

A BELA ESTÁ UMA FERA



NARRATIVAS ARQUITETÔNICAS,
STIMMUNGEN E PERFORMANCES DE
RESISTÊNCIA DO FEMININO MONSTRUOSO

FERNANDA MARTINS DE ARAUJO



FERNANDA MARTINS DE ARAUJO

A BELA ESTÁ UMA FERA

NARRATIVAS ARQUITETÔNICAS,
STIMMUNGEN E PERFORMANCES DE
RESISTÊNCIA DO FEMININO MONSTRUOSO

CACHOEIRA - BA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Fernanda Martins de Araujo

A Bela está uma Fera:
Narrativas Arquitetônicas, *Stimmungen* e Performances de
Resistência do Feminino Monstruoso

Cachoeira-BA
2025

Fernanda Martins de Araujo

A Bela está uma Fera:

Narrativas Arquitetônicas, *Stimmungen* e Performances de
Resistência do Feminino Monstruoso

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador(a): Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho

Cachoeira-BA

2025

Araújo, Fernanda Martins de

A Bela está uma Fera : Narrativas Arquitetônicas, *Stimmungen*
e Performances de Resistência do Feminino Monstruoso
/ Fernanda Martins de Araújo. -- Cachoeira, 2025 187 p. : fotos

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia,
Centro de Artes, Humanidades e Letras, Cachoeira

Orientador: Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho

1. Paradise Hills. 2. Direção de Arte. 3. Cinema. 4. Feminino
Monstruoso. 5. Fera. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da UFRB. Biblioteca da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Centro de Artes, Humanidades e Letras, Cachoeira.

Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

FERNANDA MARTINS DE ARAÚJO

**A BELA ESTÁ UMA FERA: NARRATIVAS ARQUITETÔNICAS, STIMMUNGEN E
PERFORMANCES DE RESISTÊNCIA NO FEMININO MONSTRUOSO**

Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em
Comunicação da UFRB, sob orientação do(a)
Prof.(a). Dr.(a). Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho.

Aprovada, 28 de julho de 2025.

Comissão Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO**
Data: 29/07/2025 15:06:35-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho
(UFRB – Orientador)

Documento assinado digitalmente
 **LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO**
Data: 30/07/2025 13:48:32-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Ludmila Moreira Macedo de Carvalho
(UFRB – Examinadora Interna)

Documento assinado digitalmente
 **ROBERTA OLIVEIRA VEIGA**
Data: 29/07/2025 09:57:52-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga
(UFMG – Examinadora Externa)

Cachoeira-BA

2025

Para Joice e Leila.

Para Mbeni Waré, em memória.

E para todas as mulheres Feras que não só resistem ao patriarcado e suas violências, como essencialmente se reinventam e se redescobrem para viver.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao Professor e Orientador Jorge Cardoso Filho, por sua constante disponibilidade, atenção e acolhimento sensível. Sua perspicácia em sala de aula, durante a graduação e mestrado, e sua notável capacidade didática foram fundamentais para despertar meu interesse em textos complexos, tornando-o o primeiro a, de fato, me guiar na compreensão de leituras densas e, posteriormente, ser o orientador desta pesquisa. Sou grata pelas inúmeras reuniões informais que precederam esta dissertação, ao longo dos anos anteriores, essenciais para a elucidação de minhas próprias ideias, pelo acolhimento impecável no Grupo de Estudos em Estéticas da Comunicação (GEEECA) em um momento em que ainda não me reconhecia como acadêmica, pela paciência diante de meus incansáveis questionamentos e pelo imenso respeito demonstrado à autenticidade de seus estudantes e, especialmente, orientandos. Adicionalmente, expresso minha profunda gratidão por todo o acolhimento durante minha gestação, pelo apoio inestimável no período do parto e pós-parto, e, sobretudo, pelo reconhecimento e respeito a todas as implicações que a maternidade acarreta na vida acadêmica de uma mulher e mãe.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), por ter aberto caminhos sem impor vozes ou dilacerar alteridades, e por sua proposta decolonial de ensino e construção efetiva de um coletivo acadêmico horizontal.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPEX), pelo suporte essencial através das bolsas de pesquisa, que não apenas viabilizaram a continuidade deste trabalho, mas também garantiram minha permanência na universidade. Destaco, ainda, o respeito às políticas de licença-maternidade e as adequações legislativas que ocorreram durante este percurso.

Minha gratidão se estende às Professoras Ana Paula Nunes, Ana Rosa Marques e Índia Mara Martins, cujo empenho tornou possível o acesso às bolsas. Ao projeto

Impactos (Universidade Federal Fluminense), pela concessão da bolsa entre 2022 e 2024; à Mostra de Cinema e Direitos Humanos, pelo apoio de dois meses de bolsa em 2024; e à Fundação Euclides da Cunha, por um mês de apoio também em 2024. Por fim, agradeço à Professora Daniela Matos, que, através da coordenação do projeto Encruza, parceria entre a UFRB e o Ministério da Igualdade Racial, proporcionou, juntamente com a FAPEX, seis meses de bolsa técnica. Sem todos esses apoios financeiros, minha permanência no curso de pós-graduação teria sido inviável.

Agradeço, ainda, às Professoras Roberta Veiga e Dorotéia Bastos, pelas valiosas e generosas sugestões apresentadas durante a banca de qualificação.

Agradeço, sobretudo, ao meu filho Diadorim, o sol da minha vida, o eclipse do meu amor, a luz que delineia minhas sombras; gestado durante esta formação. Obrigada por todo o amor compartilhado, pela parceria, pelo carinho diário e por me apoiar nos dias mais desafiadores, quando precisei conciliar múltiplas demandas no complexo malabarismo que foi e continua sendo a vida que compartilhamos. Que você saiba, um dia, o quanto esteve presente em cada linha escrita, mesmo antes de aprender a ler. E que possa crescer livre, distante das amarras das masculinidades que atravessam esta pesquisa. Que se torne um homem outro, não o que é esperado, nem o que aqui se denuncia, mas alguém capaz de imaginar modos mais éticos, justos e sensíveis de existir. Porque não se trata apenas de proteger, analisar ou resgatar as vítimas, mas de reconhecer a urgência de gestar outras alteridades masculinas possíveis. Que seu caminho seja feito de luz, e que essa luz não tema as sombras. Que haja espaço para o telúrico, o lunar, o oculto, pois não há claridade sem trevas, nem futuro sem escuta das forças subterrâneas que nos atravessam.

À minha mãe, a quem devo não só a dádiva da vida, mas também todo o auxílio fundamental para minha permanência na vida adulta, por sua escuta paciente e sensível, e por ser minha grande parceira nas trincheiras da vida. Ao meu pai, por todo o apoio e cuidado, por ser um pai-avô para meu filho e por ter nos amparado nos momentos de adversidade. À minha irmã Camila, por cuidar de nossa família enquanto esta dissertação era redigida em outra parte do país, e por sua presença constante como um pilar de afeto.

Agradeço à querida Larissa Gonçalves por toda escuta e partilha ao longo do processo de gestação, desenvolvimento e finalização desta dissertação. Sua atenção, seu olhar crítico e sua amizade foram essenciais para tecer as conexões entre vida, maternidade e academia.

À Géssica Barbosa, conhecida também como DiLua, por sua generosidade e pragmatismo ao longo de 2025. Sua parceria como rede de apoio entre mães foi crucial para a concretização desta dissertação, e nossos debates enriqueceram o texto para além de suas páginas, permeados por inumeráveis xícaras de café e compartilhamentos artísticos.

Ao Carlos André, por seu apoio, amor e parceria. Sua serenidade, estabilidade e presença constante, aliadas à sua confiança em minha capacidade nos momentos de incerteza e ao seu incentivo às minhas propostas, foram importantes para a minha persistência nessa trajetória.

Ao João Marciano Neto, pela generosa troca intelectual, pela escuta atenta nos momentos de ansiedade e pelas sugestões de leitura que ampliaram caminhos teóricos fundamentais. Estendo minha gratidão à sua mãe, Maria Elisa Ferraz Gomes Pereira (*in memoriam*), cuja ajuda e incentivo também foram valiosos ao longo do percurso.

Ao Henrique Cursino, pela presença constante e pelo suporte financeiro em momentos decisivos, mas, sobretudo, por uma amizade que atravessa dezesseis anos com solidez, afeto e afinidade rara.

À Carla Andreia, Bernabé, Ivone Vanda, Dona Margarida, Verônica, Biel, Cauane, Gabriel Pit, Dona Jana, Ivone Cléa, Áurea e Mundinho, por constituírem minha essencial rede de apoio ao longo desses - anos. O auxílio prestado nos cuidados com meu filho foi determinante para que eu pudesse conciliar a maternidade com a dedicação à pesquisa acadêmica. As conversas e trocas de saberes proporcionaram valiosos portais para a vida real. Sem o suporte de vocês, a experiência da maternidade solo bem sucedida aliada a vida acadêmica não teria sido possível.

À Ohana Abreu, Maria Mango e, em memória, a Mbeni Waré, por integrarem uma rede de apoio cuja existência materializou, na prática, as estratégias de sobrevivência e resistência que esta dissertação busca compreender e valorizar. Em um momento de extrema vulnerabilidade, atravessado por um episódio de violência doméstica e pela descoberta inesperada da gravidez, foi essa rede que garantiu minha segurança e dignidade. A ausência de julgamento e a presença ativa dessas mulheres não apenas possibilitaram a denúncia e prisão do agressor, como também me sustentaram diante da reconfiguração radical da minha existência. Seus gestos não foram apenas expressão de afeto, mas práticas concretas de cuidado, insurgência e reconstrução, exatamente como aquelas que esta pesquisa busca reconhecer e legitimar como formas legítimas de enfrentamento e reinvenção.

Por fim, expresso minha gratidão e meu mais genuíno amor à Paraguaçu, por sua lealdade e proteção, com todo seu "Auaamor", e ao Luke, Bebeth, Mush e Galocego, pela companhia e amor incondicional que só as espécies companheiras podem oferecer.



“Ah, sim, meu subgênero de terror favorito: existir como mulher durante 99% da história humana”

RESUMO

Esta dissertação examina como o filme *Paradise Hills* (2019), de Alice Waddington, experimenta e representa o feminino em contextos de violência patriarcal por meio da direção de arte, entendida aqui como um campo narrativo com gramática simbólica própria. A pesquisa fundamenta-se nas teorias do *feminino monstruoso* (Barbara Creed), da abjeção (Julia Kristeva) e da Teoria *King Kong* (Virginie Despentes), articuladas metodologicamente aos conceitos de *Stimmung* e da Teoria da Gestalt. O objetivo é identificar padrões visuais e dispositivos compositivos que estruturam atmosferas de opressão, resistência e reinvenção do feminino. A hipótese propõe que a direção de arte opera como um sistema narrativo específico, capaz de codificar e tensionar experiências sensíveis através da cenografia, cores, texturas, objetos e estilos visuais. *Paradise Hills* (2019) apresenta uma direção de arte mais densa e simbolicamente carregada que, no movimento interpretativo, é colocado em relação com filmes como *Bela Vingança* (2020), de Emerald Fennell *Lisa Frankenstein* (2024), de Zelda Williams, *Midsommar* (2019), de Ari Aster, entre outros. Como conclusão, a pesquisa identifica a recorrência de elementos das estéticas Art Nouveau, Gótica e Surrealista como operadores visuais de gênero e propõe a figura da Fera em contraposição ao conceito de monstro, compreendida como uma forma de raiva elaborada e agência simbólica.

Palavras-chave: *Paradise Hills*; Direção de Arte; Cinema; Feminino Monstruoso; Fera.

ABSTRACT

This dissertation examines how the film *Paradise Hills* (2019), by Alice Waddington, explores and represents the feminine in contexts of patriarchal violence through production design, understood here as a narrative field with its own symbolic grammar. The research is grounded in theories of the monstrous-feminine (Barbara Creed), abjection (Julia Kristeva), and the *King Kong Theory* (Virginie Despentes), methodologically articulated with the concepts of *Stimmung* and Gestalt Theory. The aim is to identify visual patterns and compositional devices that structure atmospheres of oppression, resistance, and reinvention of the feminine. The hypothesis proposes that production design operates as an autonomous narrative system, capable of encoding and intensifying sensitive experiences through set design, colors, textures, objects, and visual styles. *Paradise Hills* (2019) presents a denser and more symbolically charged production design, which, in the interpretive process, is put in relation to films such as *Promising Young Woman* (2020) by Emerald Fennell, *Lisa Frankenstein* (2024) by Zelda Williams, *Midsommar* (2019) by Ari Aster, among others. As a conclusion, the research identifies the recurrence of elements from Art Nouveau, Gothic, and Surrealist aesthetics as visual operators of gender and proposes the figure of the Beast, in contrast to the concept of the monster, understood as a form of elaborated rage and symbolic agency.

Keywords: *Paradise Hills*; Production Design; Cinema; Monstrous-Feminine; Beast.

LISTA DE IMAGENS

SUMÁRIO

REBENTO - PROLOGOMENO	15
1. ATMOS-FERAS	22
1.1 Performances de resistência (exemplos nas narrativas audiovisuais)	37
1.2 Narrativas arquitetônicas	63
2. FUNDAÇÃO DA CATEDRAL	76
2.1 Direção de Arte e Stimmung como gramática narrativa	79
2.2 <i>Gestalt Theorie</i> no espaço fílmico	85
2.3 Princípios da Gestalt em filmes de horror feminino	87
3 A BELA ESTÁ UMA FERA	97
3.1 Direção de Arte do Paraíso	98
4. Análise dos frames e cenários	104
5. ALGUMAS RESULTANTES	158
DA LAMA AO LÍRIO	170
REFERÊNCIAS	181
FILMOGRAFIA	184

REBENTO - PROLOGOMENO

A pesquisa nasce em 2020, após nove meses confinada em casa devido à pandemia. Durante este período, percebi uma predileção pessoal por determinados tipos de filmes e audiovisuais, e comecei a interrogar o que havia em comum entre eles. Passei os dois anos seguintes tentando nomear aquilo que intuía sem ainda dispor de repertório conceitual para sustentar minhas impressões. *Midsommar* foi o primeiro a me afetar de maneira profunda. Em seguida vieram *Paradise Hills*, *The Handmaid's Tale*, *Mãe!* e muitos outros filmes nos quais a fúria feminina parecia adquirir uma forma quase tangível. Eu, de maneira quase obsessiva, encontrava conexões que no início pareciam inexistentes ou fantasiosas. Com o tempo e a dedicação constante, encontrei o conceito do *Feminino Monstruoso* e, a partir daí, um mundo inteiro se abriu diante de mim.

Quando passei na seleção do mestrado, havia já algum tempo que rastreava o que eu ainda não sabia que se chamava performance. Meu interesse não se limitava às performances humanas. Eu também investigava os objetos e as materialidades que, em cena, pareciam carregar vida própria e enunciar sentidos. Ao longo da formação, fui percebendo que minha área de interesse não se restringia ao horror em sua classificação tradicional. Essa categoria permanece como um problema recorrente nessa área de pesquisa, inclusive ao longo deste trabalho. Diversos filmes analisados dificilmente são reconhecidos como pertencentes ao gênero horror quando deslocamos a subjetividade do medo para um ponto de vista que não seja o de homens heterossexuais cisgênero. Esse deslocamento evidencia um limite conceitual que afeta a maneira como essas obras são catalogadas e interpretadas.

O que me interessa, sobretudo, são as aparições do *Feminino Monstruoso* e seu desvio em relação às formulações clássicas dos anos 1990. Os filmes produzidos a partir de 2015 apresentam desfechos que divergem das análises anteriores. Neles, percebo uma transformação das performances, onde o Monstruoso Feminino deixa de ser algo a ser combatido ou rejeitado em nome de uma imagem conciliadora e passa a operar como tomada de posse, como potência. Há nas narrativas analisadas uma performance de devolução simbólica da desumanização sofrida pelas personagens. São figuras mais densas, complexas, que reagem à violência com uma força que reorganiza seus contornos subjetivos. A direção de arte, ao longo do

processo, repete o que alguns insistem em chamar de fórmula, embora eu reconheça como um fenômeno. Filmes de origens tão distintas reiteram heranças artísticas com precisão notável. Por que todos eles têm uma variação da luminária Tiffany? Por que há vestígios da *Art Nouveau* em cenários culturais tão diversos? Parecem compartilhar um universo em comum, como se produzissem atmosferas irmãs. Essa constatação me levou a compreender que precisava superar o rótulo de fórmula e investigar o que essas repetições enunciam, o que revelam sobre o feminino, o medo e a agência, entendendo que está mais para uma receita do que para uma padronização sem profundidade ou intenção.

O objetivo da pesquisa visa situar o ponto em que se entrelaçam imagens, formas e atmosferas que sustentam o percurso desta investigação. A figura da Fera, adotada como eixo teórico e sensível, desloca concepções convencionais de monstrosidade e instaura um campo instável no qual forças visuais, políticas e culturais se articulam. Sua presença requer atenção aos processos de transição, aos modos pelos quais atravessa domínios, dissolve limites e reordena regimes de visibilidade. A Fera não se restringe a zonas marginais; ela ocupa posições centrais em paisagens que se transformam e demandam novas formas de leitura crítica. Para acompanhar esses deslocamentos, torna-se necessário elaborar um modelo analítico capaz de responder à complexidade que a imagem cinematográfica produz. A metodologia parte da direção de arte entendida como linguagem própria, capaz de engendrar espaços em que os sentidos emergem e se experimentam. O conceito de *Stimmung* sustenta a hipótese de que cada composição possui uma tonalidade intrínseca. A incidência dessa tonalidade não se limita a uma atribuição emocional, constituindo a própria tessitura da atmosfera. A teoria da Gestalt oferece arcabouço para compreender elaboração de sentido, expectativa de criação de significado e recepção de imagens via organização de elementos visuais, sem pretensão de certeza conclusiva. O conceito de transfiguração, formulado por Arthur Danto¹ em sua obra seminal *A Transfiguração do Lugar-Comum: Uma Filosofia da Arte* (originalmente *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*), publicada em 1981,

¹ Em *A Transfiguração do Lugar-Comum: Uma Filosofia da Arte* (1981), Arthur Danto investiga o que diferencia uma obra de arte de um objeto cotidiano, mesmo que visualmente idênticos (como as *Brillo Boxes* de Warhol). Danto argumenta que a arte é definida por seu significado e pelo contexto da teoria artística que a circunda, elementos que "transfiguram" o banal em arte, conferindo-lhe novo estatuto ontológico e significado filosófico.

fundamenta a possibilidade de acompanhar as operações que se instauram quando o objeto transita para um regime de arte, onde a alteração ocorre não apenas na forma, mas também no campo da recepção. No cinema, esse processo ocorre quando superfícies visuais se tornam vetor de pensamento, e a proposta da presente pesquisa vislumbra que a direção de arte assume o estatuto de instância interpretativa que organiza e intervém.

O corpus deste estudo insere-se em regimes visuais marcados por dinâmicas de opressão, contenção e ruína, nos quais a direção de arte atua como vetor de tensão e de deslocamento simbólico. O horror contemporâneo, o horror folk e as produções alinhadas ao New Wave Feminist Cinema constituem territórios nos quais personagens femininas enfrentam arquiteturas de controle e normas estéticas que reiteram a domesticação, com a Fera emergindo como agente que perturba enquadramentos, tensiona sentidos e reivindica modos outros de existir e narrar. As reflexões de Julia Kristeva sobre a abjeção, Mary Russo sobre o grotesco, Barbara Creed sobre o *feminino monstruoso*, Judith Butler sobre performatividade de gênero e Virginie Despentes com sua Teoria King Kong² fornecem referenciais teóricos para compreender o enfrentamento de tais estruturas por parte do feminino, conferindo ao corpo o estatuto de território de forças e convertendo a imagem em superfície onde essas forças se inscrevem de maneira contingente e provisória. A Fera, nesse contexto, não se apresenta como mera alegoria; configura-se como presença ativa, capaz de reordenar a forma e reformular o olhar que a interpela. A contribuição de Aby Warburg e a lógica de mapeamento que orienta seu *Atlas Mnemosyne*³, bem como o trabalho de Georges Didi-Huberman com as *Imagens Sobreviventes*⁴, oferecem um

² Virginie Despentes é uma escritora e cineasta francesa conhecida por sua abordagem crua e provocadora do feminismo. Em *Teoria King Kong* (2006), ela mescla autobiografia e ensaio para questionar as normas sociais de gênero, sexualidade e poder, propondo um feminismo radical que celebra a força e a insubmissão feminina, inclusive naquilo que é socialmente categorizado como "monstruoso".

³ O *Atlas Mnemosyne* é um projeto monumental e inacabado de Aby Warburg (1866-1929), historiador da cultura alemão, que Georges Didi-Huberman retoma e dialoga em suas obras. Trata-se de uma coleção de painéis com imagens (fotografias, recortes, reproduções de obras de arte) dispostas em constelações, sem texto explicativo direto. Seu objetivo era mapear a "memória social" e a persistência de *Pathosformeln* (fórmulas de pathos ou gestos expressivos carregados de emoção) através da história, mostrando como certas formas e afetos migram e ressurgem em diferentes épocas e culturas.

⁴ *Imagens Sobreviventes: História da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg* (2002) é uma obra central de Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte francês. Neste livro, Didi-Huberman discute o conceito de *Nachleben* (sobrevivência ou vida póstuma das imagens) de Aby Warburg, explorando como as imagens do passado persistem e atuam no presente, carregando consigo "fantasmas" e ressonâncias históricas que desafiam a linearidade da história da arte.

modelo de análise que privilegia a montagem, a aproximação e a persistência visual. A pesquisa, para construir constelações formais e rastrear recorrências que se impõem pela força de sua presença, mais do que pela linearidade de um enredo, adota o modelo analítico exposto.

No meio da formação, vivenciei um episódio de violência doméstica concomitante à descoberta da gravidez, evento que alterou radicalmente minha relação com o objeto de estudo. Se antes eu mergulhava com certa distância crítica, fui submersa em um verdadeiro laboratório do inferno, tornando-me parte da matéria que pesquisava. Se eu me posicionava como observadora das sombras, após o ocorrido compreendi que também era feita delas. Foi um processo doloroso. Por quase um ano e meio, mantive apenas uma aproximação lateral, caminhando pela beirada da pesquisa, sem a coragem para enfrentar as imagens e os temas. Ao retornar, precisei selecionar filmes que não reencenassem a violência de forma tão devastadora, o que resultou em uma significativa transformação do *corpus* de análise. No entanto, procurei reencontrar a disposição para pensar e nomear aquilo que me havia transformado. Meu olhar já não se aproxima da mesma forma, tampouco com a mesma inocência, embora ainda cultive o interesse e a identificação de antes. A presente pesquisa emerge de um atrito fundamental: da fricção entre o íntimo e o estrutural, entre o que me atravessou como indivíduo e o que continua a me atravessar como mulher em uma engrenagem de silenciamento, controle e apagamento. Falo para aquelas cujas histórias foram interrompidas pelas lâminas literais e simbólicas do patriarcado. Falo por mim mesma, nas tantas versões que já habitaram este corpo. Falo pela que não sobreviveu em 2001, em 2012, em 2023.

A presente dissertação configura-se como sepultura e renascimento. Não se trata de curar a ferida; é, antes, magia, um ritual de transmutação. É, sobretudo, a compreensão de como certos atravessamentos reorganizam o modo de estar no mundo. Sobrevivi por desobediência. Sobrevivi por ter encontrado, em algum canto esquecido de mim, a força milimétrica de uma fúria que aprendi a organizar dia após dia. As pistas se revelaram nos filmes; a ficção me ofereceu caminhos que o mundo

real insistiu em trancar. O cinema, para mim, nunca se resumiu à arte: foi abrigo, mestre, mapa, político. Não celebro a sobrevivência, tampouco romantizo a dor.

Ainda assim, reconheço a potência do que se constrói depois do fogo, do que insiste em existir mesmo quando tudo ao redor parece ruína. A escrita, em sua essência, não pretende falar por cima do vivido; caminha junto, escava camadas, arriscando-se a descobrir e propor. Escolhe a fratura como método e a linguagem como território onde algo pode, enfim, respirar. Trata-se de uma tentativa de olhar o incêndio de frente e, com cuidado, compreender o que resiste nas cinzas. Não virei estatística. Ainda não. Não escrevo como vítima, embora o Estado insista em me definir assim. Escrevo como quem tenta compreender o sistema por dentro, como quem já entendeu que o horror não desaparece, com a consciência de que sua passagem deixa rastros e precisa ser elaborado. A raiva, canalizada; o trauma, narrado com precisão quase cirúrgica, ainda que por vezes pareça demasiado impossível.

Falar do *feminino monstruoso* não é uma escolha de linguagem ou de estilo. É urgência ontológica. É enfrentar os signos que nos moldam e nos esmagam e reconfigurá-los em potência criativa. É inverter o olhar. É fazer da Medusa uma aliada. É perceber que a casa, o útero e o vestido rosa podem se tornar instrumentos de resistência. É compreender que a doçura pode ocultar veneno, que algumas flores escondem espinhos, e que, como Maria Marruá, é necessário encarar a onça de frente, reconhecer-se nela, para, então, sobreviver. Este trabalho não se oferece como homenagem. É grito. É dente afiado, é unha que virou garra. É o casaco vermelho de June Osborne⁵ erguido como bandeira nas estradas da minha vida. Falo em primeira pessoa porque não existe separação entre a que escreve e a que apanhou, entre a que analisa e a que sangrou. A pesquisa aconteceu no corpo. A teoria percorreu a carne. A metodologia brotou das frestas da sobrevivência. Gestei e pari este trabalho com a mesma luta, a mesma dor e o mesmo suor com que trouxe meu filho ao mundo. Rebento não como broto. Rebento como ruptura. Como explosão. Como força que nasce onde só havia entulho. A palavra me encontrou ainda quente, incendiada, e se

⁵ June Osborne é a personagem central da série *The Handmaid's Tale* (no Brasil, *O Conto da Aia*), lançada em 2017 e desenvolvida para a televisão por Bruce Miller. Baseada no romance homônimo de Margaret Atwood, a narrativa de June se desenrola em Gilead, uma distopia teocrática onde ela é uma Aia (designada como Offred e, posteriormente, Ofjoseph), forçada a procriar. Sua jornada é marcada por intensa resistência e pela incessante busca por liberdade e pela reunião com sua família.

instalou como missão. Se a justiça não me ouviu, que a escrita escancare. Se a polícia não me protegeu, que a linguagem arme. Se o mundo seguiu, que minha fúria organize o contra-ataque.



1. ATMOS-FERAS

Entre os muitos caminhos que se abrem quando tentamos pensar como o cinema representa o corpo feminino, há uma vertente crítica que se dedica a observar aquilo que escapa. São imagens que transgridem o que se espera da feminilidade, que ultrapassam os limites da contenção e se tornam difíceis de acomodar no campo da norma. Quando o corpo da mulher se afasta do controle, da docilidade ou da forma que lhe foi prescrita, ele começa a operar como figura inquietante, carregada de tensões que tensionam gênero, sexualidade, matéria e poder. É no território em questão, denso e instável, que surge a ideia de *feminino monstruoso*. Esse conceito ajuda a perceber como o horror se instala sobre a figura feminina nas narrativas visuais. No livro *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), Barbara Creed propõe que no cinema de horror, o monstro nem sempre vem de fora. Muitas vezes, ele se revela no corpo da própria mulher, sobretudo quando esse corpo assume formas maternas, sexualizadas ou desviantes, e passa a habitar a zona incômoda da abjeção. Creed parte das reflexões de Julia Kristeva, que vê a abjeção como aquilo que ameaça a ordem simbólica e precisa ser rejeitado para que o sujeito mantenha sua coerência. Ao trazer essa perspectiva para o campo do cinema, Creed localiza no corpo feminino um ponto de tensão constante: uma alteridade instável, exuberante, que convoca o horror exatamente porque se recusa a ser domesticada.

A reflexão sobre o modo como a literatura trata a estética horrorífica mostra que o horror, como categoria artística, carrega em si condições para configurar um universo próprio de existência, gerar ambientes fantasmagóricos e falar daquilo que é indizível por meio de elementos contraditórios (...) O horror artístico desestabiliza e põe em movimento tudo quanto toca, desequilibrando relações harmônicas, justapondo no mesmo plano o elevado e o baixo, o refinado e o grotesco, o belo e o monstro, o sublime e o abjeto. Essa mescla calculada de elementos contraditórios gera ambientes fantasmagóricos nos quais a obra fala do indizível e nos introduz - através do monstro, do estranho e do abjeto - no sentido do inverossímil" (Moraes, 2008, p.1-2)

A associação entre o feminino e a abjeção não aparece como um fenômeno isolado, ela se inscreve, com insistência, nas estruturas culturais que deram forma à modernidade ocidental e ainda delimitam o que se reconhece como aceitável. Mary Russo, em *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity* (1994), investiga como o corpo feminino em sua abertura e mutabilidade foi marcado como grotesco. O grotesco, aqui, não se restringe a uma deformidade física. Ele opera como ameaça

simbólica, ao passo que abala a ordem racional e monumental do corpo masculino clássico. Essa construção como dispositivo de marginalização reforça fronteiras de gênero e subjetividade, mas ao mesmo tempo revela a precariedade dessas fronteiras e a possibilidade de que se tornem outra coisa. O corpo grotesco desestabiliza a normatividade porque propõe modos de existir a partir do monstruoso, carregando sinais que rompem padrões patriarcais e se recusam a fixar identidade em um único contorno.

No livro *'Bodies That Matter'* (1993), Judith Butler mergulha fundo na discussão sobre como vemos o sexo e o gênero. Ela nos faz questionar a ideia de que o sexo seria algo natural, que vem antes do gênero. Para Butler, tanto o sexo quanto o gênero são, na verdade, moldados por tudo o que falamos e fazemos em sociedade, que acabam definindo quais corpos são considerados 'normais' ou 'aceitáveis'. O corpo, então, não é como uma tela em branco que só recebe informações. Ele é ativamente construído e refeito a cada vez que repetimos ações, seguimos regras e internalizamos proibições. São essas repetições diárias que dão forma ao corpo como o vemos. Mas essa repetição nunca é perfeita. É nos pequenos 'intervalos', nas diferenças que surgem, que aparece uma brecha, uma chance de mudar tudo. Uma possibilidade de subverter a ordem. A 'performatividade', um ponto chave na teoria de Butler, não é sobre escolher expressar uma identidade que já existe. Ela nos mostra que a forma como existimos é criada por discursos que estão sempre se renovando, mas que, ao mesmo tempo, falham em controlar tudo, porque algo sempre escapa. Nesse processo, corpos que não se encaixam nas performances esperadas acabam sendo 'apagados' ou jogados para uma zona de 'abjeção', um lugar de repulsa e desprezo. Essa exclusão não vem de algo totalmente 'outro', mas muitas vezes surge quando traços já associados ao feminino se tornam 'demais', ou quando sinais que pareciam garantidos se desorganizam. É o caso de corpos de mulheres que exibem pelos, raiva, agressividade, ou que encenam uma feminilidade excessiva, marcada por docilidade extrema, sangue, ou viscosidade - todos passam a ser vistos como monstruosos. O mesmo acontece com corpos que misturam o masculino e o feminino, ou que bagunçam os marcadores de gênero. Esses corpos viram uma ameaça à ordem simbólica, pois revelam a artificialidade das fronteiras entre o que consideramos natural e o que é construído, o normal e o desviante. No fim das contas,

o horror não vem do que é totalmente desconhecido. Ele aparece no momento em que um limite que parecia firme e estável de repente mostra sua fragilidade.

O cinema, enquanto tecnologia cultural de visibilidade e sensibilidade, constitui-se como um espaço privilegiado para a construção, amplificação e crítica das normas sociais, atuando como um dispositivo por meio do qual se tornam visíveis as formas como os marcadores de gênero são representados e significados. Por sua natureza imagética e narrativa, permite observar como, em diferentes contextos históricos e estéticos, as sociedades constroem e naturalizam determinadas regras sociais relacionadas ao gênero, à sexualidade e à diferença. Em gêneros como o melodrama, o horror psicológico e o horror contemporâneo, é possível identificar uma recorrência de narrativas visuais que transformam o espaço doméstico (tradicionalmente associado à feminilidade) em cenário de clausura e opressão. Nos filmes referidos, emoções femininas são frequentemente representadas como histeria, e elementos estéticos como a ornamentação, a intensidade sensorial ou a expressividade emocional, ligados ao excesso, são ressignificados como sinais de instabilidade, perversão, caos e ameaça. A estética do excesso, historicamente relacionada ao universo feminino e à sensorialidade, é recodificada por esses gêneros como sintoma de desvio e de perigo. O que antes poderia ser compreendido como expressão do afeto, do cuidado ou da subjetividade passa a operar como elemento dissonante, capaz de instaurar atmosferas de tensão e inquietação. O horror e o melodrama refletem imaginários sociais estruturados por valores normativos ao mesmo tempo em que intensificam ansiedades culturais diante da diferença, especialmente quando ela escapa às convenções de gênero. A recorrente associação entre feminilidade e ameaça, entre excesso e loucura, revela os modos como o audiovisual participa dos regimes de visibilidade e contribui para sua perpetuação ou deslocamento.

O melodrama nos fornece tanto uma forma de analisar os filmes através das especificidades e significações que seu estilo excessivo e espetacular implica nas obras, quanto uma forma de ligar o horror com outros tipos de filmes, filmes onde a mulher é também uma figura central, mas que tem implicações narrativas diferentes daquelas do horror, onde o medo e a incerteza não são necessariamente uma premissa do texto, surgindo apenas nas entrelinhas do discurso, mas nos quais as mesmas tensões a respeito do feminino emergem, trabalhadas com outras cores e formas que nos possibilitam uma maior gama de análise. (Sousa, 2014, p.7)

A teoria do *Feminino Monstruoso* nos ajuda a entender como os filmes e a cultura em geral mostram a diversidade e os ciclos do que é ser mulher como algo assustador e que causa repulsa. A pesquisadora Barbara Creed (2023) argumenta que essas formas de representação aumentam medos que já existem na sociedade sobre a sexualidade e o poder do corpo feminino; para ela a mulher monstruosa reúne vários tipos de personagens, como a mãe que 'devora' os filhos, a mulher fatal ou a bruxa. Todos esses exemplos mostram o pavor de uma feminilidade sem controle e do poder de gerar vida, especialmente quando exercido por mulheres cisgênero. Esses padrões servem para manter tudo como está, transformando em algo demoníaco partes naturais da vida da mulher, como a menstruação, a maternidade e a sexualidade. Elas são colocadas como fontes de terror e nojo. Ou seja, a teoria de Creed mostra que o *feminino monstruoso* é uma ideia criada pela cultura para manter a opressão e o controle sobre as mulheres. No entanto, ela também critica profundamente como os filmes de terror exploram e manipulam esses medos para criar histórias que nos marcam. Embora o termo pareça óbvio de início, suas manifestações não se limitam apenas ao gênero do terror. Em muitos casos, sua conexão com o horror surge mais de um encontro de experiências marcadas pela violência, pela identidade que se quebra e pelas rupturas que afetam o corpo da mulher, do que simplesmente por pertencer a um gênero de filme. Neste trabalho, busco compreender como essas atuações se ligam aos ambientes em que acontecem e de que forma elas nascem das forças que o *feminino monstruoso* carrega.

Como observa Mariana Sousa (2014), o *feminino monstruoso* possui raízes profundas no melodrama, ganhando maior visibilidade e consolidação no cinema de horror. As telenovelas, por sua vez, demonstram tal parentesco formal, compartilhando com o melodrama estruturas narrativas e dispositivos estéticos que persistem na construção de personagens e linguagens (Martins; Santos, 2009). Esse diálogo evidencia uma linhagem de performatividades femininas que, mesmo situadas fora do território do horror explícito, já habitam zonas de instabilidade e excesso, caracterizadas por afetos intensos, conflitos morais e gestos que transcendem o esperado.

O melodrama proporciona uma chave de leitura para identificar, no cinema, um estilo pautado pela ênfase e pelo espetáculo. Adicionalmente, estabelece uma

ponte que permite aproximar o horror de outras narrativas onde o feminino se mantém central, ainda que o medo e a ameaça não se manifestem explicitamente na superfície textual.

O medo e a incerteza não são necessariamente uma premissa do texto, surgindo apenas nas entrelinhas do discurso, mas nos quais as mesmas tensões a respeito do feminino emergem, trabalhadas com outras cores e formas (Sousa, 2014, p.7).

Assim, o reconhecimento de tais continuidades permite identificar que o medo, frequentemente, se aloja em territórios aparentemente distantes do horror tradicional. Ele se manifesta como ruído, como tensão latente ou como um excesso emocional que se acumula até o transbordamento, sem necessariamente evidenciar sua aparição por meio de códigos visuais habitualmente empregados. Em seu trabalho de conclusão de curso intitulado FEMININO MONSTRUOSO: Negociando um Corpo Abjeto, Sousa aprofunda-se na análise do conceito conforme delineado por Barbara Creed. Este conceito é caracterizado por um feminino fragmentado pelos tentáculos violentos do machismo e do patriarcado, seja em comportamentos que extrapolam as normas sociais impostas aos corpos femininos, seja na própria configuração e caracterização monstruosa de tais figuras. A violência física, psicológica e política, ao dilacerar o sensível e o subjetivo, fragmenta, violenta, domina e desfigura o feminino em toda a sua multiplicidade. Argumenta-se que, ao privilegiar uma única performance, o masculino social, predominante em nossa construção filosófica e social, restringe as demais possibilidades de existência do feminino.

O local do abjeto é o lugar onde o significado entra em colapso, onde o eu não sou/estou. O abjeto ameaça a vida; precisa ser radicalmente excluído do lugar do sujeito vivente, expelido do corpo e depositado do outro lado de uma fronteira imaginária que separa o ego daquilo que o ameaça. (Creed, 1986, p 46)

Sousa discorre sobre o abjeto como o espaço que abriga seres monstruosos, cuja simbologia e composição imagética contribuem para a construção de um imaginário que assimila o feminino como fonte de monstruosidade. Por meio de sua análise, buscam-se as fissuras para a reapropriação do feminino. A partir de tal perspectiva, torna-se possível ampliar a compreensão do *feminino monstruoso* para além do campo estrito do horror, situando-o também nas nuances melodramáticas que convertem o corpo feminino em campo simbólico de disputa. Em tal locus de tensão, onde o afeto, o sofrimento e a ruptura constituem matéria narrativa, emergem

outras formas de monstruosidade: menos evidentes, porém igualmente aptas a perturbar as fronteiras entre norma e desvio, heroína e ameaça, vítima e uma categoria mais complexa de nomear.

