

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
FACULDADE DE LETRAS

ANA CAROLINA PREA FELIPE

**A BRUXA COMO PROTAGONISTA: UMA ANÁLISE SOBRE A
REPRESENTAÇÃO DEMONIZADA DA FIGURA FEMININA EM *SUSPIRIA* E NA
DANÇA MODERNA**

Rio de Janeiro

2026

ANA CAROLINA PREA FELIPE

**A BRUXA COMO PROTAGONISTA: UMA ANÁLISE SOBRE A
REPRESENTAÇÃO DEMONIZADA DA FIGURA FEMININA EM *SUSPIRIA* E NA
DANÇA MODERNA**

Monografia submetida à Faculdade de Letras
do Centro de Letras e Artes da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para a obtenção do título de Bacharel
em Letras na habilitação Português/Literaturas
da Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana Patrício Fernandes

Rio de Janeiro

2026

FOLHA DE AVALIAÇÃO

ANA CAROLINA PREA FELIPE

A BRUXA COMO PROTAGONISTA: UMA ANÁLISE SOBRE A REPRESENTAÇÃO DEMONIZADA DA FIGURA FEMININA EM *SUSPIRIA* E NA DANÇA MODERNA

Monografia submetida à Faculdade de
Letras do Centro de Letras e Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para a obtenção
do título de Bacharel em Letras na
habilitação Português/Literaturas da
Língua Portuguesa.

Aprovada em: 06/07/2026

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana Patrício Fernandes (UFRJ) NOTA: 10,0

Leitor Crítico: Prof. Dr. Miguel Bezzi Conde (UFRJ) NOTA: 10,0

MÉDIA: 10,0

ASSINATURAS DOS AVALIADORES:

Documento assinado digitalmente
 **MIGUEL BEZZI CONDE**
Data: 07/07/2026 10:10:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
 **MARIANA PATRICIO FERNANDES**
Data: 13/07/2026 18:47:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Rio de Janeiro

2026

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Deus, por ter me concedido a oportunidade de ingressar na UFRJ em um ano particularmente difícil, como foi 2023. Sou profundamente grata por todas as bênçãos que Ele me concede diariamente, pela proteção e pela sabedoria nos momentos de decisão, mesmo diante das dificuldades.

Aos meus pais, por acreditarem no meu potencial mesmo quando eu mesma duvidava das minhas capacidades. Agradeço por serem minha base em todos os momentos, por todo amor, apoio, incentivo e compreensão incondicionais. Cada conquista desta trajetória carrega parte de todo o esforço e dedicação de vocês. Obrigada por estarem ao meu lado todos os dias, celebrando minhas vitórias e acolhendo minhas inseguranças.

Ao meu irmão, agradeço pelo companheirismo e amizade, e por estar sempre disposto a me ajudar, especialmente com questões de informática.

Às minhas amigas da graduação, agradeço pelas boas memórias, os momentos de descontração, companheirismo e risadas, que tornaram esses anos de estudo muito mais leves e especiais.

À minha querida orientadora, Mariana Patrício, expresso minha profunda gratidão por ser uma excelente professora, pela paciência e por ter aceitado me guiar nesta longa e trabalhosa trajetória de aprendizado e produção desta monografia.

“A caça às bruxas nunca terminou, mas as mulheres
também nunca deixaram de resistir.”

(Silvia Federici)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a representação demonizada da figura feminina no cinema narrativo e na cultura literária ocidental, através do arquétipo popular da bruxa, associada à subversão durante séculos de violência. Nesse contexto, analisa-se o papel do cinema de horror na consolidação do conceito de monstruosidade feminina pelo *male gaze*, criado por Laura Mulvey, por representar a mulher como um ser passivo e objetificado em narrativas ficcionais. A partir dessa proposta, o filme *Suspiria* (2018) foi utilizado como *corpus* principal da pesquisa, por se apoiar no conceito de monstruosidade e ressignificar a figura da bruxa, pelo uso da dança como linguagem de poder e instrumento de reivindicação do corpo feminino. Seguimos para um exame das principais referências coreográficas que serviram de inspiração para a construção estética do filme, destacando a coreógrafa Mary Wigman como principal fonte criativa. E, por fim, investigo a maneira como a dança moderna se apropriou da marginalização da bruxa através do trabalho de Mary Wigman, com ênfase em sua coreografia *Hexentanz II*, redefinindo-a como um ser multifacetado e autônomo, que ousa desafiar as normas patriarcais e se torna um veículo de expressividade da figura feminina.

Palavras-chave: dança; cinema narrativo; bruxa; demonização; monstruosidade feminina; male gaze; *Suspiria*; Mary Wigman; *Hexentanz II*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. A DEMONIZAÇÃO DO CORPO FEMININO NO CINEMA	9
1.1 Monstruosidade feminina no cinema de horror	10
2. SUSPIRIA (2018)	13
2.1 A construção da bruxa de Luca Guadagnino	14
2.2 A dança como linguagem de poder.....	17
2.2.1 Influências coreográficas	18
3. A BRUXA NA DANÇA MODERNA POR MARY WIGMAN	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
REFERÊNCIAS.....	27

INTRODUÇÃO

O signo “bruxa” ocupa, há séculos, um espaço no imaginário popular. Aguçando desde o temor ao fascínio, sua criação foi inicialmente moldada por uma ideologia compartilhada mutuamente pelo poder estatal e religioso, cuja configuração associa a imagem do corpo feminino à transgressão, ao horror e ao pacto com a figura religiosa do Diabo.

Desde a Baixa Idade Média até o início da modernidade, as narrativas fantasiosas e ideológicas fizeram crescer no ideal ocidental um período de medo coletivo, que resultou em perseguições e violências sistemáticas, políticas e dogmáticas contra mulheres que não se encaixavam nas convenções da sociedade. Na tentativa de demonizá-las e inseri-las em um padrão canonicamente estereotipado, fundamentado no domínio patriarcal, essas mulheres eram taxadas como fracas e tendenciosas ao mal, seres subversivos que não se encaixavam na ordem social, e tinham sua autonomia e poder de controle completamente silenciados (Federici, 2017, p.329).

Apesar de controverso, o conceito de “bruxa” serviu como inspiração para a criação de diversos personagens e enredos, tanto na literatura fantástica quanto no audiovisual, por meio do cinema, programas e seriados para a TV, tendo como base aspectos culturais e folclóricos. Com o objetivo de apresentar não apenas uma metaficção historiográfica sobre os fatos brutais sofridos por mulheres durante a chamada caça às bruxas, tais narrativas também buscam criar novas abordagens, a fim de ressignificar e repropor olhares e desdobramentos inéditos para essas definidas como vilãs (Hirasike, 2024, p.19).

A partir desse contexto, esta monografia tem como objetivo principal realizar uma análise sobre a representação demonizada da figura feminina tanto no cinema quanto na literatura, sob uma ótica histórica e contemporânea. Para isso, este presente trabalho tem como *corpus* principal o filme *Suspiria*, de 2018 — *remake* da obra original de 1977, criada pelo diretor italiano Dario Argento —, dirigido pelo cineasta Luca Guadagnino, que adentra o universo cinematográfico do horror corporal, utilizando o elemento dança como condutor essencial para a mulher alcançar o estado máximo de glória e poder. Através de um roteiro que se aprofunda na segunda onda do feminismo dos anos 70, Guadagnino une a ideia da bruxa pelo misticismo aos fatos históricos, apresentando a figura da mulher como um ser que se impõe fora da ordem social ao romper com diversas normas morais (Rodrigues, 2019).

