil, mesmo não atingindo os nichos que as HQs *underground* atingiram, ainda carrega discussões pertinentes à sociedade. Ao que diz respeito as escolhas narrativas da obra, Sabrina possibilita esse debate sobre as formas femininas e aquilo que se espera de uma mulher ainda segundo os padrões de sua própria época, porém não chega a ser tão “ousada” como o editor chefe insinuou, talvez isso se dê por sua história fazer parte da conservadora *Archie Comics*.

No entanto, essas “pequenas” mudanças, como o protagonismo feminino nas mídias, fazem parte do início de modificações ainda maiores que vão sendo implantadas ao longo da evolução midiática que se identifica na própria evolução social, como veremos nos próximos tópicos.

2.1 De volta ao mundo dos vivos – a década de 1990 e o retorno da bruxa adolescente

E então 34 anos após a primeira aparição de Sabrina Spellman nos quadrinhos, sua história toma forma e caminho diferentes da original. Um “pulo” para as telas e uma adaptação que acompanha as estruturas mercadológicas do campo cinematográfico²⁶ vão reconstruir a bruxa adolescente, tirando-a da década de 1960 para posicioná-la nos anos 1990, mesmo período em que a *sitcom* é produzida. Sua história agora se passa no endereço fictício de Westbrigde, Boston, Massachusetts com CEP 01970. A escolha pela personagem crescer em Boston provavelmente ocorreu conscientemente por questões pessoais da criadora da série Nell Scovell, já que ela própria foi criada nessa mesma cidade. E a opção pelo CEP, também simbolicamente escolhido, foi o da cidade de Salem, Massachusetts, referenciando o local em que aconteceu um dos mais intensos processos de “caça às bruxas” no continente americano do século XVII.

²⁶ Tomo a liberdade de considerar no campo cinematográfico tanto os filmes quanto as séries e seriados televisivos.

Ao ser “transportada” para a mídia televisiva a bruxinha passa por uma grande transformação, e as alterações sociais, mercadológicas, políticas, culturais de cada um dos períodos em que sua aparição ocorre vão ressignificando essa personagem e o desenrolar de sua narrativa, isso inclui a forma com que se veste, se porta, aquilo que caracteriza seus desejos, suas necessidades, suas escolhas. Seus discursos todos se relacionam com o ambiente externo que constituem essas variadas Sabrinas.

Uma das coisas que as diferentes produções de Sabrina vão demonstrar é de que tudo nas escolhas narrativas, e aqui entendemos o processo narrativo como o todo da criação da obra, tem significado, seja para o momento histórico que a obra se passa, seja para reflexão de alguma situação, seja enquanto construção subjetiva de sua/seu criadora/criador.

No caso de *Sabrina, the Teenage Witch*, que ficou conhecida no Brasil como *Sabrina, aprendiz de feiticeira*, o humor constante e ácido conectado com a honestidade de determinados personagens se constituem como imagem de sua criadora, Scovell. A escritora já trabalhou em episódios de *The Simpsons*, *NCIS*, *Coach*, *Charmed* entre outros, além de ter sido editora da revista *Vanity* onde denunciou²⁷ um ambiente hostil às mulheres (2009) no programa *Late Show* de *David Letterman* onde havia trabalhado. Scovell vai se somar à uma discussão e movimento sobre a necessidade de contratação de mais mulheres como editoras, além da urgência de ambientes seguros e respeitosos às mulheres. Em meio a isso, a obra de 1996 que é desenvolvida pela escritora de comédias, procurou focar em uma equipe composta em sua maioria por mulheres²⁸ e utilizar-se da cultura pop e do riso como uma ferramenta de impacto positivo para com o público infanto-juvenil.

Em comparação à HQ da década de 1960 algumas mudanças no “contar a história” se mostraram mais visíveis que outras. A protagonista, na história em quadrinhos, já “nasce” como uma adolescente, sendo ela fruto de uma poção mágica que deu errado, ela é uma criação falha e distante da “natureza humana”. Já na série televisiva, essa estrutura se modifica. Nesse momento, Sabrina

²⁷ Disponível em: <https://www.vanityfair.com/style/2009/10/david-letterman-200910> Acessado em: 08/09/2020

²⁸ Produzida por Nell Scovell, Paula Hart, Miriam Trogon, Carrie Honigblum, Renee Philips, Bruce Ferber e David Babcock.

aparece como uma “verdadeira garota”, nasceu e cresceu como qualquer outra, e para completar essa estrutura lhe era necessário que tivesse pais, e esse foi um dos primeiros impasses entre Scovell e a conservadora rede de televisão ABC, que colocaria ao ar a série.

A ABC havia partido do pressuposto de que a mãe de Sabrina (Diana Spellman) estava morta, mas Scovell insistiu que Diana deveria estar apenas em constantes viagens de trabalho, sendo que ela seria uma arqueóloga. O argumento da ABC tentando contrariar a decisão foi o de que nenhuma mãe se afastaria assim do filho, Scovell logo contestou que Diana não teria problema em deixar sua filha com as tias, em quem ela confiava e que, além disso, o pai de Sabrina (Edward Spellman) também estaria ausente trabalhando no “outro reino” (um mundo apenas dos bruxos e criaturas mágicas, separado do mundo dos humanos) e que ninguém da ABC teve problemas com isso. A produtora acabou “vencendo” esse embate, mas perdendo outros tantos²⁹.

Essa alteração acabou, também, possibilitando ao público uma conexão mais concreta com a personagem, como “aquela que se assemelha a mim”, em uma relação entre o “eu” e o “outro” Sabrina procura representar uma mescla de pertencimento e identidade, além de trazer a discussão sobre como o sexismo era uma constância nos discursos sociais do período (e ainda hoje o é), diferenciando ações a partir de estereótipos de gênero. Além disso, a permanência da magia nesse âmbito acaba sendo uma ferramenta de apreensão do controle dos sentimentos humanos. Assim como afirma a própria criadora da série “Sabrina nunca ia ao *shopping* ou fazia compras. Ela se importava em ser uma boa amiga, fazer boas escolhas e ir bem na escola. A mágica era uma metáfora para uma jovem aprendendo a controlar seus desejos e emoções”³⁰.

A Sabrina do seriado dos anos 1990 tinha mesmo como prioridade ajudar os amigos e todos os que amava e não ia realmente ao *shopping*, mas isso não a impedia de usar sua magia para escolher roupas³¹, manter-se na

²⁹ Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/sep/27/sabrina-teenage-witch-abc-tgif-melissa-joan-hart> Acessado em: 29/08/2020

³⁰ *Idem*

³¹ A entrada do seriado mostra a bruxa adolescente escolhendo diferentes modelos de roupas em seu espelho, mostrando com esse ato a busca por se sentir encaixada na sociedade através da estética e da maneira com que se porta no mundo.

moda e “sobreviver” ao ensino médio com toda a positividade e negatividade que ele proporciona. A partir disso, podemos perceber que a personagem procura interagir com determinados grupos e se afastar de outros. Esse desejo de pertencimento pode ser entendido através de um processo simbólico das identidades como construções de caráter que vão ser compartilhadas em cima de critérios tanto de avaliação quanto de julgamento de cada grupo.

Nesse ponto é importante compreender que quando falamos em posições socioculturais, sejam elas relacionadas a sexualidade, a gênero, a comunidade, as representações e aos nichos com os quais se tem mais afinidade, estamos falando das formas que condizem com a própria identidade e, conseqüentemente, suas diferenças. Para Tadeu Tomas da Silva em *A produção social da identidade e da diferença* (2012), a identidade consiste na especificação da diferença; um indivíduo vai se identificar a determinado grupo quando olha para outros e em relação a esses sente-se diferente, logo é marcando a diferença que se demarca a identidade.

Quando Sabrina se vê enquanto um sujeito distinto do grupo de garotas que se fortalece praticando *bullying*, ela consegue definir aquilo que não lhe interessa, aquela que ela não quer ser e a partir disso passa a olhar para os sujeitos que se afastam dessas atitudes, identificando-se com eles. O mesmo se dá em relação às bruxas que vivem no “outro reino”, quando Sabrina percebe que não quer viver naquele mundo acaba decidindo por aquele com o qual mais se sente à vontade, logo, a questão de identidade se mostra relacional, precisando de algo fora dela para que assim possa existir. Portanto, a diferença marca a identidade através de sistemas classificatórios que acabam fabricando outros sistemas simbólicos por exclusão (SILVA, 2012, p. 80).

Essas identidades são vistas por alguns autores, entre eles Stuart Hall em *Identidade na Pós Modernidade* (2006) e Mia Couto (2011)³² como fluidas. Quando compreendemos que o indivíduo constrói sua identidade ao longo da vida através de elementos culturais que vão sendo adquiridos como herança dessa cultura vivenciada, a composição da identidade vai se fazendo enquanto um processo que acompanha a percepção do indivíduo em relação ao meio que

³² <https://vermelho.org.br/2011/08/07/mia-couto-a-fronteira-da-cultura/> Acessado em 29/08/2020

vive, podendo dessa forma se transformar e se moldar a cada “tempo experimentado” pelo sujeito.

Hall (2006, p. 10-13) considera três concepções de identidade (as quais trabalharemos melhor à frente), sendo elas a do sujeito iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno, esses elementos acabam colapsando as estruturas e instituições resultando em possíveis e prováveis mudanças dos componentes sociais e, logo, essas “fronteiras” vão se refazendo constantemente, ressignificando novas práticas. *Sabrina, the Teenage Witch* acaba trazendo pontos para análise que ecoam tais questões, o seriado é apresentado ao longo de sete anos (7 temporadas) onde não apenas as características identitárias da personagem vão se modificando como igualmente passam a se moldar com as próprias transformações que a sociedade sofre.

Além disso, com a modificação da narrativa sobre o nascimento da personagem também a atitude das tias acaba conjuntamente se transformando. Como vimos anteriormente, para Zelda e Hilda, na HQ dos anos 1960, Sabrina era uma falha e era “boazinha demais” precisando “treinar” seus feitiços nos humanos para poder se transformar em uma “verdadeira bruxa má” como as outras bruxas. No seriado, Sabrina não é mais uma falha que precisa de correção para ser uma “bruxa má”, pelo contrário, ela é vista pelas tias como uma verdadeira bruxa, não má, mas boa, inócua, como notamos nas primeiras cenas do episódio piloto da *sitcom* de 1996 (00:00:46) em que Zelda exclama que Sabrina era “Tão doce, tão inocente. Uma bruxinha perfeita”.

Esse momento ocorre logo na primeira cena do seriado, quando Sabrina acaba de completar seu aniversário de 16 anos e “ativar” seus poderes mágicos durante o sono, o que a faz levitar. A partir disso, a protagonista irá iniciar uma jornada totalmente nova, precisando aprender a controlar seus poderes e compreender o que eles significam em responsabilidade e comprometimento com ela, com sua família, com seus amigos e com sua comunidade, sendo uma metáfora para entrada na vida adulta. Nos EUA, ao completar 16 anos os jovens adquirem também responsabilidades e liberdades como, por exemplo, ter a permissão legal para votar, para tirar a carteira de motorista e para serem interrogados pela polícia sem a presença dos pais, esses comprometimentos demarcam uma mudança social em seu modo de agir e de ser percebido pela

sociedade. Para *Sabrina*, as responsabilidades da vida de uma jovem adulta passam a ser demarcadas a partir da revelação de seus poderes mágicos.

Outra pontuação relevante que esse recorte de cena (figura 6) mostra é sobre as concepções dos elementos que identificam uma bruxa, bem como sua conceituação. Esses componentes vêm sendo ressignificados ao longo dos séculos e de diferentes maneiras, boas ou más as representações das bruxas estão sendo constantemente injetadas na “nuvem” do imaginário social. Tais questões serão desenvolvidas a seguir.

2.1.1 O peso da coroa - a diversidade bruxa nas telas

São distintas as representações da mulher-bruxa que chegam as telas cinematográficas e televisivas, tão variadas quanto os elementos, estereótipos e signos que vão se agregando ao decorrer do percurso humano na construção desse imaginário social dessa temática. Bruno Vinicius Kutelak Dias e Regina Helena Urias Cabreira, ao escreverem *A Imagem da bruxa: Da Antiguidade histórica às representações filmicas contemporâneas* consideram que

Tantas representações e conceitos a respeito das bruxas acabam chegando até os dias de hoje sob diferentes formas. O cinema, por exemplo, é um dos responsáveis por essa disseminação de imagens e funciona tanto como perpetuador quanto modificador da relação que podemos ter com a bruxaria. Se a magia se faz presente desde os primórdios dessa arte, como nos filmes de Méliès, nos quais, curiosamente, ela tinha grande relação com o Diabo, a bruxa toma seu lugar como personagem icônico em produções cinematográficas desde a temida Bruxa Malvada do Oeste e a doce Glinda, em *The Wizard of Oz* (1939). (2019, p. 184)

Logo, a representação da mulher-bruxa pode ser entendida como um dos significativos por meio dos quais a cultura popular demonstra suas mudanças (MOSELEY, 2010, p. 403), não apenas no que se refere ao feminino enquanto esfera sobrenatural, mas também aos elementos que são escolhidos para retratar as formas de comportamento e a percepção desses, na sociedade que cria essas figuras midiáticas. Partindo desse entendimento, vemos que *Sabrina, the teenage witch* não é exclusividade, estando em consonância com diversas séries televisivas e filmes que fizeram sucesso com a temática da bruxaria e sua fluidez entre o entendimento de “bem” e “mal”.

Algumas das obras referenciadas no quesito bruxaria, e que conquistaram diferentes gerações são os filmes *Elvira, Mistress of the Dark* (*Elvira, a Rainha das Trevas*) de 1988 e *The Witches of Eastwick* (*As Bruxas de Eastwick*) de 1987. Em *Elvira*, podemos perceber o apelo com o qual a personagem principal, interpretada pela atriz Cassandra Petersen, é retratada. A questão da hipersexualidade tem sido constantemente utilizada nas retratações femininas, em *Elvira* ela lhe é imposta por meio de vestidos apertados, decotes extravagantes e maquiagem marcante que “seduz inconscientemente”.

Apesar de a protagonista ter uma personalidade firme, forte, determinada e segura de si, a questão da violência de sua sexualização, seguidamente aplica a mulher-bruxa, parece uma espécie de tática midiática. Sobre essa da violência na imagem da mulher Silvia Federici acrescenta em seu livro *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais* que

A construção e a disseminação pela mídia de modelos hipersexualizados de feminilidade exacerbou esse problema, convidando abertamente à agressão sexual e contribuindo para uma cultura misógina em que as aspirações de autonomia das mulheres são degradadas e reduzidas à condição de provocação sexual (2019, p. 103)

O problema não é a roupa da personagem, mas a forma com que essa é posta como elemento de objetificação feminina, *Elvira* atrai garotos, homens e irrita os mais velhos, em simultâneo, se diverte, é uma mulher livre, seus poderes como bruxa só se revelam com o tempo, mas além da magia, é a mulher empoderada e independente, é a transgressão de uma sociedade que procura controlar a mulher, “*Elvira* é tudo o que vai contra a moral conservadora, o Anticristo que vem para destruir os moldes perfeitos da localidade” (DIAS; CABREIRA, 2019, p, 189).

Outras obras trazem semelhantes aspectos que se confrontam em um misto de independência e sexualização. Em *The Witches of Eastwick* (1987) (adaptado do livro homônimo de John Updik³³ de 1984), as críticas à sociedade do período, temas como machismo e relacionamento tóxico são parte da

³³ A história do filme pode ser considerada uma livre adaptação, já que suas similaridades com o livro são contidas ao início da obra.

narrativa da produção, assim como a importância do apoio entre as mulheres, as questões feministas fortemente presentes na independência das três protagonistas se posicionando frente a uma sociedade opressora, afastando-se de uma relação abusiva e apoiando-se umas às outras demonstram o engajamento com as mudanças culturais externas a obra.

Ao que concerne as obras da década de 1990 há certa divisão em torno das escolhas narrativas, englobando no escopo cinematográfico uma maior quantidade de obras de comédia que de terror, “talvez como forma de distanciá-las da atmosfera de terror, a comédia sirva como estilo preferido para essa representação” (DIAS; CABREIRA, 2019, p. 189). Além da abertura que o mercado audiovisual teve durante esse período com o aumento da procura por conteúdo esotérico e sobrenatural (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 223-225). Entre filmes e seriados os gêneros da comédia – em sua maioria, comédia romântica – e terror produzidos no período mostram a similaridade da divisão que mais se sobressai diante dos imaginários sociais que envolvem os aspectos das mulheres-bruxas enquanto indivíduos “bons” ou “maus”.

Nas obras *The Witches (A Convenção das bruxas)* de 1990 e *The Blair Witch Project (A bruxa de Blair)* de 1999, as representações são feitas baseadas no imaginário social que alimenta a imagem da bruxa como um ser sombrio e diabólico, feio, desfigurado, naturalmente maligno e assustador, além de marcarem uma década profícua para a temática bruxa. Além disso, é importante destacarmos que essa escolha narrativa representando a mulher enquanto um ser essencialmente mal também traz a utilização de aspectos que podem ser vistos como alimento a um ciclo de violência imposto a figura feminina.

Em *The Crucible (As bruxas de Salem)* de 1996, há um “pano de fundo” histórico na construção de sua narrativa, o que a faz se dedicar aos eventos que culminaram na “caça às bruxas” da cidade de Salem. A obra se desenvolve através de elementos que referenciam acontecimentos históricos, porém não possui rigor historiográfico, já que se trata de um composto fílmico. Percebemos que a relação entre Igreja, Estado, comunidade e indivíduos, encontra-se intrínseca na obra, adquirindo assim um tom político constante que trata de caracteres religiosos, judiciários, psicológicos, relacionados aos aparatos que constituem a bruxaria e, a partir disso, apresentando as consequências da intolerância na vida cotidiana da sociedade.

Agora, as Sanderson de *Hocus Pocus (Abracadabra)* de 1993, são três irmãs, Winifred (Bette Midler), Mary (Kathy Najimy) e Sarah (Sarah Jessica Parker) que aterrorizam a cidade de Salem, a produção estreia como um filme leve e engraçado, transportando em sua narrativa elementos que remetem aos rituais e objetos mágicos que estão constantemente presentes no imaginário da bruxaria, como caldeirões, os voos em vassouras, poções, encantamentos rimados, necromancia, seus poderes aumentando com o *halloween* e as bruxas como servas do Diabo. Como as bruxas de *The Witches*, as irmãs Sanderson caçam crianças com a intensão de fazer rituais para ficarem jovens e lindas, mostram assim todas as características que permeiam o campo mental da imaginação e das representações sendo intensificadas através das diferentes mídias.

Três anos depois do lançamento de *Hocus Pocus*, o ano de 1996 parece ter sido o ápice da bruxaria na mídia, era “a hora da bruxa” para o cinema e a televisão. *Sabrina, the Teenage Witch*, *The Craft (Jovens bruxas)* e posteriormente em 1998 *The Crucible* e *Practical Magic (Da magia à sedução)*, trouxeram um pouco de história, comédia e drama para os telespectadores. Essa conexão entre filme e bruxaria ressaltou a influência dos elementos midiáticos nas práticas sociais, esses personagens acabam usando seus poderes mágicos como tentativa de manter o controle sobre suas vidas, para enfrentar problemas cotidianos e por vezes até mesmo românticos.

Essa “mágica cotidiana”, que influenciava a vida das pessoas de diversas formas, pode ser vista nos símbolos ocultistas em roupas e acessórios tornando-se populares entre jovens, marcas de roupas e programas televisivos criando tendências que podem ser vistas em diversos sites e redes sociais como Instagram e Tumblr, como lembra Felipe Antônio de Souza em sua pesquisa *Don't mess with a witch: Power relations, gender and subcultural issues on witches' representation in the media* (2016, p. 2-4). A escolha do figurino traz um processo de feminilidade das personagens e de controle sobre as escolhas, sobre as expectativas sociais e culturais que abarcam cada época. Quando Sabrina escolhe suas roupas por meio da magia, não está “apenas” servindo seus desejos, mas também selecionando esteticamente aquilo que será ou não aceito pelo grupo social do qual faz parte. Esse elemento da moda tem feito parte

do debate em torno do controle do corpo e comportamento feminino já a algumas décadas.

Segundo Moseley (2002, p. 407), as cenas em que Sabrina se utiliza de magia – que é visualmente identificada como uma “nuvem” de brilho e glitter, mostrando o *glamour* do seu poder – para escolher suas roupas em frente ao espelho marca um poder feminino por meio da aparência. Acaba identificando as questões de feminilidades hegemônicas que tendem a ser impostas enquanto padrões ideais de beleza.

É uma servidão ainda mais pesada porque as mulheres, confinadas na esfera feminina, lhe hipertrofiaram a importância: transformaram em artes difíceis a toalete e os cuidados caseiros. O homem quase não precisa se preocupar com suas roupas: são cômodas, adaptadas à sua vida ativa, não é necessário que sejam requintadas; mal fazem parte de sua personalidade; (...) A mulher, ao contrário, sabe que quando a olham não a distinguem de sua aparência: ela é julgada, respeitada, desejada através de sua toalete. Suas vestimentas foram primitivamente destinadas a confina-las na impotência e permaneceram frágeis. (BEAUVOIR, 2016, p.507, V.2)

Certamente a posição na sociedade e as vestes das mulheres no período em que Simone De Beauvoir publica *O Segundo Sexo*, em 1949, são ainda menos confortáveis e práticas do que a maioria das roupas femininas da atualidade, porém o significado a respeito da forma de opressão através desse elemento não cessou, as mulheres vêm sendo, como a autora coloca, julgadas pelas roupas que escolhem e pela forma que aparecem em público. A roupa feminina chegou a ser usada (ainda hoje o é) como argumento para a motivação de estupro, como se o que instigasse os homens a tal ato de pura violência fossem as roupas usadas pelas mulheres. O que percebemos é que a opressão do feminino por meio dos tecidos tem se mostrado resistente ao tempo, assim como a ideia de feminilidade contida nessa estrutura que se

Impõe de fora a toda mulher, precisamente porque se definem artificialmente pelos costumes e pelas modas (...) a mulher que não se conforma com isso desvaloriza-se sexualmente e, por conseguinte, socialmente, porquanto a sociedade integrou os valores sexuais (BEAUVOIR, 2016, p. 506)

O domínio sobre as características do que é ser ou não feminino acabam se consolidando dentro de um sistema de atribuições baseado em visões

patriarcalistas e binárias que delimitam as possibilidades de vestimentas “aceitas” socialmente. Além disso, Moseley (2002, p. 407) vai pensar essas produções seriadas como elementos articulados em duas principais distinções; 1) uma maneira de produzir sensações de pertencimento em um espaço de confiabilidade mutuo, que vai envolver as representações de determinada característica feminina nas mídias, sendo passível de conexão com o nicho que interage com essas mídias; 2) os mesmos componentes que podem criar esse envolvimento também podem se mostrar superficiais e efêmeros, aumentando a problemática que envolve elementos convencionais que acabam por construir e validar essas feminilidades.

Esses processos vinculam também as definições de feminilidade à discussão contida nas diferentes ramificações da bruxaria contemporânea e do feminismo. Isso porque após os anos 1960 e 70, com o decorrer dos movimentos da segunda onda feminista e a chegada da bruxaria contemporânea aos Estados Unidos, com um apanhado de outras religiões – inclusive o satanismo que também vai dialogar com os movimentos *new age* – surgem novas contestações ao conservadorismo da sociedade cristão e protestante da América do Norte.

Essa “ligação” entre bruxaria e feminismo “criou” algumas ramificações, como coloca Regina Bostulim em sua dissertação de mestrado intitulada *Wicca* (2007) como a bruxaria feminista, a bruxaria diânica, a *wicca*, entre outras que centraram-se, enquanto religião, em um princípio feminino baseado em uma narrativa matriarcal que procurava na antiguidade e no medievo, linhas reminiscentes das religiões pagãs dedicadas a mulher. A partir disso, ressignificam figuras como as das bruxas do fim do medievo e início da modernidade como representações de poder, independência e resistência contra sistemas de opressão (RUSSELL; ALEXANDER, 2019 e MOSELEY, 2002).

Logo, religiões como a *wicca*, principalmente na América, se mostraram muito mais do que fé, mais do que crença, elas fizeram parte de um momento em que a cultura, em que a sociedade propriamente dita estava em fluxo, se reinventando, se ressignificando, e essas crenças o fizeram também, transformando-se em redes de conexão com o meio ambiental e feminista. A bruxaria contemporânea, nessa atmosfera passa a ganhar um novo aspecto, o político.

No campo cultural, assim como pondera Celso Luiz Terzetti Filho na tese de doutorado *A Deusa não conhece fronteiras e fala todas as línguas: um estudo sobre a religião wicca nos Estados Unidos e no Brasil* (2016, p. 59), a televisão, a literatura e o cinema que chegavam ao grande público destacando as narrativas que se concentravam em representar as “famílias perfeitas” que consistiam no conjunto do pai provedor que passa grande parte do tempo no trabalho, a mãe dona de casa que se dedica integralmente ao marido e aos filhos, vivendo no subúrbio em casas com quintais e cercas brancas que povoam o imaginário social e cenas televisivas como em *Bewitched* foram se transformando – em conjunto com as mudanças socioculturais – em lares distintos como o caso da família Spellman de 1996 que se apresenta enquanto um lar matriarcal e independente.

Na *sitcom* *Zelda* é cientista, pesquisadora e posteriormente, professora universitária e Hilda é uma renomada musicista, ambas apresentam importantes conquistas feministas. A casa Spellman, por exemplo, é totalmente matriarcal e a única figura masculina que faz parte da casa é o gato Salem³⁴, que mesmo sendo um homem condenado pelo conselho bruxo a permanecer por um século preso no corpo de um felino, ainda assim não seria considerado como uma presença “real” masculina.

A partir dessas compreensões a imagem da deusa e da bruxaria contemporânea vão se destacando em conjunto à sua relação com o poder feminino, a resistência a opressões e as questões de feminilidade. A reação mágica com os elementos sociais, dessa forma vão igualmente ressignificando as características da feminilidade hegemônica e, logo, podemos questionar o nível de profundidade dessas imagens de poder mágico quando representadas pela bruxa adolescente nas mídias audiovisuais (MOSELEY, 2002, p. 409-410).

³⁴ Salem Saberhagen, na *sitcom* pode falar com as pessoas, sendo que ele mesmo já o fora anteriormente, tendo sido condenado a viver no corpo de um gato por tentar dominar o mundo (literalmente). O personagem tem distintas narrativas de acordo com cada mídia, na HQ da década de 1960 Salem é mesmo um gato, um familiar – um familiar seria considerado como um companheiro mágico da bruxa – e apenas se comunicava com Sabrina através de telepatia, da mesma forma que é representado na série de 2018, um “familiar telepata”, logo a característica envolvendo a personalidade falante e divertidamente ácida com que o gato da bruxa adolescente se caracteriza acaba fazendo parte da obra de 1996. Na HQ de 2014, Salem também é um humano condenado pelas bruxas a ficar preso no corpo de um gato, podendo falar, mas ao contrário do sarcástico gato da década de 90 esse Salem costuma ser a “voz da razão” para Sabrina. Na série de 2018 Salem volta a ser um familiar e consegue se comunicar apenas com Sabrina, novamente por meios telepáticos.

2.1.2 Batismo das Trevas – Spellman é bruxa entre a bruxaria e a feitiçaria

Um dos componentes interessantes nas produções de Sabrina é a não distinção conceitual sobre a bruxaria e a feitiçaria. Esse não seria um dos elementos a ser cobrado em obras cinematográficas, entendendo que o rigor historiográfico não lhes é atribuído. Entretanto, para o presente trabalho, pretendemos estabelecer suas distinções e conceituações históricas.

A interpretação a respeito da bruxaria, mesmo que utilizada de vaga maneira, é uma das características que embasam as narrativas das obras de Sabrina. Esses traços se acentuam quando referidos a produção de 2018 onde a conceituação daquilo que é tido como bruxaria se mescla, intencionalmente, a construção de um discurso de luta feminista, e vincula-se também a uma constante alusão ao sobrenatural enquanto ambiente sombrio que, no que lhe concerne, faz parte do imaginário em torno das “práticas mágicas”. Isso posto, entendemos que compreender os processos que contornam os dispositivos discursivos das obras aqui trabalhadas acaba sendo prolífico para uma percepção mais abrangente das produções e de suas influências para com os diferentes tempos históricos.