Sinal disto é o que acontece na experiência: contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as reproduções dos bichos mais desprezíveis e de cadáveres (Aristóteles, 1984, p. 243)

No horizonte apresentado, torna-se necessário recorrer à teoria de *Stimmung*, que possibilita acessar atmosferas visuais com ferramentas mais sensíveis e perceptivas, essenciais para a análise do *feminino monstruoso* e suas aparições. Desenvolvida por Martin Heidegger em *Ser e Tempo* (1927), a noção de *Stimmung*⁷ oferece uma via sensível para compreender a existência como uma abertura afetiva ao mundo. No contexto da análise cinematográfica, *Stimmung* abre espaço para investigar o cinema como uma linguagem que se organiza não apenas a partir de narrativas ou estruturas visuais reconhecíveis, sobretudo por atmosferas que modulam a percepção e acionam sentidos de maneira subterrânea, frequentemente antes mesmo do entendimento explícito do enredo. A imagem fílmica pode ser concebida como uma superfície sensível, onde circulam forças invisíveis que atravessam o espectador, operando por meio de elementos como a textura da luz, a arquitetura dos espaços, a relação entre som e silêncio, o ritmo dos movimentos e os enquadramentos que definem a presença das personagens. Nessa perspectiva, a atmosfera não acompanha a cena; ela constitui a própria condição para sua emergência. É justamente nesse ponto de encontro entre tonalidade afetiva, experiência estética e fabulação que se inscreve esta dissertação. Ao investigar figuras do *feminino monstruoso* no cinema contemporâneo, propõe-se observar como essas personagens se configuram não apenas pelas ações narrativas, como pelas

⁷ Na formulação original do filósofo, esse conceito não se restringe a um estado psicológico isolado no indivíduo, mas indica uma tonalidade fundamental que atravessa o ser-no-mundo e instaura uma atmosfera prévia a qualquer esforço de racionalização ou representação. Heidegger observa que “a disposição é a forma como o Dasein se encontra entregue ao mundo, mesmo antes de tematizá-lo” (Heidegger, 2012, p. 136), sublinhando que essa tonalidade não se resume a uma qualidade interna, pois constitui uma condição que envolve, estrutura e expõe a existência ao contato com tudo que se apresenta, tornando possível que sentidos se revelem. Essa disposição afetiva, ao mesmo tempo em que organiza a experiência, configura atmosferas que se estabelecem como um campo compartilhado entre quem percebe e aquilo que se manifesta. O autor enfatiza essa perspectiva ao afirmar que “a disposição é um modo originário do estar-aberto do Dasein para si mesmo e para os outros, para o mundo como um todo” (Heidegger, 2012, p. 137). Desse modo, a sensibilidade assume o centro da constituição da experiência, compreendida como uma afecção que antecede a linguagem e a consciência e que funda a própria possibilidade de interpretar.

atmosferas que as envolvem, distorcem, absorvem ou, em alguns casos, protegem. A noção de *Stimmung* torna-se, assim, uma ferramenta metodológica que possibilita reconhecer como o feminino se inscreve no espaço fílmico. Permite perceber que há uma carga afetiva condensada nas formas e que essas formas carregam tensões, entre dominação e insurgência, contenção e excesso, docilidade e desfiguração, que modulam as performances do monstruoso em toda a sua complexidade.

O *feminino monstruoso* emerge, portanto, como forma atmosférica, onde o horror é sentido como densidade que paira, oprime ou irradia a depender do locus da cena. A análise recai sobre essa vibração que antecede a nomeação, localizando nas atmosferas fílmicas zonas de subjetivação onde o simbólico e o sensível operam conjuntamente, constituindo um território estético onde o feminino se reinventa como presença insubmissa. As observações de Sousa sobre o desenho material das obras investigadas reforçam a centralidade da direção de arte e do *production design* no estudo do *feminino monstruoso*. O departamento de arte, que compreende cenografia, figurino, maquiagem, efeitos especiais e soluções de visagismo cênico, responde por tudo o que compõe visualmente a cena. Cada elemento (cor, textura, forma, moldura, composição) atua na construção da materialidade fílmica e colabora ativamente na formação da *Stimmung*. Essa construção não se dá de modo superficial, as escolhas estéticas mobilizam estímulos que, segundo estudos da Gestalt e da teoria das formas, provocam reações afetivas e cognitivas no espectador. Há, portanto, uma simbiose entre a materialidade das formas e os campos simbólicos que elas ativam, produzindo atmosferas densas e carregadas de signos e sentido. Essa articulação entre forma e afeto encontra ressonância nas atualizações teóricas propostas por Barbara Creed em *The Monstrous-Feminine: Then and Now* (2023), ao revisitar os conceitos desenvolvidos em sua obra de 1993, a autora passa a observar como as representações do *feminino monstruoso* se deslocaram com as transformações nos discursos de gênero, sexualidade e identidade. No horror clássico, a mulher-monstro era com frequência eliminada como forma de restaurar a ordem simbólica e reafirmar os limites do normativo. Já nas produções mais recentes, surgem personagens que sobrevivem e reivindicam sua monstruosidade como forma legítima de existência. Segundo Creed, esse retorno não representa uma repetição de arquétipos anteriores, ela opera como ressignificação, trata-se de uma afirmação política e estética em consonância com os deslocamentos contemporâneos. Ao considerar essas

transformações, torna-se evidente que a direção de arte não apenas acompanha o desenvolvimento narrativo, como age na constituição das atmosferas que acolhem e potencializam as presenças monstruosas. O feminino, quando emerge como excesso, desvio ou fissura, é amplificado pela densidade sensível dos espaços que o recebem. Nessas zonas de intersecção entre estética e política, a monstruosidade é assumida como linguagem e ferramenta de luta para a sobrevivência feminina.

As personagens inscritas sob o contexto atualizado do *feminino monstruoso* não almejam a reintegração à normalidade hegemônica, tampouco buscam apagar suas marcas de diferença, diferente de suas antecessoras assumem sua condição liminar como meio de construir novas formas de subjetividade que rompem com a lógica da purgação, comum ao horror clássico. Sob esta ótica, o *feminino monstruoso* deixa de ser apenas um sinal de exclusão para tornar-se um recurso estratégico de resistência ativa. A monstruosidade, antes lida como desvio ou ameaça, passa a ser mobilizada como força de transformação, capaz de subverter normas estabelecidas e questionar dicotomias fundantes, como sujeito e outro, humano e monstruoso, feminino e masculino, homem e mulher, luz e trevas, adentrando o universo complexo que rege o ser e estar no mundo enquanto um ser humano completo. Sendo algo que ousa dizer ser quase inédito, já que raramente as representações do feminino, sobretudo o fragmentado e violado, consegue alcançar representações dignas da humanidade, ou seja, para além do objeto de desejo ou repulsa de um masculino dominante. O horror contemporâneo, ao representar essas novas figuras e tramas, evidencia a instabilidade das categorias identitárias e o potencial crítico contido na diferença. O que antes era zona de abjeção, espaço de rejeição simbólica, pode se tornar um campo fértil para a invenção de subjetividades dissidentes e uma oportunidade para a representação da diversidade de alteridades dentro da concepção e elaboração do feminino. Sendo assim, o gênero se revela como um transgressor do dispositivo do medo, atuando como um meio expressivo para narrar processos de ruptura, conflito e reinvenção das formas de ser no mundo.

A cenografia, no âmbito da produção fílmica de horror e melodrama, ultrapassa sua função ornamental para se estabelecer como um dispositivo estruturante do espaço simbólico e emocional, onde as subjetividades das personagens são inscritas e reconfiguradas. Longe de ser um simples pano de fundo,

sua atuação revela-se primordial na organização de conflitos narrativos, na intensificação de atmosferas e na tradução visual de complexas camadas subjetivas, operando mediante a manipulação criteriosa de excessos e ausências materializadas na composição imagética. Paradoxalmente, a crítica cinematográfica tradicional frequentemente relegou a cenografia a um plano secundário ou decorativo, negligenciando sua intrínseca potência na construção de sentido e sua capacidade de operar como uma linguagem própria. Contudo, a cenografia não apenas acompanha o fluxo narrativo, ela insinua uma gramática própria, com a capacidade de articular discursos complexos e de produzir efeitos estéticos e semânticos distintivos.

A observação detida da recorrência de determinadas arquiteturas, objetos e elementos de design - como as luminárias Tiffany, vitrais, formas sinuosas, elementos florais e ambientes visualmente saturados - na representação do *feminino monstruoso*, evidencia que tais componentes excedem sua funcionalidade utilitária no enquadramento. Eles se convertem em operadores simbólicos, carregando densidades semânticas que reverberam para além da cena imediata, instaurando um sistema de referências intertextuais e inter-visuais. A persistente repetição desses elementos em obras distintas, notadamente na última década (2015-2025), sugere a emergência de uma grafia visual singular, um léxico estético que se comunica por intermédio do espaço. Este fenômeno, distante da casualidade, revela a existência de um campo compartilhado de imaginação, onde a materialidade do cenário se institui como superfície de inscrição da experiência feminina em crise. Neste contexto, a direção de arte assume um papel central na composição e comunicação de discursos visuais. Ao ativar repertórios estilísticos do passado, como o gótico⁸ e o Art Nouveau⁹, essas obras reconfiguram as formas da memória e operam deslocamentos que atualizam a monstruosidade feminina ao passo que relembram sua trajetória na história da mulher.

⁸ A arquitetura gótica surgiu na Europa medieval no século XII, tendo como marco inicial a reforma do coro da Abadia de Saint-Denis, conduzida por Suger, e consolidou-se entre os séculos XII e XVI com o uso de arcos ogivais, abóbadas de nervuras e vitrais coloridos que, mais do que definir uma estética, buscavam elevar espiritualmente os fiéis ao promover uma experiência sensorial marcada pela verticalidade e pela filtragem cromática da luz, em sintonia com a racionalidade escolástica da época (PANOFISKY, 1951).

⁹ Na virada para o século XX, a Art Nouveau se desenvolveu em diversos centros urbanos europeus como expressão de uma sensibilidade estética e cultural que se colocava em ruptura com o ecletismo historicista e a padronização formal da era industrial. Cidades como Bruxelas, Paris,

No século XIX, o movimento neogótico ressurgiu como reação cultural à modernidade industrial, incorporando a nostalgia pela ordem simbólica medieval e reativando valores ligados à ruína, à melancolia e ao sublime, transformando a arquitetura em arte da evocação e criando atmosferas que tangenciavam o inconsciente coletivo. Quando o cinema se consolidou como linguagem artística, esses repertórios visuais foram rapidamente assimilados e convertidos em formas narrativas e estéticas recorrentes: a verticalidade das catedrais, os vitrais dramáticos, as ruínas em decomposição, os corredores estreitos e as sombras projetadas passaram a operar como dispositivos simbólicos capazes de dar corpo a temas como clausura, opressão, desejo e colapso subjetivo, ativando o campo das emoções e modulando a percepção sensível. Para Xavier Aldana Reyes (2020), o gótico no cinema não se configura como um gênero estático, sendo um modo estético trans-histórico, um repertório visual e afetivo que atravessa épocas, estilos e formatos, mantendo-se reconhecível e intensamente poderoso. Essa abordagem permite pensar o gótico para além das convenções do horror tradicional. Em vez de ser identificado apenas por sua ambientação em castelos ou sua associação com o sobrenatural, o gótico contemporâneo opera como uma linguagem atmosférica, ativando sentimentos de desconforto, isolamento, ambiguidade e trauma por meio da espacialidade e da plasticidade visual. A estética gótica ultrapassa representações literais e configura clima, uma vibração afetiva que envolve e contamina a narrativa.

O modo estético gótico, portanto, desloca-se por diferentes gêneros e períodos, assumindo novas configurações sem perder seu vocabulário simbólico central. Audiovisuais como *A Mulher de Preto* (2012, James Watkins), *Amantes Eternos* (2013, Jim Jarmusch), *A Colina Escarlata* (2015, Guillermo del Toro) e *Penny Dreadful* (2014-2016, showrunner John Logan) atualizam esse repertório ao inscrever experiências femininas de dor, metamorfose e resistência em arquiteturas instáveis,

Glasgow, Viena e Barcelona tornaram-se polos de um movimento que buscava reintegrar arte, vida e técnica por meio da valorização da ornamentação e da organicidade formal, propondo uma alternativa visual à rigidez geométrica que começava a marcar o modernismo funcionalista emergente (GREENHALGH, 2000).

atmosferas densa e luminosidades controladas. Esses elementos compõem paisagens afetivas que dialogam diretamente com a tradição gótica, mesmo quando reconfiguradas em contextos visuais contemporâneos. A potência do gótico reside, assim, em sua capacidade de transmutar-se, de adaptar-se a novos corpos e narrativas sem esvaziar sua força expressiva. Essa continuidade de sensações e atmosferas ao longo do tempo justifica a leitura do gótico como uma forma estética persistente - mais do que uma forma histórica, um campo trans-histórico de sensibilidades visuais. Ao longo do século XIX, o ambiente doméstico europeu, especialmente no contexto vitoriano britânico, se organizava sob códigos visuais marcados pela rigidez moral, pelo excesso ornamental e pela divisão clara entre espaços públicos e privados. A casa vitoriana reunia uma composição arquitetônica e decorativa que operava como extensão das normas sociais: escadas estreitas, salões compartimentalizados, cortinas espessas, papéis de parede escuros e mobiliário opulento davam forma a uma domesticidade encerrada e minuciosamente codificada (Flanders, 2003; Girouard, 1979). Nesse mesmo contexto, a prática da floriografia - ou linguagem das flores - proliferou como um sistema informal de comunicação simbólica. Em uma sociedade que limitava as expressões diretas de sentimento, especialmente no convívio social entre homens e mulheres, o uso de flores permitia mensagens codificadas: cada flor, cada cor e cada arranjo era carregado de significado. Violetas, por exemplo, podiam indicar lealdade; lírios, pureza; jacintos, arrependimento (Seaton, 1995; Goody, 1993). Mais que ornamento, as flores tornaram-se superfície de discurso emocional. Presentes em jardins, buquês e objetos decorativos, elas atravessavam o cotidiano vitoriano como índice visual da contenção sensível imposta pelos costumes. Nesta pesquisa, o uso de flores e de elementos herdados do gótico tem grande relevância, já que aparecem de forma recorrente em praticamente todos os filmes analisados. Esses recursos funcionam como marcadores que sinalizam uma relação profunda com tradições estéticas e simbólicas, mostrando a necessidade de compreender melhor por que esses signos persistem e como sua ancestralidade se manifesta nas narrativas visuais e nas escolhas arquitetônicas que compõem os espaços fílmicos.

A ênfase em linhas curvas, motivos florais e estruturas inspiradas em formas vegetais não se limitava a definir uma identidade estilística, pois instaurava atmosferas sensíveis, atravessadas por fluxos de transformação, ambiguidade e indeterminação.

A flor, o arabesco e o vitral deixam de ser meras estilizações da natureza, assumindo o papel de uma sintaxe visual que evoca mutabilidade, instabilidade e expansão do sensível. Essas qualidades foram historicamente associadas ao feminino no imaginário ocidental, entendido não como uma essência fixa, mas como um regime simbólico de produção de sentido, em contraste com a racionalidade instrumental. Ao rejeitar a linearidade modernista e organizar-se a partir de princípios formais que favoreciam a ambiguidade perceptiva e a fluidez das formas, a *Art Nouveau* encontrou um território fértil para representar subjetividades desviantes, emocionalmente intensificadas e em permanente processo de metamorfose. Como analisa Lucy Fischer (2017), o repertório visual da *Art Nouveau* foi amplamente mobilizado no cinema para compor atmosferas oníricas e estados psíquicos liminares, especialmente em narrativas protagonizadas por personagens que desafiam normas de conduta e aparência. Nessas obras, elementos como vitrais, arabescos, espelhos ornamentados e paredes curvas não apenas ambientam a cena, como funcionam como extensões simbólicas dos fluxos internos das personagens. Apesar de seu vigor formal e de sua expressividade visual, a *Art Nouveau* foi historicamente rejeitada pela crítica modernista, que a classificou como excessiva, emocionalmente instável e formalmente dispersa. Essa marginalização, como sugere Fischer (2017), não decorre apenas da distância em relação ao paradigma racionalista da contenção, da objetividade e da funcionalidade. A linguagem da *Art Nouveau*, marcada pela multiplicidade de linhas, pela ornamentação prolífica e pela evocação do sensível, desafia diretamente os fundamentos da modernidade disciplinadora. Essa rejeição não se sustenta unicamente em critérios estéticos ou técnicos; carrega uma dimensão simbólica mais profunda, ligada à inquietação gerada por um repertório visual que aciona um campo de significações tradicionalmente associadas à insubmissão.

A *Art Nouveau* mobiliza referências que frequentemente se articulam em torno de figuras mitológicas capazes de desestabilizar ordens normativas - como Lilith, a serpente bíblica ou, em chave contemporânea, a “mulher King Kong” proposta por Virginie Despentes (2016), que recusa os códigos de contenção e obediência impostos às figuras femininas. Ao representar o corpo em sua dimensão mutante, sensual e não domesticada, essa estética perturba não apenas os modelos formais modernos, como também as estruturas simbólicas de gênero e poder que sustentam tais modelos. A partir desse ponto, articula-se uma hipótese crítica: a marginalização

da *Art Nouveau* guarda afinidade com sua vocação para uma estética da desobediência, uma linguagem que encarna o desejo de ruptura e a evocação de um corpo que escapa ao controle. A curva assume função que ultrapassa o elemento formal, configurando-se como figura do desvio, da insurgência e da recusa à normatização. A recorrência da *Art Nouveau* em filmes que abordam o feminino em situações de crise ou mutação reforça essa hipótese. Nas narrativas em que o *feminino monstruoso* emerge como força central, elementos visuais oriundos desse vocabulário reaparecem como dispositivos simbólicos de subjetividades em colapso ou em processo de reorganização. Não se trata de uma citação estilística pontual ou anacrônica, e sim de uma reativação simbólica de uma estética historicamente associada à instabilidade emocional, à opulência do desejo e à rejeição da contenção normativa. A figura da Fera ganha relevância particular como operador simbólico dessa gramática curvilínea.

"...a única alternativa à ordem é flertar com o mundo que ela exclui, é adentrar o espaço do monstros e se banhar de suas potências, tomar para si as rédeas do processo de significação e reapropriar os corpos que haviam sido excluídos, dando lhes nova vida e possibilitando seu retorno revolucionário." (SOUSA, 2014, p 71)

A Fera, enquanto categoria crítica, permite pensar como o modo como esse estranho se manifesta por dentro da forma, da imagem e do espaço. Se a *Art Nouveau* propõe linhas que recusam a rigidez, a Fera é o corpo que habita essa recusa. Sua presença contamina a arquitetura, os objetos e os ritmos da cena, funcionando como princípio de reorganização simbólica, emergindo por infiltração, como um arabesco que desvia o traço retilíneo, instaurando outra lógica de composição. A curva torna-se sintoma da emergência de um novo regime sensível, no qual o horror e o desejo se contaminam. Ao mesmo tempo, é necessário considerar que a *Art Nouveau*, como arte aplicada, foi amplamente empregada na ornamentação de espaços interiores, especialmente ambientes domésticos. Essa inserção no espaço da casa - historicamente construído como domínio feminino - acentua a ambivalência de sua recepção. Sua estética, carregada de curvas sensuais, flores estilizadas e mobiliário esculpido, pode ter sido rejeitada também por habitar o território simbólico do lar, espaço qual as mulheres foram socialmente designadas, destinadas a pensar seus valores sociais e culturais, tal qual a "Bela, Recatada e *DO LAR*". A *Art Nouveau*, ao compor esses espaços com uma visualidade vibrante e não disciplinada, pode ter se

tornado signo inconsciente contraditório: ora gaiola ornamentada do feminino burguês, ora grito visual que ecoa a presença indomável da fera no inconsciente coletivo. Sua recusa talvez não tenha origem exclusivamente na crítica estética, estando mais relacionada à inquietação provocada por sua potência visual significativa: transformar o ninho em território de insurgência, reconfigurando o interior como campo de desestabilização sensível e ponto de partida para uma retomada política de si.

A recorrência de estilos como o gótico, o vitoriano e a *Art Nouveau* na cenografia de filmes centrados no *feminino monstruoso* não se limita a um recurso estético ou à citação de épocas passadas. Esses estilos, deslocados de seus contextos históricos originais, operam como repertórios sensíveis que modulam a percepção do espectador e ativam camadas simbólicas profundas. A presença de vitrais coloridos, escadas sinuosas, arabescos ornamentais e mobiliários curvos, mesmo quando fragmentados, sinaliza uma lógica visual persistente: associar o feminino a espacialidades intensificadas, labirínticas e emocionalmente saturadas. O deslocamento anacrônico revela mais do que um retorno decorativo, indica um processo de reinscrição simbólica em que formas arquitetônicas se tornam vetores de sentido. Casas góticas atualizadas em thrillers psicológicos, interiores vitorianos em narrativas contemporâneas e traços da *Art Nouveau* em delírios sensoriais compõem um léxico visual que dramatiza o conflito entre subjetividade e norma. Como defende Giuliana Bruno (2002), o espaço no cinema atua como agente afetivo, estrutura e performa a emoção. Nessas obras, a cenografia intensifica atmosferas, participando ativamente da narrativa como corpo sensível em tensão com o feminino representado, ou melhor: construindo conjuntamente a narrativa.

Historicamente associados à domesticidade, ao excesso ornamental e à emotividade (aspectos tradicionalmente atribuídos à esfera do feminino), estilos como a arquitetura vitoriana consolidaram a casa como lugar de clausura e vigilância moral. A *Art Nouveau*, enquanto arte aplicada, foi marginalizada por se afastar da racionalidade modernista e também por sua presença no universo decorativo doméstico, um espaço ambíguo que pode funcionar tanto como abrigo quanto como cativeiro. É legítimo, portanto, questionar se a recusa dupla, ao mesmo tempo estética e simbólica, se relaciona com a forma como esses estilos se articulam a figuras e experiências femininas que escapam à submissão. No campo do horror

contemporâneo, esses elementos espaciais reaparecem como sintomas visuais de uma memória cultural que continua a operar sobre os corpos e os desejos das mulheres. O espaço ornamentado não se limita a ilustrar o conflito; ele o encarna. O vitral não apenas decora, ele revela o ser em estado psíquico de fragmentação, como se a superfície de vidro quebrada e reorganizada em imagens coloridas expusesse a fissura íntima da personalidade da persona em cena ou em ação. O arabesco não é mero enfeite: interrompe a linearidade da razão e faz vibrar outros sentidos, evidencia o descontrole e o entrelaçamento de emoções. Essas arquiteturas instauram atmosferas que performam o desvio como linguagem, o excesso como enunciação e o enclausuramento como crítica. A repetição desses repertórios em filmes analisados nesta pesquisa sugere, portanto, uma codificação estética persistente que associa determinadas formas ao medo, ao descontrole e à ameaça quando vinculadas ao feminino. que reverbera nessas arquiteturas não é a memória de um passado encerrado. Trata-se da persistência espectral de um presente em disputa. Ao desestabilizar as formas habituais de perceber e inscrever o feminino, a cenografia se configura como campo político: moldura sensível que ativa embates entre imagem, poder, denúncia e subjetividade. Ao se repetirem em narrativas centradas no *feminino monstruoso*, esses estilos artísticos ganham uma função crítica e que requer atenção, pois há aí uma manifestação cultural que reside para além dos objetos isolados, enunciando a associação que existe entre eles e o monstruoso feminino em tela. Eles instauram atmosferas que colocam em cena os dilemas da subjetividade feminina em confronto com normas históricas de domesticidade, controle e repressão. Em vez de figurarem um passado superado, essas arquiteturas retornam como signos ativos, que revelam como as ansiedades ligadas ao feminino ainda operam na cultura visual contemporânea. Assim, a cenografia, ao articular essas heranças visuais, transforma-se em um campo político e poético, capaz de refletir e tensionar os modos de existir e resistir das figuras femininas no imaginário do horror ou do estado horrorífico.



1.1 Performances de resistência (exemplos nas narrativas audiovisuais)

Em *Teoria King Kong*, a escritora francesa Virginie Despentes propõe uma reflexão radical sobre o lugar da mulher na sociedade ocidental contemporânea. A autora parte de sua própria experiência como mulher, ex-prostituta, estuprada na adolescência e cineasta, para confrontar os discursos normativos sobre o corpo feminino, o sexo, o poder e a violência. Seu objetivo vai além de suavizar os traumas ou idealizar a emancipação, ela escancara os mecanismos que sustentam a opressão das mulheres e proporciona a monstrosidade como uma forma legítima e potente de existência. Logo no início da obra, Despentes afirma: "Escrevi este texto como uma ex-feia, ex-prostituta, ex-violada - e como mulher que continua sendo tudo isso" (Despentes, 2021, p. 9). Sua escrita é marcada por uma linguagem direta, incisiva e pessoal, que recusa a polidez acadêmica em favor de uma fala insurgente. Para ela,

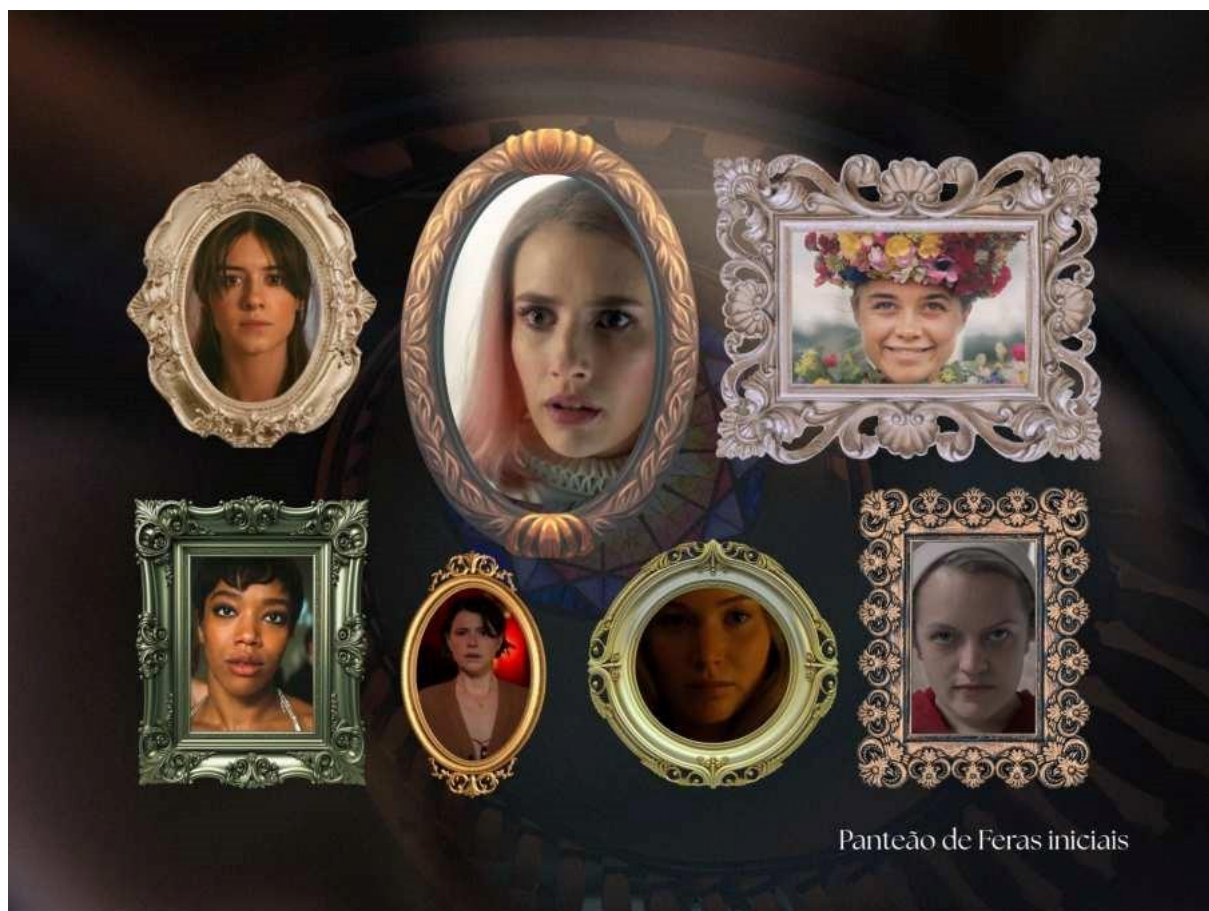
o processo de libertação feminina não emerge da domesticação dos afetos nem da adequação aos padrões de feminilidade. Manifesta-se na recusa em ocupar o papel de vítima e na afirmação do desejo e da raiva. Um dos pontos centrais de sua crítica é a forma como o sistema patriarcal constrói a mulher como objeto frágil, passivo e desejável. Despentes escreve “A feminilidade, tal como é imposta, não é algo com que as mulheres nascem, mas algo que lhes é ensinado. Aprendemos a nos observar, nos analisar, nos corrigir” (Despentes, 2021, p. 41). Essa construção cultural exige que a mulher esteja sempre em conformidade com um ideal de beleza, submissão e autocontrole. O corpo feminino, então, torna-se um campo de vigilância e de culpa. Contudo, ao reivindicar uma figura feminina que rejeita os códigos tradicionais da feminilidade - aquela que é barulhenta, sexualmente autônoma, colérica ou indomesticável -, Despentes propõe uma crítica direta aos valores normativos que tentam enquadrar e punir essas expressões.

A monstrosidade assume a condição de consequência da recusa em se submeter aos moldes do que se espera de uma “boa mulher”, distanciando-se da noção de falha. Como afirma Despentes: “A mulher que assume sua força é imediatamente qualificada de histérica, feia, louca, perigosa. [...] É exatamente esse tipo de mulher que precisamos produzir” (Despentes, 2016, p. 75). A recusa da domesticidade, do silêncio e da passividade não se reduz a um ação individual - constitui uma estratégia coletiva de insubmissão.

A autora desmonta a romantização da fragilidade feminina ao propor que a emancipação está ligada ao enfrentamento da violência e à recusa da identidade de vítima. Ela escreve com firmeza: “Fui estuprada e isso não me destruiu. Aconteceu, e sobrevivi. Isso não me define, nem me limita” (Despentes, 2016, p. 20). Essa abordagem gera desconforto porque desafia a imagem da vítima passiva e propõe um novo imaginário no qual a dor é ponto de partida para a transformação da raiva em potência política. Despentes também denuncia a moral seletiva de uma sociedade que lucra com a exposição do corpo feminino na publicidade e no entretenimento, ao mesmo tempo em que estigmatiza mulheres que optam por comercializar seus corpos de forma autônoma. No capítulo sobre prostituição, ela afirma: “Ser prostituta é uma escolha tão legítima quanto qualquer outra dentro do capitalismo. A diferença é que essa escolha perturba porque a mulher decide sobre o que fazer com seu próprio

corpo” (Despentes, 2016, p. 109). Ao reivindicar o direito de escolha, Despentes expõe as contradições de um sistema que controla corpos enquanto se alimenta deles. A Teoria *King Kong* funciona como manifesto de potência bruta e autodeterminação, para além da crítica ao patriarcado. Ao reivindicar sua monstrosidade, a mulher torna-se autora da própria existência, recusando-se a ocupar passivamente o lugar de vítima ou objeto. Virginie Despentes amplia a compreensão do *feminino monstruoso*, retirando-o do campo da exclusão e do pavor e reposicionando-o como força ativa de subversão, autonomia e reinvenção das normas. A monstrosidade, nessa chave, deixa de ser um desvio a ser corrigido e se afirma como forma legítima de estar no mundo. É um modo de existir politicamente, sustentado pela recusa da obediência e pela reinvenção constante do corpo e da linguagem. O corpo monstruoso não se limita a sobreviver - ele age, perturba, transforma e desestabiliza os discursos dominantes, abrindo caminho para outras formas de presença e de subjetividade.

No cinema contemporâneo, as performances de resistência surgem em diálogo direto com essas estéticas da insurgência e da abjeção. A figura do *feminino monstruoso* desponta como operador simbólico de reconfiguração de subjetividades historicamente silenciadas. O corpo feminino, atravessado por narrativas de violência e controle, emerge como linguagem política, oscilando entre a figura da ameaça e da sobrevivente, e ativando novas possibilidades de existência em confronto com a ordem patriarcal. Essa insurgência não se manifesta apenas nos gestos e falas das personagens, também se projeta nos elementos materiais das cenas: cenografias, atmosferas e texturas que atuam como extensões sensíveis da psique das protagonistas. Os espaços deixam de ser apenas pano de fundo e tornam-se agentes narrativos, carregando significados que ampliam e tensionam o que está em cena.



June Osborne, em *The Handmaid's Tale*, representa de forma paradigmática essa dimensão cenográfica da resistência. A estética opressora de Gilead - marcada por arquiteturas rígidas, paletas cromáticas desbotadas e composições simétricas - materializa um regime de controle que se estende sobre o corpo, os desejos e a linguagem das mulheres. O vermelho dos trajes das aias torna-se um signo visual potente: ao mesmo tempo símbolo da fertilidade compulsória e da violência institucionalizada. No entanto, é precisamente no espaço de regulação rigorosa que a performance de June encontra suas brechas. Seus olhares desviados, os silêncios prolongados e o gestual contido carregam a latência de uma insubmissão. A cenografia atua como clausura e meio de codificação da resistência, território onde se encenam afetos, tensões e estratégias de sobrevivência. A relação entre espaço e psique não se apresenta de forma ilustrativa; funciona como dispositivo estético-político. O enquadramento fechado dos corredores, o uso reiterado da luz fria e a repetição ritualística de comportamentos codificados instauram uma gramática visual da opressão. Dentro dessa gramática, surgem as rachaduras. As únicas formas circulares que se destacam no universo rígido de *The Handmaid's Tale* estão

localizadas nos detalhes dos figurinos - como as golas e cabrestos -, nas luminárias suspensas com contornos florais discretos, e nos jardins, especialmente na estufa de Serena Joy, onde flores e plantas se acumulam em composição ornamental, oferecendo o contraste de um mundo que ainda respira. Essas formas curvas, quando surgem, não suavizam a violência da cena, apenas a deslocam, canalizando tensões para objetos que testemunham silenciosamente o controle e a contenção dos corpos. A presença do floral é ambivalente: tanto metáfora de fertilidade forçada quanto pista visual da vitalidade que insiste em crescer por dentro da clausura. *The Handmaid's Tale* se constrói como um contraponto visual direto ao filme *Paradise Hills*. Se a série opera sob uma estética austera, marcada por ângulos retos, paletas desbotadas e arquiteturas institucionalmente masculinas - reforçando um regime patriarcal e teocrático onde o poder é exercido declaradamente por homens cis -, o longa dirigido por Alice Waddington apresenta um espaço aparentemente oposto, ainda que igualmente disciplinador. Em *Paradise Hills*, a opressão é revestida por uma estética do feminino domesticado: tudo é sinuosamente floral, coberto por tons de rosa, curvas elegantes e elementos que performam o que o patriarcado idealiza como feminino. O Instituto, embora liderado por uma mulher, está fundado na crença de que autonomia é uma qualidade exclusivamente masculina, e, portanto, deve ser extirpada das jovens rebeldes que chegam ali para serem “corrigidas”.

De um lado, *The Handmaid's Tale* manifesta o controle por meio da rigidez e da supressão sensorial; do outro, *Paradise Hills* expõe uma lógica de dominação embalada como delicadeza, onde a violência vem disfarçada de cuidado. O final do filme, no entanto, revela o que estava latente: a potência sombria de um feminino que se recusa a ser domesticado. A força predatória e autônoma, frequentemente castrada por sistemas de poder patriarcais, encontra eco na jornada de June. Ao longo da série, sua performance vai incorporando traços desse feminino insurgente - um corpo que deixa de ser campo de sacrifício para tornar-se território de decisão e enfrentamento. Tanto no instituto de *Paradise Hills* quanto em Gilead, a insurgência se ergue como fissura estética e política, rompendo com as formas que tentam conter o que pulsa.

Situado na confluência entre romance contemporâneo e body horror¹⁰, *Fresh* (Mimi Cave, 2022) narra a trajetória de Noa, uma jovem mulher que, após sucessivas frustrações nos aplicativos de namoro, conhece Steve em um encontro aparentemente casual no supermercado. Gentil, carismático e divertido, ele a convida para uma viagem de fim de semana, que rapidamente se transforma em um pesadelo. Ao chegar à casa isolada, Noa é drogada e acorda aprisionada em um porão. Steve, na verdade um fornecedor de carne humana para um mercado clandestino de canibalismo gourmet, revela sua intenção de mantê-la viva o suficiente para, aos poucos, desmembrá-la e vender partes de seu corpo. É nesse ambiente de contenção e perversão que se desenrola a narrativa, entre a estética do requinte e a brutalidade do consumo. O cativeiro que a enclausura subverte o arquétipo carcerário: distante de uma prisão ostensiva, instala-se um dispositivo de sedução sensorial que converte o terror em ritual gastronômico. A direção de arte recorre a superfícies cromaticamente quentes, iluminação difusa, utensílios refinados e estofados acolhedores, compondo uma atmosfera hedonista na qual o prazer antecede a violência. O canibalismo, figurado não somente como prática física, adquire estatuto de tecnologia de consumo de alteridades que intersecciona desejo, dominação e espetáculo. No porão, o quadro que simula uma paisagem externa contracenando com o cimento queimado e a precariedade do mobiliário, instaurando um contraste entre a promessa de liberdade e a verdade da clausura. As prisioneiras, imobilizadas em colchões e impedidas de se enxergar, mantêm contato auditivo: a escuta converte-se em ferramenta de articulação política, evidenciando a possibilidade de solidariedade em um sistema que estimula a competitividade feminina. Tal dinâmica projeta, em chave crítica, a condição sociocultural em que os laços entre mulheres são sistematicamente atravessados por dispositivos patriarcais de isolamento, rivalidade e silenciamento. Ainda assim, persiste a possibilidade de uma escuta insurgente - sensível às diferenças, capaz de acolher singularidades e de construir alianças a partir da fragmentação. A mutilação se distribui de forma desigual; ainda que assimétrica, a dor

¹⁰ O body horror, ou horror corporal, constitui um subgênero do terror que se dedica à exploração das transformações, mutilações e alterações grotescas do corpo humano. Gerando medo e desconforto primordialmente pela representação visual explícita de violência física e deformação, este gênero investiga a fragilidade inerente ao corpo e a perda de controle sobre sua integridade biológica, elementos frequentemente amplificados por componentes da ficção científica ou do sobrenatural. O escopo temático do body horror abrange desde a manifestação de doenças degenerativas e processos de mutação até estados avançados de decomposição, focando na visceralidade da experiência corporal.

pode costurar alianças. Noa, única a ter estabelecido vínculo afetivo com o antagonista, identifica a fissura estratégica do cárcere. Para explorá-la, simula adesão à lógica predatória de Steve e aceita ingerir carne de outra vítima, incorporando, momentaneamente, a gramática do opressor. A fuga se concretiza pela ação coletiva ancorada na raiva: a violência contra o algoz emana das próprias sobreviventes, não de instâncias estatais ou salvadores externos. Não se trata, aqui, de amor que redime. O que se impõe é um ódio que reorganiza. Diante de um regime de opressão canibal, literal e metafórico, a insubmissão não emerge do perdão, provém da recusa. No ponto em questão, torna-se necessário pedir licença a bell hooks¹¹: enquanto sua obra convoca a imaginar o amor como horizonte ético de transformação, *Fresh* confronta com um limite desse ideal. Em situações extremas, como a das personagens sequestradas, o amor não basta. O que salva é a fúria compartilhada, a violência que se volta contra o predador. Não há redenção, há sobrevivência. E sobreviver, aqui, é revidar.