A escolha do filme como foco para a pesquisa se deu por este abordar a temática da monstrosidade feminina de maneira não-tradicional, diferente das representações que se

popularizaram ao longo da história da humanidade. *Suspiria* (2018) faz uso da materialidade do corpo de forma grotesca, violenta e sanguinária para ressignificar a subversão das mulheres, revelando não apenas seus desejos de liberdade mais profundos, mas principalmente suas dores e sofrimentos causados por um mundo patriarcal que as violentam há séculos.

Ademais, nos aprofundando na temática da dança apresentada em *Suspiria* (2018) e, tendo em vista a análise sobre o papel de influência da dançarina e coreógrafa Mary Wigman para a construção coreográfica do filme, esta pesquisa também investiga como a performer se apropria do conceito de bruxa para a construção de sua personagem na coreografia de *Hexentanz II*. Ao se impor diante dos ideais tradicionais determinados pela cultura do balé clássico, veremos como Wigman produz uma criatura que se torna o próprio reflexo da demonização sofrida pelas mulheres, que busca desconstruir normas estabelecidas sobre o conceito de feminilidade e que inova radicalmente o mundo da dança moderna.

1. A DEMONIZAÇÃO DO CORPO FEMININO NO CINEMA

Desde sua origem, o cinema hollywoodiano reforçou, através de uma cultura de massa, a dinâmica de dominação patriarcal, tendo como base, o melodrama, gênero dramático presente na literatura e no teatro, que enfatizava ideologias moralizantes sobre o comportamento da mulher, que refletissem os valores de “bons costumes” burgueses do século XIX. No entanto, a partir dos anos 70, essas representações da figura feminina no âmbito cinematográfico se tornaram alvo de problemáticas por parte de teóricas feministas que criticaram a construção binária dos gêneros, por pregar a inferioridade da mulher diante do homem nesse contexto estabelecido (Hayward, 2000; Kaplan, 1995; Xavier, 2003).

Publicado na revista britânica *Screen*, em 1975, pela professora, crítica cinematográfica e teórica feminista Laura Mulvey, o ensaio *Prazer visual e cinema narrativo* (1991) expõe a forma como o cinema clássico se apoia em um sistema patriarcal a partir de uma representação vista da perspectiva masculina. Nessa estrutura hegemônica, a figura feminina tende a ocupar um lugar na trama de imagem passiva (matéria bruta), enquanto a figura masculina é colocada com um papel ativo, responsável por mover a narrativa.

Em sua tese, produzida a partir do seu compromisso com as lutas do movimento feminista que se afluíram nas décadas de 1960 e 1970, Mulvey (1991) introduz o conceito de “*male gaze*” (olhar masculino) para destacar a objetificação e os estereótipos referidos ao sujeito feminino, a fim de alcançar o prazer masculino através do olhar, reforçando poder de domínio sobre as mulheres dentro desse universo cinematográfico:

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante [...] de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência (Mulvey, 1991, p. 445, 446).

Para aprofundar o desenvolvimento do “*male gaze*” em sua pesquisa, a autora investe em estudos de recepção, utilizando como base o conceito da psicanálise denominado por Sigmund Freud como escopofilia. Originado do grego, *skopeō* (olhar) e *philia* (amor), este pode ser entendido como o prazer sexual de olhar através da visão do outro, que insere o espectador de maneira ativa na realidade da obra audiovisual em questão. De acordo com teoria proposta por Jacques Lacan na obra *O seminário* (1988), essa “pulsão escópica” toma força

através do desejo produzido pelo olhar daquele ocupa a posição experiencial de *voyeur*¹. Esse espectador, ao ser introduzido em um sistema de identificações, passa a se ver como o protagonista masculino, que deseja e objetifica a personagem feminina a qual está diante dele (Atehortua, 2024).

Dentro desse contexto, Laura Mulvey ainda cita *Os instintos e suas vicissitudes* (1996), escrito por Freud, para explicar a “pulsão escópica” como um processo excitatório psíquico que, em sua primeira fase, pode estar ligado autoerotismo pré-genital, seguindo a ideia de olhar outra pessoa como objeto ao encontrar o domínio na imagem. A partir da utilização da imagem feminina, dentro desse cenário, o corpo da mulher se torna uma ferramenta feticista para o olhar masculino, que prevalece dominante no cinema narrativo (Piet, 2017, p.183).

Sendo assim, as problemáticas apontadas por Mulvey (1991) também encontram espaço no cinema de horror ao dialogar com seus estudos que discorrem sobre questões de gênero:

O desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la. Ela transforma seu filho no significante do seu próprio desejo de possuir um pênis (a condição mesma, ela supõe, de entrada no simbólico). [...] A mulher desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado [...] (Mulvey, 1991, p. 438)

1.1 Monstruosidade feminina no cinema de horror

O horror² como gênero cinematográfico é um dos grandes responsáveis por investir na subversão da figura feminina através de personagens taxadas como demoníacas e a representação de seus corpos e sexualidade ligados ao Mal. Esse fato é perceptível a partir de 1960, quando o subgênero do horror focado no feminino se consolidou como popular por meio de diversas obras que exaltam a representação de seres monstruosos ou de caráter maligno, como bruxas más, vampiras, mulheres possuídas ou transtornadas psicologicamente, sempre apresentadas como ameaçadoras para a figura do homem (Larocca, 2015, p. 4).

A partir dessa construção social, ao não cumprirem com os padrões de gênero, relativos à maternidade, pureza e contra a exploração de suas próprias sexualidades, a figura feminina

¹ De acordo com (Silva, 2017), pode ser entendido como “pessoa que assiste a algo por curiosidade”.

² Diferentemente do terror (construção cuidadosa do suspense; um medo do desconhecido), o horror diz respeito às agonias humanas, ao emocional, à repulsa. (Worland, 2007)

passa a ser tratada como uma aberração, transformando o elemento da “mulher-monstro” em uma peça essencial para o cinema de horror, há décadas comandado por homens:

O feminino monstruoso é um dos constructos mais recorrentes nas narrativas de horror. Percebidas como animais uma vez tocadas pelo mal, as mulheres-monstro habitam um território limítrofe entre humanidade e animalidade. O horror gerado pela fêmea monstruosa tende a expor o atordoamento vivenciado pela mulher quando confrontada com mudanças importantes em suas vidas — e em seus corpos também. (Gonçalves, 2014, p. 92)

A teoria do “feminino monstruoso”, formulada pela professora de estudos cinematográficos Barbara Creed, analisa como o cinema de horror associa o sexo feminino ao medo, fazendo uso de processos corporais comuns — como menstruação, maternidade, gravidez e sexualidade — que servem como elementos subversivos de ameaça, transformando o corpo da mulher em uma fonte de abjeção (Larocca, 2015, p.4).