Podemos identificar, ainda nas narrativas das Sabrinhas, que o título consolidado da série de 1996 é o da bruxa. *Sabrina, the Teenage Witch*, consiste especificamente em identificar a garota como uma bruxa – *Sabrina, a bruxa adolescente* –, entretanto, ao ser traduzida para o português se “transforma” em *Sabrina, aprendiz de feiticeira*. Ainda na HQ que se passa no período da contracultura estadunidense se pode identificar uma tirinha da personagem no *Archie MadHouse #31* (1964) em que a mesma se apresenta como feiticeira – *teen sorceress* – (figura 6).

Entendemos, no entanto, que essas escolhas terminológicas não foram feitas intencionalmente, pelo contrário, tanto produtores quanto tradutores não parecem ter visto diferença, ou necessidade em diferenciar os conceitos de bruxa e feiticeira, a não ser no caso da HQ da década de 1960, quando Sabrina está falando especificamente sobre poções

From Archie's Mad House #31, February 1964



Joe Edwards

Figura 6: A feiticeira Sabrina³⁵

Fonte: Coleção Completa V.1. Sabrina, the Teenage Witch, 2017, p. 46

Nesse momento (figura 6) a ação de Sabrina é exclusivamente de apresentar as poções de amor para serem usadas com o intuito de conquistar garotos, e por não ter outra atitude na tirinha além dessa específica a escolha de se apresentar como feiticeira e não como bruxa parece fazer mais sentido, mesmo que possa ter ou não ter sido intencional. Esse entendimento se dá

³⁵ Aqui é Sabrina; sua feiticeira adolescente expert em feitiços (a palavra é um trocadilho em inglês que mistura o expert que tem como significado um perito, um especialista, com o hex que seria o feitiço) introduzindo o fabuloso enfeitiçante...(tradução nossa)

porque o elemento material – as poções – é um dos principais diferenciadores daquela que “é” feiticeira em relação àquela que “é” bruxa.

De forma concisa, uma das argumentações mais pontuais para esse entendimento pode ser encontrada no livro *A feiticeira na Europa Moderna* (1987) de Laura de Mello e Souza que, para identificar as diferenças entre a feiticeira e a bruxaria, vai pensar sobre suas múltiplas interpretações e considerar que

[...] No primeiro caso, não haveria pacto demoníaco, e a feiticeira se encarregaria individualmente de fabricar poções e filtros mágicos com vista a solucionar problemas com os quais se achasse envolvida. No segundo caso, ocorreria pacto – Sujeição ao Príncipe das Trevas – e conjunto de demônios, invocados como auxiliares nas atividades maléficas. Além disso, a prática seria coletiva e, as bruxas, diferente das feiticeiras, integrariam uma espécie de seita demoníaca (1987, p. 12)

Essas figuras carregaram consigo dois principais imaginários que foram se reforçando das mais variadas maneiras. Uma dessas características – no caso da feiticeira – seria a da mulher sedutora, que encanta, que enfeitiça, enquanto a outra – a bruxa – é a que carrega a conotação trágica do feminino, a frustração, o forte erotismo, o fracasso que resulta nas práticas do mal, como reforça Carlos R. F. Nogueira em *Bruxaria e História: as práticas mágicas no Ocidente cristão* (2004, p. 43). Tais feiticeiras se movimentariam em torno da paixão, do desejo, logo, se direcionariam aos unguentos e ervas mágicas, tal qual Sabrina (figura 6) que vai propagandear suas poções do amor.

Essas mulheres feiticeiras eram as curandeiras das aldeias rurais, parteiras e mulheres que possuíam as “antigas sabedorias” das ervas, dos ritos e das poções “mágicas”, suas “convocações” aos demônios, quando feitas, eram para que esses lhe servissem, ao contrário das bruxas que, ao firmar o pacto com o diabo passavam a servir-lhe (SOUZA, 1987, p. 20). Mas ao fim da Idade Média e início da Moderna, com o crescimento do poder contido no cristianismo, os elementos negativos dessas feiticeiras vão se sobressaindo e a partir de uma acentuada mudança social a referenciação dessas mulheres vai se modificando.

Nesse momento, identificamos o destaque de uma ambivalência no papel da feiticeira. Como aborda Catherine Rider em seu livro *Magia e religião na Inglaterra Medieval*, houve, por um lado, a liberdade na utilização de suas magias

quando benéficas, ou seja, as que resultassem no bem da comunidade – eram as feiticeiras as responsáveis pela cura, pelos “cuidados médicos” – e, em seu oposto, ocorreu também a repressão da sua magia daninha, *maleficium*, que consistia na prática mágica para fazer mal a outrem; elas possuíam “os duplos poderes, de curar e de ferir” (NOGUEIRA, 2004, p.45-6; Rider, 2014, p. 19).

No entanto, a distinções entre feitiçaria e bruxaria não é consenso entre os historiadores. Alguns apontam para a dificuldade em identificar as diferentes categorias de magia – como Rider (2014) –, entretanto um elemento que se destaca como concordância geral é a materialidade das magias. Assim como apresentado por Souza (1987, p. 12) e Nogueira (2004, p. 51), para a feitiçaria, havia a necessidade de elementos externos que completassem os rituais, para a bruxaria tudo aconteceria no “campo psíquico” sem a utilização de materiais (ervas, poções, unções) “apenas” o pacto demoníaco já acarretaria conclusões (o que reforça ainda mais a afirmação de que a produção de *Sabrina, the Teenage Witch* não definiu sua composição a partir de estudos históricos da temática).

Foi nesse caminho que as estruturas sociais foram se modificando e sistematizando uma demonologia da bruxaria que “reuniu” o “grande mal” e sua adoração ao Diabo. A bruxaria não seria “apenas” uma prática herética, mas sim a maior de todas as heresias, porque repudiaria diretamente a ortodoxia cristã. Assim a bruxa passa a “existir” e a fazer parte do cotidiano, dos medos e receios de uma sociedade já abalada com a crise de seu século. Essa imagem foi retirada da mulher conectada com a natureza que preparava poções e fazia seus rituais sozinha e foi transformada na bruxa maligna, que tem pacto com o Diabo e é capaz de afligir os maiores malefícios possíveis.

Aos inquisidores e juízes, responsáveis por prender, interrogar e julgar essas mulheres, até simples boatos já eram suficientes, como coloca Jean-Michel Sallmann em *As Bruxas, Noivas de Satã*

[...] Assim que a suspeita de bruxaria surgia, o juiz deveria intervir sem demora, e proceder a uma investigação e perseguição. Ora, essa suspeita não precisava de muito para ser provocada. Qualquer morte, doença, acidente, qualquer acontecimento desagradável tendo, ou parecendo ter, um caráter imprevisto, podiam ser atribuídos ao sortilégio: uma mulher que paria natimortos, uma queda de costas, do alto de uma escada, o emprego, durante uma discussão, de expressões como “vá para o inferno”; manter hábitos sexuais

particulares, mudar frequentemente de domicílio, ficar perturbado ou manter o olhar fixo no chão quando se falava de bruxaria, freqüentar ostensivamente as igrejas, possuir um terço em que a cruz tinha um dos braços quebrados, etc...” (2002, p. 62).

Tudo o que não poderia ser explicado, o que causava medo, o que era substancialmente indefinido pela razão da época, poderia ser artifício de Satã e suas servas, logo, “seu desenvolvimento e sua conceituação como prática mágica estão intimamente ligados ao triunfo do cristianismo, e os próprios inquisidores a colocavam como uma “nova seita”.” (NOGUEIRA, 2004, p. 57) esse processo culminou na conhecida “caça às bruxas”, tão retratada até hoje em obras literárias, históricas e fílmicas.

Assim, mesmo esses conceitos não sendo o principal interesse dos criadores das obras que retratam essa temática, esses mesmos textos acabam disseminando diversos imaginários na sociedade, tornam-se uma fonte importante de análise, sendo que, normalmente, carregam um discurso de poder e dominação (SOUZA, 2016, p. 11).

Uma amostra da forma com que essas influências em torno do imaginário da bruxa passaram a afetar a sociedade ao serem relacionadas nas mídias é o exemplo do que ocorreu quando a série *Sabrina, the Teenage Witch* (1996) foi exibida no Brasil em 2001 pelo canal de comunicação Rede Record, uma emissora evangélica – sendo de propriedade do bispo Edir Macedo desde 1989 –. Após alguns episódios terem ido ao ar, o canal retirou o seriado de circulação devido às reclamações da comunidade evangélica que acompanhava os programas da emissora, afirmando que essa não deveria propagar nenhum conhecimento referente a bruxaria em sua programação (BOSTULIM, 2007, p. 62).

Ao acompanhar a narrativa do mundo bruxo de *Harry Potter* de J.K. Rowling (livros – 1997-2007/filmes – 2001-2011) podemos lembrar que a mesma polêmica ocorreu com ele³⁶, não apenas no Brasil como também em outras regiões do mundo. O medo cristão em relação às influências mágicas sobre seus jovens foram se voltando, dessa forma, às “novas” instrumentalizações de “divulgação” do imaginário em torno da figura da mulher-bruxa.

³⁶ Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/harry-potter-e-inquisicao-contemporanea.phtml> Acessado em: 20/03/2020

Essa repercussão pode ser vista como uma demonstração de que obras desenvolvidas para o entretenimento oportunizam reflexão daquilo que pode ou não ser aceito nos distintos nichos sociais, sendo esses elementos de cunho positivo – como obras que narram bruxas “benignas” – sejam de cunho negativo – como obras que trabalham com bruxas “malignas” como personagens –.

Ao que tange as especificidades das produções trabalhadas aqui, a série da década de 1990, por exemplo, não faz referência alguma, a pactos, menos ainda, a pactos demoníacos. Já na série de 2018 esse elemento é insistentemente presente – mesmo que os pactos não sejam estritamente necessários para que uma bruxa adquira seus poderes – é por meio dele que as bruxas “oficializam” sua “servidão” a Satã, o que possibilita-lhes uma vida extensamente longa simultaneamente ao aumento dos seus poderes.

Tendo em mente essas distinções conceituais, passamos a apresentar a seguir a Sabrina que acaba se aproximando mais daquilo que, segundo os aspectos conceituais, seria uma “verdadeira” bruxa.

2.2 Levando as almas para o Inferno – uma releitura de horror na HQ *Chilling adventures of Sabrina*

É em 2014 que Roberto Aguirre-Sacasa reinventa a conhecida história da bruxinha adolescente. A *sitcom* leve, animada e caracterizada através de “brilhos” como efeito de magia abre espaço pra uma narrativa sombria com episódios de violência e sangue, bastante distinta tanto da HQ de 1962 quanto da série de 1996.

Mantendo-se “em casa”, agora sob o selo *Archie Comics Horror* o “novo” universo de Sabrina a ser explorado, a história em quadrinhos CAOS carrega uma atmosfera similar as inspirações do seu criador. Roberto é dramaturgo, roteirista e escritor de quadrinhos nicaraguense-americano, fez o *remake* de *Carrie*, trabalhou em produções como *Supergirl*, *Glee*, *Spider-Man*, *Fantastic Four* (HQ), entre outros, além de ser produtor executivo da série televisiva (e dos HQs) de *Riverdale*.

*Rosemary's Baby*³⁷ (O Bebê de Rosemary) de 1968, *The Exorcist* (O Exorcista) de 1973 e os quadrinhos de *Sandman* foram algumas das principais referências de terror que Roberto carregou consigo. Filho de católicos fervorosos, o escritor cresceu em um ambiente que reforçava cotidianamente os medos cristãos sobre o “mal” e a figura do diabo, essa vivência, em conjunto com suas predileções pelos filmes de terror³⁸, pode ser identificada como uma assinatura do seu estilo de criação que vai ecoar em obras como a série *Riverdale* e *CAOS* tanto a série quanto a HQ.

Segundo as próprias palavras de Roberto na introdução da HQ *O mundo sombrio de Sabrina*, V.1, 2019, s/p. (figura 1):

Se *Mundo dos mortos* era minha carta de amor ao *Monstro do Pântano* de Alan Moore (...) *Sabrina* seria minha carta de amor ao *Sandman* (...) *O mundo sombrio de Sabrina* (que empresta seu título original de uma antiga antologia de terror da *Archie Comics*, *O mundo sombrio da feiticeira*), seria um quadrinho de época, passado na década de 1960. Não apenas o período em que todos aqueles ótimos filmes sobre satanismo começavam a ser lançados, mas também, aproximadamente, quando as histórias originais de *Sabrina* começaram a ser publicadas

Aguirre-Sacasa, desenvolveu não apenas a paixão pelo universo midiático como também se colocou enquanto um espectador ativo que interage com as obras que consome, o que o levou a compreensão de que poderia, de igual forma, criar, fazer arte e estimular seu público, assim como ele foi estimulado a questionar até mesmo normas sociais por meio de suas histórias³⁹.

A bruxa *Spellman*, escrita por Roberto, “volta” a aparecer arrumando uma confusão na #1 de *Afterlife with Archie* quando o cachorro Hot Dog, de Jughead Jones é atropelado por um carro e acaba morrendo. Jughead atravessa a floresta que divide as cidades de *Riverdale* e *Greendale*⁴⁰, com o cão nos braços, a procura da ajuda de *Sabrina Spellman*, que, contrariando as leis bruxas

³⁷ A produção teve a consultoria de Anton LaVey, o fundador da *Church of Satan* (Igreja de Satã), o que pode ter influenciado também as escolhas de Roberto Aguirre-Sacasa na construção de sua narrativa em *CAOS*.

³⁸ Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/10/o-mundo-sombrio-de-sabrina-conversamos-com-o-criador-da-nova-serie.html> Acessado em: 09/09/2020

³⁹ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/25/cultura/1540470359_012991.html Acessado em 09/09/2020

⁴⁰ Nas histórias em quadrinhos as histórias entre a turma do *Archie* e de *Sabrina* estão constantemente se conectando e *crossovers* são recorrentes, ao contrário das séries televisivas, em que apenas *easter eggs* são “espalhados” pelas obras.

e suas tias, usa o livro *Necronomicon*⁴¹ na tentativa de trazer o animal à vida. A história se desenrola em um caos de infestação de zumbis e Sabrina sendo exilada no mundo subterrâneo (figura 7).



Figura 7: Consequências da necromancia⁴²
 Fonte: Afterlife with Archie V.1, 2013, p.9

⁴¹ Como um fã do gênero de terror e influenciado pela obra de H.P. Lovecraft, Roberto referencia seu trabalho *Necronomicon*. O livro ficcional contém fórmulas mágicas ligadas a magia maléfica e a necromancia com seus rituais de ressuscitação

⁴² (Tias Spellman): Não há necessidade. Existem regras, sobrinha; você nos desobedeceu e quebrou o pacto; A lei bruxa exige rápida punição. A renúncia de todo seu poder, seguido de seu imediato banimento; um ano de reflexão silenciosa e penitência no reino subterrâneo, distante do mundo mortal, sob constância vigilância devem servir...; (Sabrina): Por favor! Tias! Vocês viram Jughead?! Eu precisava...; (Tia): Não, sem mais conversa. Você deve lidar com as consequências, Sabrina; (Sabrina): ...hmmmmmm...; (Tia): Eu sei que um ano parece um tempo horrivelmente longo, senhorita ressuscita mortos, mas na verdade...; ...você não vai perder nada. (tradução nossa)

Esse quadro (figura 7) em particular traz alguns elementos importantes. O primeiro é a compreensão que até mesmo no universo mágico – talvez principalmente nesse mundo sobrenatural – existem regras e leis que precisam ser cumpridas, assim como hierarquias a serem seguidas, a apreensão de que toda a ação consiste em consequências se entende aqui como essencial para o equilíbrio não só da sociedade como também das próprias estruturas naturais da vida. A segunda característica que se destaca é a forma física das tias de Sabrina, procurando “relembrar” o leitor que por mais humanas que essas mulheres se pareçam, elas não o são.

Outra característica relevante que complementa a apresentação dos quadros é sua paleta de cores. As cores são utilizadas nos mais distintos campos das artes e da psicologia, elas são capazes de ativar e acentuar emoções e são um elemento essencial nas criações fílmicas e propagandistas. Em especial na figura 8 pode-se identificar a escolha de cores complementares⁴³, o azul e o laranja, para intensificar as sensações que os quadros procuram passar.

O laranja enquanto uma cor quente – relacionado ao contexto da narrativa – é usado para fortalecer a energia e a vibração, o perigo e a dureza que o momento exige. Já o azul, enquanto uma das cores frias, potencializa a inevitabilidade da atitude tomada pelas tias, além de transpassar uma tristeza depreciativa da consequência das ações de Sabrina. Também a intensidade/saturação das cores acaba por aguçar ainda mais a violência da imagem.

Podemos ler esse aspecto a partir de um processo particular de significados que foi utilizado também em obras como *The Witches*, adaptada do livro homônimo de Roald Dahl de 1983, em que as bruxas da produção se reúnem em um hotel na Inglaterra com a intenção de transformar todas as crianças do mundo em ratos, o que chama a atenção para a similaridade com a cena da figura 8 é que fisicamente essas mulheres se apresentam como “inocentes senhoras da sociedade”, entretanto no momento em que se despem

⁴³ Cores complementares são aquelas que encontram-se na extremidade oposta da roda de cores. Para mais informações sobre o uso de paleta de cores no cinema ver Israel Pedrosa, *O universo da cor* de 2014 e Douglas de Toledo Reis em *A Influência das cores nas narrativas cinematográficas: análise cromática dos filmes Kill Bill Vol. I e O Grande Hotel Budapeste* de 2016.

de suas “fantasias sociais” acabam mostrando sua verdadeira e grotesca aparência, dessa forma, a sugestão de que por baixo de um rosto feminino qualquer mulher pode ser uma assustadora bruxa é poderosa em uma sociedade em que a opressão estrutural da mulher é milenar.

Essa escolha narrativa agora presente na HQ de Sabrina demonstra que por mais “inocente” que se mostre a fisionomia cotidiana das bruxas Spellmans, elas são, essencialmente, bruxas, portanto, “naturalmente” assustadoras e agressivas diante de uma sociedade – lembrando que o quadrinho se passa entre os anos 1960-70 – que presa pelo controle feminino e não por sua liberdade.

Voltando a contextualização da obra é, enfim, em meio ao caos e ao retorno de Hot Dog, que a bruxinha Spellman reaparece para o público. A *Afterlife with Archie* foi a primeira HQ a ser comercializado apenas nas lojas de quadrinhos e também o primeiro título com o selo de classificação TEEN+ que traz, de forma inédita para a história da editora, uma narrativa de violência, sangue e temas perturbadores (para os padrões costumeiros da HQ) como a necromancia, “adolescentes e terror: que combinação ótima”⁴⁴, concluiu Aguirre-Sacasa. Definitivamente as coisas estavam mudando⁴⁵ e essa abertura para um mercado mais abrangente se deu dois anos depois de a *Archie Comic* ter oficialmente retirado do seu editorial o selo de autocensura da CCA, tendo, inclusive, sido uma das três últimas empresas dos quadrinhos a abandonar o selo.

Ainda assim, com as diferenças narrativas que envolvem as mídias anteriores, Roberto, fã da bruxinha (e da turma do Archie), procura retomar algumas escolhas discursivas que foram deixadas de lado pela série televisiva, como a volta de personagens⁴⁶ como Ambrose – primo de Sabrina, obrigado a morar com suas tias Hilda e Zelda como punição por se revelar à humanos –, Rosalind – rival de Sabrina no colégio Baxter High – e Madame Satã, antigo amor

⁴⁴ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/03/03/business/media/archie-comic-picks-film-and-tv-writer-for-top-creative-post.html> Acessado em: 09/09/2020

⁴⁵ Ainda em 2010 Kevin Keller é apresentado por Roberto ao público de Archie como o primeiro personagem assumidamente gay da editora

⁴⁶ Esses personagens serão mais profundamente analisados nos próximos capítulos.

de Edward Spellman⁴⁷. A temporalidade da obra na HQ é outro elemento que retorna os quadrinhos dos anos 1960, a produção se desenvolve nesse mesmo recorte temporal, sendo que o aniversário de 16 anos de Sabrina acaba se passando no dia 31 de outubro de 1963.

Além disso, Harvey Kinkle, o namorado de Sabrina é um dos personagens que mais destaca, inicialmente, o tom lúgubre e sexual nessa versão da HQ (figura 8), o que é possibilitado pelas mudanças da própria sociedade em relação à temática. Kinkle é retratado como um “típico garoto dos anos 60”, fã de futebol americano que está constantemente interessado em ter relações sexuais com Sabrina, distanciando-se do rapaz apaixonado que a série de 2018 vai caracterizar.

É, então, a partir de um rompante de ciúmes – instigado por Madame Satan – que Kinkle vai procurar por Sabrina, acreditando que ela estaria na mata traindo-o com outro garoto, entretanto, Sabrina estava prestes a completar seu “batismo das trevas” que consistia em um ritual onde apenas as bruxas poderiam participar, ritual esse que “firmaria o contrato” de Sabrina, “casando-a” com Satã. Harvey presencia a cena na floresta e apavorado sem compreender exatamente o que estava acontecendo foge. Nesse momento as bruxas passam a persegui-lo, sendo que nenhum humano poderia sair vivo após presenciar um ritual como aquele. Assim, ao encontrar Harvey, enfeitiçando o garoto para ver Sabrina em sua frente, uma das bruxas consegue capturá-lo, mata-o e devorar sua carne bem em frente a Sabrina.

⁴⁷ Nessa versão Madame Satã é apresentada como Lola, a bruxa apaixonada por Edward Spellman, a qual ele deixou para ficar com a humana Diana com quem teve Sabrina. Desolada por Edward ter escolhido uma mortal sobre ela, Lola se mata e acaba nas covas da Gehenna, um lugar reservado no círculo do Inferno para suicidas, onde permaneceu sem rosto até que foi acidentalmente libertada/invocada por duas bruxas amadoras.



Figura 8: O fim inesperado de Harvey Kinkle e a prática canibalista⁴⁸
 Fonte: Chilling adventures of Sabrina, V.4, 2015, p. 14.

A cena assusta qualquer fã que está esperando um ambiente leve e alegre, até mesmo ácido, das Sabrinas das décadas de 1960 e 1990. Carregada de tons de marrom e o destaque vermelho do sangue traz a morte violenta do personagem por meio de um ato de canibalismo. Essa cena destaca o imaginário

⁴⁸ Sabrina: ...Ha...Harvey...; Meu amor?; (Bruxa) Ele estava delicioso; (tradução nossa)

do *Sabá* e da bruxa que consome carne humana que podem ser encontrados em diferentes referências ao longo da história⁴⁹.

Salem é outro personagem que é apresentado como um bruxo que em sua forma humana era chamado de Samuel e foi preso no corpo de um gato como punição por engravidar uma das bruxas de Salem (por isso acabaria sendo chamado por esse “novo” nome) e negando casar-se com ela. Logo, Salem é apresentado pela narrativa a partir de uma soma de referências, seja a temática do sexo, seja a alusão a caça às bruxas da Nova Inglaterra, seja ainda ao imaginário em relação à conexão dos gatos e das bruxas, análises que serão feitas no decorrer dos capítulos.

Ainda considerando as insinuações que tratam da temática vemos no terceiro volume da HQ que Hilda está explicando para Sabrina como a pureza da mente e do corpo são de extrema importância para seu batismo das trevas.

(Hilda) Sim, eu estou bem ciente que é 1960, Sabrina, e que existe o Movimento de Libertação das Mulheres, mas nós pertencemos a um movimento feminino muito mais antigo, muito obrigada.

(Hilda) E isso, minha querida, é um privilégio que vem com certas regras, das quais eu vou relembrá-la de novo.

(Salem) Lá vamos nós! Não haverá...

(Hilda) Não haverá nenhum tipo de profanação, antes da confirmação da jovem bruxa na idade de 16 anos; E você é muito nova até para pensar sobre essas coisas; Se é aquele garoto mortal pressionando você, eu ficaria feliz em preparar uma poção de Salitre que vai inibir os seus apetites digamos assim.

(Sabrina) Não é o Harley, tia Hilda, sou eu perguntando. Eu tenho 15 anos; É sobre o que todos falam na escola, todas as meninas.

(Hilda)...; Eu entendo, entendo mesmo, são muitos desafios que as jovens mulheres têm que enfrentar durante esses tempos tumultuados, mas nesse ponto extremamente específico, não existe meio termo.

(Hilda) Se você planeja escrever seu nome no livro do Dark Lord, você deve ser pura de mente e corpo.

(Sabrina) Você tem certeza que nós somos bruxas e não puritanas, tia Hilda? (...) (*CHILLING ADVENTURES OF SABRINA*, V.3, 2015, p. 11. Tradução nossa)

Esse ritual – do batismo – representa um casamento entre a bruxa e seu senhor Satã, assim ela faz um paralelo que referencia a tradicional virgindade do casamento podendo também ser lida como uma violência ao corpo feminino bem como a sua liberdade, já que consistiria em uma forçada aliança matrimonial.

⁴⁹ A análise sobre as questões referentes ao “canibalismo bruxo” e ao *sabá* serão mais exploradas no decorrer dos capítulos.

Tia Hilda também lembra nesse quadro os movimentos feministas que estavam ganhando força na década de 1960. Nesse momento percebemos ao menos duas intencionalidades contidas no discurso, uma é a informação ressaltada pela tia Spellman “Sim, eu estou bem ciente que é 1960, Sabrina, e que existe o Movimento de Libertação das Mulheres”, Hilda ressalta conhecer essa informação, ressalta estar informada sobre as lutas feministas do período e, adiantando-se sobre Sabrina, reconhece que a garota provavelmente se utilizaria dessa abordagem para contestar a colocação da tia a respeito da importância que essa dá para “tradições” conservadoras a respeito do controle do corpo feminino.

Esses movimentos dos anos 1960 referenciados por Hilda são construídos em meio a uma extensão das decisões, dos questionamentos e das consequências políticas que geraram inúmeros confrontos ao redor do globo. A herança da Segunda Guerra Mundial que deixou um rastro de sangue, crises, devastação, morte e dividiu nações, o mundo antes e depois do horror nazista, da criação da bomba atômica se romperia e jamais seria o mesmo.

A Revolução cubana e suas guerrilhas; a dilaceração da democracia em um “dominó” de ditaduras militares que se espalharam por toda a América Latina; a Guerra Fria. Cada um desses acontecimentos levou parte da sociedade a questionar os caminhos que o sistema capitalista estava levando, foi como se uma nova e revolucionária consciência estivesse ascendendo, reivindicando mudanças no ambiente social, na política, na cultura que envolvia essas sociedades e as práticas cotidianas. Nesse momento em que as convicções estão sendo revistas, quebradas ou reforçadas, diferentes identidades se forjam, despontam novos sujeitos históricos enquanto formadores de opinião e construtores de ideais.

Esses novos movimentos sociais como as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos (HALL, 2006, p. 21), LGBT, os movimentos estudantis, levaram proporcionalmente o engajamento político ao âmbito acadêmico e as ruas. E o movimento feminista, que na segunda metade da década surge representando um divisor de águas na sociedade, passa a caminhar em busca da denúncia de um sistema estrutural de opressão das mulheres, de desigualdade e discriminação de gênero que envolvia diversas esferas indo do campo político, a economia e a cultura,

buscou-se lutar pela conquista de igualdade em uma sociedade liderada pelo masculino.

Dessa forma, implicando sobre esses movimentos, a HQ de Sabrina está chamando a atenção para as discussões que estavam contestando consolidados padrões de comportamento como, por exemplo, o que Hilda menciona à Sabrina, a necessidade inquestionável de permanecer virgem ao “ser entregue” no “casamento” ao Senhor das trevas. O que leva a uma segunda intenção aplicada na fala de Hilda que mesmo tendo esse conhecimento sobre as lutas feministas, posiciona o “movimento feminino” delas, enquanto bruxas como algo separado, mais antigo, portanto, não “responderia” aos mesmos propósitos e as mesmas necessidades em relação à mulher do que o movimento que vinha se consolidando naquele momento.

Esses elementos que vão tomar um discurso que referencia diversos posicionamentos feministas, de diferentes períodos da sociedade, vão ser melhor trabalhado por Aguirre-Sacasa no *streaming* de 2018, que se manteve com o mesmo nome da HQ a que fora inspirado CAOS.

2.3 Academia de bruxas – bruxaria nas telas contra o patriarcado na produção *streaming Chilling adventures of Sabrina*

Uma das declarações de Margareth Atwood ao ser questionada sobre o lugar de onde suas inspirações surgem, foi afirmar que tudo que entrou em seu livro *The Handmaid's Tale* aconteceu na história “em algum lugar e algum momento”⁵⁰. Roberto Aguirre-Sacasa tem igual discurso ao falar sobre sua obra televisiva (CAOS) que estreou pela plataforma de *streaming* Netflix em 2018. Para o criador, em sua história “tudo tem um motivo”⁵¹.