A representação de carne humana em *Fresh* pulsa com vitalidade, como se cada porção continuasse animada, recusando-se a se tornar matéria inerte. A vibração remete, de um lado, à estética antropofágica modernista, que propunha devorar referências externas para recriar culturas próprias; concomitante, convoca a leitura psicanalítica segundo a qual a misoginia poderia derivar da impossibilidade biológica masculina de gestar vida. Consumir o corpo feminino, nessa chave, funcionaria como tentativa de apropriação violenta da potência criadora que lhe escapa. Nesse regime imagético, o *feminino monstruoso* surge enquanto potência estratégica. A protagonista recusa a posição de vítima e aciona uma inteligência tática capaz de instaurar um contra-olhar que desorganiza o campo visual do predador, transformando o ambiente supostamente controlado em zona de instabilidade narrativa. A normalidade cenográfica - cuidadosamente erguida para naturalizar a dominação - rui quando a figura feminina converte a clausura em laboratório de insurgência coletiva. Em diálogo com Virginie Despentes, essa monstruosidade não advém de deformidade física, e sim da recusa à delicadeza como única forma de presença. O corpo que deveria servir ao consumo passa a infiltrar-se no roteiro do algoz, contaminando-o por dentro. Ao escapar do papel de objeto, a protagonista

¹¹ Tudo sobre o amor, 2021.

fragiliza a própria arquitetura do horror, exibindo sua vulnerabilidade estrutural. O feminino, portanto, não se coloca em evidência; infiltra-se, opera fissuras e desativa a lógica de domínio ao torná-la insustentável.

Essa recusa a morrer completamente, mesmo quando dilacerada, produz uma inquietação que transcende o horror físico e abre perguntas sobre o que persiste, o que resiste e o que contamina. O corpo feminino, enquanto superfície de consumo, converte-se em vetor de instabilidade que desorganiza o regime simbólico do predador.

Essa lógica da matéria viva que não se deixa pacificar encontra um desdobramento ainda mais radical em *Mãe!* (Darren Aronofsky, 2017), onde não é apenas a carne que vibra: a própria casa respira, pulsa e se agita como um organismo sensível. Se em *Fresh* a vitalidade da carne expõe a voracidade do consumo masculino, aqui a arquitetura encarna uma dimensão orgânica do feminino - tão mutável e porosa que engole a protagonista junto com o mundo que a invade. A casa, concebida como matriz simbólica, opera ao mesmo tempo como refúgio e ameaça: seu corpo arquitetônico dilata-se, contrai-se, absorve ruídos e presenças até que a personagem perca qualquer contorno estável de si mesma. A casa deixa de ser cenário estático para converter-se em matriz simbólica do feminino, concebida como refúgio e ameaça simultâneos. Seu corpo arquitetônico dilata-se, contrai-se, absorve ruídos e presenças até dissolver qualquer contorno estável de subjetividade. A protagonista, interpretada por Jennifer Lawrence, experimenta uma invasão contínua: pessoas entram sem aviso, sons tomam o ar, demandas se acumulam a ponto de obliterar seu espaço interior. Sua performance é marcada por gestos contidos, olhares esvaziados e uma tentativa incessante de recompor uma ordem que a excede e a devora. Os movimentos de câmera, que descrevem trajetórias circulares, conjugam-se à disposição labiríntica dos cômodos, produzindo uma sensação de vertigem e instabilidade permanente.

Nesse território, o abjeto kristeviano abandona o estatuto de imagem residual e torna-se experiência espacial integral. Tudo aquilo que deveria constituir o abrigo doméstico transforma-se em intrusão radical. A *Stimmung* sufocante, nos termos de Gumbrecht, não se limita ao campo do visível: manifesta-se como densidade sensível que envolve a personagem, transborda sua percepção e erode as fronteiras entre o

eu e o outro. O horror não habita figuras externas; ele emana da impossibilidade de conter a invasão, da progressiva diluição de um “dentro” separado de um “fora”.



A casa torna-se receptáculo da abjeção e palco do colapso simbólico do feminino enquanto oferta e suporte. Ainda assim, mesmo na entrega total, persiste uma fagulha de negatividade. O gesto final - ao consentir em ser consumida - não se encerra na aniquilação absoluta, pois preserva a possibilidade latente de interrupção e reinício. A narrativa, o corpo e a arquitetura compõem, então, uma ecologia da dor que não é passiva, mas antes tão desorganizada que resiste a qualquer domesticação. Essa recusa final em converter-se inteiramente em objeto sacrificial aproxima *Mãe!* de *Fresh*, na medida em que ambas as obras tensionam os limites da feminilidade capturada e, ainda que por vias distintas, esboçam modos de insubmissão que passam pela contaminação e pela infiltração dos regimes de sentido que pretendem colonizá-la.

Em *Midsommar* (Ari Aster, 2019), a travessia de Dani até o vilarejo sueco marca um deslocamento que é ao mesmo tempo geográfico, sensorial e psíquico. O luto pela morte violenta da família, a negligência emocional de Christian e sua formação como psicóloga orientada à empatia compõem uma personagem que observa e absorve o mundo com vulnerabilidade extrema. Esse modo de estar contrasta com a postura instrumental dos demais visitantes, homens motivados por interesses acadêmicos e disputas de legitimidade interpretativa. O terror da narrativa se ergue sob luz solar constante, subvertendo a expectativa de que a noite seja o território do medo. A claridade ininterrupta funciona como metáfora de uma exposição absoluta - uma transparência que impossibilita refúgio e torna cada fissura emocional visível. O Sol, tradicionalmente associado ao princípio masculino (Chevalier, 2020), intensifica a sensação de vigilância e evidencia a precariedade das relações que sustentam Dani. A materialidade viva do ambiente, contudo, não se limita ao excesso de luminosidade. Quando o grupo consome o chá alucinógeno, a própria natureza se converte em entidade animada: flores ondulam como músculos que respiram, a relva se contrai em pulsações orgânicas, árvores parecem acompanhar a respiração coletiva. Esse estado altera a percepção de Dani e cria uma fusão entre corpo e paisagem, aproximando a experiência sensorial do que, em *Fresh*, se manifestava na carne que vibra e, em *Mãe!*, na casa que respira como organismo autônomo. O mundo natural deixa de ser um contorno passivo e assume a condição de presença ativa, capaz de metabolizar subjetividades e dissolver fronteiras identitárias. A estética clara, os tecidos brancos bordados e a coreografia dos ritos reforçam a impressão de uma ordem que não depende da violência explícita para operar: é justamente na suavidade das performances e na delicadeza dos símbolos que se delineia uma forma de domesticação. Essa atmosfera, contudo, não se esgota no domínio - nela também se abre uma possibilidade de transmutação. Ao tornar-se Rainha de Maio, Dani assume uma centralidade que antes lhe era negada. Seu corpo, antes marcado pelo abandono, passa a habitar um espaço que oferece pertencimento, ainda que ao custo da dissolução completa da individualidade.

Se em *Fresh* a vitalidade da carne expõe a voracidade do consumo masculino e em *Mãe!* a casa pulsante encarna a abjeção que devora o feminino, *Midsommar* conjuga luz e natureza viva para instaurar outro regime de sensibilidade. O horror não se limita à violência ritualística; ele emerge da percepção de que a dor pode ser

absorvida e reorganizada em uma coletividade que respira em uníssono. A direção de arte não apenas compõe a cena, ela atua como força que contamina, expande e reconfigura tudo que toca.

Em *Midsommar* o isolamento geográfico se apresenta como dispositivo de transmutação simbólica, sustentando uma comunidade que reivindica a dissolução individual sob rituais coletivos em busca de uma existência em harmonia com a natureza e o feminino. Em *Pisque Duas Vezes* (*Blink Twice*, Zoë Kravitz, 2024) o afastamento também opera como estratégia de captura, alinhado às pretensões masculinas de dominação. A ilha particular em que se desenrola a narrativa retoma elementos que aproximam as duas obras: o distanciamento de qualquer amparo externo, o uso sistemático de substâncias alucinógenas e o figurino branco que encena uma pureza ilusória, compondo um sistema que remete aos procedimentos de seitas, nas quais a dissolução do eu abre caminho para a imposição de um novo estado de ser. No primeiro exemplo, o enclave sueco conjura uma lógica ritual orientada à integração com o coletivo; no segundo, o suposto paraíso de luxo revela-se um laboratório de extração do corpo feminino, sustentado por violência sexual reiterada e por estratégias de entorpecimento que fragmentam a percepção. A arquitetura e a paisagem deixam de operar como extensão cultural de uma comunidade para evidenciar estruturas que simultaneamente articulam e denunciam o cativeiro. De caráter sedutor e ilusório, o ambiente se estabelece como um território que parece bom demais para ser verdade. O sol, que em *Midsommar* escancarava a subjetividade de um temor masculino diante de um poder matriarcal e telúrico, em *Pisque Duas Vezes* assume o papel de metáfora para uma luz que cega a consciência, distrai e queima a memória das mulheres aprisionadas no cativeiro paradisíaco.

Em *Pisque Duas Vezes*, a arquitetura do cativeiro se organiza como promessa de refúgio. A narrativa acompanha Frida e Jess, convidadas a ocupar esse território onde tudo parece pensado para seduzir: paisagens luminosas, fachadas coloniais em cores quentes, jantares que encenam uma hospitalidade sem limites. O convite ao relaxamento não configura simples cortesia, funciona como etapa inicial de uma operação de neutralização. A brancura dos figurinos e a abundância de espaços abertos produzem a impressão de liberdade incondicional, enquanto substâncias entorpecentes dissolvem qualquer possibilidade de resistência consciente. A sedução

cromática, que em *Midsommar* se convertia em liturgia coletiva, aqui funciona como recurso de domesticação individual. O vermelho que percorre as paredes, os detalhes da decoração e a luz filtrada por cortinas pesadas deixa de ser apenas cor de desejo para se tornar vestígio da violência que se repete. Esse contraste com os tecidos claros e a cenografia solar não suaviza a brutalidade: ao contrário, torna o estupro sistemático ainda mais perverso, pois ele se realiza sob o signo de um cuidado performado. O paraíso, apresentado como território de exceção, guarda a engrenagem de exploração que transforma corpos femininos em mercadoria e memória em ruína. A fragmentação da consciência emerge como uma tática central desse regime. O enredo se estrutura em lapsos: recordações que retornam sem linearidade, silêncios que interrompem a compreensão, momentos em que Frida percebe a própria história como se a contemplasse de fora. Esse efeito de desencaixe se soma à violência direta, produzindo uma experiência em que o terror não se restringe ao ato físico, mas também compromete o direito de narrar o vivido. Quando Jess desaparece e a sua existência parece dissolver-se no esquecimento coletivo, o cativeiro se revela também como prática de apagamento simbólico. O espaço, com seus corredores brancos e mirantes que oferecem vistas idílicas, não apenas abriga a violência - ele a legitima. A monumentalidade arquitetônica opera como um discurso de privilégio, como se o requinte e o capital fossem capazes de reconfigurar a violência em entretenimento privativo. A ilha se torna uma espécie de organismo autossuficiente que metaboliza cada mulher, extraíndo dela tudo que pode: disponibilidade emocional, sexualidade entorpecida, memória enfraquecida.

O sol, que em *Midsommar* iluminava a transformação e expunha a fragilidade da masculinidade diante de um poder ancestral, aqui encobre, distrai, impede a denúncia. Seu excesso não revela: dilui. Ao mesmo tempo em que tudo parece exposto, a verdade permanece encoberta. A luz intensa recobre o estupro com a aparência de celebração. A resistência que começa a emergir em Frida não decorre de uma força heroica. Assume forma no esforço silencioso de reconstruir o sentido do vivido. A percepção de que a anestesia constante integrava um dispositivo de domínio, e não uma ocorrência fortuita, conduz à retomada de um fragmento mínimo de autonomia. O movimento não desarma o sistema, ele abre uma fissura, percebida como interrupção sutil na encenação da docilidade. *Pisque Duas Vezes* propõe, assim, uma leitura do horror que recusa a separação entre ambiente e violência. A ilha

não funciona como simples cenário, opera como tecnologia de captura. Cada elemento, da paleta cromática à arquitetura monumental, contribui para disfarçar o consumo reiterado dos corpos sob a aparência de liberdade. Ao desmontar essa engrenagem, o filme evidencia que qualquer promessa de paraíso, quando sustentada pela anulação do outro, carrega a semente de uma destruição que não se pode mais relegar ao silêncio. A operação de captura em *Pisque Duas Vezes* evidencia como a arquitetura e a estética de um espaço isolado podem legitimar práticas extremas de controle e violência. A ilha, enquanto território de exceção, produz uma ambiência de prazer que funciona como anteparo simbólico para o consumo reiterado dos corpos femininos, sustentado por entorpecimento, apagamentos de memória e rituais de domesticação emocional. Essa configuração revela que o controle não depende exclusivamente do confinamento físico. Consolida-se por meio de dispositivos que acionam percepção, desejo e afeto como partes integrantes de uma engrenagem de dominação.

A mesma lógica de espaços fabricados para organizar subjetividades reaparece em *Não Se Preocupe, Querida* (Olivia Wilde, 2022), onde a arquitetura do controle assume uma dimensão ainda mais explícita ao criar uma realidade simulada, marcada por iconografias domésticas idealizadas e rotinas coreografadas. A violência não se revela no confinamento geográfico. Ganha forma na repetição silenciosa de posturas, imagens e símbolos que aprisionam a experiência feminina dentro de uma moldura treinada para parecer delicada. A análise desse filme permite expandir a reflexão sobre a função da direção de arte como tecnologia de naturalização da violência e da disciplina, deslocando o horror do campo da excepcionalidade para o domínio ordinário da vida cotidiana. Em *Não Se Preocupe, Querida*, a direção de arte ocupa uma posição central na produção de sentido. O bairro planejado, marcado por casas idênticas, eletrodomésticos retrô e figurinos inspirados nos anos 1950, constrói um ambiente que funciona simultaneamente como discurso estético e estratégia de controle. A simetria rigorosa comunica uma ideia de segurança e estabilidade e opera como signo de uma normalidade artificial. Esse espaço performa o conforto e sustenta um regime de vigilância e captura. A cenografia se estrutura como camada mediadora entre a personagem e o espectador, oferecendo pistas que tensionam a narrativa oficial da felicidade. A repetição exaustiva dos gestos, a previsibilidade das rotinas e o enquadramento cuidadosamente composto acionam uma percepção desconfiada,

indicando que tudo ali se encontra programado. A protagonista transita por esse território e progressivamente reconhece que a suposta harmonia não corresponde a nenhuma experiência autêntica. Cada detalhe - o vidro que trinca, a melodia que retorna, o movimento que falha - torna visível a fragilidade do sistema. O bairro se apresenta como plataforma de subjetivação.



Ele estabelece um regime de visibilidade no qual o feminino permanece permanentemente monitorado e inscrito em performances de docilidade e afeto. Esse processo de captura simbólica se articula a uma crítica mais ampla ao patriarcado e à cultura do consumo emocional, que transformam o corpo e a experiência feminina em interfaces programáveis. O medo, nessa configuração, emerge como resposta sensorial a uma atmosfera saturada de contradição. A estética expõe a violência de forma indireta, tornando a instabilidade perceptível antes de qualquer evidência explícita. A direção de arte, portanto, funciona como dispositivo narrativo que antecipa o colapso da encenação.

Nos filmes citados, os espaços se constroem como simulacros, territórios artificiais que simulam estabilidade para legitimar práticas de disciplinamento. O bairro de *Não Se Preocupe, Querida* não reproduz o passado como memória compartilhada., ele cria uma versão idealizada que atualiza o discurso de contenção, projetando sobre o feminino a responsabilidade de sustentar uma normalidade que se revela insustentável. O processo de fissura se inicia quando a protagonista identifica ruídos no sistema e recusa a coerência total que lhe é imposta. Essa dissidência se materializa em pequenos deslocamentos: o olhar que se desvia do script, o silêncio que interrompe a sequência, o gesto que não corresponde à expectativa. São essas microações que reconfiguram o regime de visibilidade e abrem espaço para outras narrativas. Mariana Souza propõe compreender o corpo abjeto como território de negociação simbólica, onde categorias opostas - pureza e sujeira, controle e desordem - se contaminam. O horror ultrapassa o espetáculo da violência ao se configurar como campo de tensão que desestabiliza a performance do controle e reposiciona o feminino como agente de interrupção, enquanto o medo deixa de ser reação para assumir o papel de vetor crítico que revela o caráter programado do discurso dominante.

Podemos traçar um paralelo entre a abjeção causada pelo feminino nos filmes de horror, e a forma como o feminino a beira da loucura é tratado nos filmes de mulher acima citados, pois em ambos os casos essa figura é associada ao perigo da aniquilação do sujeito, ao lugar dos rejeitos, da matéria suja que precisa ser ritualisticamente eliminada de modo a manter a estrutura social intacta . A ameaça que essas mulheres personificam é direcionada à própria ordem da vida e da sociedade, suas instituições e pilares. (Sousa, 2014, p. 18)

Em *Men* (Alex Garland, 2022), o ambiente rural inglês opera como território simbólico que condensa e reproduz lógicas de dominação masculina. A narrativa acompanha Harper, que se retira para uma casa de campo após o suicídio do marido, na tentativa de elaborar a experiência traumática. Tal deslocamento, inicialmente projetado como espaço de recomposição subjetiva, se converte em campo de violência atmosférica, na qual o feminino é permanentemente interpelado por figuras masculinas que surgem com semblantes semelhantes, como duplicações de um mesmo arquétipo predatório. O vilarejo e a casa funcionam como plataformas de produção discursiva que sustentam a presença masculina como instância incontornável. A repetição dos rostos - incorporados por Rory Kinnear em múltiplos papéis - sugere uma estrutura de vigilância que antecede qualquer possibilidade de

negociação. Não se trata apenas de assédio individual, mas de uma performance coletiva que ocupa o espaço, manipula os sentidos e reivindica autoridade sobre a narrativa da protagonista.

A direção de arte cria uma ambiência marcada pela tensão entre o bucólico e o ameaçador. As paredes de pedra, o jardim e a igreja atuam como signos de estabilidade e tradição, enquanto a violência se infiltra na rotina em manifestações quase banais: a conversa passivo-agressiva do dono da casa, o olhar insistente do padre, a presença constante do homem nu que invade o terreno. O acúmulo de interações estabelece um campo de sentido em que o medo não nasce de uma ameaça física direta, e sim da insistência do discurso masculino em atribuir culpa, questionar a percepção e capturar a subjetividade feminina. A materialidade da paisagem funciona como mediadora simbólica da violência. O verde que, em outros filmes, evoca regeneração ou pertencimento, surge como extensão de um controle silencioso. A floresta, o túnel e o jardim articulam signos de fertilidade e opressão, projetando sobre o corpo feminino a responsabilidade pelo ciclo traumático. A casa, nesse contexto, deixa de ser refúgio. Converte-se em interface entre Harper e as presenças masculinas que reencenam a ameaça como matriz cultural ininterrupta. O filme desloca a violência para uma dimensão performática que desafia qualquer interpretação linear. A sequência final, marcada por processos sucessivos de parto grotesco, opera como metáfora visual da reprodução interminável da masculinidade violenta. A cena extrema desloca o horror para uma camada simbólica em que a misoginia se torna organismo autônomo, capaz de se regenerar continuamente. A configuração sugere que a dissidência não se constrói pelo enfrentamento direto, e sim pela recusa em aderir à narrativa hegemônica que insiste em enquadrar o feminino como responsável pela destruição masculina. Harper não destrói o ciclo. Observa e se retira. O ato final se aproxima de uma estratégia comunicacional de não resposta, uma negativa a sustentar o regime de sentido que demanda sua cumplicidade emocional. *Men* articula uma crítica ao dispositivo cultural que transforma a intimidade em território de captura. O filme revela como a violência simbólica e material se manifesta tanto pela presença ostensiva quanto pelos espaços que naturalizam o privilégio masculino. O terror, nessa perspectiva, não depende de uma ação explícita e emerge como discurso performado que interdita a experiência subjetiva e legítima a repetição da ameaça como destino inescapável.

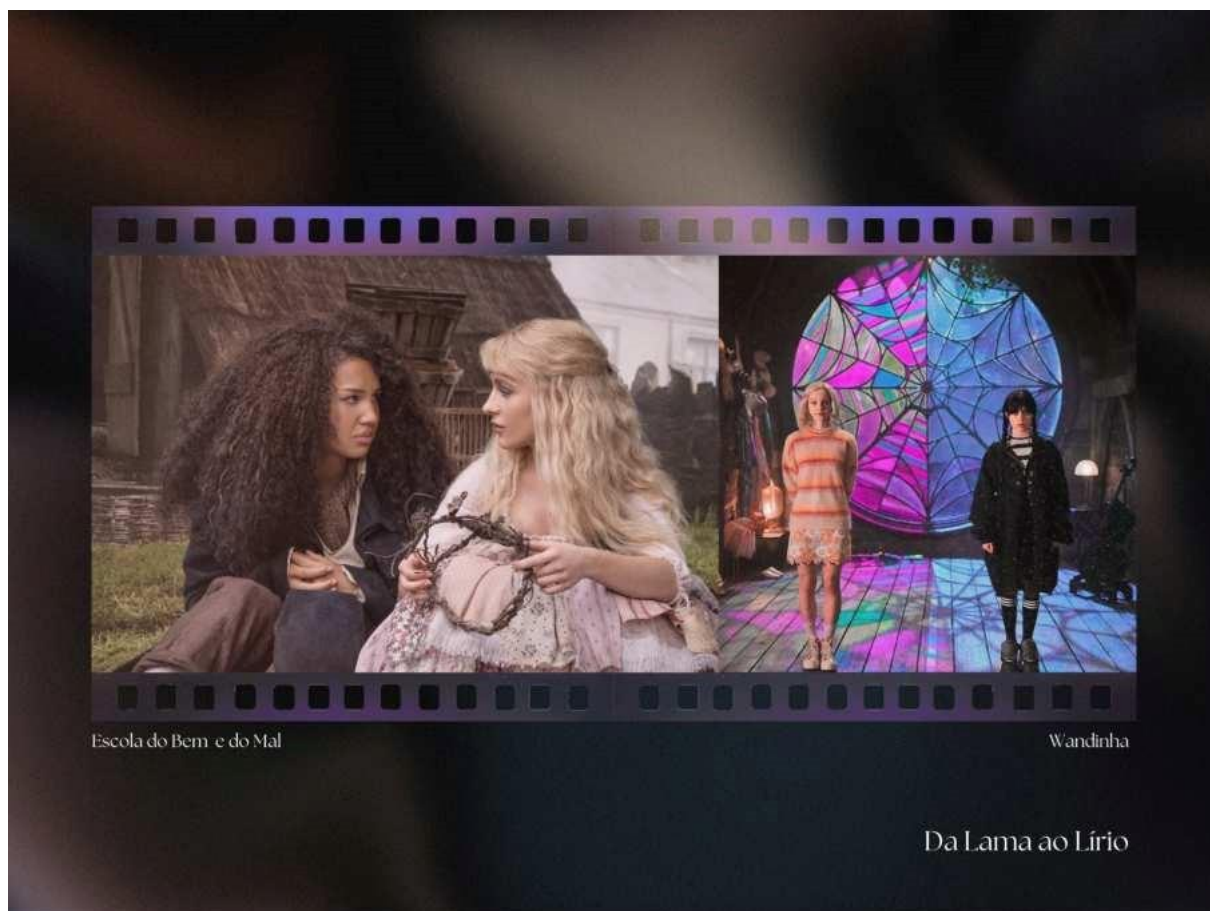
A presença da natureza como vetor simbólico e narrativo em *Malévola* (Robert Stromberg, 2014) assume um estatuto singular, pois não ambienta a história de modo neutro e organiza sentidos em disputa que atravessam subjetividade, memória e poder. O filme revisita o imaginário clássico de *A Bela Adormecida* e desloca o ponto de vista para aquela que ocupou o lugar da vilania feminina. Tal ato cria uma contranarrativa que interroga o processo de demonização das figuras associadas à força e à autonomia. A floresta se consolida como extensão sensível da protagonista. Mais que cenário, atua como mediadora simbólica e espaço de elaboração do trauma. A relação entre *Malévola* e seu território se expressa na forma orgânica das árvores, nos arabescos que conectam vegetação e arquitetura, na vitalidade que parece pulsar em cada elemento natural. Os recursos visuais dialogam com referências do *Art Nouveau*, perceptíveis na ornamentação fluida que dissolve limites entre corpo e ambiente. Essa estética comunica uma ideia de potência que não solicita legitimação externa e tensiona qualquer projeto de contenção. Em contrapartida, o castelo neogótico e vitoriano projeta monumentalidade e disciplina. Torres, vitrais e corredores austeros surgem como signos de soberania masculina e de um poder que constrói legitimidade por meio da violência. O momento em que *Malévola* tem suas asas arrancadas torna explícito esse regime de controle. A contenção simbólica se converte em mutilação física, transformando a diferença em ameaça a ser neutralizada. A cena foi amplamente lida como metáfora de abuso ou violação de integridade, conferindo ao gesto narrativo uma dimensão de crítica social. O contraste entre espaços organiza a narrativa visual em tensão constante. O reino natural, com vitalidade não domesticada, desafia a autoridade do castelo e torna visível outra possibilidade de poder. A paisagem deixa de operar como simples cenário de fantasia e se torna campo de negociação simbólica, onde o feminino não se submete à lógica disciplinadora. O processo de dissidência se materializa na relação que *Malévola* estabelece com Aurora. Ao escolher proteger a menina, a protagonista reconfigura sua posição e cria nova possibilidade de afeto, sem que isso implique renunciar à força. Tal escolha desloca o horror tradicionalmente associado à figura da bruxa e propõe outro regime de visibilidade, no qual o corpo marcado como monstruoso recupera agência e valor. Ao mobilizar referências do *Art Nouveau*, do Gótico e do Vitoriano, *Malévola* constrói uma estratégia visual que articula natureza e subjetividade como territórios de disputa. A síntese estética cria atmosfera que

questiona a legitimidade do poder masculino e reposiciona a paisagem como superfície de produção de sentido. O filme sugere que o medo não nasce da diferença em si dada a recusa em aceitar a tradição de narrativas que demonizam a autonomia feminina. A floresta encarna a possibilidade de transformação, tornando-se cenário e agente de um processo de reparação simbólica.

No universo de *A Escola do Bem e do Mal* (Paul Feig, 2022), a cenografia e a direção de arte operam como dispositivos que sustentam a divisão simbólica entre virtude e perversidade. Essa separação se materializa em dois campos visuais contrastantes. De um lado, a ambiência etérea, marcada por cores diáfanas, ornamentos translúcidos e elementos que remetem a uma ideia solar de pureza e elevação moral. O registro luminoso comunica perfeição e superioridade, embora evidencie um processo de contenção que estabelece limites rígidos para a experiência feminina. No outro extremo, a dimensão noturna concentra cromatismos densos, texturas opacas e uma materialidade que evoca a organicidade do *Art Nouveau* combinada a traços góticos. A composição visual sugere viscosidade e ameaça, e contém uma vitalidade subterrânea ligada à fertilidade e à possibilidade de transformação. O contraste entre essas esferas constrói uma atmosfera em que nada permanece inteiramente fixo. Pureza e deformidade se revezam como qualificações instáveis. As protagonistas circulam por esses territórios, revelando que a classificação entre bem e mal não decorre de atributos intrínsecos. O que se define como virtude ou monstrosidade resulta de práticas discursivas que regulam aparência, comportamento e desejo. Quando a personagem associada ao bem manifesta vaidade e necessidade de validação, e aquela rotulada como má expressa coragem e lealdade, a narrativa expõe o caráter arbitrário de qualquer categorização essencialista. A oscilação entre a luz que disciplina e a sombra que vitaliza sugere que as atmosferas visuais funcionam menos como opostos absolutos e mais como zonas de contaminação mútua. Há momentos em que o etéreo se revela venenoso, impondo normas que restringem a autonomia, enquanto o espaço considerado obscuro se mostra fértil, capaz de abrigar dissidências e afetos que não encontram lugar na superfície idealizada. A convivência cria um campo ambíguo no qual nenhuma identidade permanece plenamente estável.

Em termos comunicacionais, tal ambivalência mobiliza a percepção do espectador e desafia a previsibilidade do enredo. O filme propõe que toda narrativa que pretenda fixar o feminino em polos opostos se constrói sobre artifícios visuais e morais que podem ser desfeitos, e no intervalo entre códigos contraditórios inscrevem-se figuras que recusam pertencer a uma esfera única. Ainda que a presença dessa figura não seja nomeada de modo direto, aponta para algo que transita entre promessa solar e matéria noturna. A tensão será retomada adiante no trabalho, como chave interpretativa para pensar experiências liminares e processos de passagem. Virginie Despentes (2016) observa que a feminilidade resulta de normas culturais que incidem sobre corpo e desejo, nunca de um dado a ser descoberto. O filme materializa tal ideia ao mostrar como aparência e comportamento podem ser modulados até perder coerência, revelando que a fronteira entre o aceitável e o monstruoso depende sempre de quem narra e de quem tem poder de classificar. Ao construir uma estética que alterna claridade sedutora e sombra fértil, *A Escola do Bem e do Mal* delinea um repertório imagético que antecipa questões sobre convivências paradoxais.

A coexistência de campos visuais contrastantes oferece uma chave valiosa para pensar o que chamo de Da Lama ao Lírio. A formulação propõe compreender a presença simultânea de duas atmosferas que estruturam o horizonte simbólico das personagens e produzem efeitos sobre a percepção do espectador. De um lado, a superfície etérea, solar e supostamente virtuosa, marcada por paletas claras, composições simétricas, tecidos diáfanos e elementos que evocam leveza e elevação moral. A ambiência comunica uma promessa de pureza, disciplina e perfeição. Ao mesmo tempo, carrega um componente venenoso, pois exige transparência, obediência e adesão irrestrita a um ideal de feminilidade que nega a complexidade do desejo. O brilho solar, ali registrado, se converte em dispositivo de contenção simbólica, neutralizando qualquer traço que escape ao padrão idealizado em contraposição, a dimensão telúrica, lunar e densa, associada à Escola do Mal, constrói um imaginário noturno no qual se projetam ameaças, instabilidade e repulsa. Os cromatismos saturados, os volumes orgânicos e a materialidade viscosa das texturas produzem uma sensação de estranhamento que convoca medo e rejeição. Essa esfera abriga também uma vitalidade subterrânea, uma força fértil que se recusa a ser pacificada. A monstruosidade que ali se manifesta não é destruição pura: contém potência criadora e possibilidade de vínculo que a superfície clara não comporta.



O filme demonstra que tais zonas não existem de forma isolada. O lírio luminoso só brilha porque se projeta contra o fundo escuro da lama. A matéria telúrica adquire um aspecto ameaçador por contraste com o ideal de pureza que a rejeita. Essa interdependência evidencia que pureza e monstrosidade se produzem mutuamente como categorias instáveis. A narrativa desloca as personagens entre esses campos, mostrando que nenhuma delas corresponde integralmente ao rótulo imposto. Tal oscilação cria um campo de ambiguidade no qual identidade alguma permanece fixa. A jovem rotulada como boa se enreda na vaidade e na crueldade disfarçada de virtude. A figura designada como má descobre, na escuridão, formas de coragem e solidariedade. No intervalo de contaminação mútua, as expectativas normativas perdem coerência. Então, surgem zonas de suspensão que anunciam a experiência do eclipse. É nesse limiar transitório que a Fera, compreendida como uma força que circula entre contenção e liberdade, começa a delinear sua presença. Embora essa proposição permaneça, neste ponto, apenas sugerida, ela constitui um eixo conceitual a ser aprofundado na reflexão sobre performances que interrompem as fronteiras entre disciplina e potência.

A partir de tais reflexões, torna-se relevante iniciar uma análise que observe como essas duas atmosferas atuam nas performances de resistência. O objetivo, neste momento, é identificar de que forma o lírio e a lama aparecem como matrizes visuais e simbólicas nos filmes e narrativas examinados. Esta investigação busca compreender seus padrões estéticos, seus tons e suas formas, verificando se se manifestam de modo evidente ou se se reorganizam em composições menos previsíveis. Ao aproximar tais atmosferas do campo do *feminino monstruoso*, pretende-se perceber em que medida contribuem para produzir sentidos que questionam expectativas normativas. A etapa não parte da suposição de que tais registros estão sempre presentes. Dedicase a reconhecer quando e como surgem, e quais efeitos comunicacionais geram sobre a imagem, o discurso e a percepção das personagens.

Em *Lisa Frankenstein*, a relação entre Lisa e a Criatura - um jovem da era vitoriana reanimado por um raio verde que atinge seu túmulo - reorganiza o lugar da dor, da fantasia e do humor nas narrativas sobre o feminino. Antes do surgimento dele, Lisa já visitava o cemitério com frequência, conversando com aquele corpo desconhecido sobre sua solidão e sobre o desejo de desaparecer. O vínculo nasce de um encontro improvável entre uma adolescente deslocada e um morto que não pôde escolher o próprio destino. O retorno dele não resulta de um ato de criação consciente, surge como resposta inesperada a essa partilha silenciosa de afeto e recusa da vida ordinária. A Criatura carrega na aparência e no comportamento a marca de uma masculinidade romântica: reserva, polidez e uma moralidade que insiste em declarar que o amor deve preceder qualquer intimidade física. Ao mesmo tempo, sua existência reanimada se torna matéria para a imaginação de Lisa, que projeta sobre ele a possibilidade de um laço livre da violência simbólica da família e do desprezo dos colegas de escola. A cumplicidade entre os dois não nasce de um romance tradicional, constrói-se como pacto de cuidado e reciprocidade. Cada um, a seu modo, experimenta uma forma de marginalidade: ela, como jovem marcada pelo luto e pelo estranhamento; ele, como corpo que não pertence a nenhum tempo.

O humor ocupa lugar central nessa aproximação. As mortes acidentais, as situações absurdas e o contraste entre a delicadeza dos gestos e a crueza dos acontecimentos desestabilizam a fronteira entre horror e afeto. Quando Lisa penteia

a Criatura, escolhe roupas ou celebra pequenas conquistas ao lado dele, a narrativa sugere que a estranheza pode ser reorganizada como possibilidade de vínculo. A escolha por uma paleta visual saturada, com cores vivas e objetos que remetem à estética pop dos anos 80, cria uma ambiência que suaviza a violência e impede o espectador de acomodar a história em categorias previsíveis. O uso do humor em contextos de perda e violência encontra respaldo em leituras psicanalíticas. Freud (1927) descreve o humor como uma forma de “elevação do eu”, em que o sujeito se recusa a sofrer inteiramente e cria um intervalo de distanciamento em relação ao trauma. O riso não apaga a dor, permite que ela se torne narrável. Adorno (1951) observa que, em épocas de catástrofe, o humor pode operar como crítica indireta ao transformar o absurdo histórico em caricatura. Kristeva (1987) interpreta o humor como antídoto simbólico contra a melancolia, espécie de ironia vital que suspende o peso da experiência destrutiva. Em *Lisa Frankenstein*, tal lógica se manifesta na alternância entre horror e comicidade, convidando o espectador a perceber que a dor não exclui a invenção. A combinação de ironia, ternura e desconforto aproxima o filme de outras narrativas contemporâneas que exploram o trânsito entre humor e monstrosidade. Em *Bela Vingança*, a atmosfera colorida também serve para suspender o peso moral da vingança e criar uma camada de estranhamento. Em *Pobres Criaturas*, o corpo reanimado de Bella encarna a recusa de qualquer destino pré-determinado, seja ele romântico ou trágico. Nessas histórias, o feminino não se resolve em vítima ou heroína, assume a forma de uma curiosidade radical que mistura desejo, transgressão e deboche.

Se *Lisa Frankenstein* propõe uma fábula em que o grotesco se confunde com afeto e ironia, *Pobres Criaturas* desloca o eixo narrativo para um território ainda mais radical de experimentação. Bella Baxter não percorre um arco dramático convencional. Seu percurso se organiza em espiral de transgressão vital, dissolvendo qualquer expectativa de coerência psicológica. Cada ambiente que ela ocupa - da mansão científica à cidade portuária, dos bordéis ornamentados aos salões espelhados - responde às mutações de sua presença. O corpo, reconstruído a partir de uma intervenção grotesca, não se orienta pela busca de exemplificação de feminilidade ideal. O desejo que a move afirma a vontade de habitar o mundo como quem reaprende a sentir antes de nomear. A arquitetura instável, os interiores anacrônicos e os figurinos exuberantes não acompanham de modo passivo essa

jornada. Formam um ecossistema visual que pulsa junto da personagem. Nas passagens em que Bella transita de cenários disciplinados para espaços de prazer ou conflito, o filme torna visível que não existe território neutro. Tudo se contamina com seu olhar e com o impulso de experiência. Erotismo, humor, violência e encantamento aparecem entrelaçados em planos que recusam qualquer hierarquia de valores.

