

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS - CECH
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO - DAC

ARIEL DE PAIVA RODRIGUES

**BELO HORROR:
PODEM IMAGENS DE MULHERES FALAREM A
MULHERES?**

SÃO CARLOS-SP
2023

ARIEL DE PAIVA RODRIGUES

**BELO HORROR:
PODEM IMAGENS DE MULHERES FALAREM A MULHERES?**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Bacharelado em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Suzana Reck Miranda

São Carlos-SP
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Departamento de Artes e Comunicação

Folha de aprovação

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso da candidata Ariel de Paiva Rodrigues, realizada em 03/04/2023:

Prof. Dr. Alessandro Costantino Gamo
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Prof. Dr. Debora Regina Taño
Centro Universitário Central Paulista (Unicep)

*This is a waltz thinking about our bodies/
What they mean for our salvation*

Suspirium, Thom Yorke

RESUMO

Este trabalho de Conclusão de Curso descreve o processo de realização de um vídeo-ensaio experimental que, a partir do texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, trabalho seminal de Laura Mulvey que inaugura o pensamento feminista nos estudos cinematográficos, procura nas duas versões do filme *Suspiria* — seu original de 1977, dirigido por Dario Argento, e seu remake de 2018, de Luca Guadagnino — uma reflexão sobre a representação do corpo feminino no cinema.

Partindo de uma revisão bibliográfica sobre a representação feminina e sobre diferentes formatos de vídeo-ensaio, buscamos elaborar um produto audiovisual que explorasse o vínculo entre o corpo feminino e sua representação no cinema — provocado por estes dois filmes — sem necessariamente valer-se de uma “tese” a ser comprovada. A ideia é lançar uma espécie de questionamento inicial e deixar que a montagem visual e sonora, em si, provoque reflexões em quem assiste.

Palavras-chave: Vídeo-ensaio, feminismo, *Suspiria*, Argento, Guadagnino

ABSTRACT

The following work describes the process of carrying out an experimental video-essay that, based on the seminal work by Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, that inaugurates feminist thought in cinematographic studies, seeks in the two versions of *Suspiria* — both the original 1977 film, directed by Dario Argento, and its 2018 remake, by Luca Guadagnino — a reflection on the representation of the female body in cinema.

Based on theoretical research and a bibliographical review of works on female representation and on different video-essay formats, we seek to elaborate an audiovisual product that explores the link between the female body and its images — provoked by these two films — without necessarily relying on a “thesis” to be proved. The goal is to launch a sort of initial questioning and let the editing, in itself, provoke reflection in the viewers.

Keyword: Video-essay, feminism, *Suspiria*, Argento, Guadagnino

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	06
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	07
	a. SUSPIRIA E O FEMININO	07
	b. EXPLORANDO O VÍDEO-ENSAIO	12
3	DESCRIÇÃO DO QUE FOI REALIZADOS NO PERÍODO	13
	a. PLANO INICIAL E SUAS MUDANÇAS	13
	b. REALIZAÇÃO DO VÍDEO-ENSAIO	14
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	19
	REFERÊNCIAS	20
	APÊNDICE A - Link para o vídeo-ensaio	

1. INTRODUÇÃO

O seguinte trabalho parte da problemática da representação do corpo feminino no cinema de horror, e considera duas versões de um mesmo filme — *Suspiria* (2018, dir. Luca Guadagnino) e *Suspiria* (1977, dir. Dario Argento) — para um estudo de caso que resulta em um vídeo-ensaio. Com enredo parecido, ambos os filmes acompanham Susie Bannion, dançarina que chega à Alemanha para fazer parte da companhia Helena Markos de dança, e que descobre, ao longo da estadia, um *coven* de bruxas instalado em meio ao grupo.

As semelhanças entre os dois filmes, entretanto, terminam por aí. No *Suspiria* de Argento, Susie tem seus belos traços constantemente acentuados por decisões que privilegiam a beleza estética — penteados, maquiagem e figurino à transformam em uma verdadeira princesa, evocando uma aura virtuosa de delicadeza e fragilidade que a contrasta com o universo de horrores e mistério da academia de dança. A iluminação preenche a tela com cores e formas artificiais e deslocadas da realidade, e a estética dos anos 70 ajuda a demonstrar a preocupação do filme com a beleza visual e com o estilo, ambos marcas do gênero em que o filme se insere: o *giallo*, gênero que surge nos anos 60 e é caracterizado também pelas narrativas de suspense e por seus elementos do terror e do *sexploitation*.

Em contrapartida, seu sucessor se desfaz destas prioridades para o oposto polar da baixa saturação das cores, das roupas rasgadas que demonstram seu uso, dos cabelos despenteados, secos e bagunçados. A fotografia nos mostra uma Berlim cinza e brutal, e mulheres igualmente “severas”. Além disso, apesar de recortar os corpos das atrizes, a câmera dá atenção a seus movimentos, mais do que a suas figuras. A montagem é rápida, negando à audiência o tempo para apreciar as imagens, e a montagem paralela frequentemente associa o corpo das atrizes ao horror.