O termo “abjeto”, desenvolvido pela filósofa búlgara Julia Kristeva e citado por Barbara Creed em *The Monstrous-Feminine*, é entendido como “aquilo que não respeita limites, posições, regras, aquilo que perturba identidade, sistema ordem” (Creed, 1996, p. 36). Para Julia Kristeva (1982, p. 3-5), a abjeção é desencadeada pela repulsa e estranhamento, ambos violentos, de determinados elementos que possam ser associados à morte³, o antônimo de vida, de beleza e pureza. Desta maneira, o conceito de abjeto, para Barbara Creed (1996, p. 37), se concretiza no cinema de horror através de transgressões contra ideais religiosos, como perversão sexual, incesto, sacrifício humano e cadáveres, todos comumente associados ao corpo feminino (Larocca, 2015, p. 4).

A representação do feminino monstruoso se dá, mais comumente, através da figura da bruxa, porém, apesar de ser histórica e mitológica, esta só foi inserida no âmbito do horror cinematográfico através do filme americano *The Seventh Victim* — traduzido para o português como “A Sétima Vítima” —, lançado em 1943 (Larocca, 2015, p. 5). O cinema de horror reforçou o estereótipo de bruxa do imaginário popular, que se difundiu a partir do século XV, por meio dos processos inquisitórios impulsionados pela Contrarreforma — a caça às bruxas — em que se constituiu uma nova ordem patriarcal do Estado, que passou a controlar os corpos das mulheres e seus poderes sexuais e reprodutivos, apontando a gravidez e o sangue menstrual, por exemplo, como formas de maldição ameaçadoras. (Federici, 2017, p.301).

³ O cadáver, símbolo da poluição do corpo e da alma, é composto por fluídos corporais que causam a repulsa e o estranhamento e se tornam uma espécie de “anúncios da morte” (Kristeva, 1982, p. 3), ou, como Freud denomina em *Além do princípio do prazer* (2011b, p. 123), ‘pulsão da morte’: eliminação total de um organismo psíquico (de Oliveira, 2021, p. 195).

Para além de Barbara Creed, o autor Christopher Sharrett também reforça a maneira como o horror cinematográfico inferioriza as mulheres e fortalece a dominação masculina nesse contexto, por meio dessas construções sociais misóginas, relativas à sexualidade feminina, concretizadas através do medo e da dor. (Sharrett, 1996, 263).

Portanto, a “monstruosidade” formulada por Barbara Creed nada mais é do que mais uma forma repressiva que a dominação patriarcal, dentro do cinema narrativo, encontrou para conter a autonomia da figura feminina sobre seus corpos, além de marginalizá-los, assim como Ann Kaplan aponta em seu livro *A mulher e o cinema* (1995): [...] o olhar masculino dominante, com o lastro do seu poder político e econômico, além de sexual, relega a mulher à ausência, ao silêncio e à marginalidade, usando uma série mecanismos, cada vez mais malignos (Kaplan, 1995, p. 20).

2. SUSPIRIA (2018)

A ideia original do que seria *Suspiria* surge, inicialmente, da mente criativa do diretor italiano Dario Argento. Para criar o clássico lançado em 1977, o diretor teve como fonte de inspiração mais profunda o ensaio *Levana and Our Ladies of Sorrow*, do escritor inglês Thomas De Quincey, que motivou a origem de sua trilogia de filmes, “*Três Mães*” — a qual *Suspiria* faz parte, além dos filmes *Inferno* (1980) e *The Mother of Tears* (2007) —, que tratam sobre as histórias de bruxas poderosas que anseiam pela dominação do mundo.

O ensaio de De Quincey está presente na coletânea *Suspiria de Profundis*⁴ (2019), publicada pela primeira vez em 1845, repleta de tons delirantes e imagens amedrontadoras que provocam reflexões sobre experiências humanas, apresentando textos que destacam a temática do horror, do luto, da psique e de perdas de vivências pessoais. Com o objetivo de materializar os sofrimentos individuais que dominam o coração humano, revestindo-os com atributos e funções carnis, o autor imagina três companheiras para a deusa romana Levana, associada ao parto e ao acolhimento de recém-nascidos: *Mater Lachrymarum* (Mãe das Lágrimas), *Mater Suspiriorum* (Mãe dos Suspiros) e *Mater Tenebrarum* (Mãe das Trevas), que juntas são chamadas de “Nossas Senhoras das Dores”.

Ao associar a deusa Levana às Nossas Senhoras das Dores, De Quincey cria de maneira psicodélica em seu ensaio uma metáfora filosófica e reflexiva sobre experiências irremediáveis da vida humana. Segundo o autor, enquanto Levana é responsável por presidir o gesto de “erguer” o bebê após ao parto, introduzindo-o à vida biológica, o trio das Mães são suas acompanhantes nesse processo, responsáveis pelas dores futuras e sofrimentos inevitáveis que serão enfrentados por aquele ser humano que acaba de ser lançado no mundo real.

Inicialmente, a *Mater Lachrymarum* é descrita como a mais velha das irmãs que, noite e dia, delira e geme, clamando por rostos desconhecidos. A segunda irmã é *Mater Suspiriorum*, cujos olhos exclamam sonhos despedaçados, com destroços de delírios esquecidos. Esta “é uma entidade mais antiga do que o cristianismo, uma espécie de deusa dos suspiros dos aflitos, que compreende e rege as aflições humanas” (Sodré, 2020). E, por fim, temos a irmã mais nova, *Mater Tenebrarum*, desafiadora de Deus, mãe da loucura e instigadora de suicídios.

Para a construção de sua trilogia, Dario Argento adaptou a história de cada uma das Nossas Senhoras de De Quincey em cada um dos seus três filmes. Em *Suspiria* (1977), a Mãe dos Suspiros ganha destaque como grande vilã da trama, mais velha e mais sábia das bruxas,

⁴ Traduzido do latim, significa “*suspiros das profundezas*”.

além de ser a fundadora da academia de dança. Em *Inferno* (1980), temos um prólogo que contextualiza toda a trilogia e história das irmãs, dando destaque para a Mãe das Trevas, descrita como a mais jovem e bela, que reina em Roma. Já em *The Mother of Tears* (2007), A Mãe das Lágrimas é usada como ponto-chave para apresentar a origem do poder das bruxas.

Nesse viés, Guadagnino (2018) se apoia nas inspirações de Dario Argento para criar uma versão renovada do primeiro filme da trilogia. Misturando suspense e fantasia, o horror no *remake* se concretiza visualmente através de tons frios e cores escuras, diferentemente da obra original de Argento, que ficou marcada pelo uso de uma paleta cromática e vibrante, combinando vermelhos, laranjas, azuis e verdes, tendo como referência o expressionismo alemão. Combinando à cenografia, Argento (1977) ainda faz uso de uma trilha sonora psicodélica, produzida pela banda italiana de rock progressivo *Goblin*, que introduz a protagonista — e o público — em uma atmosfera completamente alucinante (Rodrigues, 2019).