E ao que diz respeito a Roberto, “reviver” Sabrina por meio do terror, entre outros gêneros utilizados na mesma obra, possibilitou a apresentação de críticas com conteúdo político e social de seu próprio tempo. Em uma entrevista feita por Eneko Ruiz Jiménez do *El País*, Roberto argumenta

⁵⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D5Wj_JQ6NhY;https://www.youtube.com/watch?v=4s4MMnjzUes Acessados em: 03/09/2020

⁵¹ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/11/08/arts/sabrina-riverdale-roberto-aguirre-sacasa.html> Acessado em: 10/09/2020

Os melhores filmes de terror têm um elemento social. Queremos falar de direitos das mulheres e reprodutivos, assim como do mal-estar que impulsiona os movimentos civis e feministas, que continuam tão vivos como nos anos sessenta, época em que se situava a história em quadrinhos original. Para mim, a bruxaria é poder e sexualidade, e a história de Sabrina é o empoderamento de uma bruxa que desafia as crenças, as regras e a tradição daqueles que continuam sob a influência de um senhor das trevas, de um patriarca das artes escuras. É um paradoxo que elas tenham o poder, mas sirvam a uma figura paterna⁵²

É com esse ideal em mente que a nova narrativa da Netflix é desenvolvida. Bem mais política e menos assustadora que sua HQ homônima, CAOS traz, ao longo de suas temporadas, referências homenageando as outras três mídias que foram apresentadas aqui. Aos que desconheciam a HQ dos anos 2014 e se depararam pela primeira vez com a versão de horror da querida bruxa adolescente Sabrina Spellman, a estranheza foi praticamente natural, a uns causou deleite, a outros, desgosto. Ainda aos que desconheciam qualquer uma das versões midiáticas da personagem, uma visão sem precedentes foi proporcionada.

Com significados múltiplos e um público ativo⁵³ a série passa por diversas adaptações em relação às histórias anteriores, segundo Aguirre-Sacasa

Eu mantive a ideia básica de que Sabrina deveria tomar uma decisão entre viver sua vida como uma bruxa ou uma mortal. Mas a HQ é um pouco mais sombria do que a série, porque a produção da Netflix tem um pouco mais de humor e eu diria que é provavelmente mais divertida e muito maior do que o mundo dos quadrinhos.⁵⁴

Para a criação desse universo bruxo que conversa com algumas referências históricas⁵⁵ e do imaginário social que serão estudados mais à frente,

⁵² Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/25/cultura/1540470359_012991.html
Acessado em: 10/09/2020

⁵³ Particularmente em relação a produção em *streaming*, principalmente nas páginas do *twitter* os fãs têm se engajado fortemente, reforçando o conceito em relação ao espectador ativo. Recentemente foi confirmado o cancelamento de *Chilling adventures of Sabrina*, com estreia de apenas mais uma temporada (4ª), o que resultou em uma petição dos fãs com mais de 200 mil assinaturas <<https://www.change.org/p/the-fans-renew-chilling-adventures-of-sabrina-on-netflix>> Acessado em: 10/09/2020

⁵⁴ Entrevista completa disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/10/o-mundo-sombrio-de-sabrina-conversamos-com-o-criador-da-nova-serie.html> Acessado em: 10/09/2020

⁵⁵ Inclusive apresentando nomes como os de Rudyard Kipling, Ann-Margret, Aleister Crowley, Giles Corey, John, Benjamin, William e Elizabeth Proctor, Abigail Williams, Reverendo Parris, Mercy Lewis, Sorcar e Alphonse Louis Constant.

Roberto diz ter feito várias pesquisas e leituras sobre a temática⁵⁶, em especial sobre a Salem do século XVII. Também uma das escritoras da série, a historiadora de formação Donna Thorolund, trabalhava para o Museu de História de Salem e passou boa parte de sua vida estudando bruxaria (roteirista da série Salem), além de ser ela mesma, segundo Roberto, uma “bruxa praticante”. Ainda, a *designer* de produção que foi responsável pelo designer da casa Spellman e dos outros sets, Lisa Soper, foi igualmente referenciada como uma “pagã praticante” da equipe de CAOS⁵⁷.

A intencionalidade da série se faz por arcos que irão se dividir em temáticas que constantemente se entrelaçam. A narrativa da produção tem como prioridade contemplar esferas sociais que se encontram em ebulição graças as discussões que estão sendo feitas nos mais diversos campos que vão da academia e seus processos rigorosamente metodológicos às conversas corriqueiras entre vizinhos. Quando falamos, por exemplo, da necessidade de se debater a igualdade entre gêneros, a transfobia, o racismo estamos ambicionando a instigação de uma ruptura com a estrutura patriarcal, sexista e racista que tem dominado os discursos e os locais de poder da sociedade.

Esses questionamentos, ao menos a tentativa de incluí-los aos dispositivos discursivos da série, são parte ativa da narrativa de CAOS. A partir desse entendimento é importante compreendermos que algumas mudanças foram feitas pela série com base na HQ de 2014, essas modificações podem se dar por inúmeros motivos, seja de cunho mercadológico – aquilo que vende mais ao público –, seja de cunho ideológico ou temporal – aquilo que está sendo potencializado enquanto debate no momento –. Ainda, considerando o hiato de quatro anos entre a publicação da HQ e da série em *streaming*, com os temas que mais chamam a atenção do público dos diferentes nichos que HQ e série atingem, algumas especificidades podem ser apontadas inclusive nos personagens.

O primo Ambrose – presente na HQ da década de 1960 e inexistente na série dos anos 1990 – que na HQ (2014) é um homem branco, pode ser visto na série de 2018 como um homem negro, igualmente Rosalind – assim como

⁵⁶ Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/10/o-mundo-sombrio-de-sabrina-conversamos-com-o-criador-da-nova-serie.html> Acessado em: 10/09/2020

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IW-tCtt-yPo> Acessado em: 10/09/2020

Ambrose aparece na HQ dos anos 60 e não faz parte da série dos anos 90 – é representada no *streaming* como uma mulher negra e ao contrário da HQ da década de 1960 e de 2014, onde ela era representada como uma das “rivais” de Sabrina, agora é interpretada como uma das suas melhores amigas. Também as *weard sisters* (irmãs estranhas) são acrescentadas a obra, sendo uma delas, Prudence, interpretada também por uma mulher negra.

Na HQ de Aguire-Sacasa existe uma referência as *weard sisters* – que são as três bruxas de Macbeth – quando Beth (mulher branca), Verônica (mulher branca) e Nancy (mulher negra) estão ensaiando para a peça de Shakespeare, a professora do teatro, Lovett, comenta não estar convencida da atuação de Nancy como bruxa. Nancy, imediatamente considera o comentário da professora como ofensivamente racista. Mais personagens negros farão, da mesma forma, parte da construção da história de Sabrina e, igualmente, levantarão algumas considerações quanto a profundidade da sua representação, como será visto mais à frente.

Outro personagem que “reconstrói” sua própria narrativa é Madame Satã. Na HQ de 2014 foi retratada (referenciando as antigas HQs da personagem) como um “ex-amor” de Edward Spellman que comete suicídio ao ser trocada por uma humana, e acaba retornando ao mundo dos vivos depois de um feitiço de invocação. Na série de 2018 a personagem é também conhecida como Lilith, a poderosa mãe de todos os demônios e consorte de Lúcifer. Essa mudança na personagem carrega uma especificidade que procura percorrer todo o desenrolar da obra, assim como Michelle Gomez que interpreta Lilith na série afirma “Madame Satã está realmente ali para derrubar o patriarcado”⁵⁸.

Susie, mais tarde chamado de Theo é mais um dos personagens que enaltecem a discussão sobre as questões de gênero e diversidade da série e foi desenvolvido especificamente para a obra em *streaming* e essa representação de um garoto transsexual na obra aponta uma alteração significativa (não exclusiva) das estruturas sociais dos últimos anos. Entendendo que o mercado midiático ainda caminha em passos curtos (e por vezes tortos) quando o conteúdo a ser apresentado diz respeito ao universo *queer*, ainda assim é igualmente importante afirmarmos a possibilidade de se desenvolver esses

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JJtjV0Ex7Rg> Acessado em: 10/09/2020

personagens em um contexto cinematográfico que tenha respeito e seja seguro para sustentar tais representatividades.

Já quando a comparação das personagens de Sabrina é feita apenas entre as mídias audiovisuais as diferenças narrativas e representacionais mostram-se bastante distintas, seja ao que diz respeito aos gêneros, seja ao que concerne às temáticas trabalhadas. A obra dos anos 1990 é desenvolvida com a intencionalidade de ser uma *sitcom* divertida e leve, especificamente voltada para o público adolescente, que faz inúmeras referências da cultura popular do período, inclusive tendo a participação de artistas como Britney Spears, Coolio, Backstreet Boys, RuPaul, Kelly Clarkson, Usher, Avril Lavigne entre outros. Enquanto *Sabrina, the Teenage Witch* se cerca de referências do mundo pop, *Chilling adventures of Sabrina* vai rodear-se de menções políticas, religiosas e cinematográficas para sua construção.

A maneira com que a produção é desenvolvida vai tratar, portanto, de disputas pensadas a partir de discussões que estão sendo feitas nas recentes décadas. Segundo seu criador, a história é sobre “uma garota que sempre questiona a autoridade, que sempre se levanta pelo oprimido”⁵⁹. Ao decorrer da presente pesquisa pretendemos, portanto, analisar de maneira mais pontual o alcance dessas afirmações relacionando a obra com suas referências socioculturais, considerando a multiplicidade de significados que as mídias e suas escolhas narrativas podem apontar.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JJtjV0Ex7Rg> Acessado em: 10/09/2020

SEGUNDO ATO

Normal é uma história da carochinha, uma fábula que os humanos contam para si mesmos quando confrontados com a evidência avassaladora de que quase tudo que acontece em sua volta não é tão "normal" assim.

(Deborah Harkness)

3 Epifania – o tom e tempo da narrativa

Uma das mais recorrentes atividades que um grupo de amigos pode escolher para passar um tempo de qualidade juntos é ir ao cinema, aproveitar o clima do mês de *halloween*, ver um filme de terror e debater sobre os simbolismos e metáforas contidos na obra enquanto desfrutam das delícias da sua cafeteria favorita. É assim que preambula CAOS.

São nos primeiros momentos da história que alguns dos principais personagens da obra vão sendo apresentados e o tom empregado marca a base de todo o transcorrer da série. Em Greendale, afirma Sabrina Spellman no minuto inicial da narrativa, *o halloween é uma constância*. Podemos ler essa alegação, ao menos, de duas formas, ambas em consonância, 1) demonstra que a base da obra é toda construída em um ambiente amedrontador, sombrio e misterioso e 2) marca uma narrativa que indica, propositalmente, variados períodos históricos, pois representa elementos (figurinos, cenários, objetos) que perpassam por diferentes décadas (dos anos 1930 aos 2000).

Destarte, a trama estreia com a cena de Sabrina, Harvey, Susie e Roz no cinema da cidade de Greendale; o filme que estão vendo é *A noite dos mortos vivos*, a obra é de 1968, o que dá a impressão de que a série se passa durante a década de 1960, assim como a produção primária em HQ. Entretanto, ao longo da produção podemos perceber – reafirmando a colocação do “eterno *halloween*” de Sabrina – uma diversidade de componentes materiais e discussões que ultrapassam os conhecimentos desse período, um exemplo disso é a utilização de um formato de computador portátil que só passa a ser produzido após 1985.

A escolha em não identificar temporalidade, ou em identificar múltiplas temporalidades, possibilita uma construção mais livre e uma narrativa aberta que

incorpora diversas questões sociais. A obra se passa em meio a uma sensação de perene outono, um ambiente “sempre igual”, a parte do tempo linear que “separa” eventos sociais. Esse processo é elaborado intencionalmente para pontuar que “os problemas são sempre os mesmos”⁶⁰, que as relações de poder, que a construção de identidades, que as lutas e resistências, que as problemáticas sociais fazem parte constante da humanidade. Mesmo que modificando-se, evoluindo, ainda assim, presente no cotidiano das civilizações.

Além disso, as referências intermediáticas usadas na série são diversas e não se restringem a composição cinematográfica, mas perpassam da mesma forma a literatura, a música, a pintura. Essas referências contidas na obra vão ajudando a dar o tom de horror que a série apresenta, sendo também uma homenagem do criador da produção às suas inspirações. Encontramos, por exemplo, menções a Lovecraft, como no quadro no escritório de Blackwood, na Academia das Artes Ocultas, com um assustador Cthulhu pintado, a Colônia de Artes Arkham, onde Harvey “vai” através de uma visão que se projetou através da leitura de cartas de tarô (episódio 4 – parte 2)⁶¹, nome presente em todo o universo de Batman (DC), é, originalmente, uma das cidades fictícias criadas por Lovecraft.

Ainda sobre os professores da Academia, todos tem o nome de escritoras e escritores do terror e mistério, são Machen, do escritor e jornalista galês Arthur Machen que escreveu contos de terror e fantasia, como *O Grande Pã*; Bierce, de Ambrose Bierce que escreveu obras como *O Dicionário do Diabo*; Jackson, de Shirley Jackskon, escritora de terror e mistério que compôs obras como *The haunting of Hill House*, que virou uma série de 2020 produzida pela Netflix; o próprio Blackwood, que vem do romancista Algernon Blackwood que registrou produções de terror e foi membro da Ordem Hermética da Aurora Dourada (*Golden Dawn*); e Carswell completando o quadro dos professores, sendo o único não relacionado com algum escritor, mas sim com um lugar, a

⁶⁰ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/25/cultura/1540470359_012991.html Acessado em 06/12/2020.

⁶¹ Nesse ponto da obra, Lilith busca encontrar as fragilidades em Sabrina, sua família e seus amigos, e faz um encantamento para parecer com outra pessoa e, enganando a todos, se passa por uma taróloga, explorando a mente dos “clientes”, seus medos, suas ambições e dúvidas e instigar suas intenções escondidas.

prisão de Carswell, cujo centro médico teve sua reputação marcada por ser mal-assombrado.

Outras referências intermediárias igualmente impulsionaram as tramas de CAOS, algumas delas são o quadro *El Aquelarre* (1798) de Francisco de Goya que pode ser encontrado na casa Spellman, e o teto de vidro da sala das bruxas que é uma cópia do teto colorido do filme *Suspiria* (1977). Diversas referências de HQs, filmes, literatura estão espalhados entre os *posters* dos quartos de Sabrina, Harvey, Ambrose e da cafeteria/livraria Dr. Cerbberus, assim como em tomadas de câmeras, figurino, músicas que vão lembrar produções como *Rosemary's Baby* (1968), *The exorcista* (1973), *The Munsters* (1964) estão entre as diversas mídias que vão fazendo parte dessa homenagem de Sacasa-Aguirre.

Essas referências contidas na obra se mostram enquanto parte essencial do constructo da sua narrativa, processo que se dá em diferentes níveis. Por exemplo, não é por acaso que o encontro dos amigos no Dr. Cerbberus, no início do primeiro episódio, após terem visto *Night of the Living Dead* (1968), acontece, a ideia de conjecturarem possíveis simbolismos da obra de George A. Romero, como quando Susie fala “é tudo uma metáfora (...) é sobre zumbies, mas também é sobre a Guerra Fria” (KRIEGER, 2018, ep. 1, 04min 54s) ou quando passam pelo mesmo “ritual” após assistirem *The Fly* (1986), de David Cronenberg e consideram-no como uma metáfora para as DSTs (SEIDENGLANZ, 2018, ep. 4, 01min 50s), acabam trazendo luz às possibilidades de análise das obras audiovisuais e, conseqüentemente, à própria produção como produtos sociopolíticos.

Logo, as cenas recordam o espectador duas de suas principais premissas 1) as escolhas dos elementos apresentados na produção são cuidadosamente escolhidas para passar mensagens específicas e 2) podemos identificar diferentes interpretações em uma obra e/ou cena tanto quanto literalidades e metáforas contidas em seu processo.

Porém, o tom sombrio escolhido para compor a atmosfera da série vai além das referências de mídias do gênero de terror. O clima outonal, a paleta de cores que “fala” através das roupas, das paredes das casas, os objetos que complementam os cenários, tudo é pensado para dar um ar de mistério à obra, principalmente ao que concerne a casa Spellman e a Academia de Artes Ocultas.

Para o colorista responsável pela “dança das tonalidades”, Shane Harris, a ideia da criação e escolha das cores foi a de desenvolver uma atmosfera obscura, assim como a narrativa, segundo ele “há uma espécie de qualidade vintage em Sabrina que você não vê tanto na TV agora. Do uso das lentes mais antigas à paleta de cores e clima geral, acho que o show se destaca por si só”⁶². Ainda sobre as cores predominantemente mais escuras usadas ao longo da série, Shane afirma que um ambiente escuro, mas colorido, com sombras frias e, às vezes, um foco muito suave nas bordas, podem insinuar um momento, uma época e/ou um lugar diferente, mas bastante relevante.

As bordas suavizadas, citadas por Harris, foram bastante utilizadas em CAOS. Identificamos esse procedimento, em particular, nas cenas em que a “energia mágica” está mais palpável, mais forte, por exemplo, no fim do primeiro episódio (KRIEGER, 2018, ep.01, 53min 57s), quando Sabrina é atacada por um espantalho que está sendo manipulado – através de magia – por sua professora Sra. Wardwell – que, na verdade, é Lilith usando o corpo da professora –, ou quando, no segundo episódio (KRIEGER, 2018, ep.02, 28min 13s), Hilda volta a vida após ter sido morta por Zelda, sua irmã, e ainda, todas às vezes que Satã aparece no mundo humano, logo em todos os momentos em que poderosas magias são projetadas no ar, lá estão as bordas “embaralhadas”. Essa estratégia de filmagem é apresentada como um lembrete de que poderosas forças estão agindo por ali, além de darem um ar ainda mais sobrenatural as cenas.

Na continuação da construção das camadas misteriosas dos elementos contidos na obra, são contados cerca de 40 *sets* que acabam se mostrando um emaranhado de mistérios, religiosidade, assimétrica sintonia e uma espessa reunião de simbolismos e metáforas que vão buscando se encaixar como um jogo de lego na narrativa e essência da série. Lisa Soper, a *designer* de produção e principal responsável pela criação dos cenários, cuidadosamente, procurou introduzir, segundo suas próprias palavras, um quadro mágico baseado em tradições do mundo todo⁶³.

⁶²

Disponível

em:

<https://www.facebook.com/pictureshoppost/photos/pcb.2643247542358801/2643244639025758/?type=3&theater> Acessado em: 06/12/2020

⁶³ Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/10/sabrina-real-life-pagan-lisa-soper> Acessado em 08/12/2020

Entendendo que as produções cinematográficas não têm, em sua constituição, obrigatoriedade com uma representação fiel da “realidade”, Soper se utiliza de diferentes nichos religiosos – entre eles o satanismo, o catolicismo e a bruxaria contemporânea – e reúne-os em uma miscelânea ambientada nos variados espaços de filmagem da série, harmonizando-a com seu roteiro. A mansão Spellman, por exemplo, conta sua própria história e marca o que entendo ser uma das essências da produção, a constituição da identidade dos indivíduos.

O processo de destaque da identidade, presente no decorrer da produção, é recorrente aos sujeitos da obra e se intensifica com os principais personagens de *CAOS*. Em relação às bruxas Spellman o entendimento daquilo que é ser bruxa está “impresso” na própria mansão como se fosse parte delas, assim como a dicotomia – entre ser bruxa ou ser humana, o caminho da luz ou o caminho das trevas – que tenta se fixar em Sabrina. Para refletir essas características, Soper criou uma casa única, imersa em detalhes minuciosamente pensados.

Uma das formas de transpassar essas marcas foi construir as paredes da mansão Spellman de modo que estejam calculadamente tortas, “quebramos os padrões (...) Nenhuma parede se encaixa em um plano padrão e tudo está torto no mundo das bruxas”⁶⁴. Nesse momento notamos como o estereótipo da mulher-bruxa também contaria aquilo que é socialmente identificado como “normal”, mas além, a ideia de afastamento entre um mundo bruxo/mágico e um mundo humano é apresentado como uma tentativa de proteção contra os “mortais”. Essa necessidade de proteção dos “segredos bruxos” é desenvolvida a partir de informações incluídas na obra que se aproximam aos acontecimentos históricos, como é o caso da “caça às bruxas” de Salem – informação recorrente, inclusive, em *Sabrina, the Teenage Witch* – que vai, na narrativa, “ativar” um trauma e afastar as bruxas da comunidade, firmando uma barreira “entre mundos”.

Tal distanciamento é similarmente presente na maioria das obras que fazem parte da temática da bruxaria, em *Bewitched*, Samantha se obriga a esconder de todos que é uma bruxa, em *Harry Potter* (2001) o mundo bruxo está

⁶⁴ Disponível em: <https://holrmagazine.com/exclusive-bts-with-chilling-adventures-of-sabrina-interview-with-set-designer-lisa-soper-photographer-angela-gzowski/> Acessado em 08/12/2020

a parte do mundo dos “humanos” e ainda no mesmo universo cinematográfico em *Fantastic Beasts and where to find them* (2016) estar à mercê daqueles que não tem magia é estar em grande perigo, pois aquele que difere também pode ser temido, porque além de distinto é também desconhecido e o desconhecido pode, deste modo, assustar.

Ainda sobre o interior da mansão Spellman, uma soma de elementos auxiliou na escolha de sua construção, tendo inspiração, inclusive, nas práticas neo-pagãs da própria *designer* do imóvel. Lisa desenvolve o casarão tendo como base a “espiral sagrada”, logo, quando alguém entrar pela porta da frente e virar à esquerda (ou direita) pode contornar a espiral passando por toda a extensão interior da propriedade, no centro dessa espiral encontra-se uma escada que se divide em duas, esquerda e direita, cada lado conduzindo a um aposento, a um lado oposto, ainda assim no fim da escadaria esses caminhos encontram-se novamente. As escadas se tornam mais um simbolismo para as escolhas da protagonista, dividida entre dois mundos que igualmente fazem parte de uma identidade ainda em construção.

Após todo o cenário ter sido construído, Lisa afirma ter colocado um feitiço de proteção na mansão, o que não precisou esconder. Alguns outros membros da produção de *CAOS* também são *wiccanos*, entre eles uma das escritoras Donna Thorland, formada em Yale em História da Arte, é mestra em Produção fílmica pela USC (*School of Cinematic Arts*), gerenciou o Peabody Essex Museum em Salem, MA, e passou a vida toda estudando a temática da bruxaria⁶⁵. Essa “bagagem” preexistente que é repassada dos sujeitos para suas criações reforça a compreensão sobre a influência externa na confecção da produção audiovisual, e também a influência da obra na sociedade, “Temos este momento em que podemos chamar a atenção das pessoas por 60 minutos, e eles vão assistir e absorver o que damos a eles”⁶⁶, comenta Soper.

Essa abordagem, no que tange, em especial, as ressignificações religiosas, levou a Netflix e a Warner Bros. a adquirir alguns “desafetos”, como foi o caso do Templo Satânico, que abriu um processo contra a plataforma,

⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IW-tCtt-ypo&t=356s;https://www.donnathorland.com/about-donna/> Acessado em 08/12/2020

⁶⁶ Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/10/sabrina-real-life-pagan-lisa-soper> Acessado em 08/12/2020

declarando que a estátua de *Baphomet*, que fica no centro do salão principal da Academia de Artes Ocultas é uma réplica exata da estátua da igreja que, por sua vez, é protegida por direitos autorais. E, ainda, sobre a representação de *Baphomet* e do satanismo na obra, o fundador do Templo Satanista, Lucian Greaves, receia que a imagem passada pela obra, sobre o satanismo, possa carregar estereótipos negativos da religião à população⁶⁷. A questão acabou sendo resolvida por meio de conciliação, sem que chegasse aos tribunais, com a inclusão do templo nos créditos nos episódios que a estátua aparece⁶⁸, além de um acordo que rendeu ao templo “alguns milhões”⁶⁹.

Já a Igreja de Satã não vê problemas na série e reforça não passar de uma divertida obra ficcional. Joel Ethan, o então reverendo da Igreja de Satã referencia o processo do Templo Satânico com a plataforma como “manobras infantis de relações públicas” e aproveita para garantir que sua igreja não tem nada a ver com o templo e que esse não se aproxima nem mesmo à própria religião satanista que foi fundada há mais de 50 anos⁷⁰. Tais acontecimentos vão acentuando as constatações da influência que paira na qualificação midiática em relação àqueles que dela se utilizam.

Esses elementos que vão somando à constituição da narrativa da obra, tanto na intensificação do tom quanto do tempo ao qual se desenvolve a produção, podem ser vistos como aparatos para a promoção de cenários que vão disponibilizando instrumentos que conversam com conceitos envoltos às discussões da atualidade. Na busca de melhor caracterizar as análises dessas temáticas, portanto, pretendemos pormenorizar as análises a partir de conceituações que se entrecruzam historicamente e fazem o mesmo na série, esses conceitos são os de identidade, gênero e religiosidade/misticismo.

⁶⁷ <https://www.jornadageek.com.br/novidades/o-mundo-sombrio-de-sabrina-igreja-satanista-ameaca-processar-a-netflix/> Acessado em 10/12/2020

⁶⁸ Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2018/11/o-mundo-sombrio-de-sabrina-processo-movido-por-templo-satanico-e-resolvido-fora-dos-tribunais;>
https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/11/22/interna_diversao_arte,720989/acordo-entre-netflix-e-seita-satanica.shtml
Acessado em 10/12/2020

⁶⁹ Disponível em: <https://medium.com/@animismovisual/quem-tem-medo-do-lobo-mal-cr%C3%ADtica-de-the-chilling-adventures-of-sabrina-1%C2%AA-temporada-271641f1d2af>
Acessado em 10/12/2020

⁷⁰ Disponível em: <https://www.syfy.com/syfywire/church-of-satan-totally-cool-with-sabrinas-statue-just-not-the-satanic-temple> Acessado em 10/12/2020

3.1 Forças ocultas – formação da identidade em meio as tramas sombrias de CAOS

A construção do processo de identidade, seja em relação à particularidade do indivíduo, seja enquanto soma de características que aproximem grupos em uma atestação de pertencimento, se dá, em parte, através do reconhecimento entre o “sujeito”, o “eu” e seu distanciamento em relação ao “outro”, ao “diferente”. A construção dos sujeitos, a formação da personalidade, o reconhecimento daquilo que é aceito ou não, moralmente, pela sociedade que o indivíduo faz parte, seus comportamentos, de forma geral, são estipulados, intensificados e testados constantemente ao decorrer de toda sua vida. Na compreensão dessas problemáticas, CAOS tem como uma de suas motivações essa tentativa de reproduzir os desejos, as aspirações, tudo aquilo que impulsiona os indivíduos a tomar suas decisões e a questioná-las.

Quando uma obra cinematográfica propicia ao espectador, elementos de proximidade, seja uma história, uma determinada situação, um personagem com o qual se familiarize, as possibilidades de conexão e de uma recepção positiva podem aumentar. Uma das essências da construção da identidade dos indivíduos se dá através do reconhecimento mútuo, através do qual o sujeito se assimila no outro, mesmo que esse outro seja um indivíduo fictício, assim, quanto mais interligadas as aspirações do personagem nas dos sujeitos da “realidade”, maior poderá se dar o vínculo com a obra. Diante desse entendimento criar personas que se encontram em processo de evolução com sua própria identidade é entrelaçá-las aos seus espectadores.

CAOS tende a mover-se nessa direção, dispondo de personagens envoltos a seu círculo sistemático de autoconhecimento que fluem em diferentes níveis de intensidade. Kathryn Woodward em *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual* (2000, p. 7-9) compreende que tudo que se fala em relação à posição sociocultural, gênero, sexualidade, a multiplicidade e a representação, se cruza com a identidade e, conseqüentemente, com a diferença, dessa maneira, a afirmação daquilo que “se é” perpassa tais processos sociais.

A partir dessa perspectiva também vão se constituindo as personalidades criadas por Roberto Aguirre-Sacasa, forjando-se na diferença e

na fluidez, principalmente, do gênero e da sexualidade, sendo reforçados entre os ambientes nos quais circulam. Ainda mais, a própria concretização da narrativa sendo uma construção das bruxas como o oposto dos cristãos, utilizando-se de cenas que satirizam essa religião, corroboram para a existência de uma contradição “eu” e “outro”.