Se para Argento o corpo feminino fala da beleza e da delicadeza em comparação ao horror, para Guadagnino ele é *parte* desse horror, e a beleza que há no filme aponta para algo além de si mesma. Dessa diferença surgem as perguntas que, de fato, dão início à experiência do vídeo-ensaio: *podem imagens de mulheres falarem a outras mulheres? E, quando falam, o que dizem?*

Essas são questões que muito provavelmente não podem ser respondidas sem uma quantidade desconfortável de generalizações e que são, de qualquer forma, grandes demais para o momento e para as intenções deste projeto. Apesar disso, é possível direcioná-las ao objeto de estudo e, sem pretensões de respostas definitivas, ver o que eles nos sugerem.

Um *remake* promove uma oportunidade ímpar para discussões sobre diferentes formas de representação em um mesmo contexto, seus impactos e suas possíveis leituras. Ao mesmo tempo, o vídeo-ensaio, se pensado como forma de apresentação de reflexões, pode ser um meio expressivo e criativo capaz de aliar motivações teóricas com subjetividades perceptivas. É um meio de explorar os filmes a partir da própria materialidade dos filmes, ou seja, das suas imagens, sons e movimentos.

Partindo de leituras sobre a representação feminina no cinema e sobre diferentes formatos de vídeo-ensaio, buscamos elaborar um produto audiovisual que explore o vínculo entre o corpo feminino e as imagens — provocado por estes dois filmes — sem necessariamente valer-se de uma “tese” a ser comprovada. A ideia é lançar uma espécie de questionamento inicial e deixar que a montagem visual e sonora, em si, provoque reflexões em quem assiste.

Desta forma, o presente relatório tem o objetivo de discorrer sobre o processo de elaboração do vídeo-ensaio: as tentativas, dificuldades, experimentações, ideias, motivações, dúvidas, intenções e limites.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

a. SUSPIRIA E O FEMININO

A fundamentação teórica do trabalho seguiu três diferentes eixos: o estudo da representação feminina no cinema, estudos referentes aos filmes e estudos sobre o formato de vídeo-ensaio e suas possibilidades.

Dentre as primeiras referências sobre o feminino no cinema destaca-se o livro *Visual and Other Pleasures* (MULVEY, 1989). Nele consta a primeira leitura que motivou este projeto: o texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, que destaca um viés feminista nos estudos fílmicos descrevendo processos de criação das

personagens como análogos aos processos de reconhecimento do espectador, inaugurando a ideia do estágio de espelho de Lacan no estudo cinematográfico. Aqui se firma a ideia do “olhar” como objeto de estudo, olhar este que é a gênese da identificação e do que ele significa em termos cinematográficos. Também consta neste livro o capítulo *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by King Vidor’s Duel in The Sun*, onde a autora se refere às críticas ao seu texto anterior e discorre a respeito das questões referentes à identidade - considerando uma audiência feminina. A autora argumenta, em ambos os textos, que uma representação do corpo feminino que fuja da sina do olhar masculino depende de uma completa dissolução do prazer narrativo criado a partir dele: “[...] apenas assim teria o cinema a esperança de representar não a mulher como diferença, mas as diferenças entre as mulheres [...]”¹ (WILLIAMS, 1984. pág. 6).

As convergências entre o espelho, a psicanálise e o feminismo não se encerram no estudo de Mulvey. Entre muitas outras autoras a explorar o assunto, está WILLIAMS (1984), que revisita os conceitos de Mulvey se aprofundando na ideia da audiência feminina e suas possíveis diferentes relações com o texto cinematográfico. Divergindo de Mulvey em vários aspectos, principalmente no que diz respeito a esse tópico, Williams sugere que uma revolução nas formas narrativas podem não ser estritamente necessárias. Um filme, segundo ela, pode preencher sua *mise-en-scène* de corpos femininos, objetificá-los e, mesmo assim, ter marcas narrativas e visuais que indiquem outras leituras desses corpos que não somente a do puro prazer visual. Uma destas marcas, segundo ela, é a pluralidade de identificações: uma audiência feminina seria capaz de se identificar não apenas com uma personagem principal, mas também com outras personagens e seus pontos de vista. Essa multiplicidade de pontos de vista seria o suficiente para criar o distanciamento necessário dos prazeres narrativos, permitindo um olhar crítico do texto cinematográfico.

Mais até do que sua argumentação ou conclusões, é a pergunta colocada por Christine Gledhill, e reiterada por Williams no texto citado, que invoca outras formas de entender e se aprofundar no debate sobre a objetificação do corpo feminino no cinema:

¹ “To Mulvey only the radical destruction of the major forms of narrative pleasure so bound up in looking at women as objects can offer hope for a cinema that will be able to represent not women as difference but the differences of women”. Tradução livre.

“pode a mulher falar, e podem imagens de mulheres falarem?”² (WILLIAMS, 1984, pág. 6.)

Se Mulvey diz que não, Williams traz consigo autoras e argumentos que dizem o contrário. E o filme de Guadagnino, com seu tratamento distante e plural da figura feminina, parece nos dar subsídios para concordar com a segunda autora. Os corpos femininos filmados nesta versão de *Suspiria* parecem, sim, falar de muitas formas e, com isso, dizer algo muito importante sobre como os vemos. Por este motivo, decidimos refletir sobre as duas versões de *Suspiria* a partir do modo como o corpo feminino é retratado e contextualizado.