Ademais, a nova versão se aprofunda totalmente na temática da dança como linguagem de expressão do poder das bruxas da academia de dança, focando nos movimentos grotescos dos corpos femininos, seus instintos e limites, a fim de trazer uma nova visão daquilo que, na obra original, não teve um desenvolvimento mais sólido, sendo representado apenas como algo oculto. Luca Guadagnino faz questão de destacar que, em seu filme, a dança das bruxas foge do balé clássico e refinado apresentado por Dario Argento; ela é brutal e violenta, capaz de levar não apenas à libertação do corpo feminino, mas também à destruição do outro (Rodrigues, 2023, p. 17-18).

Ainda nesse capítulo, o significado e a representação das bruxas através das Três Mães no *remake* de Luca Guadagnino, a dança usada como artifício de poder e suas referências histórico-culturais para a construção da obra serão sintetizados para melhor entendimento.

2.1 A construção da bruxa de Luca Guadagnino

A escritora e leitora crítica Mia Sodré, em seu artigo crítico *Suspiria, a mulher-monstruosa e as Três Mães, de Thomas de Quincey* (2020), publicado no *blog* literário Querido Clássico, expõe como a figura conjunta das Três Mães, apesar de estar presente em diversas mitologias e cultos históricos, teve como maior base de inspiração a deusa Hécate, ligada à bruxaria e guia das almas. Esta é conhecida na mitologia grega como “deusa tríplice” e, geralmente, é representada com três faces denominadas, respectivamente, como: a donzela, a mãe e a anciã, que personificam, assim, o passado, o presente e o futuro:

Apesar de viver no mundo inferior, pode transitar livremente pela Terra e se manifesta especialmente nas tristezas da humanidade, se apresentando com uma face diferente dependendo da pessoa a quem se mostra. A associação com a deusa Hécate não se dá apenas pela representação de trindade, mas também pelo fato de que nenhuma de suas faces é boa ou má. Elas podem dar a vida ou tomá-la, mas não correspondem à moralidade humana. Suas faces são complexas. Apesar de haver um medo maior em relação à anciã do que às outras duas faces, todas elas fazem parte do ciclo da vida, de pulsão de vida e pulsão de morte (Sodré, 2020).

A partir dessa afirmação da escritora, é possível dizer que em *Suspiria* (2018), Luca Guadagnino cria uma representação pessoal da *Mater Suspiriorum* que, em um primeiro momento de análise, não se encaixa completamente em um padrão de vilã maligna, pois: “ela toma a vida e ela também consola; ela é terna e também cruel” (Sodré, 2020), sendo capaz de oferecer às suas discípulas tanto compaixão quanto destruição.

No filme, acompanhamos a protagonista americana Susie Bannion, interpretada pela atriz Dakota Johnson, chegando para se juntar à escola de dança *Markos Tanz Company*, em Berlim⁵. Jovem, feminina e tímida, a dançarina não parece exaltar nenhum tipo de ameaça para o público e, inicialmente, se encaixa no papel de protagonista inocente e heroína — comumente apresentada em filmes de suspense e terror, que tem vilões e antagonistas —, aparentemente responsável por destruir a ordem das bruxas, assim como ocorre na obra original de Dario Argento.

No entanto, o primeiro momento em que ocorre essa quebra de expectativa é durante um diálogo estranho, mas pouco importante para o público, entre Susie e a personagem de Tilda Swinton, a professora Madame Blanc, em que a protagonista afirma, de forma fria, que a sensação de dançar Volk foi algo que poderia ser comparado a “foder um animal”. Essa relação entre a figura feminina e a figura animalesca, constantemente associados em filmes de horror — que geram o estranhamento e a abjeção, criada por Julia Kristeva (1982), citados no capítulo anterior —, é fundamental para a desmistificar a ideia de vítima e heroína que se molda sobre Susie.

O passado da protagonista é apresentado, ao longo da trama, através de *flashbacks* em seus sonhos perturbadores, e se torna uma peça fundamental para entendermos a construção da frieza da personagem. Criada em uma família de fanáticos religiosos, desde pequena vivia destrinchando o mapa da Alemanha e insistia no sonho de ir dançar em Berlim, algo que atiçava

⁵ A trama se passa em meio ao chamado “Outono Alemão”, em 1977, período pós-nazismo em que a Alemanha Ocidental enfrentou uma intensa crise política, marcada pelo terrorismo da extrema-esquerda (em especial, através das ações da Fração do Exército Vermelho (RAF)), manifestações e opressão policial, além do recrudescimento do Estado, constantemente citados ao longo do filme, como forma de inserir o público no contexto histórico e sombrio estabelecido.

a fúria de sua mãe. A figura materna, apesar de não parecer tão importante, é retratada como alguém frágil e doente que desaprova constantemente o interesse de Susie pela dança, principalmente durante sua infância, e abraça a religião como forma de proteção em relação ao mal que cerca a família (Sodré, 2020). No entanto, ao longo dos *flashbacks* que se tornam cada vez mais grotescos, temos a revelação chocante de seu verdadeiro papel:

[...] não há um arco de redenção ou morte para a mãe, apenas o esvaziamento da palavra "mãe" e a libertação da “falsa mãe”, cujo útero apenas deu à luz a um duplo: Susanna e *Suspiriorum*. A mãe de Susie nunca foi sua mãe de verdade, apenas uma hospedeira da entidade *Suspiriorum*. Portanto, a relação clássica entre a mulher-monstro e sua mãe foi quebrada (Sodré, 2020).

Assim, toda a obsessão de Susie por dançar em Berlim se revela, na realidade, como seu destino: ela sempre esteve designada a se tornar a verdadeira Mãe *Suspiriorum* naquele lugar. Apesar deste ser um fato apenas para o público, a ideia inicial das bruxas (e professoras) da academia de dança era usar o corpo de Susie — por se destacar das outras alunas, se apresentando como a dançarina mais talentosa — como condutor do espírito daquela que as professoras, até então, imaginavam ser a verdadeira Mãe *Suspiriorum*: Helena Markos, a bruxa fundadora da academia, “que se encontra terrivelmente doente e deformada” (Sodré, 2020).

A demonização da protagonista, apesar de gradual, se concretiza no final do filme durante a reunião de possessão das bruxas da academia. Durante a cena do ritual, por meio do *gore*⁶ de Luca Guadagnino, Susie se revela como a verdadeira Mãe *Suspiriorum* diante de todas as bruxas. Quebrando por completo seu plano de possessão, anuncia a sentença fatal da falsa mãe, Helena Markos, e influencia as bruxas a prosseguirem dançando sobre seu novo reinado:

Susie, agora como a encarnação da Mãe *Suspiriorum*, aniquilando o grotesco em Markos ao tirar-lhe a vida, transgride a narrativa clássica do terror feminino ao mostrar um monstro (no sentido de não-humano) como algo belo e delicado. A Mãe *Suspiriorum*, uma das forças da criação, aniquila a falsa mãe — que é tanto a mãe Markos quanto a própria mulher que lhe deu à luz —, tornando-se ela mesma a mãe de todos e assumindo seu verdadeiro lugar na trama de um mundo caótico, cujo reino da bruxaria era governado por uma usurpadora, um contraste perfeito entre o grosseiro e o sutil (Sodré, 2020).