A forma de narrar aproxima-se de *Lisa Frankenstein* pela frequência que compartilham: uma sensibilidade que aposta na reorganização do feminino por meio da ruptura. Lisa e Bella mantêm a recusa de qualquer trajetória de purificação ou redenção. Ambas deslocam a imagem do “corpo corrigido” para a cena do “corpo fabulado”, que interfere no enquadramento, altera o ritmo e suspende a clareza narrativa. Cada objeto, textura e cor participa da criação de presenças que dispensam legitimação. A condução de suas trajetórias se inscreve no centro de uma estética da instabilidade. A narrativa não se presta à coesão psicológica. Serve à pulsação visual e afetiva de personagens que rejeitam explicações lineares. Há uma qualidade compartilhada entre essas obras que não depende de unidade formal. Constelações de movimentos, ruídos e excessos constroem figuras em travessia. Um corpo reanimado e outro reconstruído ativam, em contextos distintos, o mesmo campo de insurgência: a imagem que se mantém refratária à harmonia. Tais composições não figuram o feminino como essência. Encarnam uma força que reorganiza padrões e tensiona regimes de expectativa. Em Lisa e Bella, o destino se suspende em favor da fabulação. A direção de arte se converte em linguagem que antecede qualquer tentativa de explicação. No entrelaçamento de camadas - desenho visual, dramaturgia corporal, fricção de estilos - delineia-se o campo de investigação desta dissertação: o estudo das atmosferas que projetam a crise como potência estética e das performances femininas que operam menos por transparência e mais por eclipsamento.

Bela Vingança (Emerald Fennell, 2020) se estrutura como uma fábula contemporânea sobre violência de gênero e performatividade. A narrativa acompanha Cassie, mulher que interrompe a própria vida acadêmica após o estupro e suicídio de sua melhor amiga. A protagonista cria um ritual de vingança minucioso, oferecendo-se como isca em bares e festas para expor e confrontar homens que instrumentalizam a vulnerabilidade feminina. O filme articula humor ácido, suspense e atmosfera pop

em uma combinação que resiste à categorização. Em lugar de buscar reparação emocional, Cassie projeta uma forma de justiça que faz da encenação sua principal estratégia. O percurso se desdobra em camadas de artifício, com uma direção de arte que tensiona o espectador entre a promessa de delicadeza e a iminência da violência. O deslocamento constante entre aparência e ameaça constitui o núcleo expressivo da obra e sustenta uma crítica incisiva às dinâmicas de poder que mantêm o controle masculino sobre o desejo e a memória. No filme, a atmosfera visual não expõe somente a expectativa patriarcal de uma feminilidade infantilizada. Torna-se parte do jogo que Cassie constrói para ocupar o lugar de predadora. A paleta pastel, os cenários ordenados, a cenografia quase pueril funcionam como armadilha: convidam os homens a projetar nela a imagem da menina frágil e domesticável. Tal expectativa é o primeiro passo do engano. Ao ajustar cor, gesto e entonação de voz para encenar vulnerabilidade e produzir confiança, Cassie encarna uma performance cuidadosamente calculada.

A inocência encenada não resulta em passividade. Sustenta uma postura vigilante e estratégica. A cada aproximação masculina, a atmosfera adquire outra camada: o preâmbulo silencioso do confronto. Quando a protagonista assume a posição de caçadora, não abandona os signos da docilidade. Radica-os até o limite da farsa. A casa organizada, os objetos delicados, os figurinos românticos permanecem em cena como cúmplices de seu método. A estética se converte em instrumento de captura e denúncia. Mesmo no desfecho trágico, quando Cassie morre, a narrativa preserva essa relação ambígua com o espaço visual. A morte não dissolve o projeto de justiça. As cores suaves seguem enquadrando seu corpo, prolongando a impressão de que a doçura da imagem guarda outra energia. O desfecho final, com a entrega das provas e o desmantelamento do segredo, reafirma que a encenação não se resumia a sofrimento passivo. Funcionava como uma forma de prolongar o jogo até o limite do risco. Nessa perspectiva, a direção de arte não atua como contraponto à ação, e sim como dispositivo que reforça o paradoxo central da personagem. Cassie transita entre a vulnerabilidade representada e a ameaça real que ela incorpora. O espaço pastel é cúmplice desse trânsito, sustentando a possibilidade de uma violência calculada que se apresenta sob aparência de delicadeza. A caçadora se alimenta da confiança alheia, e a cenografia fornece o cenário perfeito para que tal confiança floresça antes de ser destruída.

A aproximação entre *Bela Vingança*, *Lisa Frankenstein* e *Pobres Criaturas* revela como o cinema recente mobiliza a direção de arte para questionar narrativas consolidadas sobre o feminino. Esses filmes não propõem trajetórias lineares de superação. Cada um deles desenvolve uma estratégia visual que interrompe expectativas de harmonia e expõe o poder da imagem de criar zonas de conflito. Em *Bela Vingança*, a paleta suave e os ambientes que simulam inocência infantil não funcionam apenas como contraste com a violência planejada. São parte da performance que Cassie executa para interpelar seus interlocutores. A estética da doçura, associada ao arquétipo da mulher inofensiva, torna-se uma armadura tática. A personagem articula a raiva como método de desestabilização. Sua vingança não se constrói por impulso, mas por repetição e cálculo. O horror se define menos pela brutalidade visível e mais pela clareza com que expõe a cumplicidade social com a violência de gênero. *Lisa Frankenstein* apresenta outra dimensão do desvio. A protagonista não deseja restabelecer uma ideia de normalidade. A presença da Criatura, reanimada e integrada ao cotidiano, converte o luto em matéria de invenção. A cenografia carregada de referências oitentistas, a saturação cromática e o humor negro criam um espaço que recusa explicação moral. O filme sugere que a violência não brota de perversidade. Emerge da tentativa de reorganizar vínculos em um ambiente marcado pela indiferença. A convivência com a morte se torna uma forma de companhia que não cabe nos moldes sentimentais tradicionais. *Pobres Criaturas* amplia essa recusa. Bella não aceita limites impostos à sua curiosidade. Sua trajetória percorre espaços marcados pelo erotismo e pela confrontação. A violência que emerge não é motivada por ressentimento. É efeito de uma autonomia que rejeita a contenção. A direção de arte acompanha esse movimento. Cada ambiente se ajusta ao impulso de experimentação. O filme recusa julgamentos morais e transforma a liberdade da protagonista em núcleo narrativo.

Essas três obras compartilham o uso consciente da estética como operação crítica. As imagens produzem desconforto porque retiram qualquer segurança de interpretação. O humor, a violência e a doçura se sobrepõem sem hierarquia. A raiva se torna linguagem. O espectador não encontra uma via única de leitura. Percebe que a aparência compõe o jogo que autoriza ou constrange a ação. A força desses filmes não reside na celebração da destruição. Está na recusa de simplificar a experiência feminina ao enredo da vítima ou da heroína. Cassie, Lisa e Bella projetam outras

formas de presença. Suas histórias tornam a imagem um território ativo de negociação. Ao suspender a confiança em uma moralidade estável, essas narrativas convidam o olhar a reconhecer que nenhuma forma de violência é neutra. Toda violência se inscreve num regime de expectativas, num discurso sobre o que mulheres podem desejar, sentir e transformar.

O *feminino monstruoso* que emerge nesses filmes desloca-se das margens e ocupa o centro da cena por meio de atmosferas visualmente carregadas. A cenografia e a direção de arte operam como dispositivos narrativos que expandem o discurso e ativam o sensível. Forma, cores, textura e arquitetura compõem um campo de intensidades onde os corpos atravessam estados de vulnerabilidade, fúria e reinvenção. A espacialidade deixa de ser apenas suporte e passa a configurar aquilo que estrutura a experiência da personagem. Os ambientes se tornam cúmplices dos processos de transfiguração, afetando tanto a trajetória quanto a percepção do espectador. Essas construções visuais evidenciam formas de resistência encarnadas na experiência feminina. A metodologia proposta - que articula *Stimmungen*, narrativas arquitetônicas e processos de transmutação enquanto signos - permite ler tais trajetórias como estratégias de reinvenção diante de um sistema que tenta fixar papéis. A materialidade dos espaços, as atmosferas sensoriais e os objetos cênicos atuam como mediadores afetivos, atravessados por memórias, excessos e ritmos que desorganizam a lógica disciplinadora da imagem. É por meio deles que o horror e o grotesco deixam de ocupar o lugar do inimaginável. Tornam-se linguagens capazes de tensionar a normatividade, deslocando o olhar e sugerindo a emergência de outros modos de existir.

O retorno do *feminino monstruoso* não implica a restauração de um passado perdido. Ele instaura um campo significativo onde a sombra atua como presença transformadora. A imagem não oferece reconciliação. Abre passagem para outras formas de sensibilidade, em que o corpo em metamorfose atua como agente de criação e ruptura. Essa dinâmica dialoga com as heranças anacrônicas de diferentes escolas artísticas, como a art nouveau, o vitoriano, o gótico e o camp, cujos repertórios visuais contribuem para compor esse território híbrido de fabulação e resistência.



1.2 Narrativas arquitetônicas

A construção arquitetônica transcende a função de abrigo e delimitação física. Enquanto configuração espacial, ela organiza modos de percepção e de experiência que afetam quem a habita. Paredes, texturas, luzes e volumes não existem apenas como elementos materiais: convertem-se em signos que modulam expectativas, memórias e sensações. O espaço pode ser campo de aproximação, de vigilância ou de suspensão.

Lucy Fischer, em *Cinema by Design: Art Nouveau, Modernism, and Film History* (2017), observa que a *Art Nouveau* formula uma gramática visual marcada pela fluidez, pelo ornamento vegetal e pela recusa da ortogonalidade industrial. Essa abordagem concebe o ambiente como superfície viva, em que formas ondulantes e detalhes orgânicos operam como registros de estados interiores. A *Art Nouveau*

projeta uma ideia de espaço que não contém, mas envolve, criando zonas de ambivalência entre conforto e estranhamento.

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço* (1957), propõe que a casa reúne imagens e recordações que configuram uma geografia emocional. Cada compartimento transporta marcas do vivido. O sótão e o porão, por exemplo, condensam sentidos contrastantes: altura e aspiração, profundidade e temor. Essa dimensão imagética transforma a arquitetura em superfície de projeção, na qual o espaço funciona como mediador entre memória e percepção.

Assim, pensar a espacialidade implica reconhecer que ela não se limita a uma estrutura física. Cada ambiente é atravessado por signos que comunicam sensações, imprimem ritmos e convocam o olhar a se reorganizar. Texturas, ornamentos, iluminação e volumes não são neutros. Funcionam como vetores que participam da experiência e da leitura dos acontecimentos. O espaço, longe de operar como cenário passivo, interfere na percepção, produzindo atmosferas em que o vivido se entrelaça ao imaginado.

A análise das narrativas arquitetônicas parte do reconhecimento de que o espaço não se limita a organizar deslocamentos e delimitar percursos. Ele funciona como uma instância discursiva capaz de intervir na leitura que se faz das personagens, das relações e dos conflitos. Quando um ambiente se apresenta saturado de detalhes ou marcado por geometrias instáveis, ele já enuncia uma expectativa sobre os modos de presença possíveis naquele território. As formas, as texturas e os volumes configuram campos perceptivos que antecedem a ação e orientam a recepção. Para entender essa dinâmica, a perspectiva de Arthur Danto em *A Transfiguração do Lugar-Comum* (1981) oferece uma chave interpretativa relevante. Danto argumenta que a condição que permite a um objeto tornar-se arte não se define por atributos formais intrínsecos, depende do enquadramento conceitual que institui seu estatuto de obra. A transfiguração não ocorre no plano material, e sim no deslocamento que o insere em um horizonte de interpretação e legitimação. A ideia se articula ao estudo dos espaços narrativos. Cenários, ornamentos e estruturas arquitetônicas funcionam além do suporte visual, eles ativam sentidos e integram uma rede de interpretações. Ao ocuparem o quadro, esses elementos se convertem em

signos que organizam expectativas e influenciam a forma como a experiência será percebida.

Dessa forma, considerar a arquitetura como narrativa implica reconhecer que ela dispõe os corpos, condiciona os afetos e ativa regimes de leitura. A cenografia se torna parte do argumento: ela propõe hipóteses sobre a identidade, a memória e o desejo. O espaço não acompanha a ação de forma neutra, ele contribui para compor a gramática que sustenta a construção do sentido e as possibilidades de recepção.

Falar de narrativas arquitetônicas no cinema é reconhecer que os espaços não servem apenas como palco para a ação. O ambiente filmado participa da construção de sentido tanto quanto o corpo do ator ou o movimento de uma câmera. Cada parede, cada superfície e cada padrão de iluminação introduzem uma retórica própria.

O espaço tem voz. Não há neutralidade no modo como um cenário se apresenta. Quando a arquitetura se torna visível - seja pela ornamentação, pelo contraste de escalas ou pela insistência dos detalhes - ela desloca o olhar e cria uma expectativa. A narrativa arquitetônica começa aí: no instante em que o ambiente não apenas sustenta uma história, mas a comenta e a direciona. Essa materialidade transforma a percepção. Um corredor estreito pode induzir tensão. Um salão saturado de ornamentos pode sugerir tanto fascínio quanto ameaça. Texturas e volumes fazem mais que ilustrar: eles organizam um campo de experiência. O espaço, nesse sentido, não se limita a conter os personagens. Ele passa a condicioná-los, a medir sua liberdade, a dar forma ao seu desejo.

A direção de arte, quando consciente dessa função, opera como instância crítica. Porque todo cenário, ao ser filmado, deixa de ser puro objeto. Ele adquire o estatuto de signo. Ele informa e confunde, ampara e limita. O espaço fala de regimes de poder, de fantasias culturais, de códigos de gênero. E fala com uma contundência que a palavra raramente alcança. Talvez seja esse o ponto mais decisivo: a arquitetura filmada não é uma metáfora, é uma proposição. Sua presença física gera um tipo de convicção que não se pode reduzir a um enfeite simbólico. Um ambiente projetado para parecer familiar pode converter-se em armadilha. Uma superfície lisa pode

ocultar camadas de ameaça. Cada elemento integra uma gramática que dispensa explicações. Basta que seja mostrada.

A narrativa arquitetônica é, assim, uma prática de tradução visual. Traduz estados emocionais em matéria, transforma ideias em espaços. Quando bem executada, oferece uma experiência intelectual e sensorial ao mesmo tempo. É um convite a pensar. Não sobre a história apenas, sobre a forma que ela adquire ao ocupar um lugar, tornando-se inseparável do espaço que a recebe. Pensar sobre implica situá-las na interseção entre experiência sensível e memória histórica. Cada espaço carrega uma densidade de camadas que não se dissolvem na superfície visível. Esse entrelaçamento pode ser compreendido a partir da ideia de geo-história, proposta por Fernand Braudel em *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II* (1949). Para Braudel, a geo-história designa o tempo longo em que o espaço, mais que cenário, atua como força que modela práticas, constrange decisões e inscreve continuidades. O território não apenas recebe a história. Ele a condiciona. Aplicada ao campo das imagens, essa perspectiva evidencia que uma arquitetura nunca resulta apenas de uma escolha formal. Ela concentra sedimentações que incluem regimes de poder, disputas simbólicas e heranças culturais. Uma escadaria monumental, uma porta estreita ou um ornamento ostensivo informam muito mais que um estilo. São rastros de modos de organizar o desejo e a percepção. Ao ocupar a cena, esses espaços atualizam e tensionam narrativas sobre hierarquia, gênero e pertencimento.

As geo-histórias tornam visível que a arquitetura participa de uma economia política do olhar. Certos volumes impõem distância, alguns materiais convidam à contemplação, enquanto outros isolam, retêm, inibem. Essa distribuição de efeitos não é neutra, pois estabelece o que pode aparecer, quem pode circular e quais experiências podem ser reconhecidas como legítimas. Consequentemente, as narrativas arquitetônicas não atuam apenas como enquadramento estético. Funcionam como um arquivo em ato: uma superfície que faz coexistir o presente da imagem e o passado que ela carrega. Toda cenografia que se quer neutra acaba por reiterar alguma forma de ordem. Toda intervenção que se afirma decorativa reproduz, de forma quase imperceptível, uma história do poder. Ao tensionar essa história, o cinema pode propor uma leitura crítica dos espaços herdados. O detalhe arquitetônico

torna-se índice de conflito ao abandonar a função ornamental.. Essa é talvez a principal potência da narrativa arquitetônica: transformar a matéria construída em signo que interroga. O ambiente, então, deixa de ser apenas um dado. Torna-se uma superfície de disputa onde se renegocia o que conta como memória e o que persiste como desejo.



2.2.1 Heranças Visuais

Nos filmes contemporâneos¹² de horror¹³, a estética *Art Nouveau* ressurge, evocando a memória de uma vida transbordante e da inquietação que se oculta sob a superfície do belo. Seus arabescos arquitetônicos, curvas vegetais e texturas orgânicas revivem

¹² O cinema de horror contemporâneo, emergindo no final do século XX e consolidando-se no século XXI, inova ao incorporar novas sensibilidades e questões sociais. Ele se distingue por uma abordagem mais complexa e psicológica do medo, superando o susto fácil para explorar terrores existenciais, sociais e viscerais. Essa fase, muitas vezes referida como "post-horror" ou "pós-horror", utiliza o gênero como um veículo para a crítica social, a análise psicológica profunda e o comentário sobre dilemas contemporâneos, subvertendo arquétipos e priorizando a construção atmosférica e o desconforto mental em vez de sustos abruptos (Creed, 2022).

¹³ O cinema de horror é um gênero cinematográfico que visa provocar medo, repulsa e choque no público, utilizando narrativas e recursos visuais e sonoros para desestabilizar a percepção de normalidade (Guy, 2017). Com raízes no folclore, nos contos góticos e nas lendas de monstros, o gênero historicamente espelha ansiedades sociais e psicológicas, desde as estéticas distorcidas do Expressionismo Alemão até os monstros clássicos da Universal, que refletiam medos da ciência descontrolada.

como vestígios de uma vitalidade reprimida, manifestando uma feminilidade que desafia a normatividade e irrompe em formas mutantes. Surgida em meio à tensão entre o desejo de inovação e o fascínio pelo naturalismo, essa estética refletia uma visão de mundo onde a vida, em seu fluxo incessante, desafiava os limites da estabilidade formal e da categorização moderna.

A ornamentação voluptuosa da *Art Nouveau* estabelecia um campo sensível onde o belo e o ameaçador, o sedutor e o abjeto coexistiam em uma tensão latente (Fischer, 2017). A fluidez das linhas curvas e dos arabescos vegetais, como as figuras femininas enredadas por elementos orgânicos, atravessou o cinema de horror, inscrevendo-se como uma marca de uma alteridade em constante metamorfose. Nos arabescos decorando paredes, nos móveis sinuosos e nas texturas quase carnis dos cenários, ecoa a memória de uma estética que, ao perceber na organicidade o embrião da instabilidade, antecipou o corpo monstruoso que o cinema reativa: um corpo fluido, em processo, insurgente contra qualquer fixação identitária. A presença contínua de elementos da *Art Nouveau* nos objetos e espaços dos filmes analisados sugere que o horror não se limita à destruição, pois também é atravessado pela irrupção vital do que foi reprimido - a natureza, o desejo, o feminino que se recusa a ser domesticado.

O Gótico, entre os séculos XII e XVI, principalmente na arquitetura religiosa europeia, estabeleceu uma nova relação entre espaço, transcendência e emoção. Sua verticalidade, arcos ogivais, vitrais e abóbadas em cruzaria visavam o assombro e sublimação (Bpitting, 1996; Punter, 1996). A partir do século XVIII, a literatura ressignificou o Gótico. Autores como Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764) e Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818) transportaram essa linguagem do sublime religioso para cenários sombrios e temáticas de loucura. A transição o transformou em um símbolo do colapso entre razão e irracionalidade, luz e sombra (Punter, 1996). Fred Botting (1996) descreve o Gótico moderno como uma "arquitetura da angústia", onde espaços como casas e castelos reagem às pulsões dos personagens. A herança estética se manifesta em filmes de horror contemporâneos por meio de interiores ornamentados, estruturas labirínticas e atmosferas de sombra. Esses ambientes não se limitam a acolher o drama; eles o intensificam, tornando-se forças simbólicas ativas em conflitos, especialmente para corpos femininos insurgentes.

No contexto da monstruosidade feminina, o Gótico se aprofunda como linguagem da clausura simbólica. A casa, convertida em cárcere, já não acolhe: implode sobre si mesma como extensão de um corpo capturado em sua alteridade. A arquitetura torna-se expressão de um confinamento interno, onde o útero se converte em cela e o espaço doméstico encena a violência do aprisionamento subjetivo. Ambientes como esses figuram a repressão na forma e no conteúdo, reverberando traços de um corpo abjeto, deslocado do ideal de feminilidade normalizada. Ao reinscrever códigos góticos na mise-en-scène, o horror contemporâneo dramatiza o conflito entre a insurgência do feminino e o cerco simbólico que visa silenciá-lo e domesticá-lo.

O Surrealismo, oficialmente iniciado em 1924 com a publicação do Manifesto de André Breton (1896-1966), propôs uma ruptura com o racionalismo ocidental, inspirado pelas teorias freudianas do inconsciente e dos sonhos. Os surrealistas buscavam dar forma à lógica do desejo, da pulsão e da descontinuidade - forças subterrâneas que escapam à ordem da razão e da moralidade burguesa. Na pintura, na literatura e, posteriormente, no cinema, o movimento investiu em imagens de fusão, disjunção e metamorfose, transformando o objeto cotidiano, fragmentando e recombinaando o corpo humano, e substituindo o tempo linear por fluxos descontínuos. A arte surrealista rasga a superfície do mundo para revelar o inconsciente que o atravessa.

No horror contemporâneo, a inscrição surrealista se manifesta na decomposição das fronteiras entre sujeito e mundo, dentro e fora, real e imaginário. Os espaços cinematográficos tornam-se paisagens oníricas ou pesadelos densos, onde o horror emerge como um colapso interno: a fusão entre desejo, medo e identidade fragmentada. Ao evocar as gramáticas visuais do Surrealismo, os filmes dramatizam a fragilidade da constituição subjetiva, especialmente no *feminino monstruoso*, cuja identidade encontra-se em constante dissolução. O corpo feminino se apresenta como a própria cena de desdobramento e mutação, onde o horror e o desejo coexistem em estado de ebulição.

O Surrealismo, ao rasgar o mundo visível com irrupções do insólito, transforma o cotidiano: o objeto comum se metamorfoseia, o corpo se fragmenta e se

funde a outros corpos, e o espaço urbano se converte em campo de experimentação onírica.

A percepção linear se desfaz, e o espectador é lançado em um universo onde o absurdo, o erotismo e o horror convivem em suspensão. No cinema contemporâneo, o Surrealismo deixa suas marcas em atmosferas que rompem com a lógica espacial, multiplicam o corpo e reorganizam o tempo por outra métrica. Em diálogo com o *feminino monstruoso*, desestabiliza as representações fixas de identidade, gênero e espaço, abrindo frestas onde o simbólico opera como linguagem de transgressão.

Essa afinidade entre o Surrealismo e o *feminino monstruoso* reside na recusa de um real domesticado, na evocação do inconsciente como campo criador e na desconstrução das formas normativas de habitar o corpo e o mundo. O corpo feminino deixa de ser suporte da idealização para tornar-se zona de metamorfose, lugar de excesso e inconformidade. Em muitos filmes contemporâneos, imagens que evocam o absurdo surreal deixam de remeter ao pesadelo para revelar uma forma de lucidez enraizada naquilo que foi reprimido. A gestualidade, a arquitetura e os objetos inscrevem o insólito de maneira sutil ou violenta, abrindo caminho para atmosferas em que o monstruoso se apresenta como possibilidade de reinvenção.



2.2.2 Mapeamento Arborizado

Nossa proposta metodológica compreende o mapeamento de repertórios visuais, heranças estilísticas e signos afetivos que se articulam de modo não linear. O objetivo consiste em acompanhar a circulação de formas, texturas e espacialidades que atravessam os filmes e produzem zonas de percepção e deslocamento, sem a pretensão de fixar interpretações. Ao observar espaços, objetos, cores e corpos como operadores de sentido, a pesquisa constrói um registro atento aos campos de *Stimmung* que sustentam a experiência fílmica. O esboço de método do atlas atmosférico funciona como uma ferramenta de aproximação às reverberações que se instalam entre imagem e espectador, entre a materialidade da cena e a memória cultural que a sustenta. Nesse percurso, o mapeamento não se limita a descrever o

visível: ele se orienta por uma atenção expandida que reconhece as atmosferas como modos de inscrição sensível e como registros de tensões históricas e políticas.

O *Atlas Mnemosyne*, concebido por Aby Warburg entre 1924 e 1929, constitui um dos referenciais mais instigantes para pensar metodologias de pesquisa que operam pela justaposição de imagens. Diferente de um arquivo sistemático ou de uma taxonomia formal, o Atlas propõe uma forma de pensamento visual em que a montagem substitui a linearidade narrativa. Painéis compostos por fotografias, reproduções de pinturas, detalhes arquitetônicos e diagramas aproximam temporalidades heterogêneas, sugerindo que cada imagem carrega uma memória latente capaz de se reativar em novos contextos. Warburg compreendia a história da arte não como sucessão de estilos, mas como persistência de *formas de pathos* - gestualidades, expressões e figuras que retornam, transformadas, ao longo do tempo. Essa perspectiva desloca o estudo das imagens do campo exclusivamente histórico para um território em que o passado se torna uma reserva de intensidades. O Atlas não oferece síntese. Em vez disso, ele cria campos de aproximação que exigem do observador uma atitude interpretativa aberta e relacional.

A relevância do *Atlas Mnemosyne* para este trabalho reside na possibilidade de reconhecer que as atmosferas visuais que atravessam o cinema de gênero são informadas por heranças estéticas que se movimentam e se reconfiguram. Linhas, ornamentos e texturas não aparecem como citações diretas e sim como reminiscências que tensionam o presente da imagem. A *Art Nouveau*, o Gótico e o Surrealismo não operam apenas como repertórios formais. Funcionam como matrizes que articulam memória cultural e experimentação sensível. Assim como Warburg propôs um método de montagem iconográfica que privilegia a circulação e a contaminação entre imagens, esta pesquisa adota o conceito de Atlas Atmosférico para nomear um mapeamento que se recusa à rigidez classificatória. O objetivo é acompanhar como repertórios visuais reaparecem, disputam sentido e compõem zonas de percepção afetiva, sem a construção de uma genealogia fechada. O Atlas, por sua vez, funciona menos como sistema de ordenação e mais como dispositivo que torna visível o caráter poroso das imagens e suas heranças. Ao reconhecer que cada atmosfera se alimenta de múltiplos registros históricos, este trabalho se alinha a uma tradição de investigação que compreende o cinema como campo de montagem

expandida, no qual a experiência sensível do espectador se constitui na relação entre memória cultural e materialidade visual.

A opção por pensar esse mapeamento como arborizado resulta da necessidade de enfatizar a vitalidade relacional que atravessa as imagens e seus contextos. Enquanto o Atlas propõe uma superfície de montagem em que cada registro comparece em coexistência, o arranjo arborizado sugere uma estrutura dinâmica, orientada por circuitos de nutrição, contaminação e crescimento mútuo. Essa perspectiva reconhece que os filmes reunidos nesta pesquisa - ainda que distintos em gênero, tempo e abordagem - compartilham raízes comuns que alimentam a imaginação visual contemporânea. Como em um bosque, cada obra se ergue com tronco próprio e expande suas ramificações em direção a outras, formando uma malha subterrânea de referências que escapa às categorias rígidas. A metáfora da árvore não alude apenas a uma dimensão orgânica. Ela propõe uma leitura que integra simultaneamente profundidade e superfície. As raízes, invisíveis, correspondem às heranças históricas que sustentam as atmosferas - rastros de sensibilidades estéticas, códigos de gênero e regimes simbólicos sedimentados. As copas, projetadas no espaço aéreo, remetem aos deslocamentos imaginativos que cada narrativa ensaia, seja pela ironia, pela violência ou pela reinvenção de uma sensibilidade feminina que se recusa ao confinamento. Pensados em conjunto, os filmes não se aproximam apenas por afinidades formais; eles se afetam e se modificam reciprocamente. Essa disposição arborizada permite acompanhar como cada atmosfera se reconfigura ao entrar em contato com outra, evidenciando circuitos de reciprocidade e zonas de contágio que escapam a explicações lineares.

Trata-se de reconhecer que os repertórios visuais não operam de modo estático. Cada textura, cor e composição carrega ressonâncias que se intensificam ou se transformam no encontro com outros filmes. O mapeamento arborizado não se propõe a ordenar um inventário definitivo, e sim a desenhar uma aproximação sensível aos modos como as narrativas se sustentam, se expandem e se afetam mutuamente, articulando redes porosas em que o pensamento se move como raiz em solo vivo. A escolha desse modelo sugere, ainda, um princípio ético: reafirmar a importância de pensar as imagens como sistemas de interdependência e como reservas de vida simbólica em constante reorganização. Ao investigar esse emaranhado de raízes e

ramos, esta pesquisa propõe que a crítica também pode se tornar um ato de cuidado - uma prática de escuta e reconhecimento das presenças que persistem, mesmo quando subterrâneas.

2. FUNDAÇÃO DA CATEDRAL

Este capítulo se inicia com uma escolha conceitual que atravessa toda a pesquisa: a substituição do termo “monstro” pela figura da **Fera**. A alteração não é circunstancial. Ela indica uma mudança de eixo teórico, político e simbólico. O conceito de *feminino monstruoso*, proposto por Barbara Creed (1993), foi essencial para desvelar como o horror e a ameaça foram projetados sobre os corpos femininos dentro das narrativas cinematográficas. No entanto, o termo “monstro” preserva vínculos com uma lógica de exclusão e de punição, frequentemente associada à anomalia, à deformação e à exceção. A Fera, por sua vez, desloca esse entendimento. Ela emerge como presença crítica, portadora de uma raiva organizada e sensível. Ao invés de representar o erro ou a ameaça incontrolável, a Fera afirma sua potência sem pedir autorização.

King Kong encontra-se além da fêmea e além do macho. Esse ser está na encruzilhada entre o homem e o animal, o adulto e a criança, o bom e o mau, o primitivo e o civilizado, o branco e o preto. Híbrido, diante da obrigatoriedade do binário (Despentes, 2016, p. 92).

A palavra Fera apresenta uma etimologia que revela seu duplo sentido de alteridade e força. Proveniente do latim *fera*, feminino de *ferus*, designava inicialmente qualquer animal selvagem ou criatura não domesticada. O termo carregava, desde sua origem, uma conotação de perigo e indocilidade, associado ao que escapa ao controle humano. Ao longo do tempo, foi sendo associado à ideia de ameaça e violência, passando a nomear, em diferentes línguas românicas, tanto a animalidade como a brutalidade moral projetada sobre sujeitos percebidos como desviantes. Na língua portuguesa, “fera” manteve essa carga de ambivalência: designa o animal selvagem e, por extensão, todo ser considerado incapaz de ser contido pelas normas. Ao mesmo tempo, seu uso também se enraíza em uma admiração contida - quando se diz que alguém é uma “fera”, sugere-se potência, inteligência ou intensidade que ultrapassa padrões aceitáveis. A escolha desse vocábulo como conceito analítico articula precisamente essa tensão. Diferente de outras categorias do campo dos estudos culturais, como “monstro” ou “aberração”, a “fera” não implica, necessariamente, deformidade. O termo enfatiza a qualidade de existir em estado de indomesticabilidade, recusando tanto a contenção disciplinar quanto o projeto de normalização. Nesse sentido, a “fera” aproxima-se mais da noção de potência bruta

do que da patologia ou do espetáculo grotesco. Ao adotar a figura da Fera, o presente trabalho desloca a ênfase da monstruosidade enquanto deformidade para uma condição de presença radical, que não se oferece à pacificação simbólica. A Fera aqui se torna uma forma de resistência estética e narrativa, um índice de força que contesta o regime de domesticação da sensibilidade e do corpo. Tal noção opera como contraponto à tradição que identifica o feminino à fragilidade ou à pureza moral. A Fera se configura por um excesso de vitalidade que ameaça os contornos da representação hegemônica, sem se reduzir ao desvio da norma.

Sua fúria não é caótica. É estruturada, lúcida e profundamente comunicativa. Nas formulações de Virginie Despentes (2006), a recusa ao ideal de feminilidade funciona como estratégia política e como forma de sobrevivência. Julia Kristeva (1982), ao refletir sobre o abjeto, revela o modo como a cultura ocidental organiza um sistema de rejeição daquilo que ameaça seu ideal de pureza e identidade. A Fera se aproxima do abjeto, não como corpo rejeitado, e sim como território que rompe com o controle simbólico. Judith Butler (2004) argumenta que a violência sobre corpos dissidentes ocorre pela repetição regulada de normas de comportamento. Quando essa repetição é interrompida, emerge um campo de resistência. E é aqui que a Fera se manifesta - como ruptura, como presença que reorganiza o visível.

Neste trabalho, a Fera é pensada como algo que se inscreve nos espaços cênicos. Sua existência não depende da presença explícita de um corpo *feminino monstruoso*. Ela se anuncia na composição visual, nas texturas, na intenção cromática, na geometria dos ambientes, no modo como o cenário afeta e estrutura a narrativa. A direção de arte passa a ser compreendida como um campo de inscrição simbólica, sensível à presença da Fera, mesmo quando ela não é personificada. Surge então, uma pergunta central para esta análise: como reconhecer a presença da Fera através da organização visual e espacial da cena cinematográfica? A hipótese é que a imagem - e, especialmente, a direção de arte - atua como uma linguagem própria na produção de sentido. Cada curva, cada repetição formal, cada materialidade que atravessa o plano pode funcionar como parte dessa gramática. As imagens não acompanham o conteúdo dramático; elas o organizam. A direção de arte revela-se uma estrutura simbólica ativa, transcendendo a mera função de fundo neutro. O horror, a beleza, a violência e o desejo se materializam no espaço. Reconhecer essa

gramática e suas repetições ou padrões é reconhecer que o simbólico se distribui na imagem de forma difusa e, por vezes, sutil. Daí a necessidade de uma escuta analítica que vá além da palavra, da ação ou do roteiro. A imagem torna-se lugar de enunciação.

A esse movimento analítico se associa a leitura fulcanelliana das grandes catedrais góticas. Em *O Mistério das Catedrais* (1926), Fulcanelli propõe que tais construções medievais foram concebidas como sistemas de conhecimento em pedra. Cada ornamentação, cada proporção, cada figura esculpida representa uma inscrição simbólica, direcionada a quem fosse capaz de ler. As catedrais não foram erguidas para funcionar exclusivamente como espaços de culto. Elas condensam saberes alquímicos, filosóficos e cósmicos em sua estrutura material. Fulcanelli sustenta que a arquitetura, nesse contexto, comunica. O edifício não serve como invólucro, e sim como livro. A proposta desta dissertação se aproxima dessa compreensão simbólica da forma. A direção de arte, compreendida como arquitetura visual do filme, organiza sentidos que ultrapassam o enredo e os diálogos. Ela estrutura atmosferas, ativa sensações e comunica a partir da materialidade que organiza o plano. *Paradise Hills* (2019) exemplifica esse procedimento. A opulência ornamental, a estética *art nouveau*, a paleta saturada e as estruturas labirínticas oferecem uma ambiência que antecede e sustenta o drama. A escolha desse filme como ponto de ancoragem para o corpus analítico se justifica pela complexidade simbólica de seu espaço cênico. Nele, a Fera aparece diluída nos corredores floridos, nos espelhos e nas arquiteturas curvas que ora prendem, ora desviam. A Fera não necessariamente precisa ser pensada em alusão a grandes predadores como felinos ou gorilas, os filmes têm revelado outras instâncias desse estado predatório consciente, o *Stimmung* do Lírio convoca mais os seres venenosos como os insetos, aranhas, víboras, por exemplo, enquanto a Lama já traz mais seres viscosos, peludos, com chifres e garras. Por isso a Fera pode usar recursos predatórios diversos a depender da atmosfera e da necessidade.

Fundar essa catedral significa delinear os parâmetros metodológicos que permitem uma leitura da imagem a partir de sua composição simbólica e afetiva. A pesquisa parte do mapeamento sensível e arborizado, voltado ao acompanhamento dos processos que se desenham no campo estético e subjetivo. Somam-se a essa

abordagem a *Gestalt Theorie*, cujos princípios permitem compreender a organização perceptiva da cena, e o conceito de *Stimmung*, que opera como chave para acessar a tonalidade afetiva das imagens. Esses três eixos estruturam o método de análise proposto neste trabalho.

A presença da Fera será rastreada a partir dos modos como o espaço fílmico comunica estados de opressão, conflito e resistência. Cada capítulo da análise se apoiará nas ferramentas aqui apresentadas, buscando evidenciar como a direção de arte constrói uma gramática própria - feita de padrões, distorções e atmosferas - que permite à Fera se inscrever no plano visual como agente simbólico. Assim como as catedrais de Fulcanelli exigem um leitor iniciado, o cinema convoca um olhar atento às estruturas silenciosas que sustentam a narrativa. Esse olhar é o que se pretende afinar a partir desta fundação.

2.1 Direção de Arte e Stimmung como gramática narrativa

A direção de arte, no cinema e no audiovisual, é o campo responsável pela criação da materialidade visual do mundo encenado. Sua função ultrapassa a decoração da cena ou o suporte ao roteiro: ela estrutura relações visuais e afetivas que atravessam a narrativa. Cabe a ela definir os modos pelos quais o ambiente é percebido utilizando seus recursos de composição para elaborar molduras narrativas, desde como os espaços se organizam até quais formas e cores se repetem, e que atmosferas se instauram a partir dessas escolhas. Seu papel é compositivo, dramatúrgico e perceptivo.