Nosso primeiro movimento foi tentar compreender do que os filmes tratam. Iniciamos com a leitura de *Levana and Our Ladies of Sorrow* (QUINCEY, 1821), por ser a inspiração de Dario Argento para a criação de sua trilogia sobre as “Três Mães”, a qual *Suspiria* faz parte. O conjunto de filmes trata de um triunvirato de bruxas que, poderosas, influenciam eventos e pessoas, e aterrorizam aqueles que têm o desprazer de conhecê-las.

Este triunvirato é influenciado pelo trabalho de Quincey em *Suspiria de Profundis*, coleção de ensaios e crônicas a qual pertence *Levana and Our Ladies of Sorrow*. Escrito em meados do século XIX, o ensaio descreve três damas de companhia imaginadas pelo autor para a deusa romana Levana — que, possivelmente relacionada às gregas Ilítia ou Ártemis, era a deusa dos rituais de parto e da criação dos filhos, mas é considerada, no texto, de forma mais poética em suas atribuições.

Às damas de companhia chamadas de *mágoas*, Quincey dá também o título de *mães*, e as descreve como três distintas formas de tristeza. *Mater Lachrymarum*, Mãe das Lágrimas, é presente nos momentos onde ela é declarada na forma das lágrimas; *Mater Tenebrarum*, Mãe das Trevas, nos momentos onde ela toma a forma do desespero; e *Mater Suspiriorum*, a Mãe dos Suspiros, onde a tristeza é silenciosa e invisível.

Esta leitura foi imprescindível para a compreensão não somente da mística por trás das duas versões de *Suspiria*, mas também do cerne emocional e afetivo do *remake*

²“Can women speak, and can images of women speak?”. Tradução livre.

de Guadagnino, que ajudou a conformar muitas das decisões da fase final de montagem do vídeo-ensaio.

Não é exagero dizer que Luca Guadagnino traz a sua *Suspiorum* algo mais próximo à intenção do texto original de Quincey. Não uma figura sobrenatural inerentemente má: a segunda encarnação de *Suspiorum* é capaz de compaixão da mesma forma que é capaz de atos de destruição, e é talvez a maior expressão da complexidade moral do segundo filme. As bruxas da academia de dança buscam a magia e a *Suspiorum* como forma de obtenção de poder, mas esse poder por si só é neutro, e a morte, que às vezes é consequência da busca, serve tanto como punição quanto como misericórdia. Ou seja, não há dualidades, mas sim contínuos, contrastando o filme ao horror mais simples e maniqueísta de sua versão original.

Ao mesmo tempo, MURPHETT (2021) e HOWARD (2022) argumentam em favor de uma leitura política dos dois filmes — que leve em consideração suas conexões com a história da Alemanha de 1977: uma Alemanha pós-nazismo, dividida e cheia de contradições. Para estes dois autores, é imprescindível que se entenda os filmes dentro de seu contexto, reconhecendo que, onde Argento foge das realidades do que era, a sua época, o presente, Guadagnino mergulha neste passado, trabalhando-o através da academia de dança. Utilizando a psicanálise como suporte, os autores do texto apresentaram maiores informações a respeito do período histórico que cerca os filmes, relacionando suas complexidades com a dança e com as personagens. Apesar de não ser de direto interesse para o eixo de temas a serem explorados pelo nosso vídeo-ensaio, estes textos nos auxiliaram a melhor compreender o *Suspiria* de 1977 e a direcionar o olhar do vídeo-ensaio para a ideia de movimento.

Já o artigo *Suspiria* (2018) e o *Cinema da Presença* (JUNIOR, 2019) volta-se especificamente para a fisicalidade e para o corpo ao trazer para a análise do filme a ideia de efeito de “presença”, que “remete à ligação sensível, corporal, [e] perceptiva com os objetos” (JUNIOR: 2019, 114). Tais efeitos procuram um impacto direto na audiência não por vias analíticas, mas por vias *físicas*, atingindo seu corpo através da montagem, do som e de imagens, em uma “reconfiguração de estratégias formais, para um cinema que elogia e busca continuamente alcançar o aparato sensorial” (IDEM, p. 115).

Do movimento e do corpo vem, então, a dança, algo que cada vez mais nos pareceu relevante para ser algo central no nosso vídeo-ensaio. E o artigo de SÁNCHEZ (2019) foi de grande ajuda para compreender as referências utilizadas por Guadagnino e Damien Jalet, seu coreógrafo, nas conexões que eles constroem entre o movimento e a sensação de horror na releitura de *Suspiria*.

Foi a partir da leitura de *La danza, una narrativa corpórea del horror, en Suspiria de Luca Guadagnino*, (SÁNCHEZ, 2019) que percebemos como artistas como Isadora Duncan, Mary Wigman e Pina Bausch trazem para o universo do movimento uma dança que liberta os gestos de noções do belo e do feio. Não há uma movimentação *correta*, há apenas uma movimentação *necessária*, que vem de forma quase natural para expressar realidades interiores.

Mary Wigman, diz, sobre sua coreografia *Hexentanz* — a dança da bruxa: “Foi maravilhoso abandonar-se ao desejo malévolo de absorver as forças que ousam se manifestar apenas sob nossa aparência civilizada.”³ (SÁNCHEZ, 2019. pág. 355).



fig. 1 e 2: Stills de *Hexentanz*. Fonte: MoMA, 15 Jan. 2023.