Partindo da análise da construção da bruxa de Luca Guadagnino, é possível afirmar que o diretor busca trazer para o público uma nova visão da demonização feminina no cinema, por meio da transformação do horror em beleza. *Suspiria* pode ser interpretado, portanto, como uma fantasia realista, por criar um paralelo entre a forma como Susie nega a dominação do seu

⁶ Subgênero do terror que foca na representação gráfica de violência extrema, sangue e mutilação explícita.

corpo e a simbologia do renascimento da nova Mãe, que pode ser entendido como uma ressignificação da representação da mulher na atmosfera do horror.

2.2 A dança como linguagem de poder

Diferentemente da obra original, o *remake* de Guadagnino (2018) utiliza a dança como principal artifício de reivindicação do corpo feminino. Nesse contexto, a leitura do artigo *La danza, una narrativa corpórea del horror, en Suspiria de Luca Guadagnino* (Sánchez, 2019) se torna essencial para compreender não só as referências utilizadas como fontes de inspiração pelo diretor e seu coreógrafo, Damien Jalet, mas também para dissolver a importância significativa da dança como linguagem de poder, expressa por meio do horror corpóreo.

O subgênero conhecido como *body horror* (ou horror corporal) se consolidou no cinema entre as décadas de 1970 e 1980, criado pelo crítico Philip Brophy e caracterizado pela degradação de um corpo que foge de normas padrões, visando o desconforto do telespectador. Portanto, em *Suspiria*, essa representação grotesca “se torna um elemento fundamental na exploração sensorial alcançada pela obra [...]” (Júnior, 2019, p.118) e se materializa pelas forças dominantes dos corpos, através dos movimentos coreográficos.

Segundo Sánchez, no filme, a dança se torna responsável por estabelecer uma ligação entre duas potências que se opõem: o físico e o espiritual. Assim, a partir dessa fusão, os corpos das dançarinas ficam expostos às emoções intensas e exageradas que expressam o que há de pior no seu interior psíquico, e se tornam instrumentos frágeis à mercê da crueldade das bruxas que comandam a academia, caso não alcancem seu potencial máximo:

[...] o corpóreo vai sempre tentar impor-se sobre o sobrenatural, embora, no final, não é mantido diante de sua própria violência. Os corpos revelam não só seus desejos mais profundos, mas também a dor que eles trabalham e enfrentam (Sánchez, 2019, p. 359) (Tradução livre)

Ao longo do filme, descobrimos que a verdadeira motivação política para a utilização dos corpos é a possessão de Helena Markos em um corpo mais jovem, ou seja, uma tentativa de romper com a dominação sistemática patriarcal e retomar seu emblemático e poderoso papel como mulher e mãe, antes perdido (Sánchez, 2019, p. 365).

O estilo de dança denominado *Volk*⁷, criado pela professora Madame Blanc, para expressar o empoderamento feminino durante o período pós-guerra, dentro desse contexto, se torna não só o principal veículo de “retorno à vida”, mas também de passagem para a morte e ruína de quem ousar desobedecer a ordem das bruxas.

Esse fato é exposto durante aquele que talvez seja o momento mais memorável do filme, em que Susie realiza um ensaio solo, substituindo a personagem Olga. Em segundo plano da cena, temos Olga — que, após se revoltar e revelar as crueldades de Blanc diante das outras dançarinas, se prepara para fugir da companhia — presa em uma sala de espelhos. Todos os movimentos realizados por Susie são refletidos de forma brutalmente violenta contra Olga por uma força invisível, como forma de punição pela sua desobediência. Ossos são quebrados, órgãos são esmagados e seu corpo é friamente torturado até o fim da coreografia de Susie.

Por meio do horror explícito e repulsivo em cenas como essa, passamos a compreender o poderoso papel que a dança da morte⁸ tem sobre as bailarinas. Suas almas entram em transe quando dominadas e seus corpos alcançam uma espécie de catarse, causando, assim, a união entre o físico e o espiritual. As bailarinas, portanto, precisam se contorcer em sofrimento para alcançar o máximo de poder. Em *Suspiria*, a liberdade expressa por *Volk* expõe não apenas resistência, mas também destruição, rejeitando todas as normas impostas pelo balé clássico.

Os corpos femininos são, o tempo todo, o centro de tudo, seja pelo elenco principal composto cem por cento por mulheres — o único personagem homem, o psiquiatra Dr. Klemper, é, na verdade, também interpretado por Tilda Swinton — ou pelas coreografias que destacam movimentos do abdômen e do útero que, nas palavras do próprio coreógrafo do filme: “se rebelam contra a maldição de uma certa representação feminina” (Jalet, 2018). A monstrosidade do feminino transgressor ressignifica as tradições patriarcais do cinema e se torna protagonista de sua própria narrativa.

2.2.1 Influências coreográficas

De modo a criar a conexão entre dança e bruxaria, o coreógrafo franco-belga Damien Jalet teve uma série de inspirações para a construção das coreografias apresentadas em *Suspiria* (2018). Conhecido pelo seu estilo de dança contemporâneo, escultórico e expressionista, aberto

⁷ Termo em alemão que significa “nação” ou “povo”, relativo à uma comunidade unida, algo que dentro do contexto de *Suspiria* (2018), pode estar diretamente ligado ao fortalecimento coletivo que se concretiza através da dança das bruxas.

⁸ É referente à alegoria artística e iconográfica surgida no século XIV, que apresenta a personificação da morte guiando mortos e vivos (padronizados, dançando em fila) em direção à morte (Castro, 2021, p. 73).

a experimentação e focado em movimentos extremos de corpos, Jalet foi escolhido por Luca Guadagnino para ser o responsável pela dança no filme, após o diretor assistir a um vídeo da performance de *Les Médusés*, criada pelo coreógrafo e apresentada no Museu do Louvre, em 2013.

Les Médusés serviu como principal ponto de partida para a construção da dança *Volk* na obra de Guadagnino. Todo o conceito é desenvolvido a partir da inspiração na geometria sagrada⁹, em que as dançarinas ocupam posições esculturais, formando pentagramas e pentágonos que criam uma fisicalidade harmônica.

Influenciado pela viagem que fez à Indonésia, em que presenciou performances de ritos de transe, Jalet insere as bailarinas do filme em sua própria composição ritualística de renascimento por meio de uma coreografia visceral e selvagem, que liberta uma energia contida no meio íntimo. Essa libertação se concretiza visualmente quando as bailarinas se soltam do emaranhado de cordas e faixas carmesim *bondage*¹⁰, que as conectam ao longo da dança como parte do figurino e são utilizadas como uma referência ao aprisionamento dos corpos femininos pela dominação patriarcal.

Além das referências às práticas ritualísticas, Damien Jalet, em colaboração com David Kajganich, roteirista de *Suspiria* (2018), também se inspirou em importantes dançarinas do balé contemporâneo do século XX: Mary Wigman (1886-1973), cuja produção artística destacou-se entre as décadas de 1910 e 1940, e Martha Graham (1894-1991), com atuação mais intensa entre 1920 e 1970. Além destas, também ressalta como fontes de inspiração a norte-americana considerada a “Mãe da Dança Moderna”, Isadora Duncan (1877-1927), atuante entre o fim do século XIX e início de 1920, e a alemã Pina Bausch (1940-2009), que ganhou mais notoriedade entre as décadas de 1970 e 1990, através da criação do gênero expressionista “dança-teatro” (*Tanztheater*).