Em CAOS, o *coven* bruxo da cidade de Greendale possui um sistema hierárquico, um padrão de comportamento e aciona expressões que relembram os padrões da Igreja católica, entretanto, esses elementos são desenvolvidos como uma espécie de espelho que se coloca como oposto. Tais componentes levam à compreensão das identidades como sendo relacionais. Para Woodward (2000, p. 9), as identidades dependem de algo fora delas para poderem se manter, precisam de uma segunda identidade que não é a mesma, mas que forneça as circunstâncias para que ambas existam, formando-se, assim, nas diferenças. Porém, essas distinções passam também por elementos de similaridades.

Podemos ver esse “jogo” de similar/oposto em diversos trechos de CAOS, como uma maneira de – através de elementos que, ao mesmo tempo, se assemelham e se distanciam – reforçar desigualdades. Um exemplo disso ocorre quando as bruxas acentuam expressões como “*praise Satan*” (louvado seja Satã) ou se relacionam ao Senhor das Trevas também com frases costumeiras do catolicismo como “seja feita a sua vontade”, ou ainda – como na terceira temporada – quando, ao rezar para Lilith, utilizam trechos da conhecida oração da Ave Maria:

Salve Lilith, cheia de desgraça, maldita seja entre as mulheres. E maldito é o fruto do seu ventre. Demônios, vocês fugiram do Jardim, onde os fracos habitam e não vivem envergonhados. Profana Lilith, mãe da noite, rogai por nós pecadores, agora e na hora da nossa morte. Louvado seja Madame Satã (SEIDENGLANZ, 2020, ep.01, 41min 20s).

A então “Ave Maria, cheia de graça, bendita sois vós entre as mulheres. E bendito é o fruto do vosso ventre” foi invertida e transformada em uma oração para Lilith, então Rainha do Inferno. Tal alteração não é interpretada apenas de uma forma, mas ao que cabe esta pesquisa ela corrobora para fortalecer o conceito já abordado que coloca as bruxas, logo, suas crenças, como avessas

ao *status quo* e a ortodoxia cristã. Quando os membros da Igreja da Noite referem-se ao deus cristão como o “falso deus”, estão formulando uma divisão entre o “nós” e o “eles”, separando elementos que transpassam ambos os grupos, ou seja, existem elementos específicos que acabam sendo o foco daquilo que cria divisões, nesse caso, o divino. Logo, é em cima da imagem das divindades que as diferenças, entre aqueles que são bruxos e os que não são, vão se basear.

É nesse entendimento do conceito de identidade que os “círculos de cultura” vão sendo inseridos e sua construção, como resultante, pode se dar por meios simbólicos e sociais, assim como sua luta sendo afirmada de forma material. Essa materialidade de processos identitários se dá pelos conflitos entre grupos, em suas discordâncias e, em níveis mais profundos e graves, suas guerras. Isso ocorre quando as materializações identitárias passam a interferir nas fronteiras que as separam, quando culturas se colidem, tendem a impor seu modo de vida e de pensar o mundo ao seu redor, esses tensionamentos ocorrem constantemente, e em diferentes escalas, seja ao nível macro, influenciando em complexas relações diplomáticas entre Estados, seja ao nível micro, entre grupos e/ou comunidades, até mesmo entre sujeitos.

No momento em que um grupo é “marcado” simbolicamente como diferente de outro, ele provavelmente será excluído, o que o levará a colher desvantagens sociais, isso faz com que o social e o simbólico se conectem mesmo sendo processos diferentes, o elemento simbólico marca o sentido que é dado as práticas sociais, enquanto o social é a forma com que esses sentidos são vividos em suas relações (WOODWARD, 2000, p. 14). Para “dar vida” à essas cadeias de significados, daquilo que é se entender como indivíduo e, posteriormente, como parte de um grupo, os processos de representação são essenciais, é a partir deles e dos discursos que vão se constituindo nos lugares nos quais os sujeitos podem falar e se posicionar.

A partir desse entendimento, CAOS, como uma representação das estruturas culturais, procura referenciar os indivíduos e auxiliar a construção de identidades como o próprio “reflexo” do que é o ser social e, a partir disso, seus personagens são criados com a devida aproximação dos agentes sociais da “realidade”. Em certo nível, assim como o *marketing* e a publicidade, a obra cinematográfica pode influenciar e, inclusive, construir novas identidades,

especialmente ao se considerar a fluidez com a qual essas identidades são erigidas. Elas constituem-se através de elementos culturais adquiridos como uma forma de herança dessas culturas que são vivenciadas e revisitadas constantemente, processo esse que se compõe por meio da percepção dos indivíduos em relação ao meio em que vivem.

Assim, as singularidades e semelhanças vão fabricando elementos identitários que não se estruturam em regras rígidas e fixas, mas sim em flutuantes percepções dos ambientes nos quais essas identidades vão mantendo contato, tendo a possibilidade de modificarem-se e evoluírem repetidamente, ou seja, para que um indivíduo compreenda sua identidade é preciso que esse se insira nas práticas e costumes sociais (SILVA, 2000, p. 81), constatando as diferenças com o “outro” e aprendendo sobre si, e esse aprendizado pode se dar ao longo de toda sua existência, logo, não sendo algo fixo. Esse é um dos pontos de conexão das representações entre CAOS e as práticas sociais. Ao discutirmos, no caso das mídias, o peso não só das narrativas, mas também das imagens, podemos compreender, como nos lembra Serge Gruzinski em *A Guerra das imagens: de Crisovão Colombo a Blade Runner (1492-2019)* que “a imagem está sempre ligada a seu espaço” (2006, p. 34), ao lugar no qual é desenvolvida, portanto, é por meio do olhar daquilo que se conhece, que o diferente é moldado e, conseqüentemente, pelo reconhecimento do diferente que o sujeito vislumbra sua formação identitária.

Uma das chaves da construção de CAOS é, pontualmente, o progresso que se tem das especificidades de cada personagem. Suas aspirações, seus entendimentos de mundo, suas intencionalidades vão se transformando de acordo com seu contato com tudo ao seu redor, a identidade dos personagens flui assim como a identidade de qualquer indivíduo “fora das telas”, pois o processo de criação ocorre tendo em vista as vivências e referências daquele que escreve. A acumulação de percepções individuais e a relação de mudança externa e interna que o ator social experimenta se estende até seu produto.

Percebemos essa agregação de consciência em diferentes níveis de discernimento entre os personagens de CAOS, para alguns deles o grau de compreensão das mudanças e reforços de identidade são sutis, enquanto outros se destacam de forma “barulhenta”. Analisando personagens como Hilda Spellman, por exemplo, constatamos a importância do pertencimento para o

fortalecimento da identidade tanto individual, quanto comunitária. Hilda é a tia gentil e prestativa, a irmã querida e protetora que defende “os seus”, ela se constitui enquanto a “cuidadora”, assistindo a todos ao seu redor. Enquanto uma mulher fora do padrão de beleza, Hilda dificilmente expressa seus desejos sexuais, não sendo raro, ao campo do entretenimento, retratar corpos gordos apenas como divertidos e diligentes, e não como os voluptuosos, sensuais e sexuais.

Assim, o processo pelo qual Hilda passa ao construir sua identidade a partir daquilo que faz pelos outros, criando em volta de si um círculo que estimula sua personalidade cuidadora, faz com que ela conceba uma forte estrutura de pertencimento. De forma geral, esse conceito se desenvolve em relação ao fazer parte de determinado grupo de similaridade, seja enquanto cultura étnica, racial, linguística, religiosa ou nacional (HALL, 2006, p.8), pode ocorrer em grande ou pequena escala, logo, ao construir e preservar sua identidade a partir das suas preocupações com sua família e com o seu *coven* a personagem é vista e se identifica naqueles que cuida.

A maneira com que Hilda é retratada em relação a seu corpo e sua sexualidade se destaca como um reforço de narrativas estereotipadas, considerando que o corpo gordo não costuma ser visto socialmente como sexual, e quando o é, aparenta violar as “normas” estéticas impostas por uma cultura de corpos “perfeitos”, causando desconforto aos que estimam esse padrão físico quase impossível às “pessoas reais”. Vemos esse entendimento ser, constantemente, reforçado em obras fílmicas nas quais o conceito de *sex appeal* – na sociedade contemporânea – é posto, principalmente sobre as mulheres, como o indivíduo de corpo magro, branco, malhado, sem pelos, sem marcas, sem manchas e tudo aquilo que é distinto desse formato é raramente visto como atraente e, conseqüentemente, “perde” os atrativos sexuais socialmente aceitos (MARCO, 2016), esses corpos são muitas vezes representados como aqueles que fazem rir e dificilmente como aqueles que seduzem.

Assim como ponderam Raewyn Connell e Rebecca Pearse em *Gênero: Uma perspectiva global*, a forma com a qual o corpo é visto depende e é afetada pelos processos sociais

O modo como nosso corpo cresce e funciona é influenciado pela distribuição de comida, costumes sociais, guerras, trabalho, esporte, urbanização, educação e medicina, para citar apenas algumas influências mais óbvias. Todas essas influências são estruturadas pelo gênero. Então, não podemos pensar em arranjos sociais de gênero como mero efeito que flui de propriedades do corpo. Eles também precedem o corpo, formando as condições em que esta se desenvolve e vive (2015, p.93).

O corpo, por meio disso, é um dos meios pelos quais as subjetividades são expressas, mas também pode ser compreendido como um instrumento, principalmente no caso da mulher, de controle político, onde se emprega uma visão de beleza feminina que aprisiona e restringe sua evolução, se fortalecendo “pra assumir a função de coerção social que os mitos de maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar”, como pondera Naomi Wolf em sua obra *O mito da beleza: Como as imagens de beleza dão usadas contra as mulheres* (1992, p.12-13).

A edificação das identidades do sujeito se dá, inclusive, através de discursos, sendo esses propagados pelas mais diversas agências, grupos, comunidades e mídias. Para Naumi A. Vasconcelos, Iana e Nara Sudo em sua produção *Um peso na alma: o corpo gordo e a mídia*, essa construção subjetiva, se tornou, na sociedade contemporânea, individualista e baseada em uma cultura narcisista (2004, p. 69) que aponta “falhas” corporais como se fossem o oposto daquilo que se deve ser. Dessa forma, a beleza passa a ser tida, através de um contexto simbólico, como parte da fabricação das “ações sociais”

A maneira como o indivíduo lida, sente e percebe o seu corpo reflete uma realidade coletiva, conseqüentemente, o corpo, antes de tudo, passa a existir e ter um sentido dentro de um contexto social, que o constrói, sendo-lhe atribuídas representações, constituídas de sentidos, imagens e significados dentro de um universo simbólico, tornando-se um fato cultural. (VASCONCELOS; SUDO; SUDO, 2004, p.75)

Essa “marca” posta ao corpo gordo como uma “violação” e a obsessão pelo corpo magro podem desencadear uma série de disfunções psicológicas, físicas e sociais. Essa preocupação com o corpo, reforçada por inúmeros componentes midiáticos, leva a um discurso que relaciona a falta de sexualidade ao corpo fora dos padrões esperados e redireciona o descobrimento da

sexualidade e a apreciação dos desejos sexuais ao processo de emagrecimento e a beleza “perfeita” (VASCONCELOS; SUDO; SUDO, 2004, p.77).

Em CAOS as suposições envoltas ao corpo são sutis, mas estão ali, como parte de um sistema discursivo que se mantém enraizado na sociedade. Dessa forma, vimos Hilda Spellman sendo representada de forma que possa prover conforto a todos ao seu redor, ela acalenta e enche de amor e carinho a sobrinha Sabrina, acalma, incentiva e protege (mesmo que indiretamente) a irmã Zelda e participa ativamente das brincadeiras do sobrinho Ambrose, também se mostra bastante prestativa com os amigos de Sabrina. Além disso, Hilda também é a tia que está “sempre” preparando bolos, guloseimas e testando receitas na cozinha, ela é a figura “fofa” da série, isso ocorre em meio a uma gama de personagens que exalam sensualidade, sexualidade, mulheres e garotas que flertam, namoram, fazem ou falam sobre sexo e, em meio a isso, Hilda é uma mulher mais velha que nunca teve nenhuma experiência sexual.

Na segunda temporada da série, no episódio terceiro em que ocorre as festividades de Lupercália (3min 10s), Sabrina pergunta às tias o que significa exatamente o festival e enquanto Zelda explica de forma animada e entusiasmada que era o “festival pastoral de luxúria iniciado pelas bruxas romanas sob o reinado de Calígula (...) Foi instituído como um meio de purificar a cidade e aumentar a saúde e fertilidade”, Hilda se encolhe no seu lado do sofá e fala que hoje os rituais de Lupercália são menos sobre fertilidade e mais sobre sexo, mas não usa a palavra, apenas faz alguns gestos atrapalhados, totalmente envergonhada e Zelda comenta, se divertindo, “Sexo, Hilda” e soletra “s-e-x-o”, desconcertando-a ainda mais.

Apontamos apenas dois momentos em que Hilda se conecta com sua sensualidade e sexualidade, um deles ocorre através de um sonho em que flerta com o diretor do colégio de Sabrina, marcando um encontro. A atitude faz com que Zelda questione a irmã sobre as intenções do diretor, pois considera que Hilda apenas o manteria interessado através do sexo, e ela ainda era virgem. Tal narrativa carrega uma alusão à toxidade que coloca o sexo como “moeda de troca” de uma relação. Já o principal momento com o qual Hilda se conecta com seus desejos é quando flerta e passa a namorar o dono da cafeteria/livraria Dr. Cerbberos, que acaba revelando se um *incubus*, e mesmo com os flertes e as

insinuações pelo fato de Cerberus ser um demônio sexual, pouco se vê a libido entre ambos.

Um dos exemplos do oposto de Hilda é Prudence Night – posteriormente Prudence Blackwood – a jovem bruxa é representada por meio de uma essência de agressividade e subversão, passa por um processo de conhecimento de si mesma que reforça as teorias da identidade como algo fragmentado e flutuante, que atravessa um estado diário de construção e desconstrução. A personagem vive na, e para a, Academia das Artes Ocultas, é uma bruxa órfã, assim como outras duas garotas, Dorcas e Ágatha, e as três se consideram irmãs, sendo conhecidas como as *weird sisters* (irmãs estranhas), uma referência direta a obra *Macbeth*, de William Shakespeare. As três bruxas, assim como na peça do dramaturgo inglês, completam as frases uma da outra e possuem o poder da clarividência.

Sua jornada vai sendo retratada a partir da relação que cria com os grupos dos quais acaba fazendo parte. É em meio a um estado de sobrevivência que Prudence se adapta no mundo, se constituindo a partir do coletivo que, como uma forma de “muleta”, lhe dá suporte para crescer e se familiarizar com o universo a sua volta. Logo, sua identidade se forma primeiro como uma órfã, depois como “guia” e “porta-voz” das *weird sisters*, ela “pega” para si a responsabilidade de se pôr a frente das irmãs e nortear seu caminho, precisa se sobressair e o faz com naturalidade, destacando-se em seu *coven*. Após um tempo descobre que é, na verdade, filha do padre Blackwood, o líder da Academia e essa descoberta faz com que Prudence se sinta ainda mais compelida a provar ao pai sua competência e sua lealdade, fazendo de tudo para que ele a assuma, dando-lhe seu sobrenome.

Assim, vemos sua identidade se determinando por motivações mais externas que internas, é uma mulher negra⁷¹ que exala sensualidade e poder, mas tende a procurar por aprovação, por vingança e exige competitividade para se autoafirmar. Uma das coisas que Prudence mais gosta de fazer “no seu tempo livre” é provocar Sabrina, “pregar peças”, fazer *bulling*, principalmente quando tenta convencer a garota a não ir para a Academia, além de chama-la de mestiça: “Não queremos mestiços na Academia” (KRIEGER, 2018, ep.01, 17min 11s) – por ter um pai bruxo e uma mãe humana. Sobre isso é interessante levantar que a “líder” das *weird sisters* para de “encrençar” com Sabrina e passa a socorrer-la quando a garota Spellman pede sua ajuda para “dar uma lição” nos garotos machistas do seu colégio, assim, ocorre uma pausa do confronto entre ambas, em prol de uma “frente unida” contra as estruturas que incitam uma masculinidade tóxica não mais “aceita”.

Mesmo que a identidade da personagem se relacione, em um primeiro estágio, com aquilo que é externo a ela, em certo ponto, percebendo a estrutura misógina que o pai instigou seguidamente a todos ao seu redor, Prudence toma a decisão de se opor a ele, se afasta do machismo e da submissão do pai e, talvez sem perceber, passa a trilhar seu próprio caminho. O sentimento em relação a Blackwood não desaparece, mas se modifica, a admiração se transforma em ódio e podemos notar que o elemento exterior permanece enquanto boa parte da sua constituição enquanto indivíduo, entretanto, também vê a possibilidade de mudança, e a hipótese de se posicionar a favor daquilo que acredita, sem se sentir impelida a buscar a aprovação de ninguém.

Podemos compreender essa mudança nas formas de comportamento enquanto parte de uma transformação ainda maior ocorrida no fim do século XX.

⁷¹*Chilling adventures of Sabrina* procura abordar temáticas que são “pilares” das desigualdades e problemáticas sociais e políticas através de uma narrativa adolescente que intercala humor com horror e sarcasmo, principalmente quando o assunto é gênero e misoginia, entretanto não aborda questões raciais, nem de classe. Roberto Aguirre-Sacasa ao ser questionado se escolheu de forma proposital que determinados personagens fossem negros ele responde que sua intenção é a de criar uma série (tanto *CAOS* quanto *Riverdale*) que “se estabelece no mundo real, e o mundo real não é 100% branco” (<https://www.youtube.com/watch?v=BQAKj3FPLpE>). Essa parece ser uma resposta um tanto leviana, afirmar que o engajamento de seu trabalho concorda com a “realidade social” e não abordar o racismo que faz parte das mais distintas estruturas da sociedade parece-nos ao menos contraditório, lembrando ainda que na criação de sua HQ (2014), personagens como Ambrose e Rosalind são brancos, nos levando a levantar a possibilidade de uma pressão por parte da produção da mídia no contexto audiovisual para haver maior representatividade negra na série. Também destacamos que a obra levanta uma ideia de feminismo interseccional, mas trata de problemas essenciais do feminismo branco.

Os teóricos que pesquisam as identidades modernas reconhecem que essa modificação decorre de uma crise social que afeta as paisagens culturais, as classes, o gênero, a sexualidade, a etnia, a raça, a nacionalidade assim como as identidades pessoais, e a partir disso Hall (2006, p. 9), um dos estudiosos do assunto propõe que poderia a própria ideia de identidade se transformar e para isso traz três das principais concepções do que se entende como tal 1) o sujeito iluminismo, 2) o sujeito sociológico e 3) o sujeito pós-moderno.

O sujeito iluminismo (HALL, 2006, p.10) é aquele que tem sua identidade “inalterada”, ela pode ser entendida enquanto uma centralização total do indivíduo que é dotado da capacidade de ação razão e consciência, esse elemento pode ser visto como um “núcleo interior” que nasce com o sujeito e que se mantém como tal durante todo seu desenvolvimento. Essa definição é empregada a partir da percepção de que esses sujeitos são, assim como as identidades culturais, compostos de uma “natureza fixa”, coerente e estável.

Já a concepção do sujeito sociológico vai de encontro ao anterior, ele concebe que o indivíduo ainda mantém um “núcleo interior”, mas esse elemento central não permanece inalterado, ele não está “pronto” como a teoria do iluminismo acredita, ao contrário, está em um processo constante de desenvolvimento que é “ativado” por meio do contato que o indivíduo tem com o ambiente externo com o qual coexiste. Essa “peça” central do sujeito vai adquirindo diferentes e novas composições a partir do contato que tem com a sociedade, são os valores, os sentidos, os símbolos culturais que interagindo com esse “eu” vão formando e moldando sua identidade (HALL, 2006, p.11).

Esse processo de flexibilização das identidades “tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2006, p.12-13) o que acabou gerando o sujeito pós-moderno de hoje que vai se transformando continuamente e se adaptando a todos os estágios aos quais, passa, assim, o sujeito vai adquirindo diferentes identidades de acordo com o momento. Quando Hall aborda o conceito das identidades como fragmentos, é dessas variações que está se referindo, compreende que o indivíduo pode possuir identidades contraditórias que irão emergir e se constituir de acordo com as ocasionais necessidades. Essa teoria abraça a mutabilidade com a qual as identidades representadas em CAOS são retratadas, tal qual das individualidades sociais e coletividades culturais.

Caminhando nessa mesma estrada, uma das personagens que teve destacada evolução sobre o entendimento de si, foi Zelda Spellman. Enquanto sua irmã mais nova se alicerça baseada na paciência e na doçura dando suporte aos que estão próximos a ela, Zelda é enérgica, prática, passa uma atmosfera de elegante e sóbrio distanciamento, porém, mesmo aparentando certa frieza mantém-se presente e protege sua família, inclusive, esse é um dos pontos essenciais em sua evolução. Durante todos os seis primeiros episódios da primeira temporada de *CAOS* a personagem se comporta como uma total crente da Igreja da Noite, do padre Blackwood e do Senhor das Trevas, ela não contesta, não duvida nem por um instante de que o caminho das Trevas seja o único para Sabrina assim como para toda sua família, se dedica, como devota apaixonada, aquilo que lhe foi ensinado durante toda sua vida e que norteia o legado de sua família.

Esse posicionamento fica claro, por exemplo, quando o “batismo de sangue” de Sabrina está para acontecer – no dia do seu aniversário – e ela pergunta às tias se haveria a possibilidade de adiar o ritual, deixando Zelda irritada. Essa discussão levanta duas importantes questões, o apego ao legado da família e o controle institucional dos corpos. Quando Sabrina comenta sobre adiar o processo, Zelda pergunta o porquê e a sobrinha afirma estar em um momento corrido com a criação do grupo W.I.C.C.A. e o envolvimento com o namorado Harvey, pois estavam chegando “a um novo patamar”, prontamente, a tia assustada questiona “Ele não te deflorou, não é? A lei dos bruxos requer que as noivas sejam virgens” e Sabrina retruca em tom de repreensão que a relação íntima dela com o namorado não dizia respeito a ninguém, mas respondeu mesmo assim que ainda era virgem, ouvindo o suspiro de alívio em unísono das tias “*praise Satan*”.

No entanto, a garota, visualmente incomodada, questiona porque ela deveria “se guardar” para o Senhor das Trevas, “por que ele decide o que faço com meu corpo?” e Zelda lhe responde que essas “exigências” faziam parte das leis bruxas por isso precisavam ser respeitadas e que deveria, definitivamente, escolher entre seu destino:

Zelda: Lei bruxa. O Caminho das Trevas ou o Caminho da Luz. Mas não os dois.

Sabrina: E ainda assim, meu pai, bruxo, casou com minha mãe, e ela era humana.

Zelda: E Edward quase foi excomungado por isso.

Sabrina: O que leva à pergunta...por que entrar para uma organização que faria isso com quem amo?

Zelda: Porque seus pais queriam (...) você é uma Filha da Igreja da Noite, seu pai era Sumo Sacerdote. Você será batizada sob uma lua de sangue. Como nós todos os Spellman antes de você. Como seus filhos serão. (KRIEGER, 2018, ep.01,40min 24s)

Esse diálogo levanta o debate em torno de conceitualizações atreladas a um sistema social que tenta controlar o corpo feminino a séculos, por meio disso, a figura da mulher vista como propriedade vai sendo reconstruída conforme as modificações com as quais a sociedade se estrutura⁷², dessa forma, vão sendo ressignificadas também as afirmações quanto a seu “*status*” virginal que foi considerado de grande importância nas trocas da coletividade. A ideia da virgindade foi se modificando de acordo com cada conjectura histórica, e entendida como o mais alto nível da pureza, desejada igualmente em alto nível, conectada ora a vida monástica, ora a um bom casamento esse “elemento” fez – e ainda hoje faz – parte das mais diversas transições humanas, até mesmo como uma espécie de “moeda de troca” social.

Essas características foram se alterando ao longo do tempo, mas ainda podemos notar peculiaridades acerca do tratamento diferenciado da virgindade durante o mundo contemporâneo, ela se mostra como um “código” que mede a moralidade cristã ou que exalta a experiência individual, pode carregar diferentes entendimentos de acordo com cada sociedade, para uns representa grande poder, para outros uma falta de completude que apenas a vivência sexual pode proporcionar. Entretanto, seja discretamente ou não, a atenção à virgindade faz parte do desenvolvimento da vida humana, está nos documentos acadêmicos,

⁷² Para além de percebermos o corpo como um elemento passivo de interpretações culturais, ele próprio é tido como uma construção, “assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero” (BUTLER, 2018, p.30), tendo nessas marcas os fundamentos de sua significância. Logo, a representação dos corpos se mostra importante para o entendimento da performatividade de gênero, da compreensão sobre os papéis que são construídos (e desconstruídos) socialmente nos corpos, moldando-os em diferentes níveis. Assim, para Butler parte do processo que pode caracterizar os sujeitos femininos enquanto politicamente emancipados é o entendimento sobre as amarras mantidas pelo sistema que “representa o todo”, pois considera que as construções são feitas inclusive pelos discursos e “mesmo tomados em sua variedade, os discursos constituem modalidades da linguagem falocêntrica” (BUTLER, 2018, p.33) e essas “interferências” nas características das representações femininas acabam auxiliando o molde não só das identidades como também dos corpos.

religiosos, morais, está nas preocupações adolescentes, nas inquietações adultas, nas cantigas, nas histórias e ao longo das aprendizagens humanas.

No entanto, a conceitualização da virgindade está atrelada a círculos de poder econômico que procuram “ditar as regras” evolutivas dos processos sociais, portanto, são as elites as maiores responsáveis pelas ressignificações dos simbolismos contidos no ideal de virgindade, tanto quanto como ele é repassado à sociedade. Uma parcela desse meio elitizado pode ser encontrada nos governos, nas variadas extensões midiáticas, nos grupos religiosos conservadores e acabam constituindo discursos sexistas que “movem” as engrenagens da coletividade e exercem a manutenção de uma performance de papéis de gênero tradicionais e binários (MARCO, 2016, p. 24). Entretanto, esses “arranjos de gênero opressivos” podem ser modificados conforme as circunstâncias, agendas de reforma educacional, mudanças nas percepções dos modelos de comportamento, inclusive, ao nível midiático são alguns dos processos de adaptação de novos padrões (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 99) que possibilitam a abertura de novas perspectivas a respeito do corpo.

Nossos corpos são interconectados por meio de práticas sociais e de coisas que fazemos em nosso cotidiano. Simultaneamente, corpos são objetos e agentes das práticas sociais. Os mesmos corpos, ao mesmo tempo, são ambos. As práticas em que corpos são envolvidos formam estruturas sociais e trajetórias pessoais, o que, por sua vez, fornece condições para novas práticas nas quais os corpos são envolvidos. Processos corporais e estruturas sociais se conectam pelo tempo. Somam-se ao processo histórico no qual a sociedade é corporificada e os corpos são arrastados para a história [...] A corporificação social envolve a conduta do indivíduo, mas também grupos, instituições e complexos de instituições (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 111-112).

Logo, quando os indivíduos se atrelam a atitudes que tem como elemento “chave” sua virgindade, seja como meio de “capturar” o objeto de seu desejo – como no caso em que Zelda afirma à Hilda que apenas poderá manter o interesse do diretor Hawthorne se fizer sexo com ele – ou quando essa “pureza” do corpo é necessária a um processo de sua iniciação em determinadas sociedades – como no caso em que Sabrina precisa ser virgem para poder passar pelo batismo de sangue, que se mostra enquanto um ritual similar ao casamento – é que percebemos o caráter conservador que elenca o sujeito a sua sexualidade, destacando práticas sociais que repercutem determinadas coletividades.

Esse processo em identificar discursos tradicionais na forma de ver o corpo pode proporcionar o acionamento de componentes diversos tanto ao que tange o reforço dos elementos que se atrelam a ideia da virgindade enquanto definidora de índole quanto ao entendimento das amarras que foram impostas socialmente aos sujeitos sobre o controle de seus próprios corpos (MARCO, 2016, p. 25). Consideramos aqui que o “simbolismo de gênero”, contido nos elementos que acabam definindo masculinidades e feminilidades, pode ser amplificado através das narrativas midiáticas que circulam todas as esferas culturais, moda, música, meio cinematográfico, esportes, mas também pode ser comprometido por discursos de ideologias de gênero que se atrelam aos conceitos de casamento e religiosidades, por exemplo, compreendendo tanto ordens locais de gênero quanto novos espaços de interação (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 275).