Para Melo (2006), vivemos em um mundo repleto de objetos, coisas que fazem parte das relações que temos com outros elementos que povoam o mundo. Os objetos não são intermediários, eles próprios produzem efeitos. (Oliveira, p. 191, 2016)

A direção de arte atua como uma forma de arquitetura sensível que organiza a experiência fílmica. Ao selecionar materiais, texturas, escalas e paletas cromáticas, ela estabelece condições de percepção e estados de afeto. Seu trabalho ultrapassa a soma de elementos isolados - uma parede, um figurino, um objeto - e se manifesta na maneira como esses componentes se articulam e se contaminam mutuamente, é a própria coreografia entre objetos, ambientes e vestimenta. É no intervalo entre o que

se mostra e o modo como se mostra que se constitui sua força expressiva. A direção de arte regula a visibilidade, define contornos e sugere expectativas, interferindo na forma como o espectador compreende o tempo, a ação e a emoção. Embora essa instância se integre a outros campos criativos - direção, fotografia, som - e dependa de negociações coletivas, este trabalho prioriza a atenção às materialidades que estruturam a imagem. O interesse se volta às superfícies, aos volumes e aos repertórios formais que ajudam a dar molde a percepção sensível. Mais do que acompanhar os movimentos de câmera ou as variações de iluminação, a proposta é investigar como cada escolha de composição material delimita zonas de sentido e intensifica os tons narrativos. Ao observar essas molduras visuais, torna-se possível compreender de que maneira a direção de arte atua como mediadora entre a narrativa e a experiência subjetiva do espectador.

Em termos epistemológicos, a direção de arte pode ser compreendida como um sistema de pensamento visual. Ela pensa por imagens, estrutura ideias com objetos, imprime tempo e tensão em formas e superfícies. Trata-se de uma linguagem que não depende da palavra para produzir entendimento. Seguindo esse raciocínio, é possível considerar que a direção de arte opera em um campo filosófico da sensibilidade: aquilo que não se explica diretamente, mas se intui, se pressente, se estranha ou se deseja por meio da aparência das coisas. Quando bem executada, oferece camadas de leitura que não estão nomeadas no roteiro. Ela sugere contradições, reforça silêncios, marca passagens e ativa zonas de ambiguidade. Em determinadas cinematografias - especialmente no horror contemporâneo e no *New Wave Feminist Cinema*¹⁴ - sua presença torna-se motor narrativo. Não há explicação expositiva: o que se passa com as personagens é antecipado, refletido ou distorcido nos objetos, nas texturas, nos espaços. A direção de arte afeta diretamente a forma como o público sente a narrativa.

¹⁴ O conceito de "New Wave Feminist Cinema" foi cunhado por Barbara Creed em seu livro *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema* (2022). O termo designa uma corrente contemporânea de filmes, muitos dirigidos por mulheres, que abordam questões de justiça social, igualdade de gênero, violência contra a mulher e relações queer. Essa "nova onda" frequentemente explora a figura da "feminina monstruosa", resignificando-a como uma fonte de poder e subversão, desafiando narrativas patriarcais e convenções cinematográficas tradicionais.

Por isso, a análise da direção de arte não pode ser reduzida à mera busca pelo que é "bonito" ou "coerente" na imagem. A direção de arte atua como uma força estruturante que, por vezes, intensifica a experiência do espectador. Ela é responsável por modular intensidades, ritmos temporais, emoções e a espacialidade da cena. Capaz de construir delicadeza ou opressão, enunciar violência ou suspender o real, em alguns filmes, a direção de arte se transforma em um verdadeiro campo de resistência estética. Ela subverte convenções visuais, cria atmosferas que desestabilizam o olhar habituado, e sua construção visual não comunica um conteúdo de forma direta. Em vez disso, ela organiza uma relação tática e situada entre o espectador e o mundo encenado, regendo o que será sentido como possível, real ou intolerável dentro daquela narrativa.

Nesse contexto de modulação e experiência, emerge a noção de *Stimmung*, que não remete a uma emoção específica, mas expressa uma qualidade tonal que perpassa o ambiente fílmico. Trata-se de uma densidade afetiva que eleva o espaço para além de um simples suporte, transformando-o em presença. Ao dar corpo às atmosferas, a direção de arte opera com intensidades perceptivas que afetam diretamente a disponibilidade do espectador para interpretar, empatizar ou recuar. A tonalidade se localiza além de um único elemento visual, se manifesta no entrelaçamento de escala, cor, material, forma e diálogo com a luz, compondo uma arquitetura da sensação que escapa à imposição didática. Ela se aloja na atenção. Um enquadramento preenchido ou esvaziado, uma textura irregular em destaque, um ornamento que se repete de forma incômoda: todos esses recursos exigem um olhar que vá além do que é mostrado. O espectador é convocado a um modo de ver que não é transparente; é implicado. A direção de arte, nesses casos, formula campos de afetação que dispensam legendas, pois são imediatamente reconhecíveis pela sensação que provocam. Ela ousa se projetar como uma gramática cuja leitura se aloja mais no sentir do que no perceber ou no nomear.

O que está em jogo é menos a identificação com uma história do que a absorção por um ambiente. O horror contemporâneo, em particular, explora essa lógica ao operar atmosferas densas, silenciosas, tensas, onde a ameaça raramente é explícita. A perturbação nasce de um campo sensível onde tudo parece fora de lugar ou excessivamente contido. A direção de arte constrói esse desequilíbrio de forma

deliberada - por vezes, com beleza, simetria e cor clara - deslocando o tradicional imaginário do grotesco.

No *New Wave Feminist Cinema*, essa sensorialidade adquire outra camada: a crítica ao decorativo. Ambientes floridos, palácios de perfeição e estéticas de comercial de luxo não funcionam como sinônimos de beleza. Atuam como estratégias de aprisionamento ou indicam a presença de uma lógica predatória. A afetação não advém do caos, brota do controle. A direção de arte articula esse desconforto visual com precisão, recorrendo à repetição, à assepsia e à ordem extrema para insinuar uma violência que permanece moldada pelas formas. O desconforto surge quando o excesso de perfeição vira ameaça. A experiência do olhar, tensionada entre o que atrai e o que oprime, exige uma teoria da percepção que vá além dos signos e é aqui que a direção de arte encontra seu valor filosófico: ela revela como se constroem realidades sensíveis. Um filme pode ser compreendido menos por seu enredo e mais por sua temperatura visual, que por sua coerência. Isso exige do espectador uma atenção que não se encerra no ato de ver e envolve a capacidade de decifrar. Perceber, então, significa participar de uma arquitetura que atravessa o espectador e se recompõe em padrões móveis. Não se trata apenas de acompanhar a linearidade do roteiro, mas de adotar uma postura warburguiana, em que o enredo se revela pelo contato com imagens que retornam, se deslocam e instauram ressonâncias. Ao organizar essa experiência, a direção de arte propõe totalidades perceptivas que escapam à sequência narrativa convencional. A compreensão emerge na relação entre formas, na constância ou na interrupção de regularidades, no ritmo que percorre superfícies e volumes. De modo análogo, a perspectiva gestaltiana indica que a percepção resulta do reconhecimento imediato de uma configuração que orienta o olhar. Assim, delineia o campo visual onde sentidos se insinuam, memórias se ativam e expectativas se articulam em uma trama que combina materialidade e percepção.

A transição para a *Gestalt Theorie* está longe de configurar um afastamento do campo estético, representando um aprofundamento conceitual. Enquanto o *Stimmung* estabelece uma atmosfera que envolve o olhar e dispõe o sensível, a teoria da forma oferece instrumentos para compreender como a atmosfera se organiza na visualidade concreta. A percepção, no processo, deixa de ser um reflexo passivo e

passa a se afirmar como construção ativa, resultado da disposição formal dos elementos no campo da imagem. A perspectiva dialoga com o olhar warburgiano, que reconhece a força das recorrências visuais e a maneira como determinados arranjos criam zonas de intensidade e memória. A direção de arte, portanto, ocupa o lugar de engenheira da percepção, projetando cenários e elaborando modos de experiência, atmosferas e mundos que se impõem ao espectador como convite e desafio.



Luminárias Tiffany¹⁵

A análise dos filmes selecionados revela uma regularidade visual que não pode ser atribuída ao acaso ou ao estilo pessoal de um diretor específico. Há um conjunto recorrente de elementos materiais e formais que reaparecem, organizando atmosferas específicas toda vez que a figura da Fera emerge. Esse padrão sensível, identificado ao longo da pesquisa como uma “receita alquimicomunicacional”, inclui a

¹⁵ As luminárias Tiffany, ícones do design e da arte, têm sua gênese na visão de Louis Comfort Tiffany (1848-1933), artista e designer que, ao contrário de seu pai, fundador da joalheria Tiffany & Co., dedicou-se às artes decorativas, com foco no vidro. Impulsionado pela inovação na produção de vidro e pela invenção da lâmpada elétrica, Tiffany estabeleceu seu próprio empreendimento, o Tiffany Studios, por volta de 1885. As primeiras luminárias surgiram em 1895, utilizando uma técnica inovadora de envolver pequenas peças de vidro em fitas de cobre soldadas, o que permitia a criação de formas complexas e curvilíneas. Essa abordagem alinhava-se perfeitamente aos princípios do Art Nouveau, movimento do qual Tiffany foi uma figura central nos Estados Unidos, caracterizado pela inspiração em motivos naturais como flores e paisagens. É crucial destacar que, embora Louis Comfort Tiffany seja amplamente associado a essas criações, grande parte da inovação nos desenhos e na aplicação da técnica foi desenvolvida por uma equipe de designers, majoritariamente mulheres, conhecidas como as "Tiffany Girls", lideradas por Clara Driscoll. A produção prosperou até 1920, e, após um período de declínio, as luminárias Tiffany recuperaram seu prestígio a partir dos anos 1950, sendo hoje valorizadas como obras de arte. Disponível em: <<https://morsemuseum.org/louis-comfort-tiffany/tiffany-studios/>> Acessado em: 08 jul. 2025; e <<https://www.nyhistory.org/blogs/tiffany-girls>> Acesso em: 08 jul. 2025

presença de arcos e abóbadas, heranças estruturais do gótico e da *Art Nouveau*, vitrais, luminárias (em especial às *Tiffany*), espelhos que duplicam ou fraturam a cena, flores e ornamentos em profusão, um uso excessivo e dirigido do rosa, umidade visível nas paredes, texturas, além de superfícies cobertas de musgo, limo ou visgo, entre outros tantos itens que insistem em aparecer nos objetos fílmicos analisados. Todos esses elementos operam como materialidades específicas que não pertencem exclusivamente a um estilo visual, e sim a um contexto narrativo preciso: aquele em que o feminino é comprimido, domesticado ou formatado e onde, justamente por isso, a Fera se manifesta.

Essa constância visual encontra ressonância na proposta de Aby Warburg, especialmente em sua concepção de *Pathosformel*¹⁵ (2013), as fórmulas visuais que persistem no tempo associadas a intensidades emocionais e conflitos arquetípicos. Para Warburg, certas imagens não se apagam. Elas sobrevivem, ressurgem e carregam consigo as tensões e marcas dos contextos que as produziram. A recorrência de motivos em diferentes períodos históricos indica a permanência de um problema não resolvido, uma energia ainda ativa que atravessa culturas e linguagens.

Observa-se esse mesmo fenômeno quando escolhas de direção de arte reaparecem, com variações mínimas, em obras de épocas, países e cineastas diversos. Essas recorrências não se configuram como homenagem ou citação consciente. Revelam uma frequência imagética vinculada a um campo de sentido que se mantém: a repressão e a transfiguração do feminino em situações de vigilância, confinamento ou ritualização. Ao compor espaços e objetos que reiteram esses códigos visuais, os filmes instauram atmosferas reconhecíveis, operando como zonas de percepção compartilhada. A proposta de Warburg consistia em rastrear o retorno das imagens que se ativam sempre que determinadas experiências humanas se repetem. Nesse contexto, a figura da Fera se delineia como índice de retorno mais do que como personagem isolada, sua aparição convoca uma rede de materiais e formas que se manifestaram em outras narrativas e voltam a se apresentar diante do mesmo

¹⁵ *Pathosformel* (plural: *Pathosformeln*) é um conceito central desenvolvido por Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte e da cultura alemão. Refere-se a fórmulas de expressão visual de emoção, movimento e paixão que se originam, sobretudo, na Antiguidade Clássica e que persistem, ou "sobrevivem" (*Nachleben*), reaparecendo em diferentes épocas e contextos culturais, como o Renascimento. Para Warburg, essas formas carregam e transmitem memórias e afetos coletivos através do tempo. (Warburg, 2013)

impasse: o corpo feminino situado entre contenção e ruptura. Warburg reunia imagens dispersas ao longo dos séculos em seus painéis do *Atlas Mnemosyne* e, de forma semelhante, esta pesquisa identifica nos filmes analisados a presença de elementos visuais que convergem sempre que a narrativa posiciona o feminino em estado de limiar. Essa persistência sugere que a direção de arte compõe para além do cenário em que a Fera se inscreve, atuando também como dispositivo que formaliza sua condição. Forma-se, assim, um campo de sobrevivência imagética - sensível, material e visual - que se torna parte constitutiva da própria gramática narrativa.

2.2 *Gestalt Theorie* no espaço fílmico

A investigação sobre a imagem cinematográfica ultrapassa a descrição de recursos técnicos ou a enumeração de procedimentos formais. Cada plano propõe uma experiência sensível, uma tensão constante entre o que se revela e o que se insinua. A disposição das formas, o ritmo dos contrastes e a nitidez dos contornos instauram modos de apreensão que conduzem o olhar e insinuem sentidos. A compreensão emerge na relação entre formas, na constância ou na interrupção de regularidades, no ritmo que percorre superfícies e volumes. De igual maneira a perspectiva gestaltiana indica que a percepção resulta do reconhecimento imediato de uma configuração que orienta o olhar. Com base na teoria da *Gestalt*, os princípios oferecem uma chave rigorosa para compreender operações compositivas voltadas à organização espontânea de figuras e fundos, à criação de relações de continuidade e à produção de unidades visuais coerentes. Já a Teoria das Formas, em seu escopo mais amplo, permite situar essas escolhas no interior de tradições estéticas que atribuem valores simbólicos e históricos a determinadas configurações. Ao integrar essas perspectivas, o cinema emerge como território em que a gramática visual assume força argumentativa, e a geometria das superfícies se converte em índice de deslocamento, perturbação ou devaneio.

A Gestalt, desenvolvida por psicólogos alemães no início do século XX, propõe que os estímulos sensoriais se organizam espontaneamente em totalidades coesas, nas quais o conjunto se manifesta como unidade anterior aos elementos isolados. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka demonstraram que a experiência visual opera segundo princípios como proximidade, similaridade,

continuidade, fechamento e pregnância, os quais orientam o olhar e estruturam campos formais que ultrapassam a simples justaposição de partes. No horizonte filosófico, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) estabelece um diálogo crítico com essa tradição, valorizando seu potencial de superação do empirismo e do intelectualismo, ao mesmo tempo em que defende uma concepção da experiência como atividade encarnada.

Em sua obra *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (1999) afirma que a percepção constitui um modo de acesso ao mundo que antecede o pensamento e a linguagem, e que o corpo opera como veículo dessa experiência. Essa abordagem destaca a centralidade do corpo como mediador das imagens e sustenta que o cinema oferece uma experiência sensível marcada por ritmos e intensidades organizados de modo a produzir uma adesão imediata, na qual o olhar se engaja por inteiro. Essa perspectiva favorece investigações sobre atmosferas simbólicas e modos de configuração visual que articulam sensorialidade e elaboração simbólica. A forma, concebida como campo dinâmico de forças visuais, ultrapassa a função ornamental da narrativa e estabelece uma linguagem própria capaz de sustentar a comunicação simbólica da obra. A distribuição dos elementos no quadro, a geometrização dos espaços cênicos e as relações entre figura e fundo atuam como operadores de sentido, configurando atmosferas e promovendo modos singulares de subjetivação e resistência. Portanto, a Teoria das Formas se delineia como mapeamento dos fluxos simbólicos que atravessam o domínio do visível e do sensorial.

A metodologia desenvolvida nesta pesquisa articula referenciais teóricos e procedimentos analíticos voltados à compreensão do cinema como dispositivo estético, cultural e técnico capaz de engendrar experiências sensoriais complexas e processos de elaboração simbólica. A proposta fundamenta-se na premissa de que a organização visual exerce uma dimensão específica de produção de sentido que condiciona as formas de recepção e as modalidades de subjetivação. Para explorar essa hipótese, delinearam-se cinco eixos de investigação que operam de maneira integrada. O primeiro compreende o estudo da configuração espacial e da disposição volumétrica, com ênfase nos modos pelos quais as relações entre escala, perspectiva e orientação definem regimes de circulação e estabelecem hierarquias de visibilidade. O segundo eixo dedica-se à análise da geometria compositiva e das estratégias

arquitetônicas como matrizes que articulam expectativa narrativa, intensidade sensorial e inscrição simbólica. O terceiro aborda as texturas e suas qualidades materiais enquanto indícios de historicidade e operadores de estranhamento ou familiaridade, mobilizando memórias sensoriais que excedem a dimensão puramente visual. O quarto eixo investiga as lógicas cromáticas e suas implicações na criação de atmosferas, no reforço de temas e na modelagem de experiências emocionais compartilhadas. Por fim, o quinto eixo contempla as relações entre moldura, profundidade e gradações luminosas, destacando como tais recursos instauram zonas de exposição e de reserva, tensionando o que se dá a ver e aquilo que persiste em estado latente. Essa abordagem visa a descrição minuciosa e a análise crítica da direção de arte enquanto instância em que a imagem cinematográfica adquire força conceitual e capacidade de interpelar sensibilidades e imaginários.

Em síntese, essa abordagem metodológica, ao integrar a teoria da percepção visual com a análise simbólica das atmosferas, propõe uma cartografia de *Stimmungen* que percorrem as imagens cinematográficas, compreendendo a construção formal como instância privilegiada de articulação dos conflitos, das afetações e das insurgências que definem o território do *feminino monstruoso*. No interior desse mapeamento, a aplicação dos princípios da Gestalt não se orienta por qualquer sistematização rígida dos elementos visuais, e sim por uma escuta atenta aos fluxos de sentido que se adensam no entrelaçamento entre forma, espaço e atmosfera. O ambiente cinematográfico emerge, assim, como organismo simbólico em permanente movimento, onde cada contorno, cada textura e cada superfície participa da produção de atmosferas que comunicam a luta, a resistência e a reinvenção do feminino em um mundo tensionado pela violência patriarcal e pela potência transformadora das imagens. Essa perspectiva, ao recusar leituras reducionistas, reconhece na direção de arte um campo de elaboração estética que, ao mesmo tempo, ativa memórias coletivas e projeta novas possibilidades de existência.

2.3 Princípios da Gestalt em filmes de horror feminino

A aplicação dos princípios da Gestalt à análise cinematográfica fornece um referencial que permite examinar de que modo as imagens se estruturam em

configurações que ultrapassam a simples soma dos elementos e estabelecem relações que orientam a leitura do espectador. Essa perspectiva evidencia como operações visuais, tais como contorno, proximidade, continuidade e contraste, participam da organização do quadro e da construção de sentidos vinculados à experiência narrativa. Entre os princípios mais relevantes, destacam-se:

Proximidade: Este princípio estabelece que elementos posicionados a distâncias reduzidas tendem a ser percebidos como integrantes de uma mesma unidade visual. A proximidade espacial cria agrupamentos espontâneos que orientam o processo de leitura e definem zonas de coesão interna. No cinema, essa operação pode ser observada na organização de objetos, figuras ou volumes dentro do quadro, cuja disposição próxima sugere vínculos narrativos ou afinidades simbólicas, mesmo quando tais relações não se explicitam pelo discurso. Ao destacar certas regiões e consolidar agrupamentos, a proximidade contribui para a construção de ênfases visuais que modulam a atenção e estruturam o campo compositivo. No frame abaixo podemos ver esse exemplo tanto no agrupamento dos personagens como nos quadrados da parede e as linhas do teto.



Semelhança ou Similaridade: Este princípio descreve a inclinação do observador a reunir estímulos visuais que compartilham atributos reconhecíveis, como cor, formato, proporção ou textura. Elementos dotados de características convergentes costumam ser percebidos como parte de um mesmo agrupamento, ainda que se encontrem dispersos na superfície do quadro. No âmbito cinematográfico, essa dinâmica se evidencia na repetição de motivos decorativos, na correspondência entre tonalidades aplicadas a diferentes planos ou na utilização de texturas análogas que instauram relações de continuidade sensorial. A semelhança

opera como um eixo organizador que estrutura campos de afinidade, sustenta recorrências visuais e favorece a constituição de núcleos de sentido, conduzindo a atenção do espectador e reforçando a coerência interna da composição. Em *Mulher Rei* (2022) vemos isso com os uniformes, percebemos mais facilmente a “linha” de calças ou da parte de cima, do que as pessoas individualmente.



Continuidade: Este princípio expressa a predisposição do observador a acompanhar linhas, contornos ou trajetórias que se prolongam de forma ininterrupta, favorecendo a percepção de direções unificadas. No cinema, essa operação se manifesta na disposição de elementos que conduzem o olhar por percursos definidos dentro do enquadramento ou entre planos sucessivos, estabelecendo uma progressão visual que sustenta a articulação narrativa. A continuidade cria conexões entre pontos distintos do campo compositivo e assegura transições fluidas, conferindo coesão à sequência das imagens e preservando uma sensação de ordenamento. Ao delinear trajetórias implícitas, essa organização direciona a atenção e contribui para a clareza formal que acompanha o desenvolvimento da ação cinematográfica. O trabalho de linhas da escada eleva o olhar a “subir” os degraus, emoldurando a personagem.

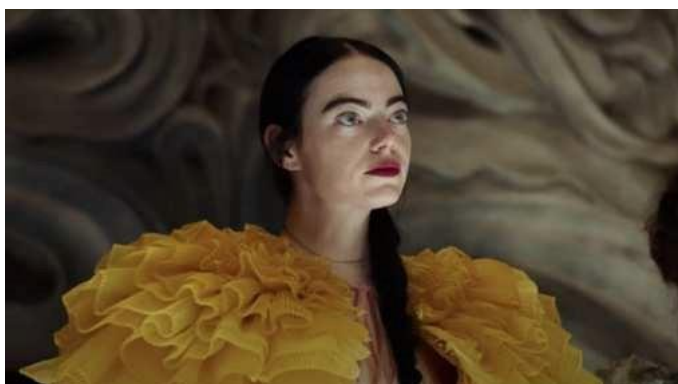


Fechamento: Este princípio diz respeito à capacidade do observador de completar mentalmente figuras ou estruturas que se apresentam de maneira parcial ou interrompida. Quando formas fragmentadas se organizam em disposições que sugerem uma configuração reconhecível, o cérebro tende a integrá-las em um contorno coeso, mesmo que porções do objeto permaneçam fora do campo visível. No cinema, essa operação permite que o espectador identifique elementos a partir de indícios visuais limitados, projetando a totalidade a partir das partes exibidas. Por exemplo, ao visualizar apenas segmentos de uma bicicleta ergométrica enquadrados na cena, torna-se possível reconhecer o objeto e atribuir sentido à sua presença narrativa, ainda que sua forma completa não se apresente de modo explícito. Esse mecanismo reforça a economia expressiva da imagem e favorece processos de antecipação e envolvimento interpretativo.

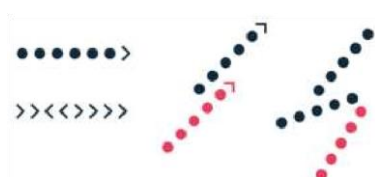


Figura e Fundo / Ambiguidade: Este princípio refere-se à tendência do observador a distinguir uma forma central, a figura, de um campo de apoio, o fundo, estabelecendo hierarquias que organizam a experiência visual. A delimitação entre o que se destaca e aquilo que permanece como base define zonas de prioridade perceptiva e orienta a atribuição de sentido aos elementos do quadro. Ainda que essa separação possa parecer evidente, imagens cinematográficas frequentemente exploram ambiguidades que desafiam a identificação imediata e introduzem uma dimensão de incerteza interpretativa. O cérebro, ao deparar-se com essa ambivalência, tende a selecionar como dominante a configuração que oferece maior estabilidade ou clareza. No filme *Pobres Criaturas*, por exemplo, a vestimenta de Bela reproduz o mesmo padrão curvilíneo presente na arquitetura que a envolve. Apesar dessa continuidade ornamental, a diferenciação cromática permite que o corpo da personagem se destaque em relação ao fundo, preservando a legibilidade da ação e

a identificação da figura principal. Essa operação reforça a complexidade visual e amplia o potencial expressivo da composição.



Destino Comum: Este princípio descreve a tendência de perceber como pertencentes a um mesmo agrupamento os elementos que se deslocam em direção similar ou compartilham trajetórias convergentes. A coordenação de movimentos sugere vínculo interno e favorece a percepção de coesão entre componentes que, em outra circunstância, poderiam parecer independentes. No cinema, essa operação adquire relevância na organização da profundidade de campo e na condução do olhar ao longo de vetores de movimento. Quando linhas arquitetônicas, gestos ou deslocamentos seguem a mesma direção, o espectador tende a interpretá-los como interdependentes, criando uma orientação visual que sustenta a progressão narrativa. Por exemplo, ao observar uma cena em que as laterais de uma mesa e o posicionamento dos corpos convergem para a figura central da matriarca de uma comunidade, o olhar é conduzido de maneira natural ao foco principal da ação, consolidando a hierarquia simbólica da composição e reforçando o destaque conferido à personagem.



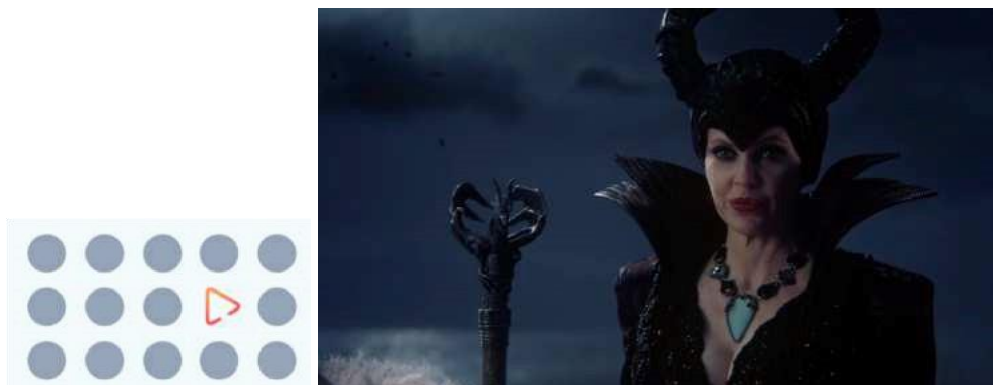
Invariância: Este princípio refere-se à capacidade de reconhecer objetos mesmo quando submetidos a transformações como rotação, mudança de escala, deslocamento ou distorção da perspectiva. A mente preserva referências estruturais essenciais que permitem identificar formas conhecidas sob condições visuais variadas, assegurando continuidade na interpretação da cena. No campo cinematográfico, essa operação se manifesta na possibilidade de reconhecer figuras e elementos narrativos, ainda que se apresentem desfocados, parcial ou lateralmente enquadrados. Por exemplo, quando uma almôndega surge em perspectiva e em estado de leve desfoque, o espectador mobiliza esquemas perceptivos que permitem reconhecê-la de imediato, atribuindo-lhe significado no contexto da ação. A invariância sustenta a compreensão das sequências e preserva a legibilidade simbólica dos objetos ao longo das variações compositivas.



Simetria: Este princípio estabelece que elementos dispostos de maneira simétrica são percebidos como partes de um mesmo conjunto, independentemente da distância ou da posição que ocupam no campo visual. A correspondência entre formas, dimensões ou orientações gera uma impressão de regularidade que contribui para a sensação de estabilidade e coesão na composição. No cinema, a simetria atua como recurso que organiza o espaço e cria relações de equivalência entre planos ou objetos, reforçando a percepção de unidade formal. Por exemplo, as cortinas localizadas nas extremidades do ambiente apresentam o mesmo formato e a mesma cor, mesmo que separadas, são prontamente reconhecidas como manifestações de um único elemento repetido, conferindo ao cenário uma atmosfera de ordem e previsibilidade visual, emoldurando a cena. Essa operação colabora para a clareza da mise-en-scène e orienta o olhar ao longo de relações estruturais que articulam forma e significado.

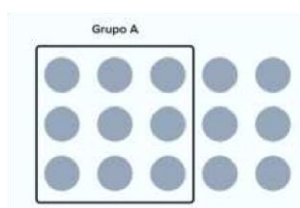


Ponto Focal: o princípio do ponto focal afirma que qualquer elemento que se destacar visualmente vai capturar e prender a atenção de quem está vendo. No frame de *Malévola* temos a regra dos terços que se aproxima desse princípio, onde o olhar é naturalmente direcionado para os pontos de tensão da malha da imagem, organizando assim seus elementos. No cinema, esse mecanismo se articula frequentemente com convenções como a regra dos terços, que prevê a divisão do enquadramento em linhas e interseções capazes de concentrar a força expressiva. Ao delimitar zonas de interesse prioritário, o ponto focal estabelece relações de dominância e assegura a clareza narrativa do quadro.



Região Comum: Este princípio estabelece que elementos localizados dentro de uma mesma área delimitada ou circunscritos por um contorno são percebidos como integrantes de um mesmo agrupamento. A compartimentação espacial cria vínculos imediatos entre componentes que, de outra forma, poderiam ser interpretados como independentes. No cinema, essa operação se manifesta na delimitação de zonas visuais - por exemplo, áreas iluminadas, nichos arquitetônicos ou superfícies demarcadas - que reúnem objetos e personagens sob uma mesma unidade

compositiva. Essa organização orienta o olhar para conjuntos específicos e destaca relações de pertencimento ou afinidade simbólica. De maneira análoga ao princípio da proximidade, a região comum sustenta a clareza formal da cena e favorece a percepção de conexões internas ao quadro, tornando mais legível a lógica que estrutura o espaço narrativo.



Unidade: Este princípio refere-se à capacidade da mente de reconhecer uma coerência interna que articula os elementos de uma composição visual em um conjunto dotado de sentido. A unidade se consolida quando formas, linhas e volumes se integram de maneira consistente, permitindo que o observador compreenda mesmo configurações abstratas a partir da interpretação instintiva que preenche lacunas ou conexões não explicitadas. No cinema, essa operação sustenta a integridade da imagem e assegura que diferentes partes do quadro cooperem para criar uma percepção integrada, na qual a disposição e o alinhamento dos componentes promovem harmonia estrutural e favorecem a leitura imediata da cena.

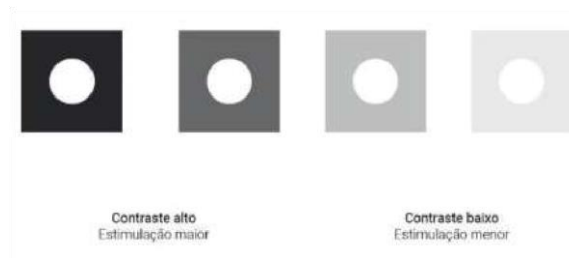


Unificação: Este princípio descreve a possibilidade de reunir elementos dispersos em uma configuração coesa por meio de recursos que promovem continuidade visual e equilíbrio estrutural. No cinema, direções de arte que empregam

cores dominantes, padrões geométricos ou ritmos compositivos conseguem consolidar unidades perceptivas que conferem integridade ao quadro. A unificação ocorre quando a distribuição equilibrada de estímulos - como tonalidades, formas e direções - cria uma organização que supera a mera soma das partes, instaurando uma sensação de ordenamento partilhado pelos componentes da cena. As mandalas exemplificam esse processo, pois sua construção baseada em simetria e repetição permite que múltiplos fragmentos sejam percebidos como expressão de uma única totalidade visual. Ao operar dessa forma, a unificação fortalece a coerência interna da composição e potencializa seu impacto simbólico e estético.



Segregação: Este princípio refere-se à capacidade de diferenciar elementos contidos em um mesmo campo visual por meio de contrastes que destacam contornos, texturas ou relações espaciais. O cérebro realiza essa distinção empregando informações provenientes de variações de cor, iluminação, profundidade de campo ou atributos formais como pontos, linhas, planos, volumes, sombras, brilhos e relevos. No cinema, a segregação atua como recurso que evidencia figuras mesmo em situações de sobreposição ou acúmulo visual, assegurando que determinados objetos se destaquem em relação ao fundo. No filme *Lisa Frankenstein*, por exemplo, o enquadramento do interior do carro utiliza contraste cromático e iluminação dirigida para realçar a decoração que envolve os personagens, estabelecendo uma separação nítida entre os elementos principais e o ambiente ao redor. Essa operação organiza hierarquias de atenção e fortalece a legibilidade da cena.



O cinema, nesta perspectiva, constitui um território onde as imagens não apenas representam, mas elaboram relações que interrogam o visível e tensionam formas de narrar o corpo e o desejo. Quando compreendida como linguagem, a direção de arte se torna operador de pensamento, responsável por criar zonas de opacidade e instabilidade que exigem outro regime de atenção. A Fera atravessa essas paisagens visuais como presença que desafia enquadramentos previsíveis e convoca interpretações que só se completam no encontro entre a cena e quem a observa. É nesse espaço de incerteza e potência, onde formas se deslocam e sentidos se refazem, que esta análise se reconhece e encontra seu lugar.



3 A BELA ESTÁ UMA FERA

*Paradise Hills*¹⁷, longa-metragem que marcou a estreia da diretora espanhola Alice

¹⁷ Ao longo de 2020 e 2021, *Paradise Hills* foi objeto de múltiplas interpretações que não se limitaram ao circuito profissional. Para compreender a complexidade desse diálogo, realizei um levantamento sistemático de 52 textos, publicados em portais especializados, blogs independentes, vídeos no YouTube, resenhas de sites de crítica e espaços de opinião de espectadores. O corpus foi processado com apoio de inteligência artificial, que auxiliou na identificação de termos recorrentes, categorização do tom e análise de co-ocorrência de temas. Nos vídeos de opinião do YouTube, a recepção foi ainda mais heterogênea. Enquanto alguns criadores de conteúdo destacaram a coragem do filme em propor um feminismo visualmente extravagante, outros apontaram que o “plot twist” carecia de força dramática. Uma síntese comum nessas análises é a ideia de que *Paradise Hills* é um projeto de grande ambição formal, que sacrificou parte de seu potencial narrativo para sustentar a estética. No plano político, parte dos textos destacou a relevância da obra como comentário sobre o patriarcado e as noções de pureza feminina. Críticas como as de Looper chamaram atenção para os figurinos brancos como evocação da “pureza virginal” — um ideal que ainda legitima violências simbólicas no presente. Para esses críticos, mesmo que o filme tropece em seu enredo, ele cumpre o papel de provocar incômodo.

um território ambíguo no imaginário contemporâneo. Ao mesmo tempo em que provocou fascínio pelo seu rigor estético, também encontrou resistências que se tornaram constantes nas leituras críticas. Seu roteiro - assinado por Waddington em parceria com Brian DeLeeuw e Nacho Vigalondo - articula ficção científica e fantasia numa narrativa que acompanha jovens mulheres internadas em um instituto supostamente terapêutico. Nesse lugar, a docilidade e a conformidade são vendidas como forma de aperfeiçoamento.

3.1 Direção de Arte do Paraíso

Em 7 de julho de 2025, estabeleci contato com Ali Waddington (Irene Lago), diretora do filme *Paradise Hills*, por meio de uma entrevista via a rede social Instagram. O propósito era aprofundar a compreensão sobre as escolhas estéticas e conceituais da obra, elementos centrais para o projeto. Minhas indagações iniciais versaram sobre a participação da diretora nas decisões do design e se essas concepções foram exclusivas da direção de arte. Questionei também a intencionalidade por trás da arquitetura curvilínea, o uso do rosa, os babados nos figurinos e os elementos infantis, buscando entender se visavam provocar estranhamento e como o conceito estético havia sido desenvolvido. Adicionalmente, indaguei sobre o processo de pesquisa da equipe, referências de design, a possível influência do *Art Nouveau*, as intenções da diretora quanto ao impacto no espectador e a recepção do filme.

Ali Waddington respondeu em etapas, em suas respostas direcionou à entrevista na *Architectural Digest* para detalhes sobre cores e materiais, confirmando a relevância da direção de arte sob sua visão. A diretora revelou que a *Fábrica* de Ricardo Bofill e a casa de Xavier Corberó foram inspirações cruciais para a própria narrativa, a ponto de ter desenvolvido o *layout* dos ambientes com base nas plantas de Corberó. Ela destacou o caráter "assombroso" da construção contínua do espaço pessoal de Corberó, que, à semelhança da Casa Winchester americana, jamais cessou de se expandir, adicionando quartos até sua morte. Waddington explicitou que as inspirações do Art Déco e do Brutalismo Catalão, embora conceitualmente distantes, foram

escolhas intencionais. Para a diegese de *Paradise Hills*, o Brutalismo¹⁶ Catalão dos anos 70 equivale ao Modernismo de Barcelona dos anos 1910: uma "visão inquietante do futuro que continha uma beleza tóxica". A diretora confirmou que essa era a intenção original e o efeito desejado na audiência. A partir desses *insights*, o filme *Paradise Hills* revela uma direção de arte cuidadosamente planejada, fundamental para reforçar sua crítica social e suas camadas narrativas. Essa concepção eleva a arquitetura e o design a um papel central na construção visual e simbólica da história, assim como na criação de uma atmosfera propícia à emergência de outras formas do monstruoso feminino. A arquitetura de *Paradise Hills* se equilibra entre um *Art Nouveau* opulente e um classicismo surreal, mesclando a estética refinada e simétrica do classicismo com elementos oníricos e perturbadores do surrealismo. O resultado remete a um quadro de Dalí com a elegância de Rafael, onde os espaços, apesar de belos e ornamentados, dissimulam uma estrutura de violência e dominação. A própria diretora Alice Waddington, em conversa com a decoradora de set Sol Saban, confirmou a adoção do conceito de *horror vacui* (medo do vazio) como princípio orientador para o design do filme, aproximando-o do Maximalism.¹⁷ Essa intencionalidade, anteriormente hipotética, foi validada pelo diálogo, onde Waddington também introduziu o termo "narrativas arquitetônicas", referenciado em entrevista à *Architectural Digest*.