Nesse viés, Mary Wigman se destaca entre as demais por ter sua produção coreográfica frequentemente demonizada e ser possível estabelecer um diálogo entre suas performances e estudos de pesquisadoras feministas da dança, através da ressignificação da visão subversiva a qual a figura feminina está submetida na dança moderna expressionista:

Tremendo diante da minha própria imagem, jamais tinha me descoberto e aparecido de maneira tão crua e desavergonhada esta faceta de mim mesma. Mas, apesar de

⁹ Segundo Pennick (2013), diz respeito aos padrões de figuras geométricas clássicas, representados na natureza, nos estudos arquitetônicos e no próprio corpo humano, além de uma energia divina, que cria a conexão harmônica entre o mundo interno e o mundo externo.

¹⁰ Prática erótica e sexual que consiste na amarração ou imobilização de um parceiro.

tudo, não se esconde algo de bruxa em toda mulher, mulher de verdade, naquilo que o poder se materializa? (Wigman, 2002. p.45) (Tradução livre)

Em seu livro *A Linguagem da Dança* (2002) — escrito e publicado originalmente em alemão, *Die Sprache des Tanzes*, em 1963¹¹ — a qual pertence a citação apresentada acima, Wigman apresenta um estudo pessoal sobre o diálogo entre a coerência da forma e a expressividade do movimento. Nesta obra, a performer detalha processos criativos de importantes coreografias da carreira, além do papel de ensino, direção e produção da técnica, enquanto reflete sobre sua própria trajetória no mundo da dança moderna.

Ao romper com os padrões tradicionais de feminilidade do balé clássico, a coreógrafa ressalta em seu livro o questionamento sobre a definição do que seria “ser mulher”, expondo uma espécie de “dualidade de identidade”, que traz a figura feminina como o centro da teoria. Nesta, o ideal feminino (civilizado e delicado) divide o corpo da mulher com o ideal monstruoso (animalesco e selvagem), moldando-a em um único ser. Dessa forma, Wigman decide explorar essa dualidade, encenando-a em um dos seus solos mais importantes, *Hexentanz II* (Dança da Bruxa), através da interpretação da bruxa: personagem que é, ao mesmo, a mulher e a criatura (Oliveira, 2025, p.48).

Para entendermos essa teoria da ambiguidade, em diálogo com a coreografia de Wigman, a psicanalista Maíra Marcondes Moreira, em seu livro *O Feminismo é Feminino: A inexistência da mulher e a subversão da identidade* (2021, p.94), tendo como base a teoria de Jacques Lacan, expõe a impossibilidade de enquadrar a figura feminina em um único grupo, por esta ser vista socialmente como um ser que causa abjeção. Ela ocupa um espaço de não-identidade, sendo simultaneamente, mulher e bruxa, ou seja, um corpo coabitado tanto por um lado positivo, quanto por um lado negativo e sombrio.

Sendo assim, a monstruosidade da mulher a torna um ser indecifrável, que foge das convenções sociais e que permite uma pluralidade de identidades:

O sujeito é, então, compreendido fora das determinações sociais e dos atributos que ele possui. Não se trata mais de pensar num sujeito que é proprietário de traços e predicados que fazem com que ele pertença a uma classe ou que permitam que ele seja reconhecido por ser idêntico a si mesmo, autônomo e coeso. Mas trata-se de um sujeito em que reside algo de opaco, indeterminado e inumano. (Moreira, 2021, p.106).

A dança é vista, nesse contexto, como uma oportunidade de reapropriação dessa pluralidade identitária, um meio de evidenciar a verdadeira face do lado monstruoso da mulher,

¹¹ A primeira tradução em inglês, *The Language of Dance*, foi publicada em 1966 pela *Wesleyan University Press*.

através da criação artística. Esse expressionismo pela dança é algo que a autora Silvia Federici também utiliza como fonte de pesquisa para seus estudos sobre o corpo feminino no mundo capitalista, que dialogam diretamente com o que Mary Wigman busca manifestar em suas obras, tanto no meio literário quanto no meio artístico: “O ato de dançar é uma investigação e uma invenção do que um corpo é capaz de fazer: de suas capacidades, de suas linguagens, de como ele articula os esforços do nosso ser” (Federici, 2023, p. 166-167).

3. A BRUXA NA DANÇA MODERNA POR MARY WIGMAN

Aprendiz e colaboradora do coreógrafo Rudolph von Laban¹² (1879-1958), Mary Wigman é uma das pioneiras e mais importantes bailarinas da dança moderna consolidada no século XX. Sempre bem exigente, a performer desenvolveu um estilo próprio de dança com a ajuda de seu mentor, que focava em emoções intensas presas em uma “consciência íntima” e na capacidade do corpo de se expressar artisticamente, rompendo com as normas de beleza rígidas e uniformes da dança clássica.

O seu estilo denominado *Ausdruckstanz* (a dança da expressão) surge em 1920, durante o período sofrido de pós-Primeira Guerra, na Alemanha, como um método experimental formulado por Wigman na escola de dança de Laban, no Monte Verità. Segundo Schaffner (2012, p.27), a dança expressionista criada pela bailarina tinha como base o conceito de “corpo-alma”, por valorizar a exteriorização de emoções aprisionadas no meio íntimo, ou, nesse caso, na própria alma.

Nesse contexto, a alma se torna um elemento essencial, a força íntima responsável por gerar os movimentos que originam a dança em si. O *Ausdruckstanz* se destaca por valorizar a individualidade da alma de cada bailarino, de modo a considerar cada corpo exclusivamente único e capaz de criar sua própria coreografia, a fim de transformá-lo em um instrumento de expressão do seu próprio talento. O corpo é para a dança, portanto, um espaço exploratório de infinitas possibilidades, formas e ideias, uma fonte ilimitada de autoconhecimento.

Em *A Linguagem da Dança* (2002), Mary Wigman reforça o conceito de “corpo-alma” ao afirmar que ambos são uma “unidade polar na dança, na medida em que a alteração de um dos polos tem efeito sobre o outro” (Wigman, 2002, p.17). Dessa forma, dançar se torna uma linguagem viva, a maneira que o ser humano consegue “transcender”, por meio da ligação entre o físico e o divino:

A dança é uma linguagem viva, que fala sobre o homem – um depoimento artístico, que parte da realidade e levanta voo, para falar em um plano superior de imagens e alegorias, sobre o que impele internamente as pessoas a se comunicarem. Talvez a dança seja um meio mais direto de comunicação, uma vez que o ser humano é o próprio suporte e o agente, na medida em que seu corpo realiza o movimento natural, constituindo a dança. Por esta razão, a dança é uma arte exclusivamente humana, intimamente ligada à sua capacidade corporal de movimentação (Wigman, 2002, p.17). (Tradução livre)

¹² Coreógrafo e teórico húngaro, considerado um dos pioneiros da dança moderna, responsável pelo desenvolvimento de estudos e registros sobre os movimentos humanos, envolvendo peso, tempo, fluxo e espaço, além das chamadas Labanotação (sistema de notação coreográfica) e coreologia (registro manuscrito da coreografia por meio de partituras). Ambos os estudos são fundamentais para a preservação e valorização dos corpos dos bailarinos e das coreografias que compõem o universo da dança-teatro.