Por conseguinte, Zelda, ainda atrelada em uma ótica de tradicionalidade, reforça para Sabrina a importância de se provar enquanto uma “filha” da Igreja da Noite, não porque é sua vontade ou, porque é o que a movimenta, mas especificamente porque é seu dever, enquanto filha de Edward Spellman, perpetuar as tradições e respeitar o legado de toda a família como sendo parte de sua própria essência, por meio do qual deveria construir sua própria identidade enquanto bruxa. Zelda vê nessa “herança histórica” uma forma de ser, de se conectar com o passado que faz parte do que a define, é através dele que sua identidade se constitui, desse modo, quando começa a questionar as motivações do padre Blackwood e, conseqüentemente, da Igreja da Noite, sua própria fundação começa a se transformar.

Durante toda a série Sabrina é a personalidade que questiona as “normas”, as tradições sexistas e acaba entrando constantemente em confusão, e essas situações passam a abalar as crenças até então convictas de sua tia mais velha. É a partir do sétimo episódio da primeira temporada que Zelda é colocada na delicada posição de escolher o lado que sua lealdade irá pender, colocando em jogo as estruturas que guiam sua percepção do mundo e de sua própria vida. Através de um dos rituais do *Coven da Noite*, o “banquete da Rainha”, que a garota Spellman vai inquirir sobre a “legalidade” do processo retrógrado que leva a morte, desnecessária, de uma bruxa, desencadeando a partir disso uma reviravolta na mais íntima evolução identitária de Zelda (como

também de outros personagens da obra), levando a compreensão de como as identidades fluem e podem se reconfigurar de acordo com cada experiência vivida.

Por conseguinte, a cerimônia – segundo Zelda é como o dia de *Ação de Graças* dos humanos – que leva as personagens a começarem a contestar suas crenças é “uma homenagem ao maior sacrifício que uma bruxa já fez para salvar seu *coven*” (NGUYEN, 2018, ep.07, 3min 20s), consiste em um “sorteio” que escolherá uma das bruxas do grupo para ser “o prato principal” do banquete servido em uma noite de inverno, a bruxa sorteada será a Rainha que, na véspera do ritual, poderá ter tudo que quiser como uma “despedida” de sua vida carnal. Zelda conta a Sabrina que esse rito teve início como uma homenagem a Freya, conta que as 14 primeiras bruxas de Greendale haviam sido expulsas pelos humanos do vilarejo a séculos atrás, e em um inverno os homens do povoado teriam caçado todos os animais, as bruxas, isoladas na floresta em meio a um dos mais fortes invernos, teriam morrido de fome não fosse por Freya, a mais jovem e forte do *coven* que cortou a própria garganta, se oferecendo como alimento para a sobrevivência das outras mulheres até que a primavera chegasse.

Sabrina, bastante perturbada e indignada, pergunta o porquê fariam isso agora que ninguém mais passa fome, pois seria como cometer um assassinato. Zelda lhe responde, constrangida pela insinuação da sobrinha, que se tratava de uma tradição bruxa, que “nosso dever não é questionar, mas, sim, obedecer e participar” e Ambrose completa falando que seria um sacrifício ritual, não um assassinato. Até esse momento, a “fé cega” presente naquilo que reforça não só a lealdade como também parte da própria identidade de Zelda encontra-se inabalável, não havia, para ela, motivação para desobedecer ou levantar dúvidas sobre os dogmas da Igreja da Noite. Porém, enquanto a obediência era exercida por quase toda a família Spellman, Sabrina, a única deles, criada em meio aos humanos, logo, possuindo uma percepção diferenciada do restante do *coven*, entende o ritual como algo não apenas desnecessário, mas também monstruoso, algo que precisava acabar.

Sabrina descobre que tal ritual havia sido abolido das “festividades” da Igreja da Noite durante o período que seu pai foi Sumo Sacerdote e que foi retomado apenas quando Blackwood assumiu o sacerdócio, após a morte de

Edward. O então líder do *coven* procura retomar a Igreja da noite à sua “antiga glória”, retrocedendo a discursos misóginos e rituais de brutalidade, entendendo essa intencionalidade, Sabrina procura dismantelar seus objetivos abrindo os olhos de sua família, em determinado ponto, quando o sorteio está para acontecer e Zelda – representando a família Spellman – é uma das possíveis escolhidas, Sabrina se interpõe e toma o lugar da tia, tanto para protegê-la quanto para ganhar tempo e tentar impedir que o ritual seja completo. A escolhida para rainha acaba sendo Prudence – que é salva por Sabrina – e no final do episódio, quando as Spellmans voltam para casa, Zelda fala para Sabrina que se ela fosse a sorteada, a teria protegido, impedindo que fosse morta, que teria se posto contra a Igreja da Noite, até mesmo contra o próprio Satã para proteger a sobrinha (NGUYEN, 2018, ep.07, 51min 55s).

Esse é um significativo momento na mudança de paradigma, em um momento a matriarca Spellman é uma devota e obediente crente do Senhor das Trevas e de sua Igreja, entretanto, quando alguém do seu mais íntimo círculo de convivência corre real perigo, fica claro de qual lado está sua lealdade. Zelda não se transforma em uma pessoa totalmente diferente de um dia para o outro, todavia, a partir desse acontecimento passa a se permitir questionar não apenas a suas próprias escolhas como também os propósitos da Igreja, de Blackwood e, em um nível mais profundo, de Satã, ela se propicia “reconfigurar” suas crenças e posições em relação ao mundo ao seu redor, mas não o faz sem dor, sem perceber seu afastamento da Igreja e se sentir incomodada com isso antes de realmente “abraçar” sua “nova versão”.

A personagem é, assim, retratada de maneira complexa e ambivalente, ao mesmo tempo que é vista como independente, poderosa e dona de si também se submete aos dogmas de sua Igreja, de um poder patriarcal, violentamente masculino. Quando toma a decisão de honrar sua família acima do Senhor das Trevas, também seus objetivos vão sendo “recalculados”, ao decorrer dos episódios, Zelda vai engrandecendo sua postura dominante, afirma que vai se unir a Blackwood, por exemplo, não por amor, mas por poder (RICHARDSON-WHITFIELD, 2019, ep. 3, 47m50s), quando se casa, ele lança um feitiço que a

faz obedecer calada e com um sorriso no rosto a tudo que lhe é ordenado⁷³, mantendo-a totalmente submissa. Quando libertada do feitiço – por Hilda e Sabrina – Zelda, terminantemente, se dedica a combater Blackwood e sua misoginia, tomando para si, após uma série de acontecimentos, a Igreja da Noite, se constituindo enquanto Sumo Sacerdotisa.

Assim vamos percebendo o desenvolvimento da identidade e da personalidade dos personagens da obra, da mesma forma que uma narrativa que procura estabelecer nexos entre os eventos socioculturais e os eventos contidos na produção vai se construindo. Destarte, um dos componentes nucleares na “criação” dos sujeitos é a constituição do gênero como uma de suas bases fundadoras, considerando que o enlaçamento entre gênero e identidade podem e são exteriorizados de diferentes formas através do corpo, a partir disso, com o próximo item procura estabelecer os entendimentos sobre tal temática, correntemente presente em CAOS.

3.2 Banho de lua – o gênero como componente identitário

São variadas as maneiras com que os indivíduos desenvolvem seu senso de identidade, a compreensão daquilo que é ser humano se mostra a cada novo dia um complexo processo de engrenagens nos quais as experiências são peças que se encaixam com o devido entendimento de seus significados. Essas apreensões, individuais e coletivas, ocorrem ininterruptamente, e são parte do processo com o qual as percepções se alteram e os sujeitos tomam consciência de seus atos, frustrações e desejos.

Entendemos que em meio aos elementos de consciência que interagem e se modificam regularmente através da fluidez humana, também as percepções em relação a conceituação de gênero podem se modificar, ainda em conjunto com a sociedade, assim como a própria composição do “eu”. O Gênero é parte dos pilares que estruturam o sujeito em um mundo que é abraçado pelo político, logo, suas definições são tanto políticas, como também socioculturais, e como tais, estão suscetíveis a transições. Na moda, na mídia, na vida pública e privada

⁷³ As atitudes e ideias presentes no personagem de Blackwood são desenvolvidas a partir de discursos extremamente misóginos, construídos a séculos por um sistema que intenciona manter o poder sob o domínio masculino e submeter as mulheres a uma posição de submissão e obediência.

criaram-se atribuições especificamente diferenciadas ao comportamento feminino e ao masculino, “regras” desenvolvidas a partir de sistemas predominantemente patriarcais.

Como explana Michelle Perrot em seu livro *Minha História das Mulheres* de 2017, por muito tempo, as mulheres foram vistas como pertencentes a um ambiente essencialmente privado, a elas era imposto o dever de educar os filhos, cuidar da casa, manter-se dedicada ao marido, enquanto ao homem, o espaço público é que fazia parte de seu domínio, o poderio político, econômico, acadêmico foi centralizado no masculino como forma de eternização patriarcal (PERROT, 2017, p. 18). As mudanças continuaram ocorrendo e os locais, antes tomados quase exclusivamente por homens foram dando lugar – não sem conflito – às mulheres. Os trabalhos fabris e a exploração capitalista colocaram o feminino em duplas jornadas de trabalho, as lutas feministas foram abrindo espaço para as mulheres no universo público, no trabalho, na política, na economia, na mídia, as mulheres – a custo de muita resistência – foram agarrando seu direito de participar ativamente da esfera pública.

Entretanto, ainda hoje, na política, as mulheres são minoria. O número médio de mulheres em parlamentos do mundo aumentou de 10% em 1995, para 20% em 2012 e 25% em 2020⁷⁴, “entre as 500 corporações gigantes internacionais listadas na “edição Global 500”, da revista *Fortune*, de 2013, apenas 22 tinham uma mulher como CEO” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 32), aumentando para 41 em 2020⁷⁵. Atualmente, o ganho salarial dos homens é maior que o das mulheres que exercem as mesmas funções, além de ter havido um acréscimo da diferença salarial em 9,2% entre 2018 e 2019⁷⁶. Esse legado sexista de omissão que exclui o feminino do poder e quando o inclui – a custa de muita luta – o faz discriminatoriamente, impedindo salários igualitários e justos.

⁷⁴ Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/06/mulheres-ocupam-25-das-vagas-em-parlamentos-no-mundo-aponta-estudo.ghtml> Acessado em 18/01/2121

⁷⁵ Disponível em: <https://exame.com/negocios/fortune-500-tem-novo-recorde-de-mulheres-ceos-mas-percentual-e-baixo/> Acessado em 18/01/2021

⁷⁶ Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-03/apos-7-anos-em-queda-diferenca-salarial-de-homens-e-mulheres#:~:text=Historicamente%2C%20no%20Brasil%2C%20homens%20ganham%20mais%20que%20mulheres.&text=Em%202018%2C%20chegou%20a%20ser,%2C%20mulheres%2C%20R%24%202.680.> Acessado em 18/01/2021

Essas desigualdades se estendem de forma ainda mais crítica quando os olhos se voltam para o ambiente doméstico, por séculos os discursos patriarcais direcionaram a representação das mulheres como se possuíssem uma “naturalmente” preparada para assumir os cuidados com a casa, ideia que parte de um entendimento que considera o feminino como mais gentil, emocional, paciencioso e cuidadoso, logo, o mais adequado para a dedicação ao lar e aos filhos, seria responsabilidade da mulher limpar a casa, alimentar os filhos e o marido, lavar e passar as roupas entre inúmeras outras tarefas que consomem totalmente seu dia e sua energia (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 33), o que Federici (2019, p. 91) chamou de trabalho não remunerado, sendo conferido socialmente como “ato de amor”, enquanto aos homens, tal “ato de amor” não se aplica dessa maneira (salvo exceções).

Já aos homens podemos ver um diferente discurso, a eles, representados como racionais, assertivos e “naturalmente” dominantes, espera-se que sustentem as finanças da casa e “governem o mundo”, os homens devem ser os provedores da família, posição que podemos considerar ambiente propício para todos os tipos de violência doméstica⁷⁷ – física, econômica, psicológica – (FEDERICI, 2019, p. 99). Essas violências não se resumem “apenas” ao ambiente familiar, elas podem se estender também para locais de trabalho, de estudo, até mesmo de descanso como jogos e brincadeiras, se apresentar nas mais diferentes formas e através das mais diversas idades, a frustração que pressiona garotos e homens a apresentar determinado ideal de masculinidade pode se mostrar destrutiva a eles, assim como às garotas e

⁷⁷ Esses atos de violência doméstica acabaram aumentando exponencialmente durante a pandemia de Covid-19 que estamos vivenciando desde 2019. Uma das formas encontradas na tentativa de conter o alastramento do vírus, segundo a OMS (Organização Mundial da Saúde), é o isolamento social, o que acarretou processo de *lockdown* – em diferentes níveis – ao redor do mundo, pois “forçou” um tempo de convívio ainda maior entre agressor e vítima. Com esse isolamento houve um aumento no número de ligações com denúncias de violência contra mulheres, crianças e adolescentes. A restrição da quarentena forçou maior tempo de convivência com o agressor e restringindo a rede de apoio da vítima, o que dificulta ainda mais a possibilidade da saída dessas pessoas da situação de violência (MARQUES, 2020). No Brasil houve um aumento entre 40 e 50% de incidentes de violência doméstica, a extensão de ligações para linhas de ajuda entre a Espanha e o Chipre chegou a 20-30%, e nos EUA, em Portland o crescimento de prisões relacionadas à violência doméstica foi de 22% e as ligações no Condado de Jefferson, no Alabama chegou a atingir 27% durante março de 2020 em comparação com o mesmo mês de 2019, dados que podem ser encontrados na pesquisa de Amalesh Sharma e Sourav Bikash Borah em *Covid-19 and domestic violence: an indirect path to social and economic crisis* (2020).

mulheres, conseqüentemente, atingidas pelas ondas de masculinidade tóxica que são criadas através dessas manifestações.

Em *CAOS* encontramos narrativas que demonstram como esses discursos estigmatizados vão se construindo em uma cultura que naturaliza preconceitos e atuações sexistas. Esses discursos vão sendo expostos em dois principais arcos da obra, o Colégio Baxter e a Academia de Artes Ocultas, que trataremos a seguir, assim como a análise dos aspectos que abordam a temática da sexualidade parte da construção do subtítulo *Lupercália*, apresentada mais à frente.

3.2.1 O mal interior – Colégio Baxter e a masculinidade tóxica

Um dos arcos apresentados na produção de *CAOS* consiste em expor as distintas manifestações que podemos encontrar no ambiente escolar. Tais representações, portanto, (também) possibilitam a abertura de discussões sobre os componentes escolares e como eles se relacionam com as questões de gênero, sexualidade e diferentes culturalidades.

As escolas ocidentais modernas foram desenvolvidas a partir das diferenças, elas tendem a separar, categorizar, classificar os indivíduos constantemente, as crianças são divididas, dos adultos, as protestantes das católicas, as ricas das pobres. Sua evolução com o passar das décadas foi concebendo novos arranjos de educação que pudessem abarcar todas as diferenças individuais. Grades curriculares, didática, formas de avaliação, assistência social e psicológica, estrutura física, o progresso que circula nas instituições pedagógicas tem se mostrado um consecutivo modelo de transformação e adaptação de um mundo e de uma sociedade que igualmente seguem se modificando.

Assim, a escola não é “apenas” um ambiente em que os alunos aprendem sobre o funcionamento de cada campo de estudo científico, mas também sobre o funcionamento das próprias práticas sociais. É na escola que os primeiros contatos em grupo – que não o familiar – são exteriorizados e por meio deles as crianças vão compreendendo o mundo ao seu redor e como responder a ele. Como coloca Guacira Lopes Louro em *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*, é atributo dessa instituição (a

escola) delimitar espaços “servindo-se de símbolos e códigos, ela afirma o que cada um pode (ou não pode) fazer, ela separa e institui, informa o “lugar” dos pequenos e dos grandes, dos meninos e das meninas” (1997, p. 58). Por conseguinte, esses sujeitos vão galgando seus espaços enquanto indivíduos e como integrantes dos grupos que se mostram similares a eles.

Tais influências vão sendo alimentadas a cada contato interpessoal, a cada atitude do “outro” cuidadosamente analisada, a cada estímulo interno e externo. As regras de como se sentar, como se relacionar com outras crianças vão, através de uma “tradição de comportamento”, ensinando-as a padronizar sua atuação, produzindo o que Louro (1997, p. 61) chamou de um “corpo escolarizado” que vai identificando – através de um entendimento binário – como meninos e como meninas devem se portar e, muitas vezes, esses entendimentos demonstram um comportamento separatista e sexista que se estende dos adultos às crianças e adolescentes.

Esses comportamentos podem acarretar divisões e fixações de papéis de gênero que oportunizam discursos misóginos que vão se amplificando na sociedade. Em *CAOS*, essa divisão parece exprimir situações corriqueiras, de atitudes que vão ao encontro de uma política de violência que tem como alvo camadas marginalizadas como, por exemplo, as mulheres e a comunidade transgênero. Esse processo ocorre na obra por meio da narrativa de um personagem em particular que proporciona a oportunidade de refletir os preconceitos contidos nos mais diversos espaços culturais.

Inicialmente apresentada como Susie Putnam (Lachlan Watson, artista que se identifica como não binário), uma das melhores amigas de Sabrina é uma das alunas do colégio Baxter: ela usa cabelos curtos, roupas pouco femininas, como calças, camisetas e casacos soltos, além de nunca usa vestidos ou maquiagem, tendo – para um período que, mesmo indefinido, remete seguidamente aos anos 1960 – uma aparência masculinizada. Esse aspecto que a difere das outras garotas do colégio, bastante femininas (entendendo a feminilidade como uma conceitualização padronizada por moldes sociais), é um dos elementos “escolhidos” pelos garotos do time do colégio para usá-la como instrumento para reforçar a masculinidade que lhes é “cobrada” socialmente.

Uma das primeiras cenas em que podemos notar essa atmosfera de violência e desrespeito ocorre no episódio ‘*É tempo de Halloween*’. Ao sair do

banho no vestiário feminino (19min04s), Sabrina se depara com Susie chorando em frente ao seu armário e pergunta o que houve, a garota responde, com um corte na boca indicando uma briga, que quatro dos jogadores do colégio haviam levantado, a força, sua camiseta para “conferirem” se ela tinha seios, para saber se “era um homem ou uma mulher”. Sabrina, enraivada segue para a sala do diretor Hawthorne para confrontá-lo sobre o ocorrido. Chegando lá e explicando ao diretor o que aconteceu, ele lhe respondeu de uma forma entediada e despreocupada que precisaria dos nomes dos alunos que estavam envolvidos, mas Susie não havia dado nome algum, assim, Sabrina afirma que Hawthorne deveria chamar todos os jogadores à sua sala e questioná-los, não gostando da ideia o homem sugere “Se isso é verdade, você, como amiga, pode sugerir à srta. Putnam que encontre outra escola” (KRIEGER, 2018, ep.01, 20min).

O diretor se encontra em posição de poder e no topo da hierarquia do colégio, o que agrava criticamente seu posicionamento em relação ao ocorrido. Agir com despreziosa preocupação enquanto lhe é informado que uma de suas alunas passou por uma experiência de abuso e humilhação, duvidando da vítima (“se isso é verdade”) e se posicionando favorável aos jogadores quando propõe que ela saísse do colégio, demonstra um comprometimento com a toxicidade das atitudes masculinas que podem ser entendidas como uma violência simbólica que cerca a ideia de que os homens precisam subjugar, desrespeitar as mulheres para provar sua masculinidade.

Considerando que, dentro da conceitualização das masculinidades hegemônicas, parte de suas práticas se desenvolverem através do encadeamento da dominação masculina frente a submissão feminina (nem todos os comportamentos dessa masculinidade são negativos), algumas circunstâncias levam a identificar práticas tóxicas como forma de reafirmação, assim como alertam Raewyn Connell e James Messerschmidt em *Masculinidade hegemônica: repensando o conceito* (2013, p. 255). Essas violências ocorrem também entre os homens, as estatísticas que conferem as mulheres como alvo frequente de violência doméstica, por exemplo, apontam violências públicas que envolvem “desafios de masculinidade e a demonstração de coragem e de domínio masculino” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 162).

A partir disso, podemos perceber como se constrói certo “grau de defesa mútua” entre determinados círculos masculinos quando algum menino ou

homem é identificado como agressor. Isso acontece nas mais diversas esferas, um exemplo é lembrado por CONNELL e PEARSE (2015, p. 160) sobre os procedimentos de tribunais em casos de estupro analisados por Catharine Mackinnon nos quais identificou que, independentemente de acontecimentos particulares dos juízes, as autoras das queixas são colocadas em regime de julgamento, local que deveria pertencer aos réus⁷⁸. Assim ocorre também – apesar de não ser um caso de estupro, não diminui sua gravidade – quando o diretor Hawthorne (em CAOS) não deu o devido peso à denúncia feita a respeito do ocorrido com Susie, possibilitando, por meio da “não punição” que a situação pudesse se agravar.

Em meio as provocações de valentões, chamando-a de “sapatão” de maneira pejorativa e maliciosa, apoio e proteção incondicional dos amigos, Susie segue um caminho de autoconhecimento e através dele vai se reconstruindo ao longo da obra. No decorrer desse processo, a narrativa da produção levanta as discussões de como a falta de informação pode instigar visões prejudiciais e preconceituosas naqueles que fazem parte do círculo de contato dos indivíduos que passam pela experiência de não se encaixar nos papéis de gênero que são impostos socialmente.

Em determinado momento, o tio de Susie é possuído por um demônio, fazendo com que o pai dela chame o médico de uma instituição psiquiátrica para avalia-lo e, se necessário, interná-lo. Enquanto os dois estão na sala da casa Putnam conversando, Susie está nas escadas, escondida, ouvindo tudo

Médico: Quando conversamos, disse que seu irmão sempre teve “demônios”. Devo ficar ciente de algum evento específico?

⁷⁸ Situação semelhante ocorreu no Brasil recentemente e chocou a comunidade quando André de Camargo Aranha acusado de estuprar Mariana Ferrer durante uma festa em 2018 foi inocentado pelo juiz Rudson Marcos da 3ª Vara Criminal de Florianópolis em 2020. O julgamento ocorreu com o promotor do caso Thiago Carriço de Oliveira afirmando que “não havia como o empresário saber, durante o ato sexual, que a jovem não estava em condições de consentir a relação, não existindo, portanto, intenção de estupro – ou seja, uma espécie de ‘estupro culposos’” (<https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposos/> Acessado em 20/01/2021), além dessa declaração, durante todo o tempo do processo Mariana foi humilhada, xingada e desacreditada pelo advogado do réu, Gastão da Rosa Filho, sem que nenhuma interferência se fizesse. Os acontecimentos do julgamento movimentaram críticas e manifestações nas redes sociais e levaram a Câmara dos Deputados a aprovar um projeto que torna crime a “violência institucional”, no texto consta que tal violência se dá quando o agente, por meio de ação ou omissão, prejudica “o atendimento à vítima ou testemunha de violência, ou causem a sua revitimização” (<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/12/10/caso-mariana-ferrer-camara-aprova-projeto-que-torna-crime-a-violencia-institucional.ghtml> Acessado em 20/01/2021).

Sr. Putnam: Houve um tempo que Jesse gostava de colocar os vestidos da mamãe. Nós, crianças, só ríamos, sabe? Mas, uma vez, meu pai o pegou “no pulo”. Deu uma surra nele. Então ele parou de usar os vestidos. E sempre tivemos problemas com, sabe, a sexualidade dele. As inclinações dele. (TALALAY, 2018, ep. 6, 26min 10s)

Enquanto Susie ouve a conversa, o demônio que está no corpo do tio sussurra (como em uma visão) em seu ouvido “você é que é doente, menina que é menino⁷⁹”, deixando-a ainda mais irritada, o que a faz entrar na sala, interrompendo a conversa dos homens e questionando “Por que está dizendo isso, pai? O que aconteceu no passado não tem nada a ver com o que o tio Jesse tem agora. Não podem manda-lo a um hospício porque ele usou um vestido uma vez. Nem sabe por que ele fez isso”. Essa percepção a respeito da disforia de gênero pode ser vista de diferentes maneiras, dependendo do local em que nos colocamos para constatá-la. Para o senhor Putnam, um homem cristão que não possui estudo e entendimento sobre o assunto, mas que, em simultâneo, está aberto para tentar compreendê-lo, o irmão precisa de uma ajuda que ele não pode oferecer, crê que Jesse está doente e que essa doença está diretamente relacionada com seu comportamento quando criança que fora suprimido pelo pai, e sua fala sobre “demônios” pode ser relacionada com a criação cristã em que determinados comportamentos que não os considerados “normais” podem ser obra de algo maligno, como um indivíduo sendo possuído.

Entretanto, também vemos a narrativa nesse momento como uma metáfora que remete a disforia enquanto “perigosa” e “anormal”, uma síndrome médica que foi chamada de “transexualismo”. As composições dessas atribuições além da cisgêneridade incomodaram os estudiosos só a partir do século XIX, esses, passam a interpretar os corpos através do dimorfismo, ou seja, como havendo a existência de dois corpos totalmente opostos e que as “condutas de gênero⁸⁰” estariam ligadas especificamente a esses elementos, logo, o “ser mulher” e o “ser homem” seriam definições que estariam presentes nos detalhes do corpo e, assim, como nos apresentam Euza Aparecida da Silva

⁷⁹ Essa é a primeira vez que Susie é relacionada diretamente a identidade masculina. Até esse momento, o personagem poderia ser visto como uma garota lésbica – considerando os estereótipos masculinizados apregoados as mulheres homossexuais – assim, essa fala, passa a exteriorizar as transformações ocorridas com o personagem

⁸⁰ O termo gênero só foi cunhado no século XX, sendo utilizado nesse momento apenas como forma explicativa.

Moreira e Cristina Moreira Marcos em *Breve percurso histórico acerca da transexualidade*, a “organização social deveria ser orientada pela natureza” (2019, p. 600). Portanto, aquilo que se definiria para além do binarismo arraigado na genitália não deveria ser visto como “natural”. E, considerando as definições sociais impostas a homens e mulheres, distorcer ou inverter essas estruturas, seria contrariar os próprios elementos institucionais. Posteriormente, outras teorias foram ganhando espaço e identificando o gênero e o sexo enquanto (ambos) constructos sociais⁸¹.

O caminho percorrido por uma pessoa LGBTQI+ pode ser bastante conturbado (tendo em conta a individualidade de cada experiência) em uma sociedade que se mostra, constante e perigosamente preconceituosa⁸². Apenas em 2020, nos Estados Unidos, 44 pessoas trans foram gravemente feridas (alguns casos chegando a morte), sendo em sua maioria mulheres trans negras e latinas; 40% dos moradores de rua no país são LGBTQ, ainda 40% das pessoas que denunciam abuso sexual nas penitenciárias são transgêneros e a população LGBTQ relata 97 vezes mais abusos sexuais na detenção de imigração dos EUA⁸³. As cenas nas quais Susie sofre preconceito, *bulling*, homotransfobia mostram uma fração do que a “vida real” pode proporcionar, no entanto, não deixa de lado a importância de conectar o espectador com a temática e, possivelmente, fazê-lo refletir e ponderar.

Tanto preconceito quanto apoio são uma constância na vida de Susie, ela desenvolve um processo de autoconhecimento que percorre todas as temporadas da obra. Em determinados momentos enfrenta os “mais populares” jogadores do time de futebol que procuram constrangê-la de diferentes maneiras, em uma das cenas vemos Susie no Dr. Cerberus escolhendo livros,

⁸¹ CONNELL; PEARSE, 2015; BUTTLER; 2018.

⁸² No Brasil, por exemplo, apenas no ano de 2016 ocupou a sétima maior taxa de homicídio de LGBTQI+ do continente americano, de 477.000 homicídios em todo o mundo, o Brasil representou 12,8% desse total, de acordo com a pesquisa de Wallace Góes Mendes e Cosme Marcelo Furtado Passos de Silva intitulada *Homicídios da população de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais ou transgêneros (LGBT) no Brasil: uma análise espacial* (2020), tendo também os suicídios, aumentado 284% entre 2016 e 2018, sendo a quarta principal causa de morte entre os jovens de 15 a 29 anos só no Brasil, jovens que possuem seis vezes mais chance de cometer o ato. Nesse envolvimento, a pressão da sociedade, da família, dos amigos pode ser esmagadora, assim como o apoio desses grupos pode ser fundamental para a constituição e sobrevivência desses sujeitos.