A abordagem estética proposta culmina em ambientes densamente decorados, seguindo a máxima "mais é mais", que constroem uma atmosfera de conto de fadas distópico com elementos de retrofuturismo. Embora o futuro seja uma presença constante na narrativa, ele não se manifesta explicitamente nos cenários diurnos e nas estruturas comuns do instituto. O aspecto tecnológico e os "bastidores" são revelados apenas mais ao final do filme, quando a protagonista e suas amigas desvendam a verdadeira estrutura por trás da fachada. A materialização dessa visão estética contou com a escolha estratégica de locações arquitetonicamente

¹⁶ O Brutalismo, em arquitetura, é um estilo que se desenvolveu entre as décadas de 1950 e 1970, caracterizando-se pelo uso expressivo de concreto aparente (*béton brut*), formas robustas e monumentais, e pela valorização da estrutura em detrimento da ornamentação, buscando uma estética funcional (ZEIN, 2007). O termo "Brutalismo Catalão" refere-se a manifestações desse estilo encontradas na Catalunha.

¹⁷ O maximalismo é uma abordagem estética caracterizada pelo excesso, pela ornamentação e pela rejeição à simplicidade formal. Ao contrário do minimalismo, que valoriza a contenção e a depuração visual, o maximalismo celebra a acumulação, os contrastes e a exuberância decorativa. No design, na arte e na arquitetura, essa tendência busca estimular os sentidos, evocando complexidade e densidade visual. JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. New York: Rizzoli, 1977. QUINN, Bradley. *The fashion of architecture*. Oxford: Berg, 2003.

significativas na Espanha, como as Cases Ramos em Barcelona (edifícios modernistas com *Art Nouveau* de Jaume Torres i Grau, 1906), a *La Fábrica* (antiga fábrica de cimento em Sant Just Desvern, estúdio de Ricardo Bofill) e a antiga residência do escultor Xavier Corberó (estilo brutalista e estrutura labiríntica). A produção incorporou também elementos simbólicos, como na cena de condicionamento de Uma (Emma Roberts), filmada em uma igreja em Gran Canaria, transformada por luzes LED coloridas para fundir futurismo e história, criando uma atmosfera assombrosa e tecnológica. Os aposentos das personagens, concebidos para transmitir uma falsa doçura e conforto com detalhes como camas com dossel modernizadas com neons e papéis de parede de *chinoiserie* de Gournay, refletem a descrição da designer de produção Laia Colet de "princesas modernas", evidenciando a dualidade entre a aparência encantadora e a realidade opressiva subjacente.



Segundo a entrevista concedida ao *Architectural Digest*, a utilização de flores artificiais foi outro elemento destacado na direção de arte. Devido às filmagens ocorridas no inverno, foi necessário preencher os espaços com flores para criar a ilusão de um ambiente extremamente doce e especial. Essa abundância floral contribui para a estética de *horror vacui*, reforçando a ideia de um espaço excessivamente ornamentado que mascara as intenções sinistras do instituto. O design excessivamente harmônico da instituição, construído por meio de uma composição rigorosamente simétrica e fluida, manifesta um controle absoluto sobre suas hóspedes, característica que oculta através da estética da beleza idealizada e excessivamente harmônica. Cada espaço é meticulosamente desenhado para criar a

sensação de uma perfeição inabalável, na qual as curvas dominam e eliminam qualquer aresta ou ângulo abrupto. Essa insistência na suavidade e na organicidade formal reforça a ilusão de um ambiente acolhedor, ao mesmo tempo que denuncia a imposição de um padrão do qual não se pode escapar. O único contraste a essa estética totalizante aparece nos espaços que representam resistência e instabilidade dentro da narrativa: a praia, a caverna e a área secreta de tecnologia. Esses locais, por sua falta de ornamento e por sua composição mais bruta e irregular, funcionam como rupturas dentro da lógica da instituição, revelando as fissuras por onde a verdade sobre aquele lugar pode emergir.

A cor rosa, recorrente em diversas cenas do filme, ocupa um papel essencial nessa construção visual. Predominante nos cenários do quarto, dos jantares e do carrossel, o rosa se impõe como um código de feminilidade que perpassa o espaço e os corpos. Sua presença atinge um ponto simbólico central quando, nos primeiros 30 minutos do filme, os funcionários do internato tingem o cabelo de Uma de rosa. A padronização da cor não apenas reafirma o controle estético da instituição sobre suas hóspedes, como também sugere um processo de dissolução da identidade individual em favor de um ideal coletivo de feminilidade. O emaranhado de curvas no design do internato, presente na ornamentação floral e nas estruturas arquitetônicas, provoca um efeito ambíguo. As inúmeras roseiras, em um primeiro olhar, reforçam a exuberância do espaço, embora seu excesso se assemelhe a ervas daninhas ou trepadeiras que crescem de maneira sufocante, transformando o cenário em uma prisão disfarçada de jardim. Um verdadeiro Éden para as mulheres, considerando que, ao longo da história, o Éden nunca tenha sido de fato o nosso paraíso. Talvez essa seja a ironia mais delicada e mais brutal que *Paradise Hills* encena: um espaço que se oferece como refúgio, mas que reproduz, em cada detalhe, a lógica de domesticação disfarçada de cuidado. Desde os relatos míticos, o Éden sempre foi apresentado como um lugar de harmonia e pureza, embora bastasse uma mulher exercer curiosidade e desejo para ser expulsa e culpada por toda a desordem do mundo. Ao se apropriar desse imaginário, a narrativa do filme sugere que a promessa de um paraíso feminino continua a se sustentar sobre a expectativa de silêncio, contenção e sacrifício. Ali, como nos mitos antigos, qualquer impulso de autonomia é tratado como uma ameaça. No fundo, o Éden permanece como uma paisagem construída por outros, para impor uma única forma de existir. Nesse cenário branco e

florido, cada cor pastel parece recordar que o privilégio de permanecer dentro dos muros exige a renúncia de tudo aquilo que possa exceder o papel decorativo. O paraíso, afinal, nunca foi um lugar de liberdade, apenas um jardim com cercas bem desenhadas. A impressão visual de aprisionamento se intensifica à medida que as curvas da vegetação parecem se fechar sobre as personagens, remetendo a uma delicadeza agressiva que se impõe sobre elas sem possibilidade de fuga.

Os figurinos das personagens seguem essa lógica de contenção mascarada por uma estética fantástica. Cada traje é projetado milimetricamente para refletir a individualidade de cada jovem, utilizando cortes elaborados e adornos inspirados em trajes aristocráticos. No entanto, a monocromia branca subverte essa aparente diversidade, gerando um efeito uniforme que dilui qualquer traço identitário. A ausência de cor nos vestuários, contrastando com o excesso decorativo do ambiente, remete às fardas hospitalares, evocando a atmosfera das alas psiquiátricas e dos espaços de correção comportamental. A estética da instituição, ao impor a neutralização das diferenças sob o disfarce de sofisticação e requinte, converte a moda em um instrumento de castração identitária. O branco, tradicionalmente associado à pureza, assume aqui um papel de apagamento, tornando os corpos das jovens produtos padronizados dentro de um sistema que busca transformá-las em versões aceitáveis de si mesmas. Para o patriarcado apenas, obviamente.

A arquitetura do filme alterna entre formas arredondadas e curvas suaves (remetendo à fluidez da *Art Nouveau* e suas curvas Coup de Fouet, arabescos, linhas ondulatórias, espirais, volutas, linhas sinuosas, curvas assimétricas) e formas rígidas e simétricas que sugerem um rigor disciplinar. E a partir da manifestação dessas formas durante a jornada de Uma, percebe-se como ela vai se desenvolvendo emocionalmente ao longo da história e em relação aos espaços. Por exemplo, o filme, após a primeira sequência que é um *flashforward*, é majoritariamente diurno e ensolarado, conforme Uma descobre a realidade do local, o padrão se inverte e tem-se maior predominância de cenas noturnas e de penumbra. A arquitetura, embora sinuosa, também revela através da montagem fílmica uma estrutura labiríntica, a qual reflete o próprio processo de construção de identidade da personagem. Mesmo sendo rebelde e irreverente, Uma é uma garota cheia de traumas e incertezas e suas escolhas ao longo do enredo revelam o processo de amadurecimento feminino em

desenvolvimento. Ela está aprendendo e descobrindo quem é de verdade naquele momento, ao passo que o instituto tenta moldá-la aos padrões sociais de feminilidade, castrando sua raiva e “enfiando a doçura goela abaixo”. O fato de estarem literalmente ilhadas nos remete a um espaço que parece projetado para manter as garotas dentro de um ciclo fechado, reforçando a ideia de um espaço cuidadosamente vigiado, de relacionamentos tóxicos e abusivos, onde o maior desafio é sair do ciclo vicioso, do *looping*, da ilha.



4. Análise dos frames e cenários

O filme se inicia com um enquadramento em câmera alta total, atravessando o lustre da festa por dentro de sua estrutura. Em um primeiro momento, a imagem evoca a forma de uma mandala. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier, a mandala é um símbolo universal de totalidade, autoconhecimento e iluminação. Representando a psique e o universo, conduz quem a contempla a um estado de integração e transformação interior. Na tradição hindu e budista, simboliza o centro sagrado e o caminho para a iluminação, orientando práticas meditativas e rituais de iniciação. Sua estrutura geométrica, composta por círculos e quadrados

concêntricos, reflete a harmonia entre o mundo manifesto e o transcendente, entre o múltiplo e o uno.¹⁸



Diante dessa simbologia, é instigante que o filme inicie justamente com essa imagem. Pode-se inferir que a narrativa percorre uma jornada interior e de amadurecimento da personagem, contemplativa, porém transitória e profundamente transformadora. Arrisco dizer que o cerne do filme é um processo de individuação, uma busca pelo eu em sua autenticidade plena, em confronto com a incessante tentativa do mundo externo de padronizar comportamentos e identidades e com a própria sombra que, muitas vezes, corrobora com as vozes exteriores.

Outro aspecto interessante é que, ao estabelecer um ritmo contemplativo desde o primeiro quadro, sugere-se que as imagens seguintes também convidarão à contemplação. Talvez, apenas talvez, a direção de arte assuma um papel essencial na construção imagética desse estado, operando para consolidar a atmosfera do filme.

A narrativa segue com um *flashforward*, revelando Uma em sua festa de casamento, deslumbrante e desconcertante na mesma medida.

¹⁸ Na psicologia, Carl Gustav Jung identificou a mandala como uma manifestação espontânea do *self*, emergindo em sonhos e desenhos durante momentos de crise ou transição. Para ele, a mandala atua como um organizador psíquico, promovendo equilíbrio, autodescoberta e crescimento interior. Sua contemplação desperta serenidade e a sensação de que a vida reencontra seu eixo e sua ordem. Assim, seja no âmbito espiritual ou psicológico, a mandala é um instrumento de evolução pessoal, integrando opostos e conduzindo à consciência plena do ser.



Vemos então o lustre principal, de onde emergiram as primeiras imagens, cercado por vários outros lustres que orbitam ao seu redor no teto. A imagem se revela de cima, surgindo da luz, o que reforça a natureza etérea e iluminada da narrativa.

Essa luz, no entanto, não carrega necessariamente um significado de bondade ou sacralidade. Aqui, a eterealidade se manifesta como um aspecto cultural e essencial das simbologias associadas ao masculino, especialmente dentro do universo do filme, que se insere em uma estrutura social declaradamente patriarcal e machista.



Uma, vestida de noiva, canta entre os convidados, que seguram partes de seu véu e formam uma ciranda dançante ao seu redor. O primeiro elemento que salta aos olhos é o adereço facial que ela usa: uma peça que imediatamente remete à fusão entre um cabresto e uma mordança.

Seu vestido é um mosaico de texturas, transitando entre brilhos e plumas, evocando a estética da *Art Nouveau* e suas referências ao animalesco. A dança circular, conduzida pelo véu, lembra o movimento das aranhas ao envolverem suas presas na teia antes do banquete.

Ainda que o vestido carregue uma carga instintiva e selvagem, as ombreiras introduzem um contraste curioso: são macias, quase dóceis, remetendo a chinchilas, coelhos ou pequenos roedores, criaturas delicadas e domesticáveis. Esse detalhe reforça a inversão de papéis na cena: ali, Uma performa o papel da presa. O que não significa que essa seja sua verdadeira natureza e sim uma condição imposta por forças maiores naquele momento.

Seu batom verde, salpicado por brilhos de glitter, adiciona outro elemento de dissonância. Quando a vemos cantar por trás da mordança de pérolas, a tonalidade vibrante sobressai de maneira inesperada, causando um estranhamento imediato, afinal, verde não é uma cor usual para os lábios. Há algo além da mera quebra estética: o verde, historicamente, é ambíguo. Está associado tanto à vitalidade quanto à decadência, à cura e ao veneno, ao renascimento e à putrefação.



Fonte: BATMAN & ROBIN, 1997

Uma conexão pode ser traçada entre a personagem e Hera Venenosa¹⁹. A cor do batom remete à toxicidade sutil de sua presença, à mulher que, sob a aparência

¹⁹ A **Hera Venenosa (Poison Ivy)** é uma das vilãs e, mais recentemente, anti-heroínas mais icônicas e complexas do universo **DC Comics**, pertencente à galeria de adversários do Batman. Criada por Robert Kanigher e Sheldon Moldoff, sua primeira aparição ocorreu em *Batman #181* (junho de 1966).

de fragilidade, carrega um poder latente, perigoso, pronto para emergir e que curiosamente está em sua boca. Ao mesmo tempo que a junção da mordança e do ver dos lábios sugere a toxidade palatar e comunicativa da personagem, faz refletir sobre o potencial que a boca instiga, afinal por ela denunciemos, gritamos e ousamos nos pronunciar.. O verde que reveste seus lábios pode ser um presságio, um sinal de que sua condição de presa é transitória. Assim como certas plantas e animais venenosos ostentam cores vibrantes para alertar seus predadores, Uma também exibe essa marca que transcende o pedido de socorro, enunciando um aviso silencioso.

Há algo paradoxal na imagem: o batom, normalmente um símbolo de sedução e desejo, aqui se transforma em algo quase radioativo, um indício de resistência, de um veneno que ainda não foi liberado. Mais do que uma vítima passiva, Uma parece uma fera enjaulada, uma entidade que, sob o controle alheio, acumula força. Se o verde é a cor do veneno, talvez também seja a cor da esperança de vingança.



Antes de atravessar o corredor de convidados em direção ao noivo, o chão do salão revela um padrão geométrico circular complexo, ecoando a mandala do lustre. Entre formas abstratas, destacam-se arabescos curvilíneos de ramos e folhagens, que se encerram dentro da margem circular maior. No centro, dentro do círculo menor, está Uma.

A iluminação avermelhada e os tons terrosos dominam a sequência, refletindo-se também no chão, que segue essa paleta em matizes de marrom. Suas faixas, retorcidas como um redemoinho, imprimem um movimento contínuo ao

desenho, evocando as hélices de um ventilador. Os arabescos, com suas linhas curvas e folhas dispersas, intensificam essa dinâmica, compondo uma atmosfera telúrica, quase infernal. Com Uma posicionada no centro, os elementos visuais parecem emergir dela e convergir para ela, como se fossem extensões de sua própria essência. Os arabescos são padrões ornamentais compostos por formas entrelaçadas, geralmente inspiradas em elementos naturais como folhas, flores e ramos. Originados na arte islâmica, onde a representação figurativa era frequentemente evitada por razões religiosas, os arabescos tornaram-se um dos principais recursos decorativos na arquitetura, na caligrafia e nas artes aplicadas. Caracterizados pela repetição contínua e pela fluidez das linhas, esses padrões simbolizam a ordem cósmica, a infinidade do universo e a interconexão entre os elementos da criação.

A simetria da cena, somada às sobreposições de caráter surrealista, sugere um equilíbrio ilusório, um controle exercido sobre forças aparentemente indomáveis. As linhas geométricas atraem o olhar para a noiva ao mesmo tempo em que a encerram em um destino inexorável, como uma jaula desenhada pelo próprio cenário.



Uma atravessa o corredor de convidados e, ao se deparar com seu noivo à espera no alto da escada, hesita. Em vez de segui-lo, desvia o caminho e se aproxima de outros convidados. O momento da ruptura é breve, quase imperceptível, porém suficiente para desencadear uma correção imediata.

Segundos depois, surge uma mulher vestida de preto, que a intercepta e a reconduz ao marido, repreendendo-a com firmeza: um marido não deve ser deixado

esperando. O gesto parece pequeno, embora carregue um peso simbólico avassalador: Uma não tem autonomia nem sobre seus próprios passos. Antes de ceder, ela lança um olhar rápido para a porta do aposento, onde guardas vestidos de preto permanecem imóveis.

As vestes dos guardas evocam a silhueta de armaduras medievais. No entanto, o material diz outra coisa. A superfície brilhante e monocromática lembra o látex preto usado em filmes e cenas de cunho sexual, como *American Horror Story* (2011-2024), além de vestimentas e acessórios ligados ao sadomasoquismo e demais práticas fetichistas. Essa estética já antecipa o desfecho que a espera, distante de qualquer ideia de amor e romantismo.



A imponentia das armaduras se soma a um detalhe inquietante: a desproporção das cabeças, que acrescenta um aspecto alienígena aos guardas, sugerindo um elemento de estranhamento, algo deslocado dentro do conjunto.

O cenário da festa se revela tão complexo quanto opressor. Paredes e cortinas bordô contrastam com arabescos dourados, criando composições maximalistas que reforçam a atmosfera luxuosa e sufocante. A combinação das cores bordô e dourado tem um longo histórico de simbolismo e impacto visual na arte e no cinema, sendo frequentemente associada ao luxo, ao poder e à dramaticidade. O bordô, um tom profundo de vermelho com nuances arroxeadas, carrega conotações de sofisticação, paixão e decadência, enquanto o dourado remete à riqueza, ao sagrado e à iluminação. Juntas, essas cores criam uma atmosfera de opulência e intensidade, evocando tanto o esplendor quanto a melancolia.

A iluminação avermelhada intensifica essa opulência, dialogando com os figurinos exóticos dos convidados: mulheres vestem golas que parecem sufocá-las, exibem penteados meticulosamente moldados e ostentam acessórios grandes e brilhantes. Cada detalhe expõe a posição social elevada de Uma e sua família, onde a riqueza se impõe como um espetáculo.

A mulher que a repreende veste um vestido preto justo ao corpo, com amassados salientes que reforçam sua estética agressiva. A textura da roupa a aproxima visualmente dos guardas, criando uma continuidade simbólica entre sua figura e o controle exercido sobre Uma. Seu gestual e postura deixam claro seu papel de dominadora dentro daquele ambiente.

Uma sobe a escada em direção ao quarto, onde finalmente consumará o casamento. A primeira imagem que surge é de Uma observada como se estivessemos olhando por um olho mágico, através do buraco da fechadura. Ela está dentro de uma moldura circular, no centro de uma tela preta. A luz, ainda mais avermelhada, a envolve enquanto ela veste um imenso robe de plumas brancas, que, com seu contraste, destaca-se da iluminação e da moldura ambas noturnas e telúricas, enquanto sua roupa, etérea e pura, carrega uma sensação de fragilidade e inocência.



Esse contraste visual reforça a ideia de Uma como uma presa fácil, indefesa, sendo um reflexo da imposição de um destino que ela não controla. A moldura, ao mesmo tempo que a isola, coloca o espectador na posição de *voyeur*, tornando-o cúmplice, testemunha e, de certa forma, espião do que está por vir, envolvendo-o ainda mais no jogo de poder e destino da protagonista.

Na mesa de cabeceira, há uma bandeja de maçãs, um vaso com flores vermelhas e uma luminária com formas pouco curvilíneas. A manta da cama e o dossel seguem o padrão de arabescos do salão, com fundo avermelhado em contraste com os padrões dourados. As maçãs, em especial, chamam a atenção. Colocadas sobre um suporte amarelo, elas carregam um peso simbólico forte: a maçã remete ao pecado, ao profano, à tentação. Nos contos de fadas, em especial da Branca de Neve, ela é foi portadora de veneno, um presente disfarçado, semelhante ao cavalo de Troia.



Essa referência ao veneno não é apenas literal, mas simbólica, sugerindo que, assim como a maçã, o que à primeira vista parece inofensivo ou até desejável pode, na realidade, carregar consequências destrutivas. O cenário, com suas cores quentes e luxuosas, também fala dessa dualidade: um ambiente opressor, ao mesmo tempo sedutor e mortal. No cinema, a luz avermelhada²⁰ pode ter múltiplos significados, dependendo do contexto em que é aplicada. Quando utilizada para representar paixão e desejo, essa iluminação está frequentemente associada à sensualidade e à

²⁰ Em *O Último Tango em Paris* (1972), por exemplo, a luz vermelha amplifica a atmosfera erótica e psicológica do filme, reforçando a tensão entre os personagens. Já no contexto de perigo e violência, o vermelho assume uma conotação de agressividade e ameaça iminente. Em *Taxi Driver* (1976), a iluminação avermelhada domina algumas cenas, refletindo a crescente paranoia e violência do protagonista. De maneira semelhante, em *Suspiria* (1977), Dario Argento utiliza essa tonalidade de forma intensa para acentuar o terror e a sensação de constante perigo que permeia a narrativa. Além dessas associações, a luz vermelha também é um elemento recorrente em filmes que exploram desorientação psicológica e instabilidade mental. Em *O Iluminado* (1980), a tonalidade vermelha se destaca na cena icônica do elevador de sangue, simbolizando não apenas o passado violento do hotel, mas também a crescente loucura de Jack Torrance. Por fim, o vermelho pode estar ligado ao poder e à dominação, especialmente em narrativas que abordam relações de autoridade e controle. No universo de *Star Wars*, a iluminação vermelha é frequentemente utilizada para reforçar a presença do Lado Sombrio da Força, sendo especialmente marcante nas cenas que envolvem Darth Vader e os Sith, onde a cor intensifica a sensação de ameaça e superioridade desses personagens.

intensidade emocional. O marido entra no quarto, e Uma está sentada sobre a cama, sorrindo com uma docilidade que parece forçada. Ele a elogia, dizendo que o instituto (Paradise Hills) faz milagres, revelando que antes ela era muito difícil de lidar. Com uma ação brusca, ele a segura pelos pulsos, empurra-a contra os travesseiros e, enquanto se posiciona sobre ela, afirma que agora é como se a pessoa que ela foi antes não tivesse nem existido.



A expressão de Uma vai do apreensivo ao desdém, e o enquadramento de baixo para cima revela o marido em sua postura imponente, segurando-a contra a cama. Esse jogo de enquadramentos e gestual remete a inúmeras cenas de agressão sexual no cinema, onde o poder e o controle são exercidos de maneira explícita. Mesmo sabendo que é a noite de núpcias, essas escolhas cinematográficas reforçam a sensação de desconforto e o caráter não consensual da situação, colocando em questão a autonomia de Uma, que parece ser refém de um ritual que ela não deseja.

Tal ato de denúncia, portanto traz consigo a abjeção em duplo sentido: a aversão social ao ato em si e o rechaço à vítima por tê-lo explicitado. Isso porque, num éthos conivente com a cultura do estupro, é previsto que tal acontecimento não saia do privado, e sua publicização deve ser castigada. É uma afronta, fere o status de um consenso. Como Butler (2015) postula, a ideia de um castigo comprova a existência de uma memória que, ao mesmo tempo, instaura o sentido de subjetividade e implica a alteridade: “o corpo tem uma história da qual não posso ter recordações” (BUTTLER, 2015, p. 54). (Capibaribe, p.5, 2018) .



O som do coração de Uma acelerando preenche o espaço, enquanto o marido beija seu pescoço. Tudo escurece abruptamente, deixando o espectador na penumbra por alguns segundos, como se o mundo de Uma também se apagasse nesse momento de desintegração emocional e física. O escuro envolve o espectador no mistério do que pode ter acontecido no decorrer da sequência, já que as imagens seguintes são um *flashback* de dois meses antes, contando como Uma chegou até aquele momento.



A conexão entre a imagem do Filme Dia dos Mortos e a cena de Uma olhando as mãos se fez necessária para ilustrar o gesto de expressividade da mão em cenas de renascimento ou retorno à vida, sendo comum em diversos tipos de filmes. A conexão entre o filme Dia dos Mortos (Day of the Dead, 1985), de George A. Romero,

e a cena em que Uma observa suas próprias mãos em *Paradise Hills* reside na repetição de uma linguagem cinematográfica que associa o gesto das mãos ao retorno à consciência, à reconfiguração da identidade ou a um renascimento simbólico. A imagem em que a mão se move, se eleva, estremece ou se espanta com sua própria matéria, é um artifício comum em narrativas de reanimação dramática, seja no horror, na ficção científica, no drama ou no fantástico, ela serve como um limiar visual que demarca a transição entre o não-ser e o ser, entre o apagamento e a insurgência.

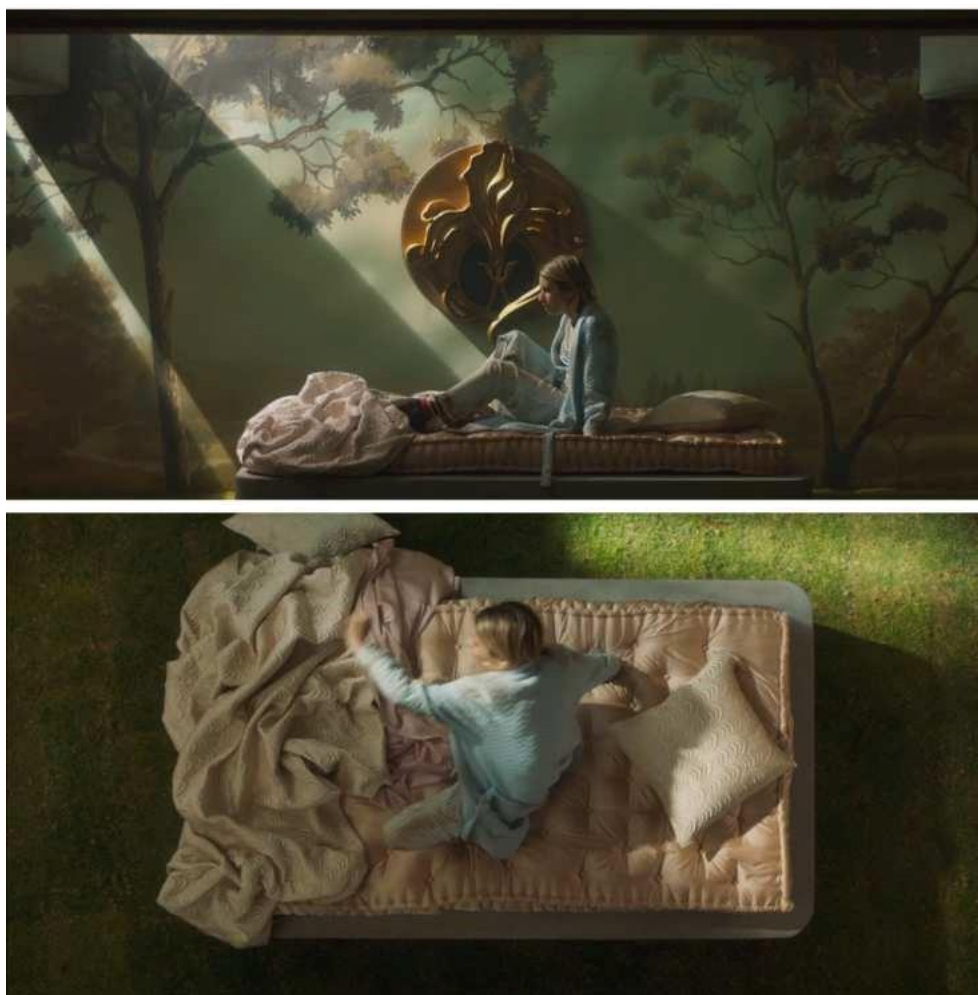
No caso de *Uma*, o olhar para as mãos vai além do auto estranhamento, o gesto encontra sentido na percepção de si defronte ao desconhecido, reconhecendo-se capturada e reinserida no novo a partir de um primeiro contato com as mãos, sujas de terra, quase como um ritual de despertar subterrâneo. A presença desse gestual em *Dia dos Mortos*, quando os zumbis emergem do subterrâneo, reforça a ideia de que o renascimento, mesmo que ambíguo ou monstruoso, mobiliza a mesma visualidade liminar.



Fonte: *Dia dos Mortos*, 1985

As cenas em questão constroem uma coreografia mínima da vida que retorna, onde o detalhe do movimento manual sintetiza uma passagem crucial. Não se trata de um retorno a um estado anterior, e sim a emergência de algo novo, deslocado e transformado. Observando a recorrência do mesmo em contextos similares, percebe-se que algumas repetições não são aleatórias ou sem fundamento, carregam em si narrativas que se enunciam por atmosferas, sejam essas literalmente visualizadas

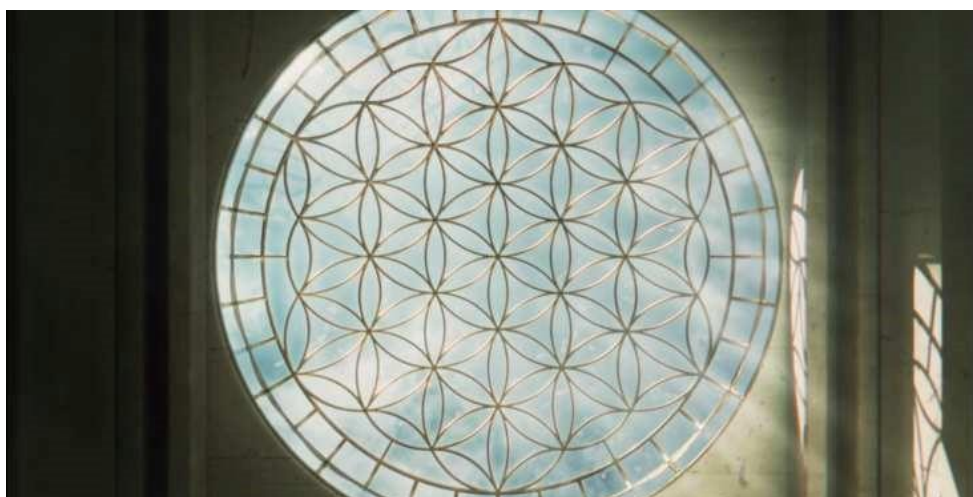
como no caso dos zumbis ou com sua tonalidade mais discreta, como no caso de Uma, considerando que tal código evoca uma tonalidade subterrânea.



Uma abre os olhos, olha para suas mãos sujas de terra. Surge o letreiro: “Dois meses antes”. Ela está em uma cela esteticamente elaborada, adornada com pinturas de árvores e cenas naturais nas paredes. Feixes de luz solar entram pelo teto, iluminando o ambiente com um brilho suave. Seu colchão recamier, de bordas onduladas e botões decorativos, exibe um tom de rosa pastel, repousando sobre um grande paralelepípedo de concreto. O chão, de grama sintética, contrasta com a solidez fria da arquitetura, enquanto o teto apresenta um desenho estrutural ambíguo: laterais rebaixadas e um centro mais elevado, reforçando a sensação de aprisionamento por meio da rigidez das linhas retas e anguladas.



A relação entre as linhas e a luz é especialmente simbólica. Todas as fontes luminosas, exceto o lustre da cena de abertura, são moldadas por formas geométricas rígidas ou encapsuladas por linhas retas, estabelecendo uma relação direta entre claridade e estrutura. O teto da cela, novamente traz a imagem de uma mandala luminosa e ascendente. Mesmo sendo circular, está contida em linhas retas e no quadrado da estrutura arquitetônica.



Sob a ótica da Gestalt, as linhas retas delimitam, impõe ordem e dirigem o olhar para a opressão espacial, enquanto as curvas evocam suavidade, fluidez e acolhimento. Esse jogo visual revela uma dicotomia simbólica fundamental: culturalmente, as linhas retas estão associadas ao masculino, à razão, ao controle e à arquitetura impositiva, enquanto as curvas remetem ao feminino, ao orgânico, ao instintivo e ao acolhimento.

Na cena, essa distinção encontra na estética caminho para a narrativa. A estrutura real da cela é marcada pelas linhas retas da prisão, rígidas e inescapáveis, enquanto a natureza ali representada é simulada: árvores pintadas, grama sintética, uma liberdade que existe apenas na aparência, o que lembra diretamente a cena do cativeiro em *Fresh*, onde Noa acorda e na parede há também a pintura de uma paisagem. A cama de Uma, apesar de sua forma delicada, se assemelha mais a um túmulo, evocando a imagem de uma lápide ornamentada. A ação de olhar para as mãos sujas de terra resgata um simbolismo recorrente em narrativas visuais: o despertar de um estado de morte ou dormência, como em cenas de zumbis emergindo de suas sepulturas. Há, assim, uma tensão crescente entre o controle masculino do espaço e a tentativa de domesticação da natureza feminina, transformada em um cenário artificial onde a liberdade é apenas uma ilusão.

A única saída para a natureza real aparente seria através da mandala de vidro no teto, por onde entra a luz solar direta, a qual também é inacessível. No *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant descrevem o Sol como o princípio ativo, criador e ordenador do universo. Associado ao masculino, ele personifica a razão, a consciência e a espiritualidade elevada, sendo frequentemente relacionado a divindades patriarcais e ao poder soberano. Sua luz, que dissipa as sombras e revela a verdade, pode ser vista como a supremacia do intelecto sobre o instinto, da forma sobre a matéria, do céu sobre a terra. Enquanto o masculino é frequentemente vinculado ao etéreo e ao divino, o feminino encontra suas associações na escuridão, na umidade da noite, na fertilidade da terra e no mundo subterrâneo: símbolos relacionados ao inconsciente, ao mistério e ao fluxo cíclico da natureza. O que não podemos esquecer é que luz demais cega e calor queima. E, partindo disso, é interessante observar que Uma além de olhar para as mãos, está também toda suja de terra, como se tivesse acabado de ser desenterrada ou arrancada do subsolo.

Uma está aprisionada em uma cela subterrânea, cercada por uma natureza simulada que remete mais a uma ideia de controle do que de liberdade. O concreto e suas linhas retas, rígidas e inflexíveis, estruturam o espaço de forma implacável, criando uma sensação de contenção e domínio. Nenhuma árvore cresce ali, nenhum vento atravessa aquele ambiente. A grama sintética e as pinturas murais da paisagem sugerem um desejo de harmonia com a natureza, e, na sua qualidade de

representação, acabam por reforçar a impossibilidade de um contato genuíno com ela. O enquadramento pode ser interpretado como a imposição de uma hierarquia simbólica: o feminino permanece confinado abaixo, enquanto o masculino se projeta no alto, distante e inalcançável. A liberdade parece existir apenas como uma promessa distante, acessível apenas através da luz do Sol. Ainda assim, o Sol não é apenas uma presença distante, é também um agente que propõe uma negociação. Ele se mostra como única via de saída, sua luz, que penetra na cela como um oráculo silencioso, pode ser vista como um convite à conformidade, uma exigência para que se moldem aos seus códigos e regras. Para alcançar o mundo exterior, Uma pode precisar atravessar esse filtro de luz, adequando-se a uma estrutura que historicamente foi associada ao masculino e à razão. A questão que permanece é: essa passagem seria uma libertação ou apenas uma nova forma de domesticação?

Essa cena é emblemática por condensar, em sua atmosfera e direção de arte, toda a essência conceitual e a mensagem moral do filme: a ilusão da beleza, a castração do feminino e sua domesticação imposta pelo patriarcado. No início do filme, a narrativa mergulha em um caos visual arabesco, onde formas curvas, ornamentação excessiva e um dinamismo orgânico sugerem liberdade e movimento. Em contraste, o momento atual apresenta uma overdose de natureza artificial, construída para simular a liberdade sem jamais concedê-la de fato. O que se apresenta como belo pertence a um padrão inalcançável, sustentado por um contexto social e temporal específico. A feminilidade representada na cena continua sendo tratada como um ornamento dentro da *mise-en-scène* masculina, uma versão requintada das “bonecas namoradeiras” que enfeitam prateleiras, não existindo por si, fadadas ao destino a se colocar à disposição do olhar e do desejo do outro..

A estética do filme reforça essa lógica ao construir um universo visual de riqueza ornamental sufocante. Cada detalhe desenhado e cada superfície excessivamente adornada criam uma ambiguidade perversa. A opulência fascina ao mesmo tempo que aprisiona. A feminilidade ali retratada se configura como uma prisão dourada, onde a exigência de perfeição se impõe como um fardo. Elas devem ser lindas. Sempre. E, como disse Daisy Buchanan em *O Grande Gatsby*, “lindas tolinhas”, porque a ingenuidade e a subserviência sustentam o ideal de beleza feminina dentro dessa estrutura. Essa dualidade estética, entre o encantamento e a

opressão, revela o cerne da crítica subjacente à narrativa. O patriarcado não apenas controla o feminino, mas o estetiza, moldando-o em padrões idealizados que exigem constante domesticação. A cela em que a protagonista se encontra simboliza exatamente isso: uma natureza criada para ser bela, sem jamais ser livre.

Uma se levanta rapidamente e examina as paredes, buscando uma saída. Seus olhos percorrem o espaço em busca de alguma passagem oculta até que sua atenção se fixa em um portal de formato arqueado. Antes que possa alcançá-lo, a voz da Duquesa ressoa pelo ambiente. Ela surge a partir de um ornamento dourado entalhado na parede, onde uma flor em estilo *Art Nouveau* se destaca em meio às curvas sinuosas. Seu tom é delicado, quase maternal, quando anuncia que o café da manhã será servido. Uma pergunta: "Onde estou?" A resposta vem de forma doce e fatalista: "Está no Paraíso, é claro..."



O nome do instituto onde ela foi internada carrega uma promessa ilusória: ali, garotas rebeldes são "corrigidas" e transformadas em versões supostamente perfeitas de si mesmas. No entanto, perfeita para quem? Essa é a questão que ecoa ao longo de toda a narrativa. Logo em seguida, dois funcionários entram trazendo a refeição.



O portal pelo qual Uma busca escapar tem um formato arqueado, uma escolha simbólica que remete a múltiplas leituras. No *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant apontam que o arco é frequentemente associado a ideias de passagem, transição e abertura para novos estados de consciência. Ele simboliza a conexão entre diferentes mundos ou realidades, funcionando como uma porta entre o conhecido e o desconhecido. Em diversas culturas, o arco é visto como um elemento que une o terreno ao celestial, representando a ascensão espiritual e a busca pelo divino. No contexto das catedrais góticas, os arcos ogivais simbolizavam a elevação espiritual, enquanto nos templos romanos e muçulmanos o arco muitas vezes delimitava a entrada para espaços sagrados ou de autoridade.