A pesquisadora da dança Susan Manning, em sua obra *Ecstasy and the Demon: the dances of Mary Wigman* (2006), cria um diálogo entre o corpo e os ideais feministas contemporâneos ao apontar a maneira como a dança moderna ressignifica o corpo feminino, frequentemente pautado a partir de uma visão patriarcal. Para a autora, o conceito de *male gaze* (olhar masculino) criado por Laura Mulvey recai sobre o corpo das dançarinas em narrativas do balé clássico, determinando os padrões técnicos rígidos, baseados na leveza e no virtuosismo da feminilidade:

Na minha leitura, a produção e a recepção do balé clássico do século XIX fornecem uma demonstração clássica do que as feministas contemporâneas teorizavam como olhar masculino. Ou seja, o balé clássico do século XIX representava as mulheres como se fossem vistas da perspectiva do *voyeur* masculino, de modo que mesmo as espectadoras assumiam a perspectiva que roteiriza as mulheres como objeto de desejo (Manning, 2006, p. 27). (Tradução livre)

Apesar de não expressar diretamente um discurso feminista em suas produções artísticas, é quase impossível não notar o importante papel que Mary Wigman assume na dança moderna, ao desafiar as normas impostas pela perspectiva do *male gaze* e influenciar toda uma comunidade de bailarinas a buscarem suas próprias individualidades, confrontando os estereótipos de gênero que moldavam os processos criativos nos anos 1920.

Tendo o *Ausdruckstanz* como base para a sua criação, a sua coreografia mais marcante, *Hexentanz II* (Dança da Bruxa II) surge no ano de 1926 como uma manifestação poética do que seria um dos marcos mais importantes da dança expressionista alemã, por representar de forma inovadora a figura feminina fora dos padrões idealizados da época.

Diferentemente da primeira versão experimental, performada em 1914, que trazia Wigman com movimentos mais simples e trajes minimalistas, *Hexentanz II*, se destaca pelo radicalismo inovador da expressividade corpórea, com movimentos agressivos e selvagens executados no chão, pés descalços, sem o uso de música, com um figurino largo de brocado e sua famosa máscara¹³ que “possuía vida própria” (Wigman, 2002, p. 46) — usada para impedir a objetificação da performer, retirando sua feminilidade, e incomodando o público.

Em seu texto *There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art* (2005), publicado na revista *Gender & History*, a pesquisadora

¹³ O figurino usado por Mary Wigman tem um papel importante na construção da personagem bruxa, por não marcar a cintura da performer, algo que se diferenciava drasticamente dos trajes usados no balé clássico, que preza pela verticalidade harmônica. Ao executar a performance de *Hexentanz II* sentada no chão e permanecendo curvada, Wigman subverte a representação de elegância e graciosidade expressa pela postura ereta, também valorizadas pelas tradições da dança clássica. Já a máscara utilizada pela bailarina foi inspirada na tradição teatral japonesa denominada *Noh*, originada no século XIV, que aborda temas como espiritualidade, vida e morte.

Susan Funkenstein ressalta a importância da máscara como elemento usado para “inversão do olhar”, que desestabiliza o observador e inverte as noções de poder:

Wigman inverteu o olhar: em *Hexentanz II (Witch Dance II, 1926)*, ela usava a máscara que escondia seu rosto, mas olhava através dela para o público, recusando-se a ser olhada e ainda olhando para aqueles cujo posicionamento, tanto física quanto historicamente, teria procurado objetificá-la. A instabilidade de gêneros performáticos de Wigman tornou quase impossível construir um binário de poder estável e determinar qual lado Wigman deveria ocupar — e por quanto tempo. Mais do que apenas reverter o olhar, ela demonstrou a insustentabilidade do próprio olhar como estrutura de poder (Funkenstein, 2005, p.852) (Tradução livre)

Em *A Linguagem da Dança* (2002), Mary Wigman descreve o desenvolvimento criativo da personagem bruxa e a maneira como ela foi sendo construída aos poucos, durante noites cansativas de trabalho no seu estúdio de dança, sozinha. A figura surge por meio de uma visão irracional e grosseira que a performer expressa de si mesma, ao abandonar qualquer valorização que se tinha sobre sua própria imagem: uma criatura desconhecida, selvagem e intrigante, que foge dos modelos tradicionais de feminilidade:

Quando uma noite entra na minha habitação, completamente enlouquecida, eu me olhei por acaso no espelho. Refletiu uma imagem de possessa, selvagem e lasciva, repugnante e fascinante. Desmelenada, os olhos fundidos nas órbitas, a camisa de revés, o corpo sem forma: eis aqui a bruxa, esta criatura da terra com os instintos ao desnudo, desenfreados por seu insaciável apetite de vida, mulher e animal ao mesmo tempo (Wigman, 2002. p.45). (Tradução livre)

A performer se apropria do arquétipo da bruxa — comumente retratada como antagonista em apresentações do balé — a fim de reverter as normas impostas pelo *male gaze* sobre o papel da mulher na dança, criando um movimento de ambiguidade no que diz respeito às noções de identidade e gênero. Temos, portanto, uma criatura única, não-convencional, que é tanto mulher quanto animal. Um ser monstruoso que se impõe contra o espectador, que se contorce, se mostra livre e expressa sua vulnerabilidade através do seu instinto primitivo.

Essa dualidade entre a mulher a bruxa pode ser entendida a partir do olhar em relação ao corpo: ao se ver na criatura repulsiva refletida no espelho, Wigman estaria diante daquilo que Sigmund Freud denomina como *Das Unheimliche*, conceito psicanalítico traduzido por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares como o Infamiliar, termo que dá nome à obra, publicada originalmente em 1919. Segundo Freud (2019, .54), “(...) o infamiliar é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo.”, ou seja, existe algo familiar naquilo que é desconhecido, que causa estranheza e medo, mas, ao mesmo tempo, um estranho reconforto inexplicável.

Dessa forma, apesar de considerar a criatura no espelho repugnante, Wigman também a entende como um ser fascinante, com sentimentos e angústias reprimidas. Ao produzir *Hexentanz II*, a performer encontra uma maneira de dar espaço à sua personalidade sombria, sem rejeitá-la, acolhendo-a e retirando-a do papel constante de vilã. Guiada pelo desconhecido, Wigman se apropria da sua monstruosidade e a utiliza como instrumento de expressão artística e de reivindicação do seu próprio “Eu”.