⁸³ Disponível em: <https://hrc-prod-requests.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/assets/resources/Dismantling-a-Culture-of-Violence-010721.pdf>
Acessado em 10/02/2021.

nesse momento dois dos jogadores entram no lugar e vão até ela, assustando-a, então Susie esconde o livro que escolheu embaixo da blusa, o que faz um dos rapazes investir com as mãos sobre ela, perguntando o que estaria escondendo, porque certamente não seriam seios (insinuando que parecia um garoto), nesse momento, Hilda aparece e afasta os “valentões” e usando seus poderes empáticos fala

Sei tudo sobre você Billy. E sei porque é tão valentão. E foi terrível o que ocorreu no acampamento quando tinha 11 anos. Horrível o que aqueles meninos te fizeram. Os monitores não acreditaram, seus pais também não, e sua mãe lavou sua boca com sabão até você se calar. Mas isso não te autoriza a perseguir ninguém, ainda mais alguém bem menor que você. Então, por que você e seu colega, que aliás morre de tédio por você, não vão embora antes que eu espalhe o que aconteceu? (MACNEILL, 2018, ep.09, 19min)

Quando os valentões saem dali, Hilda se direciona à Susie que, assustada, deixa cair o livro e sai correndo, Hilda o pega e identifica como sendo um dos escritos de Virginia Woolf, Orlando, a obra fala sobre um rapaz inglês que, após passar por uma estadia na Turquia, acorda mulher, é uma produção que tem sido objeto de análise de diversos estudos, principalmente, nos de gênero e se encaixa como parte da busca de Susie em entender pelo que está passando. Ainda, a colocação de Hilda sobre a infância do garoto como motivadora de seus atos faz parte de diversos estudos sobre comportamento nos campos da saúde e das humanidades.

Como expõe Guacira Lopes Louro em *O corpo educado: pedagogias da sexualidade* (2000, p. 11), a violência física, psicológica e social pela qual meninos e homens passam durante toda sua vida pode levar a diferentes resultados, os meninos, por exemplo, sofrem com a pressão dos colegas, que instigam um comportamento agressivo e, aos que não agem de acordo, resta serem chamados por adjetivos majoritariamente homofóbicos e misóginos, como *maricas*, *bicha* e *menininha*, eles se constituem em uma “masculinidade dura, forjada no esporte, na competição e numa violência consentida”. Quando se tornam adultos, tendem a escolher carreiras também violentas, como polícia, exército, segurança privada, enquanto as mulheres passam a escolher carreiras que tem maior relação com as consequências dessas profissões violentas, entre elas a enfermagem, a psicologia, a assistência social (CONNELL; PEARSE,

2015, p. 35). Todas essas circunstâncias, esses modelos sociais, vão sendo desenhados como parte integrante de um sistema complexo de pensar, de sentir, de agir que vão constituindo cada indivíduo.

É importante também destacarmos que os sujeitos devem ser entendidos enquanto componentes ativos das suas experiências com o exterior, não como sujeitos passivos que aceitam sem questionar, desenvolvem seu próprio consenso e escolhas comportamentais. Logo, contrapondo as agressões sofridas, o personagem de CAOS também recebe grande apoio dos amigos e do pai quando se sente preparado para se identificar publicamente enquanto um garoto trans. Seu processo de identificação ocorreu de forma gradual, em um primeiro momento questionou sobre si, procurou se entender, construir-se e reconstruir-se individualmente e depois disso, no momento que se sentiu confortável e confiante passou a exteriorizar sua identidade.

Um dos pontos de destaque da narrativa nesse contexto acontece durante o primeiro episódio da segunda parte da obra, quando o garoto decide entrar para o time de basquete do colégio Baxter e ao comentar seu interesse, Roz responde que ele é apenas masculino, Susie responde com um “sim, e daí?” se encostando sentado em uma poltrona, com seus braços abertos descansando nos braços da poltrona, passando uma linguagem corporal de domínio sobre si, confiança, conforto e firmeza (SULLIVAN, 2019, ep.01, 6min 12s), criando uma ruptura com a postura “encolhida”, tímida e contida que apresentava durante a primeira temporada. Assim, acaba entrando para o time, mesmo com a resistência não apenas dos outros jogadores – sendo alguns deles os mesmos que fizeram *bullying* e foram homotransfóbicos – como também do treinador. Logo que acaba seu primeiro jogo contra outra escola (SULLIVAN, 2019, ep.01, 37min 20s), o garoto e Harvey (que faz parte do time) vão até Roz para comemorar a vitória e então ele fala que a partir desse momento quer que o chamem de Theo. Os amigos então repetem o nome, como se testando como a palavra sai da boca, sorriem e se abraçam, em apoio e alegria.

Depois disso, Roz e Harvey estão no Dr. Cerberus tomando *milkshake* e conversando

Harvey: Então, chamamos ela de Theo agora?

Roz: Não, chamamos a ele de Theo...Theo pode parecer uma garota, mas ele não é. Ele é um garoto. Ele sempre foi. Ele só está pronto agora, para ser ele mesmo. Como Theo.

Harvey: Ok. Nada de Susie. Agora, Theo! (SULLIVAN, 2019, ep.01, 48min 43s)

Essa conversa de grande significância demonstra, em uma linguagem de fácil entendimento, como se dá o desenvolvimento da sua identidade enquanto uma pessoa transgênero. Quando decide contar ao pai, Theo busca explicar, igualmente em uma linguagem simples, o que ele precisava para entender que ele sempre foi um garoto. Isso ocorre durante o Dia dos Namorados e o pai de Theo entra no seu quarto para saber se ele gostaria de comprar algum vestido para o baile que aconteceria mais tarde no colégio Baxter, e então ele comenta preferir usar um terno, o que faz seu pai perguntar o porquê

Theo: Porque me sinto melhor de terno. Eu me sinto mais eu mesmo em roupas de meninos. Na verdade, pai...acho que não sou uma menina. [...] Eu não sou uma menina. Mesmo parecendo uma menina, mesmo tendo nome de menina, mesmo que você tenha sempre pensado em mim como uma garota. Eu sou menino.

Sr. Putnam: Mas você sempre foi minha menina favorita. Olhe pra você.

Theo: Eu me sinto bem quando me chamam de “ele” e “jovem rapaz”. Como a avó da Roz fazia. Não posso mais continuar a ser menina. Simplesmente não posso, pai.

Sr. Putnam: Susie, eu não...

Theo: Theo. Talvez pudesse começar me chamando de Theo. Em homenagem a Dorothea⁸⁴ (RICHARDSON-WHITFIELD, 2019, ep.03, 14min 40s).

Então Sr. Putnam concorda, ainda abalado e pensativo e começa a sair do quarto quando Theo lhe pede “talvez você possa me levar para cortar o cabelo?” e seu pai suspira e confirma chamando-o para saírem do quarto, Theo suspira de alívio. A maneira com que Theo explica ao pai que é um menino, se mostra, provavelmente como uma tentativa de manter certa acessibilidade de informação aos espectadores que talvez não tenham contato com identidades que não sejam cisgênero. Vemos também que as construções do que é a feminilidade e masculinidade partem, costumeiramente, de uma cultura heteronormativa da qual os indivíduos participam ativamente e estão envolvidos a

⁸⁴ Dorothea foi sua ancestral. Em algumas cenas da segunda temporada ela aparece para Theo, como um fantasma, guiando-o, e ajudando-o com seu autoconhecimento, sendo ela quem falou para o garoto ler Orlando, pois o ajudaria a se entender melhor.

uma série de expectativas de comportamento que são desencadeadas em espaços como o grupo familiar, educacional, mídias de massa cujas interações vão transmitindo “normas” sociais a meninas e meninos. O posicionamento corporal, as roupas, o corte de cabelo, as formas de agir são todos elementos que em conjunto atuam como exteriorização da identidade dos sujeitos – ainda seguindo um conceito binário –.

[...] o prazer envolvido em aprender o gênero é um prazer corporal, um prazer na aparência e na performance do corpo. Mudanças corporais como a menarca, a primeira ejaculação, a mudança de voz dos meninos e o desenvolvimento de seios nas meninas são importantes, mas seus significados seguem sendo ambíguos até que recebam uma definição pelo simbolismo de gênero da sociedade. Visto que a prática de gênero envolve corpos, mas não é biologicamente determinada, o comportamento apreendido pode ser hostil ao bem-estar físico dos corpos. (CONNELL; PEARSE, 2015, p.199-200)

Esse processo é parte integral da obra de Aguirre-Sacasa, as formas com que os corpos performáticos reforçam e/ou contrariam papéis pré-definidos são vistos em um emaranhado de adolescentes de diversas “castas”, os *nerds*, os atletas valentões, os amigos gentis vão descobrindo como se encaixar na sua comunidade e no mundo, igualmente, como seus corpos vão exteriorizar esse encaixe. Uma das cenas de CAOS (LOPEZ, 2019, ep.04, 16min 20s) – uma visão proporcionada por uma leitura de tarô – mostra o desejo íntimo de Theo em ter um corpo que exteriorize quem ele é, ter um corpo com músculos e uma voz grave, símbolos daquilo que representa, em algumas culturas, a masculinidade.

Durante sua visão, Theo tem seu visual alterado, através de um feitiço, exteriorizando sua identidade de gênero, isso faz com que ele seja um garoto em um corpo de garoto e, quando o feitiço começa a dar errado e transformar o braço de Theo em árvore, Hilda o previne avisando que ele teria duas únicas opções, voltar a ter um corpo feminino ou amputar seu próprio braço para conter a “infecção”, então o menino decide que prefere viver sem um braço do que voltar a ter um corpo que não condiz com quem ele é e, mesmo assim, a “infecção” continua a se espalhar, o garoto prefere então morrer, a voltar a ficar preso em um corpo de menina.

A cena se desenrola com Theo falando para Hilda que deveria chamar seu pai e que ele deveria levar com ele, para a mansão Spellman, seu machado.

Assim, quando o Sr. Putnam chega até o casarão encontra com os dois já fora de casa, Theo lhe mostra o braço, tendo, nesse momento, já se transformado – até o cotovelo – em um grosso galho de árvore. Seu pai então lhe pergunta se ele tem certeza que prefere ficar sem o braço, recebendo a confirmação do garoto, o manda apoiar seu braço em cima de um tronco de árvore e Theo segue suas instruções, assim, Sr. Putnam brande o machado no ar impulsionando-o em direção a Theo e de forma precisa golpeia o membro em uma única vez, entre gritos de dor e sangue sendo jorrado, a “infecção”, aparentemente, é contida. A cena é feita, intencionalmente, para chocar, assim como chocam as taxas de suicídios⁸⁵ e tentativas de suicídio da população trans⁸⁶. Forçar uma cena chocante para chamar a atenção para uma realidade ainda mais chocante, em uma mídia que é vista por adolescentes, mas também por adultos, se mostra necessária na tentativa de apontar a luta dos sujeitos na construção de sua identidade e de sua sobrevivência em uma sociedade extremamente julgadora e imersa em preconceitos e perigos constantes.

Logo, a obra se utiliza de uma narrativa que transforma o corpo do personagem em algo grotesco, não natural, como uma “infecção” que acaba lhe petrificando, quase como uma espécie de maldição, que serviria como uma metáfora quando se considera o corpo biologicamente diferente da identidade do sujeito. Essa narrativa se mostra como uma tentativa de explicar como um indivíduo transgênero vê o próprio corpo, entretanto, também nos parece uma compreensão limitada dos significados de ser uma pessoa trans. Pois, se utiliza de uma conceituação, novamente, binária, em que apenas o masculino e o feminino são “naturais”, apontando, com isso, quais seriam os “corpos certos” e quais seriam os “corpos errados”, sem respeitar ou considerando a fluidez do gênero e do corpo, onde uma fixação de “certo” e “errado”, “bom” e “ruim” não se aplicariam (CONNELL; PEARSE, 2015).

As comunidades marginalizadas fazem parte das estatísticas de maior violência, e essa violência abarca todas as esferas da sociedade, família,

⁸⁵ Disponível em: <https://www.suicideinfo.ca/resource/transgender-people-suicide/> Acessado em 10/02/2021.

⁸⁶ Estima-se que 42% dos indivíduos trans já tentaram se suicidar, segundo o relatório “Transsexualidades e saúde pública no Brasil” 85,7% dos homens trans já pensaram ou tentaram cometer suicídio (Disponível em: <https://antrabrazil.org/2018/06/29/precisamos-falar-sobre-o-suicidio-das-pessoas-trans/> Acessado em 24/01/2021).

economia, política, cultura. Em CAOS elas também estão correlacionadas ao longo de todas as cenas da obra, a seguir, trataremos das especificações contidas na construção misógina com que se dá a narrativa envolta a Igreja da Noite.

3.2.2 Academia de bruxas – problematizando discursos misóginos

Durante os últimos anos uma gama de movimentos vem tomando fôlego nas regiões de todo o globo. São vozes de grupos marginalizados que foram por milênios abafadas pela cultura, pelo capitalismo, pelo racismo, pela misoginia, pela política de governo, majoritariamente, de homens brancos, ricos, cisgêneros e heterossexuais. Os discursos dessa “maioria no poder” acarretaram uma série de narrativas e construções imaginárias que colocam uma barreira às possibilidades de igualdade entre determinados grupos e indivíduos. Ao que concerne as mulheres, a luta em busca de um ambiente justo e seguro de trabalho, de existência, tem se mostrado uma batalha longa e incessante.

A história da opressão feminina está intrínseca em nossa sociedade, e vai sendo edificada constantemente, assim como retrata Simone de Beauvoir, “Um dos benefícios que a opressão assegura aos opressores é o de o mais humilde destes se sentir superior [...]. Assim também o mais medíocre dos homens se julga um semideus diante das mulheres” (BEAUVOIR, 2016, p. 21 – V.1), o que acaba resultando em ambientes hostis ao feminino. Logo, a utilização de uma trama que é parte integral no cotidiano feminino, como é o caso da opressão que as mulheres sofrem, tem sido ponto central de uma série de produções midiáticas. Consideramos aqui que 1) as mídias de massa intencionam projetos que sejam atraentes à indústria cinematográfica e 2) o mercado processa um levantamento de dados que o direciona para as temáticas de maior interesse dos consumidores, o que, por conseguinte, proporciona um crescimento de filmes e séries com temas que abordam diretamente questões relacionadas a eventos sociais que estão sendo discutidos em âmbito mundial, como é o caso do racismo e do abuso sexual.

Consideramos aqui algumas das mobilizações que se revelaram potentes ao redor do mundo e que, conseqüentemente, também despertaram interesse do olhar mercadológico da indústria cinematográfica. Como explanado

pelas autoras Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy FRASER em sua obra *Feminismo para os 99%: Um manifesto*, em outubro de 2016, na Polônia, mulheres grevistas levantaram marchas em oposição à proibição do aborto, tomando as ruas e inspirando manifestações na Itália, Brasil, Argentina, Turquia, Chile, Espanha, Estados Unidos, México entre inúmeros outros países, esses movimentos se expandiram nas escolas, nos locais de trabalho, na política e nas mídias, “um novo movimento feminista global que pode adquirir força suficiente para romper alianças vigentes e alterar o mapa político” (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 32), se tornando um movimento transnacional organizado no dia internacional das mulheres – 8 de março de 2017 – que precede uma luta de classes feminista, internacionalista, ambientalista e antirracista (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 34).

Uma vitória dessas lutas aconteceu em 30 de dezembro de 2020, quando, em um momento histórico, o senado argentino aprova a legalização do aborto⁸⁷, conquista comemorada em toda a América Latina. Outros movimentos que também fizeram e estão fazendo com que a voz de centenas de mulheres seja ouvida, e abalaram as estruturas, inclusive, de *hollywood*, são o ‘*Time’s Up*’ (o tempo acabou) e ‘*MeToo*’ (eu também). O movimento *Me Too* fundado pela ativista estadunidense Tanara Burke, em 2006, ganhou maior destaque depois que a atriz Alyssa Milano (atriz que interpretou a personagem Phoebe Halliwell, uma das três irmãs bruxas de *Charmed* de 1998) publicou em seu twitter (figura 9):

⁸⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/12/em-decisao-historica-argentina-aprova-direito-de-mulher-decidir-sobre-aborto.shtml#:~:text=Buenos%20Aires,contra%2C%20al%C3%A9m%20de%201%20absten%C3%A7%C3%A3o>. Acessado em 27/01/2021



Figura 9: Tweet de Alyssa Milano e o lançamento da hashtag #MeToo⁸⁸

Fonte: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2018/01/19/metoo-e-times-up-entenda-as-iniciativas-da-hollywood-contra-o-assedio.htm> Acessado em: 09/02/2020

Pouco mais de uma semana após eclodirem as denúncias de abuso e assédio sexual contra o mega produtor de cinema Harvey Weinstein, Alyssa lança (figura 9) a *hashtag* #MeToo e tem uma resposta de mais de 50 mil *retweets* na época, direcionando milhares de olhares para o movimento. Após esse acontecimento, as mídias de inúmeros países lançam manchetes, reportagens e informações⁸⁹ sobre os escândalos de violência sexual na indústria norte-americana, o que levanta, novamente, o debate em caráter mundial a respeito de um tema tão necessário. Mais tarde, em 2018, inspira outro movimento chamado ‘*Time’s Up*’, que reúne nomes como Natalie Portman, Emma Stone, Shonda Rhimes, Reese Witherspoon, Emma Watson, Jessica

⁸⁸ Publicação de Alyssa: “Se você foi assediada ou abusada sexualmente, escreve ‘me too’ em resposta a esse tweet”; Retweet: “Me too. Sugerido por uma amiga: “Se todas as mulheres que tem sido assediadas sexualmente ou agredidas escreverem ‘Me too.’ Como um status, nós podemos dar às pessoas uma noção da magnitude do problema.” (Tradução nossa)

⁸⁹ Alguns dos sites que lançaram reportagens a respeito do caso Weinstein: Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-44228482> (Brasil) Acessado em: 09/02/2020; Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html> (EUA) Acessado em 09/02/2020; Disponível em: https://www.lemonde.fr/international/article/2020/01/06/le-proces-penal-d-harvey-weinstein-poursuivi-pour-viols-s-ouvre-a-new-york_6024882_3210.html (França). Acessado em: 09/02/2020

Chastain, Nicole Kidman entre várias outras mulheres que se levantam para lutar contra a violência sexual, cultura do silêncio e a discriminação de gênero no ambiente de trabalho.

Esses movimentos, além de incentivar a procura de ajuda pelas vítimas de violência ao redor de todo o mundo, instigaram a produção de obras com tal temática, como foi o caso da série *The Morning Show* (2020) exibida pela plataforma *streaming Apple TV+*, que expõe o silêncio e o encobrimento de casos de assédio e abuso sexual na televisão norte-americana, inclusive ganhando a premiação de Melhor série dramática de TV, pelo Globo de Ouro no mesmo ano. Outra inspiração da “vida real” lançada recentemente é *Bombshell* (O Escândalo), do diretor Jay Roach, que explora o caso de pagamentos milionários na tentativa de calar as vítimas de assédio sexual do ex. presidente do conglomerado televisivo Fox News, Roger Ailes⁹⁰. Essas produções novamente mostram o quão conectada está a sociedade e os processos de criação cultural e como a ficção é passível de influência nas práticas sociais, da mesma forma como as práticas sociais acabam por influenciar o campo ficcional.

Assim, a luta contra a desigualdade de gênero, a violência sexual, o assédio, o silêncio, o preconceito, contra os indivíduos marginalizados, contra o sistema patriarcal que oprime e domina, são todas lutas que ganham maior visibilidade quando vozes conhecidas, como no caso das atrizes e o movimento ‘*Time’s Up*’, por exemplo, ou também com o caso de retratos feitos por meio da ficção, de filmes, de séries, de documentários, até mesmo de animações e de histórias em quadrinho que abordam temas como esses em suas narrativas, são um campo vasto de possibilidade em conectar o espectador a formas de ver e pensar o mundo, da mesma maneira que essas obras ficcionais são conectadas pelas atividades culturais.

Em *CAOS* essas temáticas são levantadas a partir de uma perspectiva que procura atingir, em especial, espectadores adolescentes e jovens adultos, o que incorpora na obra uma abordagem menos pesada do que em produções como *Bombshell*. Na Academia de Artes Ocultas identificamos uma das principais narrativas que se relaciona a discursos de misoginia, e ela é

90

Disponível

https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/04/internacional/1491334017_841048.html

em: 09/02/2020.

em:

Acessado

desenvolvida na escola de magia – parte da Igreja da Noite – administrada por um homem, padre Faustus Blackwood, a base de sua crença encontra-se na adoração de Satã, e o título de “Líder da Academia”⁹¹ tem estado, tradicionalmente, em posse masculina. Considerando que o ambiente é uma escola mista, as definições voltadas apenas aos homens enquanto líderes já demonstra um processo sexista em sua estrutura, o que passa a ser contestado com a presença de Sabrina.

A personagem que é criada para questionar, após uma sucessão de eventos acaba aceitando ir estudar na Academia de Artes Ocultas. Em determinado momento todos se reúnem na sala principal da escola de magia para a votação do “Líder da Academia”, Blackwood, ao dar início a votação recebe de volta um coro chamando o nome Nicholas Scratch⁹², seu pupilo, o padre então pergunta se mais alguém gostaria de competir com Nick e faz-se silêncio (Sabrina pensa sobre a ideia), sem candidatos, Faustus declara que Nick é o novo Líder, então Sabrina interrompe o discurso

Sabrina: Com licença, padre Blackwood, mas qualquer um pode concorrer?

Blackwood: O Líder da Academia é tradicionalmente um estudante do sexo masculino

Sabrina: Isso é uma regra de manual ou...

Blackwood: Todos os candidatos a Líder devem ser estudantes em tempo integral, comprometidos com nossas artes ocultas

Sabrina: Bem, eu estou aqui, padre. Período integral por tempo indeterminado. E assinei o *Livro da Besta*, pois essa foi a vontade do Senhor das Trevas. Mas, a menos que Ele tenha escolhido Nick a dedo, gostaria da oportunidade de contribuir à Academia de forma significativa.

Blackwood: Atrapalhando a primeira assembleia que participa?

Sabrina: Garantindo que todos os alunos, independentemente de gênero, sintam que têm voz. (SULLIVAN, 2019, ep. 01, 8min)

Blackwood, se sentindo desconfortável e raivoso pela audácia da garota em contrariar ele e seu sistema – mesmo que ela estivesse apenas exercendo seu direito – só aceita sua posição como competidora quando Nick exclama que a estaria indicando, afirmando não se importar com “um pouco de competição”.

⁹¹ A “vaga” de líder da Academia é como uma espécie de líder de turma, consiste no aluno escolhido ser o porta-voz entre os estudantes e os professores, além de ser um dos exemplos entre os seus. O escolhido coloca-se também a um passo de se tornar o sucessor do Sumo Sacerdote da Igreja da Noite.

⁹² Tanto o nome Nick, quanto Scratch são alguns dos “apelidos” do Diabo, reforçando uma ligação entre uma representação de bruxaria e de satanismo edificadas na obra.

Apenas nessa cena já podemos apreender a ideia de como as estruturas patriarcais e sexistas trabalham. A relutância com que Blackwood recebe a decisão de Sabrina disputar o posto consiste em uma negação da mulher enquanto indivíduo competente para um cargo de poder, essa posição vai sendo reforçada ao longo de seus discursos e comportamentos que apontam as mulheres como submissas aos homens, mentalidade essa que faz parte de uma tradição misógina milenar que consiste na ideia de que as mulheres são inferiores e incompetentes, como elucidou Jean Delumeau em sua obra *História do medo no Ocidente* de 1989. Ainda, a aceitação de Sabrina na competição ocorre apenas quando Nicholas, ou seja, quando outro homem “autoriza” sua participação, levantando a discussão a respeito do machismo que apenas aceita a validação de uma mulher se ela se der através de um homem.

Mais adiante, padre Blackwood reafirma seus planos em reformar toda a Igreja da Noite, reconstruindo-a a “sua semelhança”, reunindo um grupo composto apenas por homens – a “sociedade de Judas” – Faustus anuncia seu manifesto, seu “Novo Testamento” sendo dois de seus dogmas os seguintes: “como Lilith serviu a Satã, as bruxas devem servir aos feiticeiros; feiticeiros devem exigir domínio sobre a Igreja da Noite, assim como o Pai governa o Inferno” (PILLAI, 2019, ep.05, 20min). Porém, em um caminho totalmente oposto o manifesto de Edward Spellman é escrito – encontrado por Nicholas e Sabrina – e procurou compor dogmas revolucionários para a Igreja, sendo um deles: “como Lilith era mãe dos demônios, todas as bruxas devem ser reverenciadas como matriarcas da Igreja da Noite” (PILLAI, 2019, ep.05, 23min 40s).

Essas visões contrastantes descrevem ora uma trajetória misógina que tem por delimitação a subordinação feminina, ora uma trajetória de respeito e reverência pelas mulheres, mas, ainda assim, ambos os manifestos são desenvolvidos por homens. A própria criação de CAOS, trabalhando com narrativas de cunho feminista, é desenvolvida por um homem branco⁹³, o que possibilita uma diversidade de questionamentos, entre eles a praticamente inexistente presença de questões de cunho racial e de classe, considerando que falar sobre gênero, também é falar sobre essas categorias, tanto quanto o levantamento de uma pauta concentrada quase exclusivamente no feminismo

⁹³ Diferentes episódios são dirigidos e escritos por mulheres, entretanto a criação de toda a série foi desenvolvida por Roberto Aguirre-Sacasa.

liberal. Assim, notamos ao decorrer da obra que as disputas discursivas entorno das lutas feministas contra um sistema patriarcal ainda são restritas e seletivas, mas não deixam de destacar imposições sexistas que estão constantemente pressionando as populações marginalizadas.

No decorrer da produção uma potência feminina vai tomando forma, a inspiração das lutas sociais também se concentra na narrativa da obra quando as mulheres-bruxas se reúnem para afastar tanto Blackwood quanto Satã do poder, e tomando para si a posição de liderança. As cenas que remetem esse momento serão apresentadas no item 3.3. da presente pesquisa. Adiante abordaremos as temáticas envolvendo a sexualidade na narrativa da obra.

3.2.3 Lupercália – sexualidade no mundo das Trevas

Entre *Sabrina, the Teenage Witch* que explora o universo pop dos anos 1990 e *CAOS* que incorpora, em meio a 2018, uma versão mais *dark* e feminista da “mesma” adolescente, uma mudança em especial é evidente, as fronteiras que delimitam as temáticas sobre sexualidade nas produções adolescentes – especificamente nessas duas obras – se expandiram, evoluíram conforme as próprias mudanças culturais. As interações da década de 90 são contidas, alguns beijos rápidos e conversas indiretas, enquanto a produção da Netflix opta por uma abordagem aberta em relação à sexualidade, e explora, na narrativa de cada personagem, a fluidez que essa sexualidade possui.

A narrativa geral da produção também destaca as múltiplas transitoriedades identitárias, sendo a identidade sexual uma delas. O desenvolvimento da persona de Zelda Spellman, por exemplo, pode ser um desses pontos. Zelda inicia a série como uma mulher solteira e experiente sexualmente, o oposto de sua irmã que era virgem até conhecer o Dr. Cerberus, ela mantém, com padre Blackwood, relações que experienciam práticas BDSM⁹⁴ (MACNEILL, 2018, ep.09, 4min 17s) e acaba se casando com ele. Ao decorrer da terceira temporada/parte, ela se descobre flertando com Mambo Marie Le Fleur – uma voduísta que foi chamada para ajudar o *coven* – e, no último dos

⁹⁴ Consiste em um conjunto de práticas que envolvem bondage, disciplina, dominação, submissão, sadomasoquismo entre outros comportamentos que podem, ou não, envolver atos sexuais.

episódios (SEIDENGLANZ, 2020, ep.08, 48min 50s), a beija, abrindo espaço para uma possível relação pela frente e aflorando sua bissexualidade.

Prudence, Ambrose, Nicholas, Dorcas e Agatha, na véspera do Grande Banquete, fazem sexo grupal, (NGUYEN, 2019, ep. 07, 19min 35s), Ambrose, ao decorrer da primeira temporada se apaixona por Luke (um dos bruxos da Igreja da Noite), e posteriormente (após a morte de Luke) acaba se envolvendo e se apaixonando por Prudence. Theo, ao longo da terceira temporada se apaixona por um garoto chamado Robin. Enquanto alguns personagens possuem uma vida sexual ativa, Sabrina, Theo e Harvey esperam pelo momento certo para perderem a virgindade, enquanto Nicholas (namorado de Sabrina na segunda parte da obra), procurando escapar dos traumas sofridos enquanto estava no Inferno trai Sabrina, mantendo com um *incubus* e uma *sucubus*⁹⁵ relações sexuais. Cada personagem possui uma individualidade sexual que vai sendo experimentada ao decorrer de sua vida, sem preconceitos ou restrições, assim “a admissão de uma nova identidade sexual ou de uma nova identidade de gênero é considerada uma alternativa essencial, uma alteração que atinge a “essência” do sujeito” (LOURO, 2000, p.7).