Os arcos, elementos essenciais na arquitetura gótica analisada por Fulcanelli, também carregam um profundo simbolismo. Estruturalmente, permitem a distribuição equilibrada das forças dentro da construção, tornando-se um elemento-chave na

elevação vertical das catedrais. No plano simbólico, representam portais de transição entre diferentes estados de consciência e conhecimento. A própria configuração das catedrais, com suas abóbadas e naves que remetem à forma de um ventre, é frequentemente associada à feminilidade, sugerindo o espaço como um grande útero espiritual no qual ocorre a iniciação do peregrino ou do alquimista.



O arco, ao marcar passagens e portais, também remete à noção de nascimento e transformação, um conceito essencial tanto na arquitetura sagrada quanto na alquimia.



Fulcanelli também faz referência ao simbolismo da Virgem Negra nas catedrais góticas, uma representação da Grande Mãe associada à terra, ao mistério e à matéria em estado bruto. Essa figura, presente em diversos templos medievais, reforça a ligação entre a arquitetura e o princípio feminino, pois personifica a matéria

que precisa ser trabalhada para alcançar a iluminação. Assim, as catedrais góticas, com suas formas curvas e seus arcos elevados, funcionam como símbolos da jornada alquímica, em que a ascensão espiritual ocorre dentro de um espaço arquitetônico que reflete os princípios da transformação, do renascimento e da integração dos opostos.

Sob a ótica da *Gestalt*, a forma do arco carrega uma carga psicológica distinta da das linhas retas, sugerindo que o circular está acima da estrutura reta. Considerando a natureza do filme e do instituto, o arco também pode ser um artifício de domesticação: ao contrário de uma porta convencional, que impõe um corte seco no espaço, ele cria uma transição visualmente agradável, disfarçando sua função de limitação e controle. Assim, o portal arqueado do Instituto Paraíso pode ser visto tanto como uma promessa de passagem quanto como um artifício ilusório, que simula uma acolhida para mascarar a clausura. O uso do termo "Paraíso" para nomear o instituto é particularmente irônico. Enquanto o Paraíso simboliza um estado de felicidade e liberdade, aqui ele serve como fachada para um sistema opressivo que busca moldar as jovens de acordo com padrões rígidos. Essa dicotomia ressalta como conceitos positivos podem ser distorcidos e utilizados para justificar práticas de controle e repressão.



A palavra "Paraíso" evoca imediatamente o Éden bíblico, o jardim de perfeição criado por Deus antes da queda do homem. Historicamente, o conceito de Paraíso foi instrumentalizado como ferramenta de controle populacional, servindo para reforçar sistemas de poder e doutrinação. A ideia de um lugar utópico, onde a obediência

garante recompensa e a transgressão leva à punição, sustenta narrativas de submissão e conformidade.

Em diversos contextos culturais e religiosos, o Paraíso é descrito como um espaço de beleza absoluta e ordem inquestionável, onde cada elemento existe em harmonia e nada está fora do lugar. Contudo, essa suposta perfeição exige um sacrifício: a anulação da individualidade. No Éden, Eva só foi expulsa após adquirir conhecimento, transgredindo a ordem estabelecida. No Instituto Paraíso, as jovens são reeducadas para se encaixarem em um ideal imposto, onde o feminino é moldado à imagem da expectativa social.



Essa lógica se reflete na construção da atmosfera do filme. O Paraíso é representado como um espaço de beleza ornamental excessiva, onde cada detalhe é meticulosamente desenhado para sugerir harmonia e controle. O estilo *Art Nouveau*, com suas curvas sinuosas e motivos florais, é utilizado aqui de forma ambígua: se por um lado ele remete à organicidade e ao feminino, por outro, sua aplicação no contexto do Instituto reforça a artificialidade do ambiente, já que se insere em paletas de cores incomuns ao seu uso tradicional, sendo mais pastel e puxado para o uso desenfreado dos tons de rosa. A natureza que deveria ser livre e indomável se apresenta estilizada, domada dentro de padrões estéticos rígidos. Flores não crescem espontaneamente; elas são esculpidas, pintadas ou impressas em tecidos, transformadas em decoração. A promessa de um paraíso natural se dissolve em um espaço onde a beleza serve como ferramenta de controle. O instituto, além de decorado, é ambientado em cima de um gigante jardim. Na entrevista concedida pela diretora de arte, foi dito que

tiveram que utilizar flores falsas por conta do inverno, o que certamente serviu muito bem à narrativa do filme.



O momento em que Uma encara o portal arqueado é um instante de escolha. O caminho da fuga está ali, mas sua estrutura, suas formas e seu simbolismo sugerem que a liberdade oferecida não é absoluta. O arco convida à passagem e impõe um limite, conduzindo o movimento dentro de um enquadramento já estabelecido. Assim como a luz do Sol, que incide sobre a cela como única saída possível, o portal sugere uma transição que ainda se dá dentro das regras do sistema.

Ao final, a cena levanta uma questão fundamental: a verdadeira liberdade pode ser alcançada dentro das estruturas que moldam e regulam o feminino, ou toda saída já está previamente condicionada por um paradigma que negocia a autonomia em troca da adequação?



Esse frame específico de *Paradise Hills* lembra muito a cena de *Midsommar*, onde Dani é coroada como a Rainha de Maio na comunidade de Harga. Ambas as sequências compartilham uma linguagem visual baseada na simbologia das flores, do jardim e da feminilidade, ressignificando esses elementos dentro de contextos opressores e ambíguos. Para aprofundar essa análise, é possível recorrer ao *Dicionário de Símbolos*, que associa as flores à efemeridade, à delicadeza e à beleza passageira, e, paradoxalmente, à morte e ao sacrifício. Ao mesmo tempo, os princípios da Gestalt, como proximidade, pregnância e figura-fundo, ajudam a compreender como a composição das imagens reforça seus significados psicológicos e narrativos.



Fonte: *Midsommar*, 2019

Na primeira imagem, de *Paradise Hills*, Uma corre por um corredor florido, cercada por rosas em tons de vermelho, rosa e branco. O vermelho, segundo Chevalier e Gheerbrant, simboliza paixão e vida, violência e perigo, enquanto o branco remete à pureza e à submissão, sugerindo um ambiente que simula um ideal de feminilidade domesticada. O corredor estruturado cria um efeito de túnel que reforça a sensação de aprisionamento e direcionamento forçado, remetendo ao princípio gestáltico da continuidade - o olhar do espectador acompanha a profundidade da imagem e sente a inevitabilidade do caminho da personagem. Há um contraste entre a exuberância das flores e o estado de desespero da protagonista, o que reforça a contradição central do filme: um espaço belo e feminino que, na verdade, é uma prisão.

Já na imagem de *Midsommar*, Dani está completamente envolta por flores em cores vibrantes, incluindo amarelo, azul, vermelho e lilás. O amarelo, frequentemente associado ao sol e à iluminação, pode simbolizar tanto um despertar quanto a loucura - algo presente na jornada da personagem, que se entrega à comunidade Harga. A sobrecarga floral faz com que seu corpo se dissolva no ambiente, evocando o princípio gestáltico de *figura-fundo*: seu rosto é o único ponto de foco nítido, enquanto o restante do corpo se confunde com o adorno floral. Esse efeito visual reforça a ideia de que Dani foi consumida pelo ritual, tornando-se parte de um sistema maior e perdendo sua individualidade.

Enquanto Uma tenta escapar do labirinto floral de *Paradise Hills*, sugerindo uma resistência à feminilidade controlada que lhe é imposta, Dani em *Midsommar* se funde ao espaço, indicando uma aceitação, ainda que ambígua, de seu novo papel dentro da comunidade. O uso das flores como símbolos de aprisionamento e transformação em ambos os filmes ressalta a dualidade desses espaços femininos, que oscilam entre acolhimento e opressão, beleza e sacrifício.

Essa breve comparação entre as sequências de *Paradise Hills* (2019) e *Midsommar* (2019) revela como ambos os filmes constroem narrativas arquitetônicas centradas em espaços femininos que, sob a promessa de acolhimento e transformação, ocultam estruturas opressivas, para além, dentro de suas semelhanças visuais indicam a repetição de uma receita visual que orbita narrativas complementares. Em ambas as obras, a vestimenta branca e a presença massiva de flores exercem um papel simbólico fundamental, ao mesmo tempo que o conceito do jardim e do paraíso se entrelaça com a morte e o sacrifício de corpos. A diferença essencial entre os filmes reside na forma como cada um aborda a estrutura matriarcal: enquanto *Paradise Hills* apresenta um matriarcado artificial, submisso às exigências patriarcais, *Midsommar* idealiza uma comunidade onde a liderança feminina é exaltada, mas à custa da absorção completa da protagonista pelo sistema, à sua entrega ao coletivo e aos seus aspectos corporais.



Fonte: Midsommar, 2019

O figurino desempenha um papel essencial na construção das narrativas visuais dos filmes. Em *Paradise Hills*, as roupas remetem a uma feminilidade idealizada e domesticada, com rendas, babados e silhuetas vitorianas que reforçam a artificialidade do Instituto Paraíso. As flores aparecem como ornamentos delicados, simbolizando o aprisionamento dentro de uma estética imposta. Já em *Midsommar*, a vestimenta da comunidade Harga é composta por tecidos naturais e formas mais simples, remetendo a uma suposta pureza e organicidade. No entanto, ao final do filme, a protagonista Dani é vestida com um manto de flores que a consome completamente, sugerindo sua total assimilação ao culto.

O jardim e o conceito de paraíso também são centrais em ambas as narrativas, funcionando como espaços de transformação e sacrifício. No Instituto Paraíso, o jardim é um ambiente controlado e artificial. A beleza do local esconde a prática de substituição de corpos femininos por versões mais dóceis e adequadas e os corpos das meninas rebeldes são utilizados para adubar o grande jardim da ilha, enterradas em emaranhados de raízes das roseiras nas cavernas. Em *Midsommar*, o conceito de fertilidade e renovação está diretamente ligado à morte: a terra da comunidade Harga é adubada por sacrifícios humanos, num ciclo aceito e venerado por seus membros. A diferença crucial entre os filmes é que, enquanto em *Paradise Hills* o horror da opressão é velado pela estética luxuosa do instituto, em *Midsommar* ele se manifesta como um ritual assumido e celebrado.

A estrutura matriarcal também é abordada de maneira distinta nos dois filmes. Em *Paradise Hills*, a presença feminina no poder é ilusória. A líder do instituto, interpretada por Milla Jovovich, apenas mantém o status quo, garantindo que as mulheres sejam moldadas para corresponder às expectativas masculinas. O poder feminino, nesse caso, é instrumentalizado para a perpetuação do patriarcado. Já em *Midsommar*, a comunidade Harga opera sob um sistema aparentemente matriarcal, onde a fertilidade e os rituais femininos são centrais. e o matriarcado é idealizado por Ari Aster, diretor homem, que constrói um espaço de pertencimento para a protagonista Dani, apenas após sua completa dissolução no coletivo. Assim, ainda que *Midsommar* apresente um matriarcado que se contrapõe às estruturas patriarcais convencionais, ele também exige um sacrifício total da identidade individual feminina.



Fonte: Midsommar, 2019

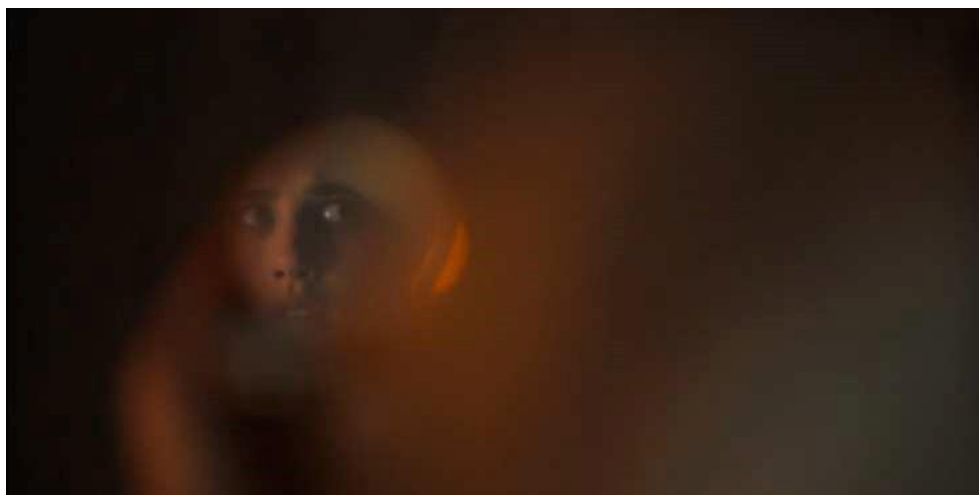
Ambos os filmes possuem acertos e problemáticas em suas abordagens. *Paradise Hills* acerta ao criticar a fabricação de uma feminilidade idealizada e ao revelar como mesmos espaços geridos por mulheres podem servir a propósitos patriarcais. No entanto, sua abordagem por vezes superficial limita o impacto da crítica. *Midsommar*, por sua vez, constrói uma atmosfera convincente de opressão mascarada como acolhimento, enquanto o olhar masculino por trás da narrativa levanta questionamentos sobre a fetichização da dor feminina e denuncia suas falhas. Em última instância, *Paradise Hills* e *Midsommar* convergem na ideia de que espaços aparentemente seguros para mulheres podem ocultar sistemas de controle e sacrifício. O jardim, o paraíso e a feminilidade simbolizada pelas flores se tornam metáforas de aprisionamento e morte, reforçando que, independentemente da

roupagem adotada, a liberdade feminina nesses universos fictícios sempre tem um preço a ser pago.



Retomando a análise de Paradise Hills, vemos Uma correndo em um labirinto de arcos. Essa cena e as cenas dos quartos e algumas outras como os jardins foram filmadas na antiga casa do escultor Xavier Corberó, localizada em Esplugues de Llobregat, nos arredores de Barcelona, a qual representa uma das mais significativas manifestações da arquitetura brutalista aplicada a uma residência.

Uma corre até se deparar com um penhasco e o mar, percebendo que está isolada na ilha. Em busca de refúgio, desce pelas pedreiras e se abriga em uma caverna. No interior do local, encontra Amarna, outra jovem internada no Paraíso. A primeira visão que Amarna tem de Uma se dá através do reflexo de um espelho de mão que segura enquanto acende um cigarro. Desesperada, Uma pede ajuda, mas é enganada por Amarna, que a entrega aos funcionários da instituição para proteger o segredo da caverna e garantir a viabilidade de seu futuro plano de fuga.



O filme então amplia a perspectiva do jardim, revelando uma escadaria monumental coberta por vegetação e ladeada por duas estátuas de sereias em sua base. A presença dessas figuras antecipa a natureza abissal e monstruosa do local, reforçando a ideia de que Uma atravessa uma jornada psíquica permeada por imagens arquetípicas e mitológicas. As sereias, na mitologia, simbolizam a fusão entre a sedução e o perigo, transitando entre o desejo e a destruição. Sua dualidade remete ao próprio conceito do feminino como força ambígua, associada tanto à beleza e à graça quanto à ameaça e à voracidade. Na tradição grega, essas figuras habitam o limiar entre o mundo dos vivos e o abismo desconhecido do mar, convocando aqueles que as ouvem a abandonarem o caminho e se entregarem ao esquecimento das profundezas. Em *Paradise Hills*, a presença das estátuas de sereias na base da escadaria reforça essa imagem de atração irresistível que oculta um destino fatal. O jardim se apresenta como espaço de beleza envolvente, funcionando como mecanismo de controle e aniquilação, repetindo a lógica mitológica das sereias que encantam para consumir suas vítimas.

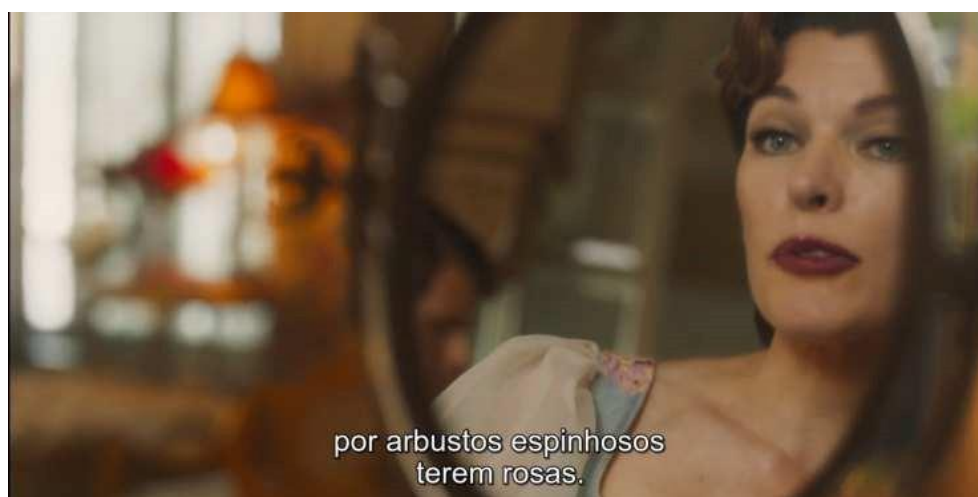


A caverna próxima ao nível do mar, onde os corpos das jovens assassinadas são depositados, se conecta a essa simbologia, funcionando como um ponto de não retorno. As internas do Paraíso, assim como os navegantes enfeitiçados pelo canto das sereias, são conduzidas a um destino inevitável, sem perceber que o fascínio exercido sobre elas faz parte do próprio mecanismo de sua destruição. A jornada de Uma, ao atravessar esse espaço e desafiar seu papel dentro do sistema, se transforma em uma travessia entre o encanto ilusório da superfície e a verdade sombria oculta nas profundezas - da consciência sobre o mundo e, principalmente, sobre si mesma.





Enquanto Uma é reconduzida à sala da Duquesa, as demais internas aparecem no jardim, envoltas em atividades que compõem uma atmosfera de contenção e docilidade. Algumas pulam corda, outras colhem flores ou bebem água, enquanto ao fundo uma ópera nostálgica e apreensiva ressoa, conferindo um tom simultaneamente infantilizado e erudito à cena. A composição visual destaca a uniformidade dessas jovens, moldadas a um ideal de feminilidade dócil e refinada, em contraste com a jornada de Uma, que busca se desvencilhar desse destino imposto. A escolha cromática reforça essa dualidade. Diferente da escadaria onde flores de diversas cores se espalham, o jardim privilegia os tons de rosa em primeiro plano e os vermelhos ao fundo. O rosa, cor predominante da instituição, remete à suavidade, à ingenuidade, jovialidade e até a infância, e ao controle, uma delicadeza forçada que esconde a violência subjacente do sistema. O vermelho, situado em um plano mais distante, evoca a pulsão, o desejo e a insubmissão, compondo um fundo que antecipa o conflito crescente na narrativa.



A primeira imagem da Duquesa também surge através de um espelho circular, um elemento que remete à multiplicidade e à fragmentação da identidade. Ao que parece, as personagens se conhecem a partir dos reflexos, do espelhamento: das projeções. O espelho, além de sugerir duplicidade e projeção, insere a dúvida sobre a real natureza da personagem, que pode ser interpretada como uma manifestação da sombra de Uma. No campo simbólico, a sombra junguiana representa os aspectos reprimidos da psique, aqueles que a sociedade condena e que o indivíduo aprende a ocultar. A Duquesa, ao se posicionar como uma figura de poder dentro da ilha, personifica o destino que Uma rejeita e luta para escapar. Sua presença reitera a dualidade entre submissão e controle, feminilidade idealizada e dominação, repressão e desejo de libertação.



Diferente das demais figuras da instituição, a Duquesa se distingue pela sofisticação e pelo uso de cores vibrantes. Seu figurino alterna entre o rosa e o azul, uma escolha que pode ser lida como um equilíbrio entre o feminino e o masculino. No entanto, a predominância do azul sugere uma maior conexão com as forças de dominação do patriarcado, distanciando-a da fragilidade e da passividade atribuídas às jovens do internato. Sua postura se apresenta como a de uma mediadora, uma governante que compreende os dois extremos e se posiciona como guia. Contudo, sua autoridade não se fundamenta em sabedoria ou proteção, mas na manipulação e no controle absoluto sobre o destino das internas.



Os acessórios da Duquesa reforçam essa construção simbólica. Seus cintos, chapéus de palha e bordados evocam referências à cultura oriental, remetendo à simbologia das cerejeiras e à ideia de efemeridade e transitoriedade da juventude. Essa estética, que poderia remeter ao equilíbrio e à contemplação, na realidade mascara sua verdadeira função no sistema da ilha. Sua presença ilustra a apropriação da suavidade e da harmonia como instrumentos de coerção. A Duquesa incorpora uma faceta do feminino que não rejeita a brutalidade, disfarçando-a sob verniz de refinamento e controle emocional. Ela não impõe sua violência de maneira explícita, opera na sedução do discurso e na imposição de um destino que parece natural e inevitável. Assim, sua figura se confunde com a própria lógica do internato, um espaço que simula acolhimento e aperfeiçoamento enquanto conduz suas internas a um ciclo inescapável de submissão e apagamento da individualidade.



Depois de pedir a Uma para reconsiderar o pedido de casamento durante a estadia, vemos a ilha de fora pela primeira vez, assim como o alojamento/quarto que ficará instalada. A seguir vamos analisar um pouco melhor sua decoração.

A ilha, as águas e o mar são símbolos recorrentes em narrativas de transformação e renascimento, frequentemente ligados ao processo de autodescoberta e evolução interior do indivíduo. No contexto da Jornada da Heroína, conceito desenvolvido por Maureen Murdock (2019), esses elementos se apresentam como metáforas do processo psíquico que a protagonista atravessa em busca de reconexão com sua essência.

Na Jornada da Heroína, a ilha simboliza o espaço de isolamento e provação, onde a protagonista é forçada a se distanciar do mundo exterior para confrontar sua identidade e os aspectos mais profundos de sua psique. Esse isolamento pode ser físico, psicológico ou emocional, refletindo a separação do feminino de sua essência autêntica, conforme descrito por Murdock.

Fulcanelli (1929), em suas interpretações alquímicas, também oferece uma perspectiva simbólica interessante ao associar os processos de transmutação interna com figuras como a ilha e o mar. No contexto da alquimia, esses símbolos podem ser vistos como representações dos estágios de transformação e purificação do ser. A ilha, nesse sentido, torna-se um espaço de introspecção, onde ocorre a dissolução das estruturas anteriores, permitindo uma nova configuração do ser. O mar, por sua vez, representa o vasto inconsciente, o espaço de fluxo e de possibilidades infinitas, onde se dá a expansão da consciência. Juhani Pallasmaa (2011), embora não diretamente relacionado à Jornada da Heroína, pode ser integrado à discussão ao se referir à maneira como o espaço físico, como a ilha ou o mar, influencia a experiência sensorial e emocional. Pallasmaa argumenta que o ambiente molda profundamente a percepção do ser, atuando como território psíquico que configura as relações internas, para além de seu aspecto físico. Nesse sentido, a ilha e as águas podem ser compreendidas como representações de estados internos de transformação que moldam a identidade da protagonista. O mar, por sua profundidade e vastidão, simboliza o inconsciente e a força do feminino reprimido. Na jornada da heroína, a travessia pelo mar corresponde ao momento de rendição e entrega ao desconhecido, uma etapa crucial para a integração da psique fragmentada. Esse processo encontra

eco na *solutio* alquímica descrita por Fulcanelli, onde a matéria deve ser dissolvida na água antes de ser transformada. Para Pallasmaa, a relação entre o corpo e o espaço sensorial é fundamental na experiência de transformação. O mar, com sua imensidão fluida, altera a percepção do tempo e do território, criando um ambiente onde os limites da identidade podem ser redefinidos.

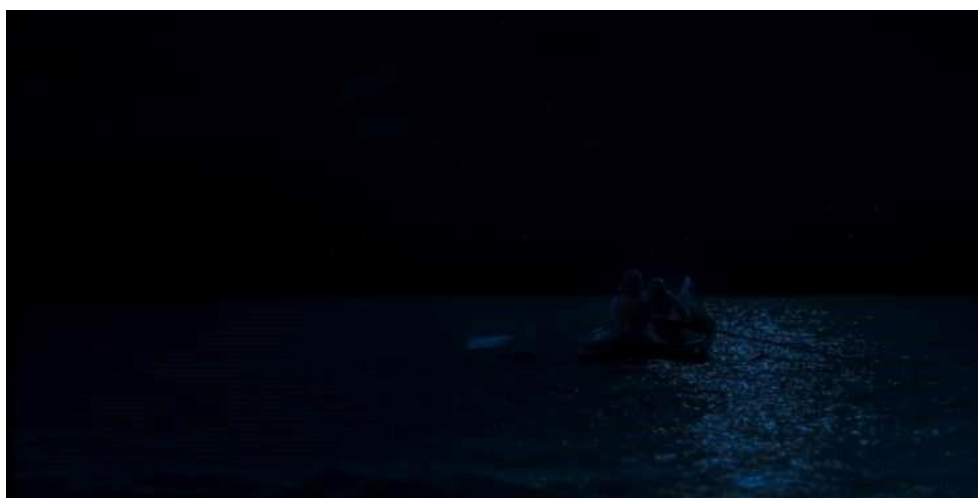
No filme analisado, a ilha funciona como um espaço de controle e confinamento, onde a protagonista se vê separada de sua identidade original e forçada a se moldar a um ideal imposto. As águas que cercam esse espaço reforçam a noção de aprisionamento e sugerem possibilidade de renascimento. O percurso da heroína no filme reflete as etapas descritas por Murdock, onde a separação do feminino instintivo ocorre para, posteriormente, ser resgatado e reintegrado em um novo nível de consciência.

A interseção entre a jornada da heroína, as simbologias do mar e da ilha, a leitura alquímica de Fulcanelli e a percepção espacial de Pallasmaa revela elementos que ultrapassam o papel de cenários narrativos para manifestar um processo psíquico profundo. A ilha transcende o local de isolamento, revelando-se um laboratório de transformação; o mar vai além da representação da barreira, configurando-se também em convite à dissolução do ego para que um novo self possa emergir. Dessa forma, o filme analisado se insere em uma longa tradição de narrativas que utilizam esses símbolos para articular o percurso da mulher, e do ser humano como um todo, em busca de estruturar sua verdadeira identidade.

A água, elemento primordial na construção de mitologias e sistemas simbólicos, representa tanto a origem quanto a transformação. No contexto da ilha onde se localiza o internato Paraíso, sua presença circundante estabelece um território de liminaridade, um espaço onde as personagens se encontram suspensas entre estados de identidade e pertencimento. A insularidade reforça a noção de transição, um estágio onde os corpos e as mentes passam por processos de adaptação e reorganização. O mar, enquanto extensão da psique e do inconsciente, evoca profundezas inexploradas, carregando a memória ancestral dos ciclos naturais e da própria origem da vida.

Os movimentos das marés, regulados pela lua, refletem a oscilação entre expansão e recolhimento, caracterizando a água como um elemento de fluxo contínuo. A relação entre o feminino e a água é amplamente documentada em estudos mitológicos, religiosos e psicanalíticos. A simbologia aquática é frequentemente associada ao útero, à fertilidade e à intuição, aspectos que se manifestam tanto no imaginário cultural quanto na estrutura psíquica dos indivíduos. O mar ao redor da ilha reforça essa dinâmica ao estabelecer uma fronteira líquida que, apesar de sua aparente fluidez, define limites e propõe desafios àqueles que buscam atravessá-lo, sendo o destino inevitável da personagem, já que para escapar dali ela terá que atravessá-lo.

E assim o faz no final do filme. Para além da imagem, quando vemos a imagem da ilha, ao fundo temos um canto lírico que nos remete às sereias da cena da escadaria, o que reforça a referência da jornada mítica e sua ilusão.



Uma é conduzida para o quarto onde ficará hospedada. O quarto apresenta uma composição visual meticulosamente elaborada, onde a estética e o controle convergem para moldar uma experiência sensorial específica. A organização do espaço segue os princípios da Gestalt, estabelecendo continuidade por meio de curvas, arcos e superfícies fluidas que direcionam o olhar de maneira orgânica. A ausência de linhas retas e contrastes abruptos reforça uma sensação de imersão, estruturando um ambiente que induz adaptação ao invés de oposição. A disposição dos elementos, aliada à uniformidade das formas, produz um cenário em que a percepção espacial se ajusta a uma lógica de contenção e padronização.



A cor rosa domina a ambientação, distribuindo-se pelas paredes, móveis e detalhes decorativos. Na psicologia das cores, sua presença está associada à suavidade, ao acolhimento e à passividade, desempenhando um papel significativo na construção da atmosfera. O *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant vincula essa tonalidade à infância, à feminilidade idealizada e ao afeto, ao mesmo tempo em que aponta sua relação com a artificialidade e o excesso. A saturação cromática do espaço elimina variações visuais e estabelece um cenário onde a estética se impõe como um mecanismo de regulação sensorial.



A decoração *art nouveau* retrofuturista intensifica essa percepção ao integrar ornamentos elaborados a um ambiente disciplinador. A *Art Nouveau*, historicamente associada à organicidade e à fluidez das formas, ressurge no filme sob uma perspectiva distinta, estruturando um espaço onde a ornamentação se converte em um dispositivo de homogeneização. Os arabescos, os móveis curvilíneos e os padrões

florais reforçam a coesão visual, criando um espaço que canaliza a feminilidade dentro de uma estética calculada e previsível.

A vivência de Uma nesse ambiente reflete um processo de dissolução gradual da individualidade. O quarto, ao invés de proporcionar descanso ou acolhimento genuíno, opera como um espaço de adaptação compulsória. A uniformidade cromática, a fluidez das formas e a ausência de estímulos contrastantes moldam a percepção e minimizam qualquer sensação de ruptura ou resistência. A experiência sensorial, ao ser mediada por um design que absorve e neutraliza a subjetividade, reforça a função do espaço como um instrumento de disciplina.



A composição do cenário também impacta a percepção do espectador. A harmonia inicial dos elementos pode sugerir um ambiente refinado, enquanto a repetição e a ausência de diversidade visual instauram um efeito de saturação. A atmosfera gerada pelo quarto contribui para a construção do *feminino monstruoso*, não pela deformação ou pela estética do grotesco, mas pela exacerbação dos signos tradicionalmente atribuídos à feminilidade. A beleza excessivamente controlada, ao eliminar a espontaneidade e a variação, transforma-se em um elemento de inquietação, instaurando uma dinâmica onde a delicadeza e a ordem reforçam um sistema de contenção e anulação da identidade. Durante esta sequência Uma conhece suas colegas de quarto, ainda sem usarem os uniformes pode-se perceber um pouco mais sobre cada uma delas a partir de seus figurinos. Uma relata não se lembrar da viagem que a levou até ao internato, diferente do que dizem as amigas. Chloe, interpretada por Danielle Macdonald, vem do sul dos Estados Unidos,

carregando as expectativas de sua família sobre o que deveria ser sua vida. Ao chegar a *Paradise Hills*, ela parece aceitar seu destino à primeira vista, revelando-se logo uma jovem com força silenciosa, disposta a quebrar as barreiras que a limitam. Sua simpatia e capacidade de criar laços com as outras residentes tornam sua jornada algo mais coletivo, e sua busca por liberdade vai se tornando um reflexo da luta interna de muitas mulheres diante das imposições externas. Já Yu, interpretada por Awkwafina, traz uma abordagem mais introspectiva. Ela não se encaixa facilmente no ambiente da instituição e prefere observar, mantendo uma distância crítica e analítica em relação a tudo ao seu redor. Sua inteligência e visão clara das coisas fazem dela uma aliada estratégica, reservada e fundamental para a resistência do grupo. Chloe e Yu, com suas formas distintas de lidar com o mundo, tornam-se, juntas, um contraponto necessário dentro da instituição, unindo coragem e reflexão em uma aliança que desafia as regras impostas sobre elas.



No filme, um detalhe visual interessante é a maneira como a Duquesa se comunica com as internas por meio de ornamentos nas paredes, que na verdade são altofalantes. Embora as internas saibam que estão ouvindo apenas transmissões, a impressão que fica é a de que são as paredes, e não a própria Duquesa, que ditam as ordens e as regras. Esse uso de elementos arquitetônicos para transmitir a autoridade cria a sensação de que o poder não está apenas na figura da Duquesa, mas na própria estrutura do lugar. E, de certa forma, isso é verdade, já que a arquitetura da instituição, com seus ornamentos e paredes, se torna uma extensão do controle da Duquesa e do Instituto, reforçando o caráter opressor e intrusivo do espaço.



No primeiro jantar, a narrativa de *Paradise Hills* nos apresenta uma cena perturbadora, onde cada interna recebe um prato preparado especialmente para suas necessidades físicas e mentais.



O prato de Uma, por exemplo, traz uma flor violeta, e ela, surpresa, questiona onde está o restante da comida. O garçom, com calma, explica que cada dieta foi feita para promover uma melhoria na saúde das internas.



Já Yu, ao ser servida com leite, rejeita a bebida alegando intolerância à lactose. O que deveria ser uma refeição comum, no entanto, transforma-se em uma cena inquietante. O leite na xícara não tem a aparência convencional, lembrando mais uma substância estranha e desconcertante, com uma cor quase translúcida e em pouca quantidade, sugerindo uma associação direta com a ejaculação masculina. Essa semelhança, tanto na textura quanto na cor, torna o simples ato de servir leite em um momento grotesco e repulsivo. O contraste entre a elegância do ambiente e o desconforto provocado por esse detalhe amplifica a sensação de horror, criando uma atmosfera de nojo e complexidade. A pompa e o refinamento aparentes do espaço

são desacreditados por esse elemento, revelando um controle que se manifesta através da repulsa.

Essa cena pode ser lida como uma manifestação direta do controle patriarcal sobre os corpos femininos. No entanto, ela também expõe algo mais profundo: a falta e o recalque do patriarcado. O aleitamento materno é uma das mais profundas conexões entre mãe e filho, um elo simbiótico e vital, ligado à continuidade da vida. Ao fetichizar e objetificar esse processo, o patriarcado busca se apropriar de algo natural e essencial, ressignificando palavras como "leite", "leitinho" e outras que são comuns ao universo da parentalidade e da infância, não só nessa cena como em vários momentos culturais (filmes pornô, músicas, etc). Esse processo de apropriação tenta preencher um vazio profundo, um espaço de impotência que, por mais que o patriarcado tente, jamais poderá ser preenchido. Sob o viés do patriarcado, esse ato de nutrir é transformado em uma ferramenta de controle, objetificação e violência. No fundo, a cena revela o recalque do patriarcado: sua própria impotência.





O leite, enquanto ferramenta narrativa, ultrapassa amplamente suas associações simbólicas tradicionais, que evocam nutrição, pureza e acolhimento materno. No universo de *Paradise Hills*, ele assume a função de dispositivo disciplinar, operando como substância sedativa administrada cotidianamente. Essa prática instaura uma passividade planejada, capaz de neutralizar qualquer impulso de resistência e restringir a consciência ao mínimo necessário para manter as personagens em estado de obediência. O alimento perde seu caráter vital e torna-se uma tecnologia de sujeição, promovendo uma condição de vulnerabilidade contínua e de suspensão das capacidades críticas. Sob uma perspectiva simbólica, a inversão do leite (de nutriente a agente de narcose) sugere uma transfiguração da ideia de cuidado em seu oposto. O gesto que deveria restaurar e alimentar converte-se em operação de domesticação e silenciamento. Essa ambivalência aproxima-se das reflexões de Julia Kristeva sobre o abjeto, uma vez que o alimento, ao perder seu estatuto seguro, passa a carregar um potencial contaminante que ameaça tanto a integridade física quanto a estabilidade psíquica.

Na sequência, Chloe relata a história de Amarna, e a troca de olhares entre Uma e Amarna adquire contornos que extrapolam a mera solidariedade entre confinadas. A tensão que se estabelece sugere a presença de uma atração recíproca, envolta em justificativas que recorrem à música e ao discurso da rebeldia. Esse desejo homoafetivo, latente ao longo da narrativa, emerge como elemento que interroga os limites impostos pelo espaço institucional e pelos códigos normativos que regem a conduta das internas. Ali Waddington, diretora do filme, afirmou em diferentes entrevistas que sua experiência como mulher *LGBT* exerceu influência direta na

concepção das personagens e na composição dos subtextos relacionados ao pertencimento e à recusa. A possível dissidência sexual de Amarna pode ser lida como uma das razões de seu confinamento, pois sua figura encarna a recusa da heteronormatividade. A diretora afirmou que concebeu *Paradise Hills* como um “conto de fadas feminista” pensado para seu “eu de 12, 13, 14 anos” e para seu grupo de amigas que, na adolescência, não encontravam histórias em que pudessem se ver representadas (Screen Anarchy, 2019). Ela declarou que desejava criar uma narrativa onde “princesas se salvam sozinhas”, em contraste com o modelo tradicional de resgate masculino (Moveable Fest, 2019). Entre as referências estéticas que orientaram a construção visual do filme, destacou *Picnic at Hanging Rock (1975)*, *The Princess Bride (1988)* e *The Prisoner (1967 - 1968)*, ressaltando a intenção de combinar diferentes épocas e linguagens visuais (Moveable Fest, 2019).

Em entrevistas, Waddington comentou que a personagem Amarna foi concebida como uma mulher latino-americana instruída pela instituição a conter sua sexualidade, e que essa escolha faz parte de um esforço deliberado de incluir vivências *LGBTQ* na narrativa (Syfy Wire, 2019). Ela afirmou também que “é hora de expandir a definição do que é um filme comercial para incluir todo mundo - não importa como viva suas vidas ou, no caso das pessoas *LGBTQ*, como nasceram” (Daily Dead, 2019).





Após combinarem um plano de fuga que não se concretiza, Amarna e Uma despertam na manhã seguinte, acompanhadas por Yu e Chloe, e são levadas a um procedimento de transformação estética, apresentado pela instituição como um dia de beleza. Yu é a primeira a expressar discordância e recusa diante da proposta de adequação. Chloe, por outro lado, demonstra satisfação com os cuidados e parece disposta a aceitar o modelo de comportamento proposto.