Cabe ainda ressaltar que Juliana Froehlich (2022)⁴ discutiu esta mesma temática na exposição de sua pesquisa durante o Encontro da Socine em 2022. Ela relacionou o feminino, as torções corporais — historicamente associadas ao sobrenatural — e a abjeção como formas de fuga do olhar objetificante. No resumo expandido apresentado

³ “Era maravilloso abandonarse al maléfico deseo de empaparse de las fuerzas que osan manifestarse apenas bajo nuestra civilizada apariencia”. Tradução livre.

⁴ O XXV Encontro da Socine ocorreu entre 9 e 15 de novembro de 2022, na ECA/USP.

sobre o trabalho, ela diz que “[...] há na abjeção associada ao feminino e ao corpo da mulher o rompimento de fronteiras e a subversão da objetificação em sua base,” (FROEHLICH, 2022).

Com estas leituras que empreendemos, as relações entre corpo, política, feminismo e violência se tornaram mais claras. Com isso, foi possível refletir sobre como estes temas inspiram diferentes vínculos com o cinema.

b. EXPLORANDO O VÍDEO-ENSAIO

Em confluência com esta discussão, estudos sobre o vídeo-ensaio, seus formatos e sua força de discurso, também foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho e para uma melhor compreensão das potencialidades que um ensaio audiovisual pode alcançar.

Popularizado pelo YouTube, mas também utilizado formalmente no universo acadêmico para apresentação de resultados, o termo vídeo-ensaio funciona mais como um guarda-chuva de diferentes estilos e técnicas, e menos como definição rígida de um objeto. O texto *The Video Essay as A Persuasive Genre* (BUCO, 2018) aborda os vídeo-ensaios de grande circulação na internet em busca de parentescos comuns que os relacione e encontra justamente essa variedade, acompanhada de estruturas linguísticas que os conecta, categorias mais ou menos reconhecíveis.

Parte da diversidade interna do formato se deve as suas capacidades de se adequar a diferentes objetivos e propostas: mesmo um vídeo-ensaio de natureza persuasiva, geralmente narrado em primeira pessoa em busca de argumentos a favor ou contra um determinado ponto de vista, pode ter aspectos poéticos e experimentais.

Isso porque para além de ser um veículo para um discurso, sendo ele de análise ou de crítica, o vídeo-ensaio também é uma forma de expressão criativa. O artigo *Estilo e Autoria no Vídeo-Ensaio* (ARAUJO; TEIXEIRA, 2020), numa análise aprofundada do canal *Every Frame A Painting*, um dos maiores dentro do gênero, revela marcas de autoria em suas produções — marcas que se encontram não somente no texto narrado por Tony Zhao, autor dos vídeos, mas também nos aspectos audiovisuais dos ensaios.

Adicionando-se a estes textos, *The Video Essay As Art Practice* (LÓPEZ; MARTIN, 2015) molda uma imagem interessante do formato, uma imagem que aponta para o potencial da criação de uma linguagem própria que, dentro de suas limitações, proporciona amplo espaço de expressão. Esta característica, particularmente, nos instigou.

É CREEKMUR (2016), entretanto, que finalmente direciona o olhar para esse potencial e reflete sobre o vídeo-ensaio em sua versão mais livre. Ao explorar o trabalho de diferentes vídeo-ensaístas que fogem da narração como mecanismo persuasivo principal, seu esforço de compreensão do formato o leva a três trabalhos de natureza — como ele descreve — *afetiva*⁵, e à conclusão de que o ensaio videográfico, como forma de crítica e análise, parece singularmente adequado para a discussão sobre *efeitos* no cinema, físicos ou emocionais, por ser capaz de *reproduzi-los* e não somente descrevê-los.

Dentre os vídeo-ensaístas citado por CREEKMUR (2016), se encontra aquele que é também o maior referencial audiovisual desde projeto: Kogonada, cineasta sul-coreano que antes de sua estreia como diretor realizou um grande número de vídeo-ensaios para portfólio próprio e para a *Criterion Collection*. Principalmente estes últimos são de natureza poética e abstrata, consistindo na procura de temas, imagens e sons “recorrentes” no trabalho de diretores de renome. Apesar de demonstrarem conhecimento profundo sobre a obra de vários autores, estes ensaios audiovisuais são por si só obras completas, que discursam sobre seus assuntos no casamento hábil de imagens e sons de forma aberta, livre e muito consistente.

3. DESCRIÇÃO DO QUE FOI REALIZADO NO PERÍODO

a. PLANO INICIAL E SUAS MUDANÇAS

O projeto e seu produto passaram por inúmeras mudanças desde sua concepção. Inicialmente, o foco do vídeo-ensaio se encontrava na ideia de espelhamentos e na teoria psicanalítica de Lacan aplicada por Laura Mulvey ao feminismo, que deu origem ao nosso interesse pelos “espelhos” no cinema. Mas, não havia clareza sobre qual(is) seria(m) o(s) objeto(s) de estudo. O filme *Suspiria* de Guadagnino sempre fora de

⁵ *Affective*, em tradução livre.

especial relevância em nosso horizonte. Na verdade, sua filmografia sempre foi pensada como um possível “tema”, mas sem uma certeza do que seria tão atraente para se tratar especificamente sobre representação feminina, algo que queríamos priorizar.