Diante de décadas de repressão patriarcal, vemos a figura da bruxa ocupando o lugar de protagonismo e tornando-se uma das maiores e mais importante fonte de inspiração não só para as bailarinas da dança moderna expressionista, mas também para outras áreas do audiovisual, através da autenticidade do legado virtuoso de Mary Wigman e sua busca pela desconstrução dos corpos femininos, por meio da relação entre fisicalidade e sensorialidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidencia-se, portanto, que a reconfiguração das representações misóginas moldadas sobre os corpos femininos é um reflexo direto de uma série de transformações paradigmáticas nas estruturas socioculturais contemporâneas. A popularização de discussões e movimentos feministas no âmbito narrativo do audiovisual possibilitou a desconstrução de estereótipos de gênero formulados durante séculos de repressão, permitindo que a figura simbólica da bruxa passasse a ocupar espaços de protagonismo, por meio de uma perspectiva mais intimamente humanizada.

Dessa forma, a obra coreográfica de Mary Wigman e o filme *Suspiria* (2018), dirigido por Luca Guadagnino, apresentam um movimento inovador de contranarrativa, diante da cultura de demonização da figura feminina, por meio de uma linguagem artística baseada no grotesco. Ao encarnar a bruxa em *Hexentanz II* (1926), Wigman desafia as estruturas hegemônicas patriarcais e revoluciona a dança expressionista alemã. Já Guadagnino abraça o legado da performer e propõe uma leitura mais radical da bruxa, fazendo uso da expressividade do horror corporal e apresentando a dança como principal elemento de reapropriação de poder e liberdade.

Por fim, a partir das obras analisadas, podemos concluir que a linguagem artística torna-se um instrumento essencial para o movimento de reivindicação dos corpos femininos, seja pelo cinema e pela cultura literária, ou por meio da dança. Ao se apoderar do arquétipo da bruxa forjado a partir da opressão, a arte abre portas para que a figura feminina reescreva sua própria história como agente político e social, e explore seu potencial máximo de autonomia.

REFERÊNCIAS

ATEHÓRTUA, Jerónimo. **Laura Mulvey, o prazer visual e *Enigmas da Esfinge***. La Imagen Justa, 2024. Disponível em: <https://www.laimagenjusta.com/port/itinerarios/laura-mulve/>. Acesso em 31 de mar. De 2026.

CASTRO, Daniel Henrique Alves de. **A iconografia da morte no final da Idade Média: um estudo sobre a Dança Macabra**. Ícone: Revista Brasileira de História da Arte, [S. l.], v. 5, n. 6, p. 62–85, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/107550>. Acesso em: 15 abr. 2026.

CREED, Barbara. **Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection**. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 35 – 65.

_____. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993

DE QUINCEY, Thomas. *Suspiria de Profundis*. Mineola, NY: Dover Publications, 2019.

DE OLIVEIRA, M. R. D. **O conceito de abjeção em Julia Kristeva**. *Revista Seara Filosófica*, n. 21, p. 185-201, 8 abr. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Além da pele**. São Paulo, Elefante, 2023

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

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Tradução Ernani Chaves; Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo, Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 14: história de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”)**, além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

FREUD, Sigmund. **Os instintos e suas vicissitudes**. In: *Obras psicológicas completas de Freud: edição standard brasileira — Vol. XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FUNKENSTEIN, Susan Laikin. **There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art**. Oxford: Gender & History, Vol.17 No.3 November, p. 826-859, 2005.

GONÇALVES, Márcia Heloisa Amarante. **A face reconhecível do medo: domesticação e redenção do monstro animal em O Exorcista**. Gragoatá (UFF), v. 83-96, 2014

HAYWARD, Susan. **Cinema studies: the key concepts**. 2 ed. London: Routledge, 2000.

HIRASIKE, Roseli. **A figura da bruxa na Literatura Contemporânea – Fronteiras de ressignificação**. 2024. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2024

INFERNO. Dario Argento. Itália: 20th Century Fox, 1980. Plataforma de streaming.

JALET, Damien. **How Suspiria Created Its Dance of Death**. Entrevista concedida à Jordan Crucchiola. Vulture, Nova York, 31 de outubro de 2018.

JÚNIOR, Paulo Souza dos S.. **Suspiria (2018) e o Cinema da Presença**. in: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 8, vol. 1, nº 15, jan-jun, 2019.

KAPLAN, A. **A Mulher e O Cinema: Os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

LAROCCA, G. M. . **Se Eles Apenas Soubessem que Ela Tinha o Poder: a Monstruosidade Feminina em Carrie, A Estranha (1976)**. In: XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015, Florianópolis.

MANNING, Susan. **Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman**. Berkeley: University of California Press, 1993.

MORAES, Sérgio Bruck de. **Refletindo sobre processos criativos a partir da tradução de A linguagem da dança, de Mary Wigman**. 2019. 1 recurso online (215 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/335710>. Acesso em: 01 de junho de 2026.

MOREIRA, Maíra Marcondes. **O Feminismo é Feminino? A inexistência da mulher e a subversão da identidade**. Belo Horizonte, Scriptum, 202.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

OLIVEIRA, Marina Campos. **Mary Wigman: desconhecer para conhecer-se, um olhar feminista**. 2025. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escolas de Belas Artes.

PENNICK, N. **Geometria sagrada: Simbolismos e Intenções nas Estruturas Religiosas**. 16 ed. São Paulo: Pensamento. 2013.

PIET, Ana Clara. **A estrutura patriarcal do olhar: Uma análise da objetificação do corpo da mulher na imagem**. O Mosaico, [S. l.], v. 9, n. 2, 2017. DOI: 10.33871/21750769.2017.9.2.1884. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/1884>. Acesso em: 31 mar. 2026.

RODRIGUES, Ariel de Paiva. **Belo horror: podem imagens de mulheres falarem a mulheres?**. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/20.500.14289/18755>. Acesso em: 06 de abril de 2026.

RODRIGUES, Victoria Silva. **Suspiria: como um remake feito quarenta anos depois acompanhou a emancipação feminina**. Centro de Crítica da Mídia, 2019. Disponível em: <https://blogfca.pucminas.br/ccm/suspiria-como-um-remake-feito-quarenta-anos-depois-acompanhou-a-emancipacao-feminina/>. Acesso em: 06 de abril de 2026.

SÁNCHEZ, Patricia Úbeda. **La danza, una narrativa corpórea del horror, en Suspiria de Luca Guadagnino**. in: Revista Científica de Cine y Fotografía, vol. 19. 2019.

SCHAFFNER, Carmem Paternostro. **A dança expressionista: Alemanha e Bahia**. Salvador, EDUFBA, 2012.

SUSPIRIA. Dário Argento. Itália: Seda Spettacoli, 1977. Plataforma de Streaming.

SUSPIRIA. Luca Guadagnino. Estados Unidos, Itália: Amazon Studios, 2018. Plataforma de Streaming.

THE MOTHER OF TEARS. Dario Argento. Itália, Estados Unidos: Medusa Film, 2007. Plataforma de streaming.

WIGMAN, Mary. **El lenguaje de la danza**. Buenos aires: Ediciones del Aguazul, 2002.

WIGMAN, Mary. **Hexentanz II**. Coreografia e performance de Mary Wigman. Berlim, 1926. 1 vídeo (aprox. 2 min). Disponível em: YouTube. Acesso em: 05 de maio de 2026.

WORLAND, Rick. **The Horror Film: An Introduction**. Australia: Blackwell Publishing, 2007.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003