Para Louro (2000, p. 8) o corpo é visto como o “julgamento final” sobre aquilo que as pessoas são e podem se tornar, por isso há uma particularmente alta preocupação da sociedade em controlar e encaixar a sexualidade. Os corpos são significados pela cultura e como tal estão continuamente em transformação, ainda assim, aqueles que expressam mais abertamente seus desejos sexuais ficam expostos a uma “redobrada vigília” (LOURO, 2000, p. 17) social, o mesmo ocorre aos que não “seguem” a heteronormativa, sendo entendidos como antinaturais, peculiares e anormais, ficam “marcados” como aqueles que se desviam do esperado (LOURO, 2000, p. 10).

Assim, as bruxas, por exemplo, na narrativa de CAOS, se portam enquanto o oposto da moralidade e conservadorismo cristão, o seu “natural” e “comum” é a completa libertação do desejo sexual tanto quanto a fuga de uma orientação heteronormativa. Tal comportamento pode ser também visto como

⁹⁵ *Incubus* (masculino) e *Sucubus* (feminino), no imaginário social e em diferentes documentos religiosos, são vistos como demônios do sexo que mantinham relações sexuais com humanos, muitas vezes através de sonhos (SALLMANN, 2002, p. 54; KRAMER; SPRENGER, p. 89; PIRES, 2008, p. 36-38)

uma busca, pelos escritores da obra, em levantar discussões a respeito de como a sexualidade pode ser vista, em todos seus espectros, como natural. As figuras que mais destacam essa dicotomia moralizante da sexualidade são as personagens de Michelle Gomez, Sra. Wardwell e Lilith. Wardwell, a professora do colégio Baxter, é retratada através de uma representação recorrente em um ambiente escolar que intenciona o afastamento dos debates sobre sexualidade – o que ocorre majoritariamente, mas não apenas, em escolas religiosas – essa representação transmite uma imagem de dessexualização, o uso de sapatos baixos, práticos, pouco chamativos, a roupa sóbria, “respeitável” sem que chame a atenção para as curvas de seu corpo, os cabelos sempre presos a um coque de altura média e nenhuma maquiagem são características que apontam à figura da professora “solteirona” que ronda o imaginário escolar (LOURO, 2000, p. 13).

Apenas a palavra “solteirona” já costuma ser desconfortável em estruturas culturais que veem no casamento o “objetivo principal” para a elevação feminina à sociedade, para os anos sessenta⁹⁶, por exemplo, ela definia “não apenas uma mulher que não era casada, mas uma mulher virgem, que não havia sido tocada” (LOURO, 2000, p. 13). Essa representação da “professora-solteirona”, na vestimenta, na postura, na virgindade, se encaixa na retratação de Wardwell, e, mesmo não sendo solteira⁹⁷, ela está o tempo todo sozinha, essas características se fortalecem ao passo que sua religiosidade acentua seu puritanismo, elementos que a coloca em posição completamente oposta a Lilith. A enviada de Satã toma, através de possessão, o corpo da professora e infiltra-se no colégio Baxter e em todos os lugares em que pode influenciar Sabrina de alguma forma. A mudança visual de Wardwell, quando é possuída por Lilith, é perceptível, os cabelos passam a ficarem soltos, os saltos são altos, os vestidos colados no corpo, a postura é retilínea e seus movimentos são poderosos e sensuais, a maquiagem faz parte da sua própria personalidade, Wardwell e Lilith podem “usar” o mesmo corpo, mas são duas mulheres

⁹⁶ A semelhança com a personagem não acontece de modo aleatório, lembrando que a estrutura da narrativa, mesmo se concentrando na atemporalidade, se utiliza de espaços, discursos e figurinos inspirados na década de 1960 e 1970, possibilitando assim a interpretação da postura da personagem aos estudos que abarcam tais décadas.

⁹⁷ Adam, o namorado de Wardwell, aparece apenas no ep. 03/temp. 02, pois estava viajando com o “médicos sem fronteiras” e ninguém sabia de sua existência, para todos, Wardwell era uma “solteirona”.

completamente diferentes, a dessexualização em Wardwell se opõe a sexualização em Lilith.

A composição da sexualidade em CAOS não se restringe a comportamentos individuais: um dos episódios da série é exclusivamente dedicado ao desejo e libertação sexual, sendo chamado de Lupercália, referência a um antigo festival pagão, de mesmo nome, que se manteve por séculos até após o domínio cristão. As motivações contidas no rito diferem, dependendo de cada fonte. Em sua tese de doutorado *Aspectos da arquitetura romana no governo de Otávio Augusto: construção e perpetuação da memória nos templos de Apolo Palatino e de Marte Vingador (Séc. I AC)*, Macsuelber de Cássio Barros da Cunha (2020, p. 261) compreende que o evento simbolizava, em determinadas fontes, um ritual de fertilidade, enquanto em outras, era tido como um festival de purificação⁹⁸.

Em CAOS essa festividade se destina a luxúria e satisfações sexuais, uma maneira de direcionar a atenção para a temática, “Lupercália é uma sinfonia de sensualidade e prazer, não de vergonha e arrependimento, como o falso deus e sua tia Hilda querem acreditar” (RICHARDSON-WHITFIELD, 2019, ep.03, 3min 10s) comenta Zelda com Sabrina, enquanto Hilda fica envergonhada ouvindo-a falar sobre sexo. Zelda demarca nessa fala uma das principais diferenças entre as suas crenças, os princípios do *coven*, das bruxas e da sua Igreja daquilo que o “falso deus” prega, sua fala abre um espaço de contestação dos dogmas cristãos que abordam o sexo como tabu, como algo sujo e pecaminoso, o qual só deve ser “usado” como meio de procriação.

Esses discursos podem ser encontrados em diferentes momentos da obra. Dessa forma, CAOS procura apresentar uma discussão acerca dos elementos que compõem as esferas humanas, que fazem parte das estruturas de uma comunidade. A produção entende que as bases para o desenvolvimento das identidades sociais e culturais dependem de uma gama de informações que vão sendo desenvolvidas por meio da criação individual, do tratamento da sexualidade, do gênero como parte integrada do ser, assim como do peso que as escolhas religiosas têm em relação ao convívio em sociedade, e compreende também que todas essas abordagens tendem a possuir um caráter de apelo no

⁹⁸ Disponível em: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Journals/CP/26/1/Lupercalia*.html
Acessado em 24/01/2021

campo do entretenimento. A seguir procuramos repassar algumas das particularidades da série que abordam a temática das crenças e dos misticismos religiosos.

3.3 Um conto de Inverno – religiosidade e misticismo em CAOS

A produção adolescente que revive uma das personagens mais queridinhas da América causou uma série de sentimentos controversos entre os fãs da bruxinha. Para uns foi um presente inesperado, enquanto para outros foi uma decepção por não ter “seguido à risca” o formato da *sitcom* e dos filmes dos anos 1990, porém em um ponto sua nova aparição foi unanime, CAOS mexeu com diferentes religiões e crenças, causando desde inocentes divergências de opinião a caros transtornos jurídicos⁹⁹.

CAOS concluiu o objetivo que estipulou a ela mesma, a utilização de uma variedade de culturas e crenças. Reunindo uma miscelânea de credos que envolve o cristianismo, o satanismo e variadas ramificações do neopaganismo *new age*, a obra desenvolve uma narrativa superficial e não comprometida com a realidade individual de cada religião, combinando estereótipos satirizados e críticas veladas a uma narrativa que intenciona audiência. Há, portanto, uma manipulação das interpretações acerca de elementos de misticismo religioso que se condensam em um processo de religiosidade institucionalizante.

O uso dos diálogos contidos no espaço de vivência das bruxas variam de expressões comuns ao satanismo até maneiras de ironizar comportamentos cristãos, exemplos disso, cercando toda produção, estão “por Satã”, “Salve Satã”, “seja feita a vontade de Satã”, até mesmo se “adaptou” a oração de Ave Maria para uma oração a “profana Lilith”. Para além de sentenças pontuais, e dentro da esfera místico-religiosa da qual a série se utiliza, um personagem em particular pode ajudar na compreensão do processo narrativo que cruza múltiplas crenças, e esse personagem é Lilith.

⁹⁹ Relembrando que o Templo Satânico processou a plataforma Netflix tendo como objeto de argumento o uso não aprovado por eles de uma imagem de Baphomet que, segundo o Templo, seria de sua propriedade, no entanto, estava sendo utilizada pela produção de *Chilling adventures of Sabrina*. Já a Igreja de Satã, como abordamos anteriormente, achou a obra divertida e bastante ficcional, wiccanas também foram entrevistadas, e tiveram diferentes opiniões sobre a série cf. <https://www.nerdsite.com.br/2018/11/descubra-o-que-bruxas-da-vida-real-pensam-sobre-o-mundo-sombrio-de-sabrina/> (Acessado em 13/02/2021)

Essa figura pertence à literatura apócrifa, construída e reconstruída de diferentes formas, em diferentes narrativas. Lilith pode ser encontrada na antiga tradição rabínica, transmitida através da oralidade e, posteriormente, transcrita para o *Talmud*, uma coletânea de livros sagrados do judaísmo. Segundo Antonio Maspoli de Araújo Gomes e Vanessa Ponstinnicoff de Almeida em *O Mito de Lilith e a Integração do Feminino na Sociedade Contemporânea*

O alfabeto de Ben Sirak (KOLTUV, 1986, p.37-52) é o registro mais antigo que se conhece sobre Lilith. Neste manuscrito, datado entre os séculos VIII e X a.C., ela é descrita como tendo sido a primeira esposa mítica de Adão. Lilith é desconhecida do cristianismo primitivo embora tenha aparecido nos primeiros séculos da era cristã. Mais recentemente, contudo, Lilith fecundou o imaginário da comunidade judaica e cristã com idéias sobre um demônio feminino que provocava a poluição noturna nos jovens castos e ainda era a responsável pela morte prematura de crianças recém nascidas. Lilith também aparece no Zohar (KOLTUV, 1986, p. 17-35) o Livro do Esplendor, uma obra cabalística do século XIII que se constitui no mais influente texto hassídico. Ela aparece também no Talmude, o livro da tradição judaica. No Zohar, Lilith era descrita como um *sucubus*. As poluições, com emissões noturnas, eram citadas como um sinal visível de sua presença, isto é da união carnal do homem com Lilith (2007, p. 10).

Assim, para os assírio-babilônicos Lilith era um demônio feminino ou espírito do vento que, com seu sorriso, sua voz e seu olhar podiam causar temor em qualquer humano, também seus cabelos eram descritos como serpentes assustadoras, como a Medusa grega. Segundo Valéria Fabrizi Pires em *Lilith e Eva. Imagens arquetípicas da mulher na atualidade* (2008, p. 36-38), também na Mesopotâmia Lilith foi vista como um demônio noturno que tomava a forma feminina e se apresentava nos sonhos de homens e mulheres causando-lhes orgasmos noturnos, semelhante às *sucubus*, imaginário utilizado por grande parte dos manuais inquisitoriais do século XV, como, por exemplo, o *Malleus Maleficarum*.

Ao contrário de Eva, ela foi criada do mesmo material¹⁰⁰ que Adão, o que a coloca em uma posição de igualdade frente a ele. De acordo com Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos no artigo *As esposas de Adão e o imaginário diabólico e feminino na cristandade Medieval* (2017), Deus os criou a sua

¹⁰⁰ De acordo com Roberto Sicureti em Lilith, a Lua Negra de 1985, as versões sobre o pó que criou Lilith e Adão podem diferir, em alguns escritos a poeira que os fez é a mesma, em outros relatos, Lilith se diferencia, sendo inferior a Adão, por ser criada de imundice e areia.

imagem, “macho e fêmea”, porém Adão esperava submissão de Lilith, o que nunca lhe foi conferido, a primeira mulher, transgressora, não se submeteria a Adão, não em questões sexuais – não permitiria deitar-se abaixo dele, se ambos são iguais – como de nenhuma outra forma, como poderia um espírito livre e ousado como o de Lilith ceder a submissão? A mulher então, foge do paraíso e se vê exilada, se refugiando no Mar Vermelho, transformando-se na “rainha da noite”, mãe de todos os demônios – versão que pode se modificar de acordo com a cultura onde ela é alimentada – (GOMES; ALMEIDA, 2007, p. 11; PIRES, 2008, p. 38).

Compreendendo tais elementos, envolta a constituição dessa figura, reconhecemos uma desconcertante incerteza em relação à forma com a qual sua imagem é construída na produção de *CAOS*. Na obra de Aguirre-Sacasa, a postura subversiva de Lilith se põe de lado quando referida ao Senhor das Trevas, posicionando a personagem em um campo destacado em ambiguidades. Enquanto está em contato com qualquer personagem da obra – que não o Senhor das Trevas – Lilith se mostra uma mulher poderosa, não apenas em relação a sua magia, mas também a sua postura enquanto uma mulher firme, confiante e independente.

Enquanto a Lilith mitológica não responde a ninguém, a Lilith de *CAOS* é subserviente a Satã¹⁰¹. Seu trabalho, a mando do Senhor das Trevas, é o de “guiar” Sabrina – sem que ela perceba – pelo caminho das Trevas, fazendo-a cometer deslizes, e assim, corrompendo sua alma. No desenrolar dessa “missão”, Lilith sente medo do Senhor das Trevas, tanto quanto mantém um comportamento servil. Uma das cenas que deixa essa postura clara acontece durante a segunda temporada (GOI, 2019, ep. 02, 52min 55s) quando Satã aparece para Lilith na sala da casa de Wardwell (a mulher possuída por Lilith), e ela se ajoelha, limpando os cascos de seu mestre¹⁰², então ele a questiona “está mais humilde agora, Lilith? Caso tenha esquecido, eu sempre ganho” e ela responde com a cabeça baixa “O Senhor é o único governante divino. O Senhor sabe tudo”.

¹⁰¹ Não são comuns as teorias que identificam Lilith como a noiva de Samael (BASTOS, 2017, p. 9), mas elas existem, considerando a proximidade da figura com o Mal, através de um contexto dicotômico cristão.

¹⁰² Satã aparece no mundo humano como metade humana, metade bode. Assim como as imagens de Baphomet, por exemplo.

A cena demonstra a violência silenciosa da repressão simbólico-religiosa que ganha conforto nas construções misóginas de uma sociedade construída aos moldes patriarcais em que o homem, o macho, tem o poder, poder físico, poder econômico, poder social enquanto à mulher resta a obediência das tarefas que lhe são ordenadas. É uma cena que, sozinha, externaliza a ideia de que mesmo a mulher mais poderosa, deveria se curvar ao homem. Esse é um discurso que rodeou grande parte da religiosidade, em especial a cristã, ao longo de séculos.

As mulheres foram consideradas naturalmente diabólicas e servas do diabo, sendo a caça às bruxas dos séculos XIV a XVII uma mostra física dessas narrativas. Construíram-se discursos nos quais se reforçaram visões de agressividade demoníaca das mulheres como sendo todas maliciosas, uma dessas narrativas foi a dos dominicanos Heinrich Kramer e James Sprenger criadores do manual inquisitorial *Malleus Maleficarum*, segundo eles

Da perversidade das mulheres fala-se no Eclesiástico, 25: “Não há veneno pior que o das serpentes; não há cólera que vença a da mulher. É melhor viver com um leão e um dragão que morar com uma mulher maldosa” [...] “Toda a malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher.” [...] “Que há de ser a mulher senão uma adversária da amizade, um castigo inevitável, um mal necessário, uma tentação natural [...] Portanto, sendo pecado dela divorciar-se, conviver com ela passa a ser tortura necessária [...] (KRAMER; SPRENGER, p. 114-115).

Condenável, perverso e inconstante o feminino deveria ser mantido sob controle, preso nos ambientes privados. Esse imaginário se manteve como parte integrante de um discurso machista que percorreu os séculos seguintes e, ainda hoje, é percebido, principalmente, em falas da direita conservadora (não apenas) que inferioriza as mulheres. Através de um apontamento às tradições misóginas esses diálogos continuam a colocar o feminino em perigo, como um alvo aos discursos raivosos de uma masculinidade tóxica que continua se espalhando ao longo da história.

Ainda sobre as abordagens em *CAOS*, ao retirar da “solidão” a cena de Lilith se submetendo a Satã e visualizando o contexto total da obra, podemos compreender possíveis motivações da construção dessa narrativa. Isso ocorre, por exemplo, quando Sabrina questiona a lealdade de Lilith a Satã

Sabrina: Quando eu interpretei Lilith na peça Paixão, fiquei me perguntando “Por que Lilith se curva ao Senhor das Trevas? Porque faz o que ele manda?”

Lilith: Promessas foram feitas. Que se eu o servisse fielmente, ele me levantaria...Me faria Rainha do Inferno. É tudo que sempre quis.

Sabrina: Acredita nele?

Lilith: Você não entende. Ele foi amável, no começo. Gentil...Quanto mais tempo passava desde a Queda, mais ele se transformava nessa...coisa das Trevas.

Sabrina: Mas por que você ainda o serve?

Lilith: É tudo que eu conheci. (SEIDENGLANZ, 2019, ep.09, 16min 50s)

O diálogo entre as personagens apresenta uma maneira de introduzir ao público as questões relativas aos relacionamentos abusivos, e como qualquer mulher pode passar por uma relação de toxicidade e abuso. Lilith, a rainha da noite, primeira mulher e primeira bruxa, mãe de todos os demônios sofre com a violência e o assédio de Satã, sem conseguir visualizar outra saída, pois esse abuso é tudo que conhece do mundo. Ela se sente só, e acaba aceitando aquilo que lhe é apresentado, mesmo que o seja de maneira violenta.

Lilith mitológica e Lilith personagem possuem – assim como as outras abordagens acerca da religiosidade na obra – grande distanciamento, fazendo parte de retratos contemporâneos, no entanto, possuem também algumas dependências textuais e imagéticas que se relacionam ao imaginário de sua figura mítica. Lilith, seja nos textos apócrifos, seja nas obras literárias, cinematográficas, se mantém destacadamente enquanto uma figura noturna, misteriosa, sedutora, manipuladora e solitária. Especialmente ao que tange sua relação com a solidão, é interessante refletir como essa forma, como esse retrato da mulher que é, socialmente, poderosa, confiante e bem sucedida, está igualmente só. A solidão aparenta ser a companheira do poder feminino, e Lilith retrata esse entendimento.

Culturalmente, a imagem feminina se manteve – por séculos – atrelada a esfera dos sentimentos e dos relacionamentos familiares, e quando esse papel vai, gradualmente, sendo modificado com a conquista de seus direitos, a melhoria da sua escolaridade e sua inserção no mercado de trabalho seu impacto nas relações sociais e na forma com que a sociedade passa a olhar para essas mulheres independentes vai aumentando, inclusive, o número de mulheres solteiras e divorciadas, esse exercício de emancipação acaba se encontrando atrelado a experiência da solidão, temática trabalhada na tese de

doutorado de Kirilla Cristhine Almeida Dornelas, intitulada *Um olhar sobre a solidão feminina e os relacionamentos interpessoais nas histórias de brasileiras e mexicanas* (2010). É dessa forma que personagens como Lilith acabam carregando exatamente esses elementos de isolamento que a afasta dos relacionamentos ao seu redor.

A maneira com a qual a obra retrata as posições de poder entre feminino e masculino se mostrou um dos pontos que nos chamou atenção. Um exemplo disso é o processo hierárquico composto tanto pela Igreja da Noite quanto pela escola Baxter, em ambas as instituições o “poder soberano” é exercido pelos homens. A posição de antipapa, mais alto cargo dos seguidores de Satã, é destinada, segundo a narrativa, especificamente a homens; o lugar de sumo sacerdote da Igreja da Noite, igualmente, é disponibilizado aos homens, sendo uma constatação reforçada por Blackwood quando Sabrina comenta pretender, um dia, ser sumo sacerdotisa:

Backwood: Suma Sacerdotisa? Me escute. Bruxas podem ascender em uma série de cobiçadas irmandades dentro da Igreja da Noite. Mas o papel de Sumo Sacerdote é ocupado por um feiticeiro desde que as primeiras pedras foram colocadas. Nunca haverá uma Sumo Sacerdotisa da Igreja da Noite (SULLIVAN, 2019, ep.01, 25min 23s).

Blackwood se utiliza de uma tradição sexista para pontuar que uma mulher jamais tomaria a posição que, naquele momento, era dele. Comportamento semelhante é visto no posicionamento das religiões cristãs que possuem o maior número de praticantes em países como EUA (70,6%¹⁰³), ou seja, o discurso contido na edificação da Igreja da Noite (CAOS) ao mesmo tempo, satiriza componentes cristãos através da ideia de oposição (papa/antipapa; Satã/falso deus) e, ainda assim, assemelhasse ao cristianismo, concentrando o seu processo hierárquico numa estrutura essencialmente masculina, segundo Maria José Rosado-Nunes em *Gênero e religião*

Historicamente, os homens dominam a produção do que é ‘sagrado’ nas diversas sociedades. Discursos e práticas religiosas têm a marca dessa dominação. Normas, regras, doutrinas são definidas por homens em praticamente todas as religiões conhecidas. As mulheres continuam ausentes dos espaços definidores das crenças e das políticas pastorais e organizacionais das instituições religiosas. O

¹⁰³ <https://www.pewforum.org/religious-landscape-study/> Acessado em 22/02/2021

investimento da população feminina nas religiões dá-se no campo da prática religiosa, nos rituais, na transmissão, como guardiãs da memória do grupo religioso. [...] As religiões têm, explícita ou implicitamente, em seu bojo teológico, em sua prática institucional e histórica, uma específica visão antropológica que estabelece e delimita os papéis masculinos e femininos. (2005, p. 363)

Dessa forma, grande parte das práticas religiosas podem e são postas ao feminino, entretanto as colocações de poder, de posições institucionais que tem nelas os componentes de escolhas políticas no âmbito religioso, estão reservadas aos homens, assim como pontuado por Blackwood onde as mulheres podem participar de irmandades na religião, mas não dos cargos de poder. Logo, os homens se colocam enquanto construtores de uma narrativa das relações entre humano e sagrado tanto quanto dos padrões reguladores do masculino e do feminino. Ao apontar uma tradição mítico-religiosa em que a mulher é submetida ao homem, como Eva a Adão, e o Deus Pai é tido como maior entidade, concretiza-se um discurso em que o homem é colocado em uma posição acima da mulher.

Quando analisamos esse discurso em CAOS, Satã é a divindade mais aclamada, enquanto Lilith é apontada apenas como serva, como sua concubina submissa, ainda os maiores “cargos” da instituição, igualmente, são atrelados aos homens. Essas escolhas representacionais então podem trazer-nos alguns pontos, 1) atrelam-se a um discurso já fortalecido pelas mais tradicionais instituições religiosas 2) possibilitando a chance de um rompimento e ascensão feminina (o que acaba ocorrendo) e 3) buscam expressar a compreensão de que sem organização e resistência não há possibilidade de mudanças estruturantes.

Assim, como mencionamos, as próprias divindades cultuadas na série são, em um primeiro momento, apresentadas como masculinas. O falso deus (o deus cristão) e, principalmente Satã, estão ali enquanto reforço do masculino enquanto domínio do poder, é somente durante o final da terceira parte da obra que a figura feminina de divindade se consolida e sua potência reacende a magia das bruxas, assim como seu entendimento a respeito do lugar de onde vem seus próprios poderes. Durante a primeira, a segunda e até parte da terceira temporada, as bruxas de CAOS tem seu poder amplificado através de sua obediência e devoção a Satã, logo, quando o *coven* se volta contra ele, seus poderes começam a diminuir drasticamente. Em meio a isso, Hilda morre e

mesmo após ser enterrada no cemitério da casa Spellman (“poço de Caim”¹⁰⁴) não volta à vida, então Zelda, através de projeção astral, vai até o “reino obscuro” (limbo das bruxas) na tentativa de encontrar Hilda, e acaba, ali mesmo, tendo uma revelação sobre seu futuro, sobre como recuperar não apenas a irmã como também o poder que as bruxas estavam perdendo (MACNEILL, 2020, ep.07, 14min 10s).

Então, ao retornar de sua missão, reúne todas as bruxas (apenas as mulheres) em um círculo em torno do espaço em que Hilda foi enterrada e no centro delas começa a invocar a Deusa Tríplice

Zelda: Dizem que, quando você invoca a Deusa Trípla, ela vem até você. Por mais que eu a ignorasse, acreditasse em deuses inferiores, assinasse meu nome em outro livro, Ela ainda veio até mim quando eu mais precisava dela. Quando eu vaguei perdida no Reino Obscuro, foi Ela que me levou de volta ao mundo material. Nós a chamamos de Hécate. Nós a chamamos agora, donzela, em seu potencial ilimitado. Nós a chamamos, mãe, com todo seu poder divino. Nós a convocamos, anciã, em sua sabedoria misteriosa. *Somos descendentes de todas as donzelas, mães e anciãs.* E assim, quando chamamos a Tríplice, chamamos todas as bruxas, que vão desde o início dos tempos até o fim dos dias. *Chamamos para nós mesmas os poderes que nos foram negados.* Incuba-nos com eles, Hécate, e rezaremos para você de manhã, tarde e noite. E viveremos para honrar suas três faces, suas três formas. Mãe das trevas, guardiã da chave do portal que separa os mundos, nós convocamos o retorno da irmã Hilda para o reino dos vivos. *E nunca mais a esqueceremos!* (SEIDENGLANZ, 2020, ep.08, 26min 20s - grifo nosso).

Esse momento se mostra definitivo para o *Coven* da Noite, é por meio dele que as bruxas se desprendem das amarras patriarcais e abraçam sua “ancestralidade matriarca” e o poder que, não mais em Satã, está agora sendo reforçado pela deusa Hécate, no próprio feminino e nelas mesmas. A imagem de Hécate remete a distintos períodos da história que se concentram da teogonia as literaturas, na contemporaneidade podemos identificar essas crenças, por exemplo, através das bruxas wiccanas que veem no feminino o poder divino. A narrativa da deusa enquanto aquela de três faces (donzela, mãe, anciã) logo serviu de inspiração a uma série de obras e personagens.

Ao que tange as temáticas das bruxas, uma gama de figuras retratadas em trio, referenciando a deusa tríplice, pode ser encontrada no universo

¹⁰⁴ Relembrando que à terra usada no cemitério da mansão Spellman vem do jardim de Caim, banhada pelo sangue de Abel e capaz de trazer a pessoa ali enterrada de volta à vida, referência a Sandman, de Neil Gaiman.

cinematográfico, em *Charmed* (tanto na obra da década de 1990 quanto a de 2018) vemos as três irmãs, também em *Hocus Pocus* e *The Witches of Eastwick*, assim como as irmãs órfãs de *CAOS*, que possuem uma referência direta as *Weird Sisters* de Macbeth – sendo retratadas através de uma imagem mais sombria de Hécate – (CARVALHO, 2018).

Por conseguinte, essa invocação feita por Zelda à Hécate pode ser vista como a ruptura definitiva com um poder/magia patriarcal e um retorno a essência do poder/magia feminina. A vemos também como a concretização de novas visões institucionais, ao passo que não apenas o poder do *coven* passa a ser “carregado” por uma divindade feminina como também a Academia das Artes Ocultas e o próprio *coven* da Noite encontram-se sob liderança de Zelda Spellman, reforçando, dessa forma, o conceito central da narrativa que tem como uma de suas intencionalidades trabalhar com a representação de uma ascensão do feminino e, conseqüentemente, da luta pela ruptura das estruturas patriarcal que “ditaram regras” até o momento.

É interessante pontuar que os conceitos de bruxaria e feitiçaria, como categorias construídas, interferem distintamente nas concepções sociais, e essa margem de interpretações conferem ao autor de *CAOS* uma possibilidade de somar a essa mídia uma bricolagem religiosa. A própria obra busca a formação de uma releitura da imagem da bruxa, pontuando um “antes e depois” das experiências não só de Zelda, como também de todo o *coven*. Enquanto uma construção erudita, a bruxa que opera sua vida conforme o satanismo¹⁰⁵ se faz presença constante durante a obra, ao passo que a feiticeira constituída enquanto uma extensão da natureza, se apresenta – já nos últimos episódios da terceira temporada – como a volta de um poder mágico ainda mais forte que “cultuar” Satã, o poder da própria natureza contida em Hécate, criando, dessa forma, uma referência – hollywoodiana – à bruxaria contemporânea que conhecemos hoje como *wicca*.