Com o passar dos meses, os estudos e as reuniões de orientação foram refinando o olhar sobre qual seria o nosso foco. Repetidos visionamentos e um mergulho no passado do filme *Suspiria* trouxeram à tona as diferenças no tratamento da representação feminina entre a versão de Guadagnino e a original, o *Suspiria* de Dario Argento, de 1977. Daí surgiu a ideia central a ser trabalhada: a representação da imagem feminina, seu corpo, fisicalidade, e a ligação estreita com o horror — ligação essa que se mostrava cada vez mais importante para a nossa reflexão.

A presença da dança em ambos os filmes, e tão radicalmente dissemelhante entre os dois, fixou a importância da comparação entre as versões. Assim, nascia o cerne do vídeo-ensaio: colocar os filmes lado a lado, investigando as características de suas formas de ver — e por vezes de ouvir — o corpo.

Curiosamente, depois de tantas modificações de abordagem, a descoberta do interesse pelo “corpo” trouxe de volta ao estudo a ideia do espelho, algo que ficou tão presente nesta última versão do vídeo-ensaio e que acabou se tornando uma de suas principais motivações poéticas.

b. REALIZAÇÃO DO VÍDEO-ENSAIO

Com o fim do período de pesquisa e primeiros apontamentos, iniciou-se o período de elaboração do vídeo-ensaio. Sendo ambas as versões de *Suspiria*, e especialmente a versão de Guadagnino, tão pautadas no horror, no corpo — no *efeito* —, um possível vídeo-ensaio de natureza afetiva nos pareceu particularmente adequado aos nossos propósitos.

Em razão desta busca, que tem, de certa forma, uma motivação experimental, o vídeo-ensaio foi montado não em vários cortes que partiriam de um roteiro mais ou menos fixo, com reajustes subsequentes, mas sim a partir de várias experiências de montagem: pequenos trechos de interesse visual, sonoro, ou narrativo que, juntos,

ajudariam a encontrar as relações necessárias para uma coesão discursiva. Apesar de não ser um vídeo-ensaio estritamente narrativo ou argumentativo, dois princípios básicos guiaram nossas buscas por essa coesão e pelas experiências, ambos levantados durante o semestre passado ao longo do processo de pesquisa, ou com a ajuda da banca de qualificação.

O primeiro foi o princípio da *distância* (ou *distanciamento*): Guadagnino, em sua versão de *Suspíria*, parece evitar os corpos de suas atrizes sempre que possível — a câmera passeia pelos espaços e encontra objetos, paisagens, cantos nas salas, e mesmo quando é inevitável enquadrar as personagens femininas há uma preferência por planos escuros, pouco iluminados, por posicionar a câmera afastada das figuras, atrás de obstruções, ou por filmar esses corpos através de vidros e espelhos, ao invés de um enquadramento direto. Há uma forte noção de *busca*, de *procura* — tanto por parte do realizador quanto por parte das personagens. E é justamente essa noção de busca que, afinal, nos serve como força motriz do vídeo-ensaio.

O segundo princípio é o princípio do *explícito* (ou *aproximação explícita*), presente em ambos os filmes, e que contrapõe em parte o primeiro princípio: quando nos aproximamos, finalmente, daquilo que a câmera tanto evitava, o que temos é uma perspectiva abjeta do corpo — o *horror* — que confronta a objetificação prazerosa ao se mostrar uma objetificação que tende a *repelir* o olhar ao invés de atraí-lo.

O vídeo-ensaio procura promover, então, uma *passagem* estrutural entre algo que a câmera tenta mostrar mas não consegue e uma visão clara, explícita — e horrorosa — do corpo. Essa ideia de *passagem*, de um elo de ligação entre os grandes pilares que sustentam o vídeo-ensaio, é literalizada pela exploração de imagens de “portas”, que funcionam não só como um limiar entre os dois princípios básicos pré-estabelecidos (*distância/explícito*), mas também um limite, uma barreira a ser transpassada. Em outras palavras, podemos pensar em uma busca por um objetivo obscurecido, algo que se encontraria do lado de lá.

Em razão desta estrutura, foi importante para o processo encontrar pontos de apoio para essa “busca”. Tentamos pensar em sequências que ancorassem os dois princípios (*distância* e *explícito*) e uma outra que promovesse uma passagem, no meio do vídeo-ensaio.

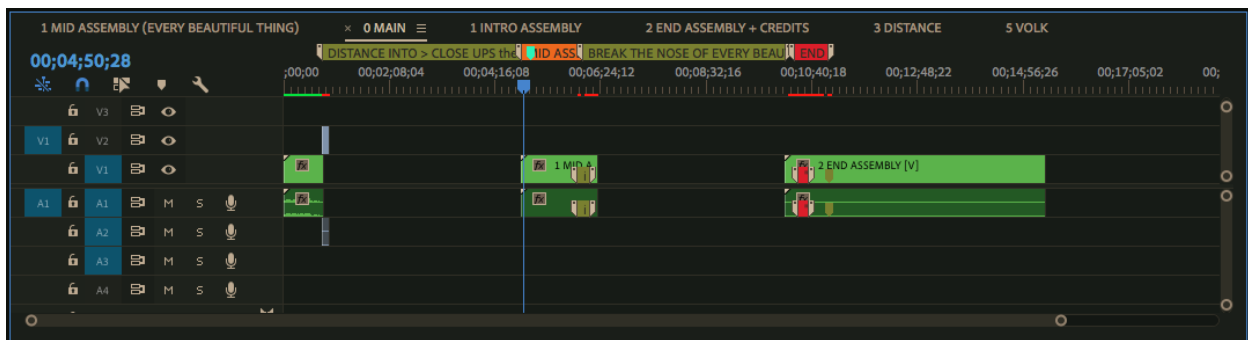


fig. 3: screenshot da primeira fase de montagem, com três das sequências de apoio. Fonte: reprodução da autora, 15 Jan. 2023.

Essas sequências, por sua vez, foram montadas a partir de coleções de imagens e de trechos de diálogo que expressavam ambas as ideias, ou que refletissem questões referentes ao feminino e sua relação com o corpo. Um elemento visual marcante — e que nos trouxe de volta nosso objeto de interesse inicial — foi a exploração de espelhos ou, mais precisamente, de seus reflexos. Nenhum dos espelhos de *Suspíria* realmente reflete uma imagem precisa do corpo das personagens e, mesmo que pudesse fazê-lo, a imagem, apenas, não seria o suficiente. Um corpo em dança, afinal, antes de ser imagem, é movimento, intenção, e possui uma materialidade que não pode ser reproduzida, apenas inferida, na melhor das hipóteses. Essa ideia de inequação da imagem bidimensional para uma visão total do corpo, inclusive, foi inspirada em um trecho de diálogo de *Suspíria* (2018), que esteve lá em todas as várias iterações dos trechos de ancoragem por nós elaborados/explorados nas várias “montagens” do nosso vídeo-ensaio.

Outro momento crucial do projeto, talvez a peça mais importante do vídeo-ensaio — certamente a mais trabalhosa —, pretende descrever a destruição das expectativas de beleza, e é a quarta sequência que compõe a montagem do vídeo-ensaio como um todo: a remontagem do ensaio de *Volk* (o número de dança que a companhia está coreografando). Os espaços não preenchidos do quadro (nas janelas comparativas que propusemos) objetivam explorar a percepção e reforçar o campo do não-visto. Este “não-visto”, mesmo que seja algo importante, não deveria ser algo para operar como proteção e/ou barreira de algo que procuramos — mas sim alguma coisa que finalmente poderemos encontrar, mesmo que imaginariamente. A violência do momento é, também, de certa forma, mais uma passagem. Como o ritual final do filme de Guadagnino, ela funcionaria como uma espécie de trauma necessário. Ao

literalmente romper com a beleza (já que um corpo em movimento desencadeia a destruição de outro), nos deparamos com a imagem de Sarah, colega mais próxima à Susie, refletida em um espelho, espelho este que é também uma porta. Uma passagem, talvez, para uma outra visão de si mesma.

No processo de elaboração do vídeo-ensaio, estas quatro sequências descritas, por sua importância e por terem início, meio e fim pré-estabelecidos, foram finalizadas por primeiro. Somente depois de encontrados estes quatro pontos de apoio, e enxergando neles uma visão do vídeo como um todo, que o verdadeiro desafio da montagem começou.

Vale dizer que a edição a partir de um objeto finalizado, já existente (os dois filmes) e não de um material bruto, que permite vários tipos de manipulação, exige muita criatividade na solução de problemas. Por exemplo, como buscar pontos de corte em planos que já foram cortados? Como dissecar ainda mais algo que já foi milimetricamente ajustado para um contexto específico? Apesar de ser possível descrever com precisão as ideias que motivaram a estrutura do vídeo-ensaio, o processo de montagem que empreendemos não foi nada “linear”. Tal aposta, embora necessária, foi um desafio a mais.

Como arte, a montagem tem exigências específicas, ligadas, principalmente, à dimensão temporal do fazer fílmico. Encontrar o ritmo dos trechos e um fluxo de duração de planos nem sempre foi possível dadas as limitações do material. Imagens estáticas podem ser estendidas, mas não há diferentes *takes*, ou arquivos brutos com toda a duração captada de movimentos. De certa forma, depois de identificadas as ideias principais que levariam o vídeo-ensaio do começo ao fim, o trabalho se torna um esforço de, como disse Andrei Tarkovski (2010), *esculpir o tempo*: necessariamente uma tarefa redutiva, que permite o rearranjo e o recorte daquilo que já existe, mas nunca a *criação* de material de base. Adiciona-se a isso, é claro, a dimensão sonora: diálogos com trilha musical não são facilmente re-editáveis, e nem sempre é possível ou desejável manter a trilha sonora original dos trechos escolhidos.

Sem os arquivos originais, o maior desafio foi escolher entre achar formas de manter as características do trecho selecionado ou descartar a lógica interna do trecho inteiramente — e nem sempre essas escolhas são igualmente possíveis. Colar as

quatro sequências principais umas nas outras, mantendo entre elas uma coesão de *ritmo* e *efeito*, necessitou semanas de experimentos com trechos de ambos os filmes. Muitas vezes estes experimentos resultaram em sequências que infelizmente não se encaixavam com as quatro que já estavam prontas e que eram essenciais.