Logo, podemos notar que a possibilidade de análise da narrativa pelo prisma religioso é bastante vasta e possui uma gama de características que reforçam o tom de disputas místico-religioso na obra. Entretanto, nossa intenção foi perceber essa esfera – assim como as categorias anteriormente analisadas

¹⁰⁵ Compreendemos esse como um satanismo que se baseia em estereótipos hollywoodianos, não nas características pregadas pelas religiões satanistas.

como gênero e identidade – por meio do olhar dado a construção da personalidade de determinados personagens que tiveram seu crescimento constante durante a produção. Assim, longe de esgotar as variadas perspectivas de análise da obra, buscamos apontar tanto similaridades quanto dessemelhanças entre a composição de *Chilling adventures of Sabrina* com os comportamentos culturais entrelaçados as práticas e estruturas sociais que regem o sentir, o pensar e o criar contidos na idiossincrasia humana.

ATO FINAL

E ali pronunciei as palavras mágicas pela última vez, como então me parecia, e as névoas recuaram, e chegaram às margens do lago. Parecia-me acordar de um longo sonho. Wu perguntei, olhando pela primeira vez para Avalon, ao chegar: “Será real?”, e lembrei-me de que Viviane me respondeu: “É mais real do que qualquer outro lugar.” Mas já não era real. Olhei para os tristes juncos e pensei: isto é real, apenas isto, e os anos passados em Avalon não são mais do que um sonho que desaparecerá quando eu acordar.

(Marion Zimmer Bradley)

Estamos sendo cotidianamente bombardeados de informações. Dados compilados em diferentes formatos são distribuídos pelo rádio, televisão, jornais, revistas, internet; uma reunião de conhecimentos é partilhada por distintos meios comunicacionais que são parte integrante do sistema de desenvolvimento tecnológico humano. Seja folheando o jornal, lendo um livro ou uma história em quadrinhos, desopilando através de um filme, de um seriado televisivo, de uma novela, estamos recebendo uma gama de percepções que podem (ou não) ser por nós assimiladas e reproduzidas, por vezes, de maneira consciente, por vezes, inconsciente.

Da mesma forma, nossa maneira de agir, de nos portarmos no mundo, nossos medos e desejos, inseguranças e clarezas, curiosidades e teorias vão sendo igualmente utilizadas pelas mídias na criação de um entretenimento que seguidamente procura representar as necessidades e discussões próprias de seu tempo. As diversas possibilidades de abordagens temáticas e liberdade de elaboração das narrativas com as quais a mídia trabalha, podem promover tanto familiaridade quanto desconforto entre ficção e “realidade” que, por sua vez, instigam reflexões. Semelhantemente, ainda podem conectar, inspirar ou apenas desopilar os sujeitos que delas se utilizam.

Partindo desse pressuposto, nossa intenção aqui foi a de refletir, através das particularidades da série televisiva, como se dão as representações sociais e de gênero na mídia, como se desenvolve uma narrativa que intenciona o debate sobre temas que permeiam o anfêmero. Assim, numa tentativa de abordar conteúdos de significância à sociedade, identificamos na obra a

construção de personagens que poderiam se conectar com o espectador, causando-lhe uma sensação de familiaridade. E através desses personagens acompanhamos itinerários que levantaram interrogações sobre a identidade dos sujeitos e dos grupos, a posição e performance dos corpos, os medos e evoluções que também fazem parte da jornada dos indivíduos não apenas na obra, mas em sociedade.

As subjetividades contidas na estruturação da narrativa de CAOS mostraram o quanto as vivências sociais influenciam o modo de construir histórias. Roberto Aguirre-Sacasa – da mesma forma que George Gladir e Nell Scovell – se utilizando de compostos das referências midiáticas, homenageou autores, diretores e escritores que fizeram parte da sua infância e adolescência, criando, em conjunto a essas homenagens, um ambiente que inspira uma sensação de horror à série. Também procurou desenvolver algo que reforçasse o caráter externo no momento de geração da série. O mesmo ocorre em relação a designer da obra (Lisa Soper) que se utilizou dos conhecimentos já impressos em sua vivência e em sua percepção do espaço mítico-religioso para elaborar uma estrutura que representasse as aspirações de um meio plural de crenças, reafirmando as concepções em torno do entendimento daquilo que transpassa os diferentes espaços, retomando assim, as teorias, ao que concerne a investigação cinematográfica, de análise extra e intrafilmicas, que identificam nas práticas sociais a possibilidade de influenciar as obras tanto quanto as obras o fazem nos variados níveis sociais.

Pudemos identificar, no decorrer de nossa análise, uma produção que, em simultâneo, procura romper com estruturas misóginas e modelos comportamentais machistas, e perpetua padrões estéticos que são construídos pela mesma sociedade patriarcal a qual “se queixa”. A obra, logo, flutua entre rupturas e permanências de diferentes elementos do *status quo*, reforçando, inclusive, papéis de gênero mesmo quando sua intenção parece ser a de contrariar as normas culturalmente impostas sobre o assunto.

A narrativa é construída sobre a regência de formas culturalmente pré-definidas de feminilidade, destacadas na estética das personagens. As mulheres de corpos magros e silhuetas delineadas apresentam um ar de sensualidade que aparenta ser inerente a sua personalidade, enquanto a mulher gorda é descrita como a engraçada, a “fofa” e se destaca por dar suporte as outras. As

identidades de gênero, nesse contexto, se baseiam em uma estrutura binária de comportamentos em que os papéis masculinos e femininos são fortalecidos, retirando a não binaridade da equação. Assim, vemos, por exemplo, o vestuário sendo entendido como complemento, às mulheres a feminilidade dos acessórios como brincos, maquiagem, colares e vestidos se destacam (poucas são as cenas em que as mulheres podem ser vistas com calças, essa característica pode ser explicada pela insinuação a temporalidade, mas também como marcador de papel de gênero), e a sobriedade da vestimenta masculina (calças, camisa, terno) prevalece.

Para além de componentes externos, os fundamentos de um sistema patriarcal podem ser vistos nas principais instituições de CAOS – como o Colégio Baxter e a Academia de Artes Ocultas –, marcando uma narrativa que escolhe destacar a posição do masculino nos ambientes públicos de poder e, a partir disso, demarcar a ascensão feminina sobre esses espaços, apontando, gradualmente, o galgar das mulheres a essas instituições. De modo demonstrativo, vemos no colégio "humano" que a protagonista frequenta, a direção inicial nas mãos de um homem que considera "normal" as atitudes machistas e preconceituosas dos alunos, reforçando um discurso misógino que acarreta uma resposta contrária por parte das alunas do colégio, que criam um grupo de sororidade "marchando" contra o discurso machista projetado no ambiente. Ao decorrer dos episódios até mesmo o cargo de diretor da escola, maior autoridade ali, é substituído por uma mulher, a Sra. Wardwell (Lilith).

Algo semelhante ocorre na Academia de Artes Ocultas na qual a tradição contida nos altos postos de liderança sempre foi restrita aos homens, tendo sua mudança iniciada apenas quando Sabrina procura forçar a possibilidade da entrada das mulheres tanto nas competições de "Líder da Academia" quanto de Sumo Sacerdote, questionando os elementos misóginos contidos nas regras impostas pelo então Sacerdote da Igreja da Noite (Faustus Blackwood). A narrativa se desenvolve em meio a uma série de conflitos que acabam resultando na tomada de poder da Academia por Zelda Spellman.

Logo, uma das interpretações que podemos fazer em relação à construção de CAOS se relaciona a forma com a qual se problematizam os comportamentos e posições entre masculino e feminino na sociedade. De um lado (Baxter) percebemos a omissão masculina diante da propagação de

atitudes e situações machistas, e de outro lado (Academia/Igreja da Noite) a intencional repressão misógina como tentativa de controlar o feminino, impedindo que esse ascenda a posições de poder institucional. A utilização, pelo criador da obra, da disputa de “cargos” – diretor do Colégio Baxter e Sumo Sacerdote da Igreja da Noite – entre homem e mulher (Hawtorne X Wardwell / Lilith; Blackwood X Spellman) pode ser vista como elemento simbólico de uma resistência contínua do feminino seja no mundo do trabalho, seja no posicionamento público, no político, no social e/ou no cultural.

Assim, CAOS vai nos trazendo provocações a respeito de assuntos necessários à vivência coletiva. As representações femininas nesse complexo audiovisual acabam abrindo espaço para discussões acerca de variados posicionamentos, e suas estratégias na tentativa de romper com estereótipos, por vezes, os reforça. Ao ter apresentado, por exemplo, Lilith como submissa a Satã – mesmo que em determinado momento ela tenha conseguido tomar-lhe o lugar, se posicionando como Rainha do Inferno (porém não por muito tempo) – a narrativa retira dessa personagem mítico-religiosa suas características já definidas, e reforçadas no imaginário social, de independência e transgressão, posicionando-a em sentido oposto a subversão que lhe é conhecida.

Porém, mesmo colocando-a nessa situação, a obra procura explicar suas motivações ao espectador no momento em que, dialogando com Sabrina, Lilith fala sobre o relacionamento abusivo que tem com Lúcifer, ou seja, Roberto Aguirre-Sacasa, possivelmente, intenciona indicar ao seu espectador que até a mais poderosa das mulheres é passível de sofrer abuso, toxidade e violência, sendo-lhe necessário vigilância constante e cuidado consigo.

Ainda sobre os componentes que envolvem a constituição identitária através de uma abordagem de gênero, pudemos reconhecer o levantamento da temática transgênero sendo abordada de uma maneira mais acessível ao observador. Detectando diferentes pontos de reflexão que englobam não apenas o sujeito trans como também a comunidade da qual ele faz parte, a narrativa decidiu abordar questões relacionadas a transfobia, mas também a aceitação e ao respeito dos diferentes grupos para com o personagem trans (Theo), assim como o seu comportamento em relação aos indivíduos com os quais tem contato.

Logo, compreender as nuances que permeiam essas narrativas do campo midiático, não apenas para o entretenimento, mas também para o

entendimento daquilo que se passa na sociedade nos parece bastante profícuo, pois – como identificamos na fonte aqui trabalhada – ao criar, o sujeito está repassando para o papel ou para a tela – independente do modelo midiático escolhido – sua própria percepção de mundo, de seus conhecimentos, seus medos, da realidade de sua sociedade, de suas vivências e de tudo aquilo que ele consumiu até aquele momento, essas subjetividades são “espremidas” e adicionadas em sua obra. Não obstante, reconhece no universo que constrói e nos personagens que “desenha” o âmago daquilo que nos constitui enquanto indivíduos singulares que somos e da sociedade que nos permeia.

Logo, ao analisarmos CAOS procuramos olhar para os elementos que, referentes a sua narrativa, puderam ser inter-relacionados a acontecimentos da nossa sociedade, identificando discursos que estão atrelados aos comportamentos socioculturais que vivenciamos, compreendendo assim, um pouco mais sobre nossa forma de agir, de pensar e de nos posicionarmos no mundo.

Fontes

Chilling adventures of Sabrina (3 Temporadas). Produtores: Craig Forrest; Ryan Lindenberg; Matthew Barry; Lee Toland Krieger; Jon Goldwater; Sarah Schechter; Roberto Aguirra-Sacasa; Greg Berlanti. Estados Unidos: Emissora Netflix, 2018-2020.

Sabrina, the Teenage Witch (7 Temporadas). Produtores: Paula Hart; Nell Scovell; Miriam Trogon; Carrie Honigblum; Renee Philips; Bruce Ferber; David Babcock. Estados Unidos: Emissora: ABC; The CW, 1996-2003.

Episódios *Chilling adventures of Sabrina*

GOI, Michael. **The Passion of Sabrina Spellman**. 2019. Netflix. 56min.

KRIEGER, Lee Toland. **October Country**. Netflix: 2018. 61min.

KRIEGER, Lee Toland. **The Dark Baptism**. Netflix: 2018. 57min.

LOPEZ, Alex Garcia. **Doctor Cerberus's House of Horror**. Netflix. 2019. 63min.

MACNEILL, Craig William. **The Judas Kiss**. Netflix. 2020. 55min.

MACNEILL, Craig William. **The returned man**. Netflix. 2018. 61min.

NGUYEN, Viet. **Feast of Feasts**. Netflix. 2018. 55min.

PILLAI, Alex. **Blackwood**. Netflix. 2019. 58min.

RICHARDSON-WHITFIELD, Salli. **Lupercália**. Netflix. 2019. 61min.

SEIDENGLANZ, Rob. **Sabrina is Legend**. Netflix. 2020. 61min.

SEIDENGLANZ, Rob. **The Hellbound Heart**. Netflix. 2020. 61min.

SEIDENGLANZ, Rob. **The Mephisto Waltz**. Netflix. 2019. 62min.

SEIDENGLANZ, Rob. **Witch Academy**. Netflix. 2018. 60min.

SULLIVAN, Kevin. **The Epiphany**. Netflix. 2019. 55min.

TALALAY, Rachel. **An Exorcism in Greendale**. Netflix. 2018. 50min.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Daniel Henrique do; BONA, Rafael Jose. Os fãs brasileiros de O Mundo Sombrio de Sabrina: percepções sobre o consume midiático, as adaptações e a publicidade. **Revista Anagramas**. v. 2, jun-dez. 2019.

ANKERSMIT, Franklin Rudolf. **A Escrita da história: a natureza da representação histórica**. Tradução de Jonathan Menezes (et al.). Londrina: Eduel, 2016.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: Um manifesto**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

BARROS, José D'Assunção. História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis. **Conexão – Comunicação e cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan.-jun. 2007.

BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo. As esposas de Adão e o imaginário diabólico e feminino na cristandade Medieval. **Revista Caminhos da História**, v. 22, n. 1, p. 1-15, 2017.

BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo. Ressonâncias medievais no feminino contemporâneo: Os modelos de feminilidades do medievo e sua relação com a violência contra as mulheres. **Mandrágora**, v. 22, n. 2, p. 67-89, 2016.

BEAUVOIR, Simone De. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 3ª ed. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BIAGI, Orivaldo Leme. **Estudo sobre a Contracultura e sua influência na publicidade brasileira (1965-1977)**. 2011. Tese de Pós-Doutorado de Comunicação. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BOSTULIM, Regina. **Wicca**. 2007. Dissertação de Mestrado em Teologia. Instituto Ecumênico de Pós-Graduação em Teologia, Religião e Comunicação. Escola Superior de Teologia, Curitiba.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAPPELLARI, Márcia Schmitt Veronezi. **As Representações visuais do mal na comunicação: Imaginário moderno e pós-moderno em imagens de A Divina Comédia e do filme Constantine**. Tese de Doutorado em Comunicação Social. Faculdade de Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2007.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história: Ensaios de Teoria e Metodologia**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, Beatriz Sequeira de. **O processo de legitimação cultural das histórias em quadrinhos**. 2017. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARVALHO, Thais Rocha. Hécate, deusa da magia: representação em Macbeth. **Caletroscópio**, v. 6, n. 1, p. 150-163, 2018.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**, v. 1 n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16> Acessado em 30/01/2019

CONNELL, Raewyn; Messerschmidt, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis: v. 21, n. 1, p. 241-282, jan-abri. 2013.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: Uma perspectiva global**. Tradução de Marília Moschkovich. 3ª ed. São Paulo: nVersos, 2015.

CUNHA, Macsuelber de Cássio Barros da. **Aspectos da arquitetura romana no governo de Otávio Augusto: construção e perpetuação da memória nos templos de Apolo Palatino e de Marte Vingador (Séc. I AC)**. 2020. Tese de Doutorado em Culturas, Fronteiras e Identidades, Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiás.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300 - 1800**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIAS, Bruno Vinicius Kutelak; CABREIRA, Regina Helena Urias. A Imagem da bruxa: Da Antiguidade histórica às representações fílmicas contemporâneas. **Revista Ilha do Desterro**. Florianópolis: v. 72, n. 1, p. 175-197, jan-abri. 2019.

DORNELAS, Kirlla Cristhine Almeida. **Um olhar sobre a solidão feminina e os relacionamentos interpessoais nas histórias de brasileiras e mexicanas**. Tese de Doutorado em Psicologia, Programa de Pós Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2010.

FALCÃO, Filipe. **Apontamentos Sobre o Conceito de Remake Cinematográfico**. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 38, 2015, Maranhão. Rio de Janeiro. 2015. 15f.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2004.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Tradução de Heci Regina Candiane. São Paulo: Boitempo, 2019.

FILHO, Celso Luiz Terzetti. **A Deusa não conhece fronteiras e fala todas as línguas: Um estudo sobre a religião wicca nos Estados Unidos e no Brasil**. Tese de Doutorado em Ciências da Religião. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2016.

FLORES DA CUNHA, João. As séries de TV contemporâneas e Ingmar Bergman: um estudo sobre Cenas de um casamento. Alcar 2015. **X Encontro Nacional de História da Mídia**. Porto Alegre: 3 a 5 de junho de 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro2015/qt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/as-series-de-tv-contemporaneas-e-ingmar-bergman-umestudo-sobre-cenas-de-um-casamento/view> Acessado em 31/01/2019.

GAIR, Christopher. **The American Counterculture**. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2007.

GOMES, Antonio Maspoli de Araújo; ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff de. O Mito de Lilith e a Integração do Feminino na Sociedade Contemporânea. **Revista Âncora**. 2007.

GRUZINSKI, Serge. **A Guerra das imagens: de Crisovão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. Identidade na Pós Modernidade. RJ: **DP & A**, 2006. pp. 7 – 22 e pp. 91-97.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930/1950). Dossiê Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema. **Aceno**, vol. 2, n. 3, p. 142-158, jan-jul 2015.

HOBBSAWN, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (org). **A Invenção das Tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 6ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JARVIS, Christine. Becoming a Woman Through Wicca: Witches and Wiccans in Contemporary Teen Fiction. **Children's Literature in Education**, v. 39, n. 1, p. 43–52, 2008.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras: *Malleus Maleficarum***. Tradução de Paulo Fróes. 22ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2011.

LOURO, Guacira Lopes (org). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre: n. 15, p. 74-82, ago. 2001.

MARCO, Flavia Moreno de. **Construções discursivas de virgindade como dispositivo de controle de corpos e desejos femininos**. 2016. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MARQUES, Emanuele Souza et al. A violência contra mulheres, crianças e adolescentes em tempos de pandemia pela COVID-19: panorama, motivações e formas de enfrentamento. **Cadernos de Saúde Pública**, v. 36, p. e00074420, 2020.

MENDES, Wallace Góes; SILVA, Cosme Marcelo Furtado Passos de. Homicídios da população de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais ou transgêneros (LGBT) no Brasil: uma análise espacial. **Ciência e Saúde Coletiva**, v.25, n.5, p. 1709-1722, 2020.

MENEZES, Rachel Aisengart. Resenha: Médicos, Medicina Popular e Inquisição: A repressão das curas mágicas em Portugal durante o Iluminismo. Walker TD. **Caderno Saúde Pública**. Rio de Janeiro: v. 31, n. 1, p. 213-216, jan. 2015.

MOREIRA, Euza Aparecida da Silva; MARCOS, Cristina Moreira. Breve percurso histórico acerca da transexualidade. **Psicologia em Revista, Belo Horizonte**, v. 25, n. 2, p. 593-609, 2019.

MOSELEY, Rachel. Glamorous witchcraft: gender and magic in teen film and television. **Screen**, v. 43, n. 4, p. 403-422, 2002.

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora Fale/UFMG, 2012, p. 74-95.

NOGUEIRA, Carlos R. F. **Bruxaria e História: as práticas mágicas no Ocidente cristão**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

NORMAN, Jeremy M. **From Gutenberg to the Internet: A sourcebook on the History of Information Technology**. Norman Publishing, 2005.

PAIVA, Samuel. Cinema, intermidialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, v. 43, n. 45, p. 64-82, 2016. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/111446> > Acessado em 31/01/2019.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac nacional, 2014.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 15, n. 29, p. 9-27. 1995.

PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva. Imagens arquetípicas da mulher na atualidade**. SP: Ed. Summus. 2008.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola**. 2010. Dissertação de Mestrado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

Rajewsky, Irina O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora Fale/UFMG, 2012, p. 51-73

REBLIN, Iuri Andréas. A Cultura pop chegou à academia, e agora? In: REBLIN, Iuri Andréas; MACHADO, Renato Ferreira; WESCHENFELDER, Gelson (org). **Vamos falar sobre quadrinhos? Retratos teóricos a partir do Sul**. Leopoldina: Aspas, 2016.

REIS, Douglas de Toledo. **A Influência das cores nas narrativas cinematográficas: análise cromática dos filmes Kill Bill Vol. I e O Grande Hotel Budapeste**. 2016. Trabalho de Conclusão do curso de Comunicação Social. Instituto de Publicidade e Propaganda, Faculdades Integradas Hélio Alonso, Rio de Janeiro.

RIDER, Catherine. **Magia e religião na Inglaterra Medieval**. Tradução de Fabíola Cardoso. SP: Madras, 2014.

ROCHA, Anderson Alves da. A Era de ouro de Hollywood: História e modo de produção da indústria cinematográfica dos Estados Unidos (1910-1950). **Revista Comunicologia**. V. 12, n. 1, p. 19-34, jan-jun. 2019.

ROSADO-NUNES, Maria José. Gênero e religião. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, n. 2, p. 363-365, 2005.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

RUSSELL, Jeffrey B. ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. 2. Ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SALLMANN, Jean-Michel. **As Bruxas, Noivas de Satã**. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. RJ: Objetiva, 2002.

SARDENBERG, Cecília M. B., Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista. I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – **Projeto TEMPO**. NEIM/EFBA. Salvador: jun. 2006

SHARMA, Amalesh; BORAH, Sourav Bikash. Covid-19 and domestic violence: an indirect path to social and economic crisis. **Journal of Family Violence**, p. 1-7, 2020.

SICURETI, Roberto. **Lilith, a Lua Negra**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Maciel Henrique; SILVA, Kalina Vanderlei. **Dicionário de conceitos históricos**. Editora Contexto, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 12º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 73-102.

SOUZA, Felipe Antônio de. **Don't mess with a witch: Power relations, gender and subcultural issues on witches' representation in the media**. 2016. Dissertação de Mestrado em Inglês, Centro De Comunicação E Expressão, Universidade Federal De Santa Catarina, Florianópolis.

SOUZA, Laura de Mello e. **A feitiçaria na Europa Moderna**. São Paulo: Ática, 1987.

STÜRMER, Adriana; SILVA, Giana Petry Dutra da. Do DVD ao *online streaming*: a origem e o momento atual do Netflix. **GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante** do 10º Encontro Nacional de História da Mídia, 2015.

TSUGAMI, Susan Sanae. (Neo) Paganismo, Cultura Pop e Mídia. **Revista Sacrilégens**. Juiz de Fora, v. 16, n. 1, p. 6-24, jan-jun. 2019.

VALIM, Alexandre. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAIFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VASCONCELOS, Naumi A.; SUDO, Iana; SUDO, Nara. Um peso na alma: o corpo gordo e a mídia. **Revista Mal-estar e subjetividade**. V. 4, N. 1, p. 65-93, Mar. 2004.

VIEIRA, Bruno César Ferreira. Bruxaria e feminismo: uma análise da independência da mulher através dos seriados da tv. **Anais: XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura–Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural**, 2007.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: Como as imagens de beleza dão usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1992.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 12º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 7-72.

Referências Filmográficas

A Bruxa de Blair. Direção de Daniel Myrick; Eduardo Sánchez. Estados Unidos: Distribuição: Haxan Films, 1999, 81min.

A Convenção das bruxas. Direção de Nicolas Roeg. Estados Unidos: Distribuição: Warner Bros. Entertainment, 1990, 91min.

A Estação da Bruxa. Direção de George A. Romero. Estados Unidos: Distribuição: Vista Home Video, 1972, 89min.

Abracadabra. Direção de Kenny Ortega. Estados Unidos: Distribuição: Walt Disney Pictures; Buenas Vista Pictures, 1993, 96min.

As Bruxas de Eastwick. Direção de George Miller. Estados Unidos: Distribuição: Columbia Pictures, 1987, 119min.

As Bruxas de Salem. Direção de Nicholas Hytner. Estados Unidos: Distribuição: 20th Century studios, 1996, 124min.

Bruxa: A Face do demônio. Direção de Cyril Frankel. Reino Unido: Distribuidora Hammer Studio, 1966, 90min.

Da Magia a sedução. Direção de Griffin Dunne. Estados Unidos: Distribuição: Warner Bros. Entertainment, 1998, 103min.

Elvira, a Rainha das Trevas. Direção de James Signorelli. Estados Unidos: Distribuição: NBC Productions, 1988, 96min.

Filhas de Satã. Direção de Hollingsworth Morse. Estados Unidos; Filipinas: Distribuição: United Artists, 1972, 90min.

Jovens bruxas. Direção de Andrew Fleming. Estados Unidos: Distribuição: Columbia Pictures, 1996, 101min.

Juventude transviada. Direção de Nicholas Ray. Estados Unidos: Distribuição: Warner Bros. Entertainment, 1955, 111min.

O Bebê de Rosimary. Direção de Roman Polanski. Estados Unidos: Distribuição: Paramount Pictures, 1968, 136min.

O Exorcista. Direção de William Friedkin. Estados Unidos: Distribuição: Warner Bros. Entertainment, 1973, 132min.

The Witch. Direção de Robert Eggers. Estados Unidos; Canadá: Distribuição: Universal Pictures; A24, 2015, 93min.

Referências Seriadas

American Horror Story (9 Temporadas). Produtores: Alexis Martin Woodall; Patrick McKee; Robert M. Williams Jr; Dante Di Loreto; Ryan Murphy; Brad Falchuk; Tim Minear; James Wong; Jennifer Salt; Bradley Buecker. Estados Unidos: Emissora FX, 2011-presente.

Bewitched (8 Temporadas). Produtores: Danny Arnold; Jerry Davis; William Froug; William Asher. Estados Unidos: Emissora: ABC, 1964-1972.

Charmed (2 Temporadas). Produtores: Jessica O'Toole; Amy Rardin; Jennie Snyder Urman; Ben Silverman; Howard Owens; Carter Covington. Estados Unidos: Emissora: The CW, 2018 – presente.

Charmed (8 Temporadas). Produtores: Constance M. Burge; Brad Kern; Aaron Spelling; E. Duke Vincent. Estados Unidos: Emissora: The CW, 1998-2006.

Good Witch (5 Temporadas). Produtores: Catherine Bell; Orly Adeison; Jonathan Eskenas; Frank Siracusa; Craig Pryce; Sue Tenney. Estados Unidos; Canadá: Hallmak Channel, 2015-presente).

I Dream of Jeannie (5 Temporadas). Produtores: Sidney Sheldon; Claudio Guzmán. Estados Unidos: Emissora: NBC, 1965-1970.

Luna Nera (1 Temporada). Produtores: Francesca Manieri; Laura Paolucci; Vanessa Piccireli. Itália: Emissora Netflix, 2020.

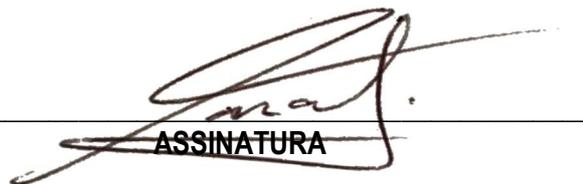
Marianne (1 Temporada). Produtores: Samuel Bodin. França: Emissora: Netflix, 2019.

Motherland Fort Salem (1 Temporada) Produtores: Steven A. Adelson; Will Ferrell; Adam McKay; Kevin Messick; Eliot Laurence. Estados Unidos: Emissora Freeform Studios, 2020-presente.

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE PLÁGIO

Eu, Sara Schneider de Bittencourt, matrícula nº 19104366 declaro para todos os fins que o texto em forma de (x) Dissertação de mestrado ou () Tese de Doutorado, intitulado “Somos as descendentes de todas as donzelas, mães e anciãs”: construções de gênero em *Chilling adventures of Sabrina*, é resultado da pesquisa realizada e de minha integral autoria. Assumo inteira e total responsabilidade, sujeitando-me às penas do Código Penal (“Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos”).

Pelotas, 22 de junho de 2021.


ASSINATURA