Name	Frame Rate	Media Start	Med
0 77 5.1	23,976 fps	00:00:00:00	0
0 MAIN	29,97 fps	00:00:00:00	0
0 MAIN 2	29,97 fps	00:00:00:00	0
00 NEW CUTS	29,97 fps	00:00:00:00	0
0 SCRAPS	29,97 fps	00:00:00:00	0
1 INTRO ASSEMBLY	29,97 fps	00:00:00:00	0
1 MID ASSEMBLY (EVERY BE	29,97 fps	00:00:00:00	0
1 NIGHTMARES	29,97 fps	00:00:00:00	2
1 SECOND ACT	29,97 fps	00:00:00:00	0
2 END ASSEMBLY + CREDIT	29,97 fps	00:00:00:00	0
3 DISTANCE	29,97 fps	00:00:00:00	0
4 CLOSE UP	29,97 fps	00:00:00:00	0
5 VOLK	29,97 fps	00:00:00:00	0
6 HANDS	29,97 fps	00:00:00:00	0
7 DANCES	29,97 fps	00:00:00:00	0
9 USABLE DIALOGUE	29,97 fps	00:00:00:00	0

fig. 5: lista de sequências utilizadas na montagem do vídeo-ensaio, a maioria das quais foram descartadas antes do corte final. Fonte: reprodução da autora, 21 Mar. 2023.

A remontagem do ensaio de *Volk*, que é o trecho de dança mais extenso do vídeo-ensaio, exigiu, por exemplo, o trabalho com todas estas dificuldades, e culminou em uma solução que levou a novas descobertas. Sendo uma sequência originalmente criada para que os cortes rápidos se juntassem ao trabalho de som constituindo a montagem paralela dos acontecimentos, não era possível separar imagem e som — e manter as mesmas características do trecho original. Dado ainda a um limite auto-imposto, mas necessário para manter a coesão estética do ensaio, não havia o desejo de adicionar material externo às duas versões de *Suspiria* ao corpo principal do ensaio. O silêncio completo na duração da sequência também não causava os efeitos necessários. Então, como compor a trilha sonora do trecho sem que ele perdesse sua identidade?

A resposta foi encontrada na trilha sonora completa do filme publicada por Thom Yorke em dois álbuns, contendo as composições finais de músicas que foram e que

não foram utilizadas no corte final do filme. Entre elas, uma das versões da música criada para acompanhar a coreografia de Volk — *Volk Spin Off v3* —, que, apesar de não utilizada no filme, foi de perfeito encaixe no vídeo-ensaio.

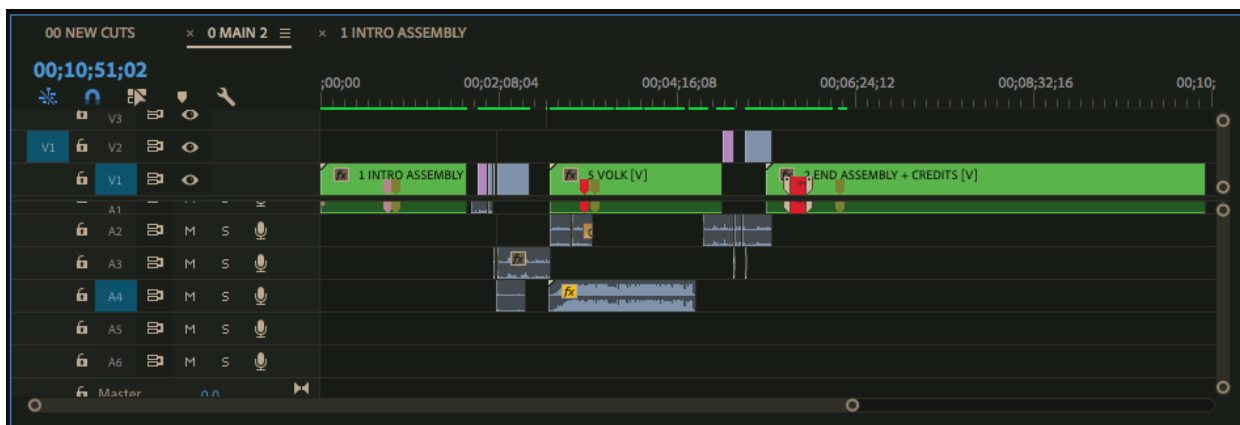


fig. 4 e 5: screenshot da segunda fase de montagem, já com os sons de Volk. Fonte: reprodução da autora, 21 Mar. 2023.

Todo o esforço de montagem até aqui, então, buscava a realização de uma ordem de fatores que gostaríamos de abordar:

- A problemática do corpo feminino apresentada na distância (com distanciamento) e nas dificuldades de representação desse corpo pelo reflexo (de espelhos);
- Algumas das possíveis formas de beleza criadas por representações destes corpos, que o objetificam em prol de uma apreciação estética prazerosa;
- A quebra dessas expectativas de beleza na aproximação do olhar, apresentada pela dança, pelo horror e pelo abjeto;
- E o lembrete de que ambas as possibilidades (distância e aproximação explícita) não são mutuamente exclusivas, pois não necessariamente “impedem” uma possibilidade de escolha.

Ao final do processo de montagem, mas antes da fase de ajustes e outras adições (ajustes de cortes entre as trilhas de som, ganho e volume, refinamento de cortes entre tomadas, legendas, entre outros), pareceu não só pertinente, mas necessário, lançar uma luz em direção ao texto original de Laura Mulvey que originou o trabalho, de forma não só a trazer o lembrete da necessidade do tratamento de temas femininos mas

reconhecer a longa história de esforços em direção à outras formas de representação feminina.

Um pequeno trecho retirado das gravações do evento de aniversário de 40 anos de *Visual and Other Pleasures* (MULVEY, 1989), realizado pela British Film Institute em 2016 serve como prelúdio ao vídeo-ensaio. Coincidência ou não, o texto inaugural de Mulvey é da mesma década que o filme de Argento, e o evento comemorativo é contemporâneo ao de Guadagnino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o processo aqui descrito, da pesquisa à realização, não é suficiente para ilustrar o tamanho do aprendizado adquirido nesta empreitada. Os filmes só puderam ser amplamente analisados após as leituras empreendidas, as reuniões de orientação e as preciosas dicas da banca de qualificação. Nosso maior desejo era que o vídeo ensaio pudesse espelhar que o modo no qual ele se materializou só foi possível em função de todo um pensamento e uma reflexão que se originaram a partir de cada frase lida, cada imagem vista, cada divagação envolvida. Dificilmente o produto audiovisual resultante dará conta de demonstrar essa assimilação, sabemos. Mas não posso deixar de expressar que cada vez que o vejo, intimamente revivo meu aprendizado. Pelo menos posso afirmar que aprendi muito sobre montagem durante esta experiência.

Muitos são os limites impostos a um trabalho como este, que precisa ser concluído em um espaço limitado de tempo. Dada a duração dos filmes utilizados como objeto de estudo e abrangência do tema a ser tratado, muitas eram as possibilidades de montagem que poderiam ser experimentadas. No entanto, a necessidade de ter algo a ser apresentado até o final do semestre, impôs um tempo a ser obedecido.

Foi gratificante poder experimentar o formato vídeo-ensaio como Trabalho de Conclusão de Curso, sobretudo depois de perceber quão variada pode ser sua estratégia narrativa e o quanto a reflexão sobre filmes utilizando a própria linguagem audiovisual como ferramenta é fascinante — e capaz de alcançar entendimentos e sensações que um texto escrito não dá conta.

Lógico que há um vasto repertório ainda a ser estudado referente ao vídeo-ensaio, tal exercício foi apenas um começo. Do mesmo modo, questões ligadas à representação do corpo feminino no cinema foram parcialmente alcançadas em minhas leituras. O tema tem um enorme e fascinante passado, e todo um “futuro” que se estende em direção a novas produções, a novas vozes teóricas.

Mesmo ambas as versões de *Suspiria* ainda contém universos temáticos extensos, que sequer alcancei. Tenho plena consciência que o vídeo-ensaio que nasceu desse projeto é uma pequena fração dentre inúmeras possibilidades de abordagem e aprofundamento possíveis. No entanto, foi sem dúvida um processo de enorme aprendizagem. Que possa inspirar novas pesquisas e experimentações, com a mesma potência que pude vivenciar.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Denize, TEIXEIRA, Luiz Gustavo V. “Estilo e Autoria no Vídeo-Ensaio”. in: *Parágrafo*. São Paulo, vol. 7, n° 1, jan/jun, 2020.

BUCO, Stephanie. *The Video Essay as A Persuasive Genre*. Bachelor Degree Project. Stockholm: Department of English. Stockholms Universitet. Orientadora: Marta Andersson. 2018.

CREEKMUR, Corey K. “How Does Film Feel? Toward Affective Videographic Criticism”. in: *The Cine-Files*, issue 10 (spring 2016).

FROEHLICH, Juliana. O horror no feminino: histeria, abjeção e dança em *Suspiria* (2018). in: *XXV ENCONTRO SOCINE*. 25, 2022, São Paulo.

HOWARD. Alexander; MUPHERTT, Julian. Transferring *Suspiria*: Historicism and Philosophies of Psychoanalytic Transference. in: *Film-Philosophy*, vol. 26. 2022.

JUNIOR, Paulo Souza dos S., “*Suspiria* (2018) e o Cinema da Presença”. in: *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 8, vol. 1, n° 15, jan-jun, 2019.

KOGONADA. *Mirrors of Bergman*. 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/119452347>> Último acesso: 21 set. 2022.

KOGONADA. *Hands of Bresson*. 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/98484833>> Último acesso: 21 set. 2022.

KOGONADA. *Way of Ozu*. 2016. Disponível em: <<https://vimeo.com/157221223>> Último acesso: 21 set. 2022.

LÓPEZ, C. A., MARTIN, Adrian. "The Video Essay As Art Practice". in: *European Journal of Media Studies*. Amsterdam, vol. 4, n° 1, 2015.

MOMA. *Inventing Abstraction | Mary Wigman | Hexentanz*. 2023. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=238>> Último acesso: 12. Mar. 2023.

MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave. 1989.

MUPHERTT, Julian. Allegory, Allegoresis, and *Suspria*. in: *Affirmations: of the modern*, vol. 7(1), pp.84–103. 2021.

QUINCEY, Thomas de. *Levana and Our Ladies of Sorrow*. Disponível em: <https://www.bartleby.com/27/22.html>. Último acesso: 21. Set. 2022.

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

SMELIK, Anneke. *And The Mirror Cracked*. New York: St. Martin's Press, 1998.

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

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

WILLIAMS, Linda. "Something Else besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama". in: *Cinema Journal*, vol. 24. 1984.

APÊNDICE A - Link do vídeo-ensaio

https://drive.google.com/drive/folders/1vYqSxOpH0pMoQSlpK7Wu1oeUhrGQ6oiW?usp=share_link