Em seguida, a Duquesa organiza uma atividade diante de um grande espelho em estilo *art nouveau*, em um espaço externo cuidadosamente preparado. Usando um chapéu de palha com flores e um kimono azul, ela mantém uma postura de controle fantasiada de equilíbrio e leveza. Uma, agora com o cabelo rosa e roupas com tiras e fivelas de couro branco, permanece firme na recusa a ceder à domesticação. A cena evidencia o contraste entre a retórica de cuidado e o exercício de disciplina, mostrando a tensão entre obediência e resistência. Pela Gestalt, a composição se apoia em

proximidade e simetria: Duquesa e Uma formam dois polos visuais, unidos pelo espelho central e pelos arcos de flores que criam um eixo de equilíbrio. O grande volume branco da saia da Duquesa ocupa o primeiro plano, enquanto Uma mantém o corpo recolhido, sinalizando resistência. As cores ampliam essa oposição. O rosa do cabelo de Uma remete à delicadeza e à feminilidade, mas também carrega uma artificialidade que sugere padronização. Já o branco da roupa reforça a ideia de pureza e obediência, enquanto as fivelas lembram contenção. O azul do quimono da Duquesa, segundo Eva Heller, está associado à autoridade e ao distanciamento afetivo, valores que definem sua postura de comando.

Na cena da yoga, há novamente a música lírica que remete ao canto da sereia e o estado idílico. No exercício em que Uma e Yu se balançam em gangorra, podemos considerar um jogo entre valores que hora pesam mais na curiosidade passiva de Uma e hora na rejeição bruta de Yu. A iluminação se torna mais sombria quando Uma é conduzida para a atividade seguinte.



A cena apresenta Uma presa a um cavalo mecânico que lembra um carrossel infantil, sugerindo a ideia de regressão e vulnerabilidade. O ambiente em que a figura está contida é uma capela ou espaço de arquitetura sacralizada, com elementos que remetem à pureza e à promessa de elevação espiritual. Essa associação contrasta com a violência do ato, transformando o sagrado em instrumento de opressão. A projeção contínua da imagem de Son, narrando seu valor como parceiro ideal, funciona como estratégia de doutrinação emocional. O discurso romântico, repetido de forma mecânica, assume caráter invasivo e se torna parte de um processo de

lavagem cerebral. A luz rosa intensa projeta sobre o corpo de Uma uma atmosfera de exibição e constrangimento. A cena combina referências de infância, religião e propaganda sentimental como formas de tentar convencer Uma a mudar de ideia. Uma lavagem cerebral brega e mal-sucedida, com um vídeo promocional que beira o risível, se destaca pelo tom de rosa choque que realmente choca pela exuberância arquitetônica. A escolha de ambientar a cena em um espaço que remete a uma igreja ou capela não parece casual. A arquitetura sacralizada potencializa a autoridade do discurso que se impõe sobre Uma. O espaço religioso, historicamente associado à pureza, à elevação e ao julgamento moral, funciona aqui como cenário de manipulação. A projeção de Son, combinada ao design infantil do cavalo e à repetição de promessas de amor e estabilidade, sugere um ritual de doutrinação que reforça valores patriarcais. Ao unir símbolos da fé e da inocência a estratégias de contenção e violência simbólica, a cena evidencia como estruturas de poder, incluindo o discurso religioso, podem se articular para produzir submissão.

Esse uso da iconografia sacra como recurso de coerção revela uma crítica direta à forma como instituições legitimam práticas de controle emocional e físico.





Por ter se ferido, Uma é conduzida novamente à Duquesa que está vestida parecendo uma rosa vermelha. Na cena a Duquesa está tirando os espinhos das flores, chega ser quase redundante já que é exatamente esse o trabalho dela e do instituto para com as internas. Ela vestida de flor também sugere que ela mesma já passou violentamente por esse processo, a ponto de se tornar predatória para sobreviver.



A composição acima reitera o fenômeno destrinchado em todo o filme, os arcos subterrâneos e a luz do sol que entra através de um retângulo. O sol e as linhas retas em local etéreo, pairando como regente enquanto os arcos, as flores e a própria Uma segue abaixo, subterrânea. A Duquesa está sentada sobre a escada, acima de Uma, evidenciando a hierarquia de poderes.



Os diálogos entre as meninas se intensificam nos momentos em que aparecem enquadradas pelos espelhos circulares, que funcionam como molduras que isolam e aproximam ao mesmo tempo.



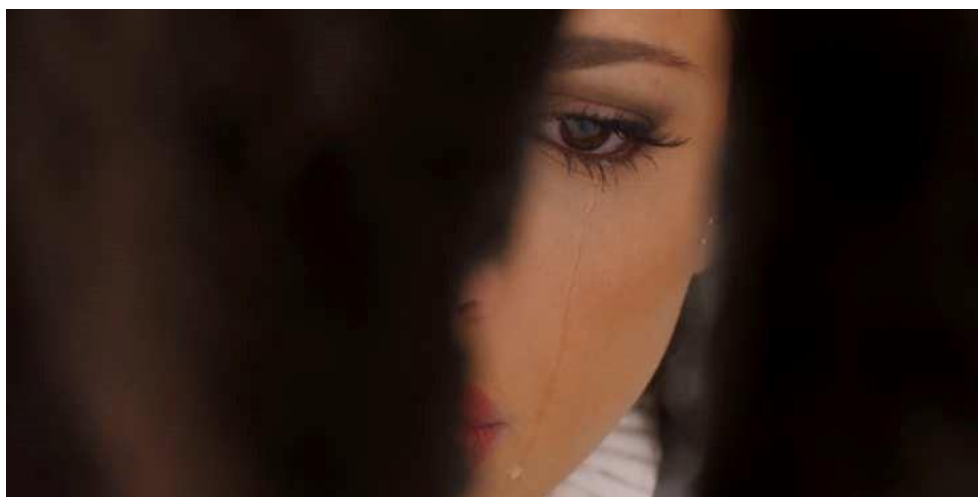
Quando os laços começam a se aprofundar, a narrativa desloca essas interações para cenários externos. Nessas cenas ao ar livre, cercadas por folhagens e estruturas de bambu, as personagens deixam o espaço rígido da instituição e encontram brechas para compartilhar afetos e histórias pessoais. O contato com a natureza contrasta com o ambiente controlado dos interiores e sugere a possibilidade de criar vínculos fora do sistema de vigilância, ainda que de forma temporária.



Markus aparece no alto da escadaria, entre duas esculturas de sereias, iluminado pela luz do sol e vestindo acessórios de jardineiro. Sua chegada provoca alegria em Uma, que o reconhece como seu grande amor. Em contrapartida, Amarna demonstra tristeza, pois já havia revelado um afeto especial por Uma. Mais tarde, Markus e Uma conversam em uma estufa, um espaço curioso para tratar de uma possível fuga, já que ali flores e internas parecem interligadas simbolicamente pelo mesmo sistema de cultivo e contenção.



A imagem de Markus nessa cena lembra o personagem Pelle, de *Midsommar*, que exercia a função de jardineiro na comunidade, adubando o solo com os corpos das pessoas que ele mesmo atraía. Embora no filme de Alice Waddington as meninas não sejam convencidas a permanecer, mas forçadas a estar ali, o fim converge para o mesmo desfecho: o solo nutrido por corpos, a terra nutrida por sacrifícios, uma comunidade inteira erguida sob um cemitério de identidades.



Independentemente do interesse afetivo que possa nutrir por Uma, Amarna se mostra a personagem com maior capacidade estratégica e percepção crítica da situação. Ela afirma em voz alta que Uma não precisa ser salva, buscando romper a ideia de que Markus seja a única possibilidade de fuga. Quando Uma começa a projetar nele a figura de um herói, Amarna faz questão de lembrar que existem outras

alianças e caminhos possíveis. Sua postura evidencia um conhecimento mais amplo sobre a dinâmica da ilha e sobre como escapar, algo que parece ligado à habilidade abissal que a define.



Essa associação se torna ainda mais evidente na cena em que Amarna canta sobre um palco em forma de água-viva, um ser capaz de se mover livremente pelo mar, que funciona como metáfora de deslocamento e autonomia em um ambiente hostil e que a representa muito bem.

A monotonia da trama se rompe com a chegada de um invasor, que desestabiliza o funcionamento controlado do instituto. Nesse momento, a Duquesa revela seu aspecto mais agressivo ao agredir Yu, deixando clara a face predatória que até então se mantinha contida.



Durante essa cena, surgem imagens que sugerem teias se formando entre as flores, embora não fique evidente se se trata de uma rede real ou de um vidro trincando. Essa ambiguidade visual retoma um recurso recorrente nas narrativas audiovisuais analisadas, em que superfícies transparentes se quebram, se reorganizam ou se fragmentam - seja por meio de vidros partidos, gelo rompido ou vitrais recompostos. Esses elementos funcionam como metáforas de ruptura e de passagem, abrindo uma possibilidade de interpretação que pode ser explorada a seguir.



Assim, a percepção e a habitação múltiplas, a fraturado lócus, a consciência dupla ou múltipla são estabelecidas em parte por essa diferença lógica. O lócus fraturado inclui a dicotomia hierárquica que constitui a subjetificação dos/as colonizados/as. Mas o lócus é fraturado pela presença que resiste, a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos/as. (Lugones, 2014)



As gemas são minerais que se consolidam ao longo de períodos geológicos muito extensos. Sob pressão intensa, calor extremo e transformações lentas, cristais como quartzo, esmeralda ou diamante se formam a partir de materiais brutos que, ao se reorganizarem, produzem superfícies de rara transparência. Durante esse processo, infiltrações de água, choques com outras rochas e partículas mínimas de poeira podem atravessar sua composição. Essas presenças inesperadas geram fissuras internas que permanecem encapsuladas no coração da pedra. Quando a luz incide sobre esses pontos, ela se decompõe em um arco-íris fixo, um fenômeno que só acontece porque a estrutura, em algum momento, se rompeu.

Vejo nesse percurso uma possibilidade de leitura que aproxima a formação mineral da experiência de maturidade das mulheres nas narrativas do *feminino monstruoso*. A subjetividade não nasce íntegra nem uniforme. Ela se constrói em contato com pressões externas, marcas de violência, sobrecargas de expectativa e encontros com o que a cultura define como impróprio. A fratura, nesse contexto, não representa apenas um dano: torna-se uma memória que carrega a prova daquilo que foi enfrentado e sobrevivido. Como as gemas, cada mulher guarda em seu núcleo vestígios de impactos que, se iluminados, podem revelar cores e camadas que a superfície intacta não conteria. Os trincados que aparecem em superfícies vitrificadas nos audiovisuais - vidros partidos, espelhos rachados, gelo rompido - podem ser pensados como extensões externas desse princípio. São sinais visíveis de que uma tensão interna atingiu o ponto de não retorno. Quando surgem em cena, anunciam que algo excedeu o limite do contido e que a integridade de uma forma se tornou

insustentável. Esses traços transcendem marcas do dano, constituindo inscrições materiais de um deslocamento psíquico que se torna impossível ignorar. Por outro lado, os vitrais figuram uma etapa distinta, em que a reorganização do eu sucede a fragmentação. Enquanto o cristal trincado e o vidro quebrado evidenciam a ruptura, o vitral expressa a escolha de reunir os fragmentos em uma nova configuração. Ele não apaga as linhas de separação. Ao contrário, as torna parte da estrutura que sustenta e dá sentido à imagem. Por isso, leio o vitral como metáfora de uma subjetividade que se recompõe a partir da própria ferida, capaz de filtrar a luz em tonalidades que só a experiência da quebra e da reconstrução pode produzir.



5. ALGUMAS RESULTANTES

Se a fissura interna das gemas indica uma ruptura preservada no centro, e os vitrais simbolizam a possibilidade de recompor fragmentos em nova ordem, as superfícies vitrificadas - vidro, cristal, espelho - constituem planos de passagem em que essa tensão se torna visível. A imagem especular, ao se trincar, projeta sobre o olhar a oscilação entre o desejo de unidade e a constatação da fragmentação. A simbologia do espelho, recorrente nas narrativas do *feminino monstruoso*, amplia essa percepção. O reflexo da personagem aparece distorcido ou fragmentado, sugerindo a instabilidade de qualquer identidade construída como promessa de coesão. No interior da narrativa, a instituição exige que as jovens se alinhem a uma versão idealizada de si mesmas, silenciando a certeza de que todo esforço será insuficiente, já que a substituição e o descarte permanecem como horizonte final. O espelho opera, assim,

como superfície de captura. Sua repetição em sequências e em reflexos multiplicados reforça a sensação de aprisionamento e vigilância, indicando que a saída não se limita a uma fuga física. Implica também o rompimento de um pacto com a estrutura que sustenta esse regime de transparência compulsória.

A transmutação, no sentido discutido por Arthur Danto (2010), não se reduz à alteração funcional de um objeto. Ela envolve uma reorganização mais profunda das condições que definem a forma como o eu se percebe. A fragmentação da imagem, inscrita nas superfícies quebradas, inaugura um intervalo em que a raiva acumulada se torna matéria sensível. Suspensa em um estado de eclipse, quando a consciência não consegue sustentar seus contornos anteriores, essa energia começa a reconfigurar o núcleo subjetivo. Aquilo que se apresentava como fissura passa a operar como origem. Nesse processo, a ferida se transforma em potência, e a opacidade converte-se em força capaz de nomear outras formas de existência. A Fera não surge como imposição exterior. Ela emerge do ponto em que a permanência no molde torna-se insustentável. Quando a luz atravessa a fratura, revela cores que excedem qualquer regime de normalização. O eclipse, então, não representa apenas a suspensão. Ele se afirma como território de transição entre o colapso e a reinvenção, onde se delineia uma figura que se recusa a regressar ao formato que a violência pretendia estabilizar.



Quando proponho o eclipse como hipótese interpretativa, refiro-me a um estado em que Sol, Lua e Terra deixam de operar em separação estável e passam a

coexistir em tensão. O Sol, nessa leitura, simboliza a autoridade patriarcal suprema. Ele se manifesta nas linhas retas, verticais e ascendentes que estruturam a cenografia de *Paradise Hills*. A escadaria que apresenta Markus como salvador, os recortes de luz controlada e os ambientes de geometria rigorosa sustentam a promessa de clareza e hierarquia. Essa luz solar estabelece um regime de visibilidade que define o que deve permanecer exposto, legível e domesticado.



A Lua surge como contraponto, ligada às zonas de penumbra, aos subterrâneos e ao que resiste ao controle luminoso. Seus espaços são marcados por curvas, raízes e sombras densas que guardam experiências rejeitadas ou esquecidas. A estufa e, sobretudo, a caverna onde Uma encontra os corpos das jovens presas às raízes das roseiras são imagens dessa presença lunar. Nessas cenas, a luz se reduz, permitindo que a escuridão ocupe o centro. Durante o eclipse, a Lua não projeta luz própria. Ela interrompe a incidência solar e instala um tempo em que aquilo que era incômodo ou impronunciável pode finalmente emergir. A Terra, nesse arranjo simbólico, não funciona apenas como cenário, é o ponto de onde se pode testemunhar o eclipse. Nesse percurso, a subjetividade feminina entra num intervalo em que nenhuma forma se mantém intacta. A Fera resulta do atrito prolongado entre a imposição solar e a força opaca que insiste em sobreviver, longe de ser uma essência monstruosa fixa. O eclipse é esse espaço de suspensão: o instante em que a aparência de unidade se desfaz e a ferida instaura uma reconfiguração do eu. A imagem das gemas trincadas complementa essa hipótese sem reduzi-la a uma

simples metáfora. Como o cristal que guarda uma fissura interna, a experiência subjetiva em estado de eclipse não retorna ao ponto anterior intacta. A fratura só se torna visível quando algo interrompe a claridade e permite que a luz encontre resistênci, tal qual a lua na frente do sol, trazendo à tona as sombras e, conseqüentemente, aquilo que estava oculto. Do mesmo modo, a passagem pelo eclipse não apaga a história do dano. Ao contrário, reconhece que é nesse território de sombra que a possibilidade de reorganização se abre. Entre a fissura e a recomposição, entre a penumbra e a superfície iluminada, a Fera começa a delinear seu estado de impermanência e seu instinto predatório organizado, transfigurando o estado monstruoso em agência.

Retomando a arte grega, para melhor exemplificar, resgatamos a palavra *prósopon* que significa, originalmente, máscara/rosto. Essa máscara está relacionada a personagens teatrais que as utilizavam para revelar aquilo que estava oculto: caráter, estado emocional e outros. É extremamente necessário falarmos dos vários *prósopons* da nossa atualidade que apontam para aquilo que está oculto, seja no nível subjetivo como social. (Frei Vitor Vinícios da Silva, 2021³)



Se Markus está para o Sol como Amarna está para a Lua, Uma pode ser pensada como a própria Terra: o ponto onde essas forças se encontram e a Fera começa a ganhar forma. Durante as tentativas de fuga, Amarna encontra Uma nas cavernas e a conversa entre elas acontece em um espaço de penumbra e raízes, quase literal em sua qualidade telúrica. É nesse território subterrâneo que Amarna compartilha seu conhecimento e reafirma a possibilidade de outro destino. Na cena seguinte, Uma reaparece em uma cúpula aberta ao céu, banhada por luz intensa, conversando com Markus e revelando o plano que não lhe pertence integralmente. O contraste entre os dois encontros explicita uma divisão: enquanto o diálogo com Amarna acontece entre sombras e silêncio, o momento com Markus acontece sob a claridade solar, que promete ordem e previsibilidade. A escolha de Uma nesse instante se inclina ao ideal romântico, à crença em um salvamento que devolva a estabilidade perdida. O primeiro enquadramento mostra as mãos dos dois sobrepostas sobre uma mesa vazada por arabescos, imagem que lembra uma mandala fragmentada pelo corte do quadro. Essa mandala, que poderia sugerir um caminho de reorganização interna, se torna atravessada pelo vínculo amoroso que ocupa todo o espaço e interrompe o processo de individuação. O plano indica que, naquele momento, a promessa do amor romântico se sobrepõe à experiência vivida e à jornada da heroína que se esboçava. É um intervalo que encena a força de uma ilusão: a fantasia de que a claridade solar pode recompor aquilo que já foi trincado.



No jantar, dois funcionários anunciam que Amarna deixará a ilha para “retornar à sociedade”, exatamente na noite em que a fuga estava prevista. A trilha sonora, com sons que lembram o lamento de baleias, intensifica a sensação de

despedida e de ameaça iminente. O encontro das duas no banheiro sintetiza a ambiguidade desse momento: de um lado, a promessa de continuidade de seus laços, do outro, a consciência de que qualquer possibilidade de aliança está sendo desfeita pela autoridade que controla seus destinos. Amarna entrega a Uma uma presilha de cabelo em forma de beija-flor, ornamentada nas cores tradicionais da *Art Nouveau*, contendo dentro das asas um mapa que pode indicar a rota de fuga ou o lugar de reencontro, o filme preserva essa indeterminação.



Curiosamente é a primeira vez que uma herança visual da *Art Nouveau* segue sua paleta de cores fiel, fora do rosa e que contém um mapa, uma possibilidade de caminho.



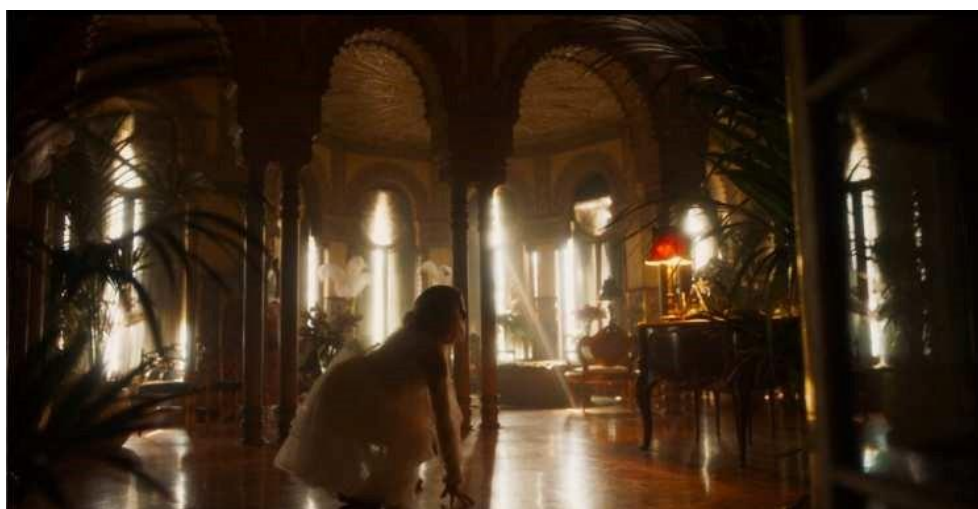
A ação final do encontro é um beijo na boca que ultrapassa a leitura de desejo reprimido e sugere outra camada simbólica. Amarna se torna, nesse instante, projeção da força lunar de Uma: a dimensão telúrica, intuitiva e insurgente que se delineia como possibilidade de reorganização. Ao ser condenada ao desaparecimento, Amarna

encarna o destino imposto aos impulsos que não se dobram à luz solar. A estrutura patriarcal do instituto - e por extensão a sociedade que ele reproduz - se alimenta da eliminação ritualizada dessas presenças lunares. O sacrifício de Amarna confirma que qualquer forma de potência subterrânea é percebida como ameaça que deve ser extinta. Assim, o beijo não se reduz a um afeto privado. Ele sinaliza o momento em que a Lua beija a Terra e, nesse contato, antecipa a emergência da Fera. Não há projeções ou reflexos nos espelhos, diferente de todas as outras cenas, é uma integração entre ambos os aspectos, é o próprio eclipse.



Por não ter tomado o sedativo, Uma acaba descobrindo a dimensão mais extrema do projeto da ilha: as cirurgias que transformam as internas em cópias descartáveis. Ela presencia, de forma inevitável, o procedimento que condena Amarna, experiência que dissolve qualquer resquício de dúvida sobre o destino que a aguarda. Quando acorda, permanece num estado de incerteza, sem saber se aquilo

foi sonho ou realidade. A sequência seguinte, no exercício do cavalo mecânico na catedral, intensifica esse colapso emocional. A projeção das memórias do pai morto pelo suicídio se mistura à presença invasiva de Son, que surge como figura de salvador, sorrindo com frieza diante do sofrimento de Uma. A cena evidencia uma estratégia de manipulação que vai além do controle físico: ela opera sobre a memória e a culpa, produzindo um campo de violência subjetiva que a isola e enfraquece. Son não aparece apenas como sucessor do pai. Ele ocupa o lugar de proprietário legítimo, o homem que resgata e reordena o território do corpo feminino após a falência da figura paterna anterior. Essa lógica patriarcal, que trata mulheres como terrenos herdados, atinge aqui seu ponto de maior nitidez. Diante dessa encenação sádica, Uma entra em surto e passa a se debater contra os funcionários, num gesto que rompe a passividade e revela a percepção de que toda a promessa de cuidado era um simulacro. Nesse momento, seu corpo já não corresponde ao contorno desejado pela instituição. A rebelião surge como efeito de um contato insuportável entre a dor acumulada e a consciência súbita de que a violência se apresentava disfarçada de salvação.



Ao ser jogada no que pode ser chamado de covil da Duquesa , termo que parece adequado diante da luz indireta e da arquitetura em lusco-fusco, Uma surge primeiro em posição baixa, quase rente ao chão, como se o corpo carregasse o peso acumulado das sucessivas violências. A imagem reforça a tensão entre a monumentalidade solar que organiza o espaço e a experiência de esgotamento que a personagem atravessa. As linhas retas e verticais dos pilares reafirmam a autoridade de uma instância superior, enquanto o corpo inclinado sugere a recusa ou a

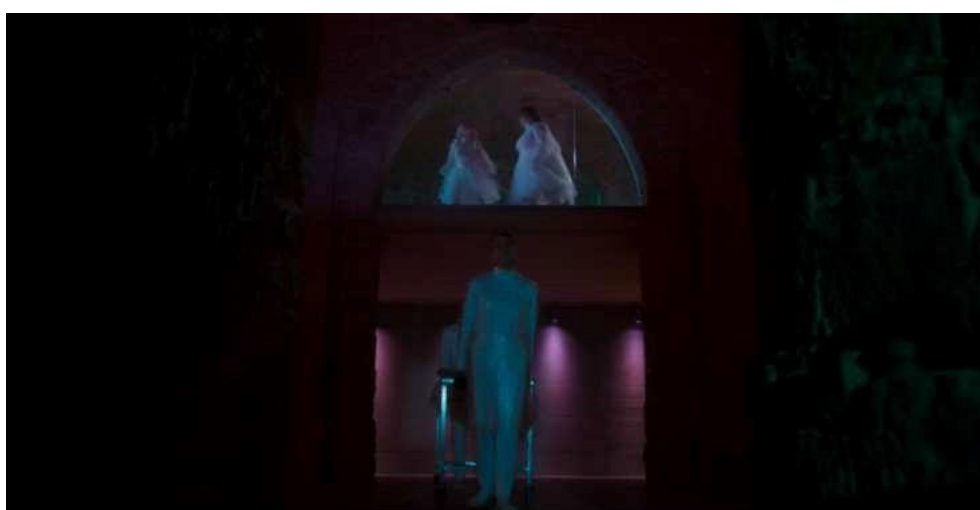
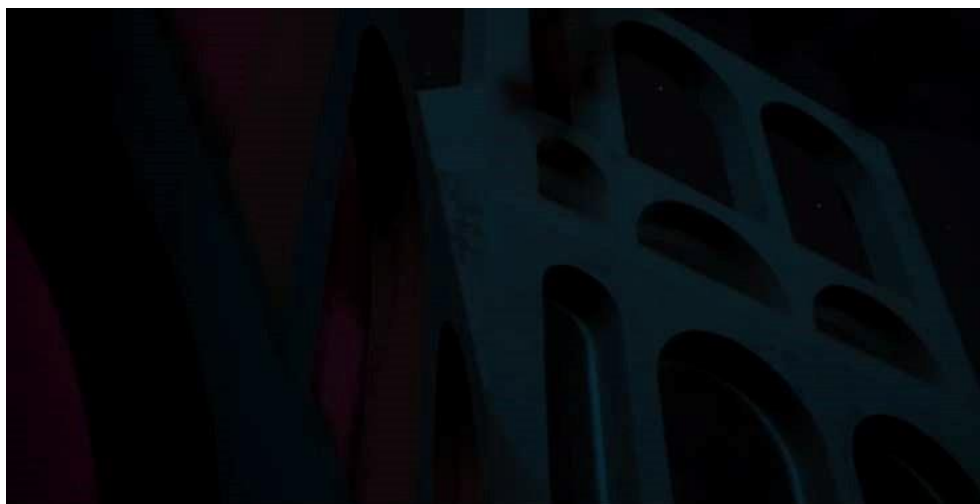
incapacidade de corresponder ao contorno exigido. A análise da postura sugere que há algo que não se deixa capturar inteiramente: uma força telúrica que permanece em latência, ainda que imobilizada.



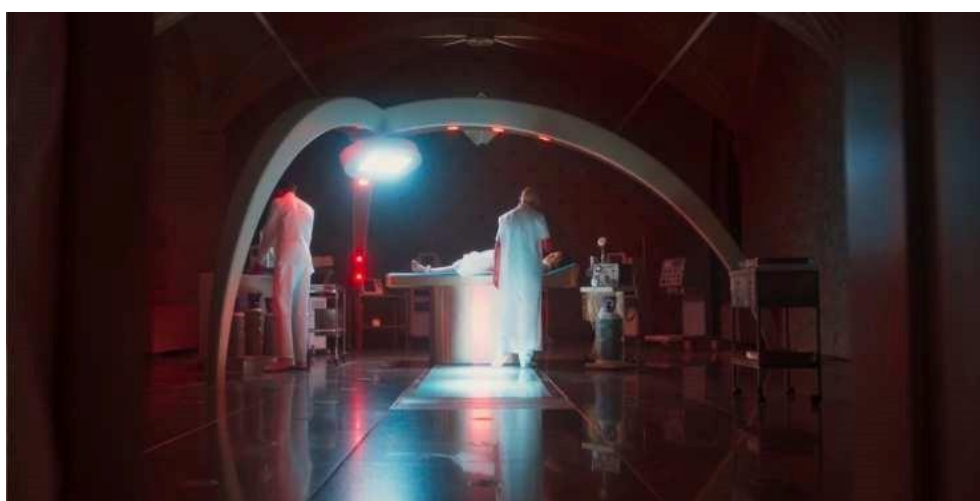
Quando Uma finalmente se ergue, aproxima-se da projeção holográfica e tenta tocar a notícia que anuncia o retorno de Amarna ao mundo real e seu noivado com um homem. O contraste entre a intimidade vivida na caverna e a encenação pública de normalidade impõe a Uma a dor de perceber a eficácia do processo de doutrinação que converte qualquer singularidade em uma performance de heteronormatividade compulsória. A narrativa não oferece respostas definitivas sobre a natureza do lamento que se insinua ali. É possível que a dor venha da perda de Amarna como presença afetiva, mas também do reconhecimento de que uma parte sua foi absorvida pela mesma lógica que organiza a ilha. Essas leituras não se anulam: podem coexistir como dimensões de um mesmo abalo. O gesto de tocar a projeção materializa a ambiguidade desse instante: o desejo de resgatar um vínculo que já não existe e, ao mesmo tempo, a constatação de que nenhuma relação está imune à captura que sustenta o regime patriarcal. A força simbólica da cena reside justamente nesse intervalo: a tristeza por Amarna e a dor de ver a própria potência lunar traduzida em narrativa domesticada são faces de uma mesma violência, que faz da encenação da normalidade uma condição para sobreviver.



O desfecho do filme é particularmente interessante, pois marca a primeira vez que as estruturas arquitetônicas são apresentadas sob luz noturna. Conforme a imagem escurece e os contornos se revelam sob um mínimo de luz, a verdade emerge de um ocultamento: um eclipse da narrativa. Os "bastidores" do Instituto são desvendados durante a noite, quando as internas executam o plano de fuga. Na cena final, após atravessarem cavernas e raízes de roseiras, Uma, junto com sua duplicata, encontra o barco e ambas fogem pelo oceano em direção à lua.



Essa sequência final é profundamente significativa para a investigação. Simbolicamente, Uma encontra a saída a partir das sombras, do subterrâneo e das profundezas abissais do oceano, em direção a uma grande lua cheia. Um contraste notável com o restante do filme, predominantemente ensolarado e diurno.



Essa sequência final concentra visualmente o percurso investigado ao longo da análise. A travessia de Uma, das camadas subterrâneas ao oceano, culminando sob a presença plena da lua cheia, não apenas conclui sua jornada, mas esboça um possível território de inscrição para aquilo que esta investigação propõe nomear como performance de alteridade eclipsada. Trata-se de um deslocamento perceptível: da visibilidade solar, explícita e domesticadora, para uma força refratária, silenciosa, vinculada ao noturno, ao oculto e ao não-dito, lunar.



DA LAMA AO LÍRIO

A presente dissertação partiu da investigação da construção de atmosferas a partir das narrativas arquitetônicas. O cinema contemporâneo, particularmente aquele atravessado por fricções entre forças criadoras, apresenta formas de expressar subjetividades em situações limite, desestabilizando os regimes clássicos de representação e fabulação. Analisar essas figuras em colapso, que reorganizam o mundo por meio de sua subversão, revela que suas narrativas se sustentam sobretudo na interação com os ambientes que as absorvem, distorcem ou protegem temporariamente, e não exclusivamente em suas ações dramáticas e de diálogos. As imagens que constroem essas presenças invocam outra gramática, convocando uma leitura perceptiva e sensível sobre os modos pelos quais o corpo feminino é encenado em contextos de conflito. Dessa escuta surge uma intuição: existe um padrão nas

formas de fragmentação ou distensão de tais presenças. Trata-se de um modo específico de aparecimento, não de desaparecimento propriamente dito. Com o aprofundamento da análise, identifica-se uma visualidade articulada que envolve o espectador em uma experiência de suspensão estética. A fragmentação dos corpos ou alteridades, a recusa da visibilidade direta e iluminada e o anacronismos compõem uma estética que desloca o olhar para zonas de ambiguidade, onde a dor não se expõe frontalmente, e sim se performa através da relação entre sujeito, espaço e objetos. Paletas de cor, geometrias espaciais, contrastes de luz e sombra, composições simétricas ou ritualísticas, ruínas e exuberâncias artificiais passam a ser compreendidos como operadores de subjetividade. O feminino monstruoso, nesse contexto, ultrapassa a condição de tema e configura-se como forma de perceber e reorganizar o (in)visível e o indizível. A recorrência de elementos arquitetônicos como arcos, vitrais, jardins fechados, estufas e corredores estreitos constitui uma gramática visual que marca e enuncia trajetórias. A arquitetura cênica e a vestimenta dos sets atuam como linguagem expressiva dos estados internos das personagens e reforça o embate entre interioridade e exterioridade, confinamento e expansão.

Diante disso, a análise incorpora a teoria da Gestalt para investigar como a organização formal influencia a percepção. O corpo feminino em crise, revela-se como parte de uma composição maior, na qual sua visibilidade ou apagamento se relaciona com o campo visual como um todo, como se o entorno externasse aquilo que para o corpo não tem forma: sentimentos, emoções, a própria jornada do eu em tela. Prolongamentos de linhas, repetições rítmicas de objetos, jogos de reflexos e sobreposições constroem uma dinâmica visual que age diretamente sobre o espectador, a *Gestalt da crise* conduz à noção de *Stimmung*, onde as sensações de descompasso, estranhamento ou iminência emergem da vibração conjunta da cena. A pesquisa reconhece, assim, uma política da atmosfera nas imagens analisadas: uma recusa da clareza que cega, da estabilidade que engessa e da linearidade que castra. Em seu lugar, instauram-se o desconforto, a vibração e o desequilíbrio como operadores de sentido.

A figura da Fera constitui o eixo irradiador da análise enquanto modo de organização sensível da imagem, afastando-se da definição de personagem e se aproximando da instância de performance. Em sua condição liminar, a Fera tensiona

os limites entre humano e animal, racional e instintivo, civilizado e selvagem, consciente e inconsciente. Sua aparição coincide com o acontecimento da crise e ela se encontra no estado do entre, bifronte. A Fera não entra na cena: ela a reorganiza e a direção de arte curva-se à sua presença. Sua aparição nunca se dá de forma direta, ela se anuncia pela atmosfera, pelos detalhes, pelas molduras da imagem. Sua força está na torção que provoca, na desestabilização que impõe. Dessa constatação, emerge uma forma específica de aparecimento: aquela em que o corpo feminino, atravessado pela violência, reorganiza a cena por meio de uma nova estética. Trata-se de uma forma recorrente, potente e expressiva.

Reconhece-se a performance da alteridade eclipsada como desdobramento necessário da análise. Não como ponto de partida, e sim como síntese conceitual que se forma na escuta do que se insinua pelas imagens. A performance eclipsada nomeia um modo de aparecer que recusa a visibilidade total, operando por meio de ritmos oblíquos, onde estrutura um tempo-espaco específico em que a imagem se reorganiza para permitir à Fera sua aparição ritual; constitui, portanto, uma indicação de resistência estética. Tomada como resultado da análise, propõe uma teoria sensível que emerge do contato direto com as imagens e que redireciona o olhar: ensina a ver o e através do escuro, é o próprio óculos de sol. O eclipse, então, não equivale à ausência, é a linguagem da Fera: um modo de aparecer segundo seus próprios códigos. O eclipse, como já enunciado, não suprime a luz; ele a reorganiza.

Delinear o território da Fera implica confrontar as limitações do conceito de monstro. A Fera não emerge como aberração ou erro de forma, distanciando-se das figuras tradicionalmente classificadas como monstruosas, para assumir outra organização sensível do mundo. Sua aparição não representa o colapso de um sistema de normas, e sim a irrupção de um campo anterior a qualquer domesticação. Diferente do monstro, que nasce na coisificação da deformidade, a Fera não se deixa capturar por gramáticas de anomalia. Ela escapa à lógica da exceção e da punição, não desafiando a ordem para destruí-la, e sim para reinventá-la a partir de seus próprios ritmos. Por isso, compreende-se a Fera enquanto entidade que encarna uma subjetividade marcada pela observação atenta, pela mimetização dos códigos do predador e pela devolução da violência sob forma de estratégia tática. Uma presença bifronte, capaz de se deslocar entre as polaridades simbólicas do Sol e da Lua, dos

marcadores do masculino e feminino, das mitologias e saberes ancestrais que se reservam nessas duas polaridades distintas. Seu campo de atuação é o "entre" imagético: uma instância de ambivalência visual e performativa onde a comunicação do sofrimento exige codificação indireta. A monstrosidade, nos vocabulários ocidentais, foi amplamente vinculada ao desvio, ao perigo, ao grotesco que deve ser contido ou corrigido e deformação passível de correção. A Fera não interrompe o mundo - ela o redesenha, ao invés de encarnar o trauma como espetáculo, ela o metaboliza como forma, como reconfiguração estética.

Ao nomeá-la assim, a pesquisa assume um deslocamento político e epistemológico. Esse nome marca o abandono de categorias morais fixas e aproxima o olhar de um território mais fluido, onde o feminino em crise deixa de ser objeto de correção ou de compaixão para se tornar instância criadora de mundos. Sua aparição não responde a lógicas de causa e efeito. Ela reverbera. Torna-se centro ausente de uma gramática visual voltada ao estremecimento em vez da clareza. E é nesse estremecimento que o cinema, enquanto arte das atmosferas, inscreve sua potência de reinvenção.

Os ingredientes não operam como ícones fixos nem como signos estanques, são zonas móveis de afetação que, ao se repetirem em contextos similares ainda que em obras completamente distintas e anacrônicas, convocam atmosferas irmãs, criam órbitas atmosféricas. O foco não recai na simples listagem ou inventário de objetos de cena, e sim na observação de como elementos plásticos e espaciais instauram atmosferas e tensionam a narrativa. Entre os ingredientes recorrentes, destacam-se os arcos - dispositivos de passagem que ativam a sensação de travessia e subversão de poder. Ao serem atravessados, esses arcos não conectam apenas dois cômodos, eles instituem portais de mudança narrativa. As estufas, jardins internos e estruturas envidraçadas surgem como organismos respiratórios da cena. Por fora, a transparência do vidro. Por dentro, umidade, plantas que se enroscam, insetos, sombra difusa. Esses lugares operam como cápsulas de outro tempo - tempo de germinação, de fermento, de decomposição controlada. O que cresce ali não é apenas o vegetal, é o que não pode mais ser contido no corpo da personagem: desejo, fúria, colapso. O rosa não é cor de doçura. Nos filmes analisados, ele aparece saturado, quase ácido, diluído em excesso, sarcástico. Carrega o peso do feminino domesticado

até o ponto da ironia. Em alguns casos, emerge como verniz sobre o horror; em outros, como maquiagem que recobre o trauma. Junto a ele, o vermelho opaco e o verde escuro formam paletas que rejeitam a harmonia e se impõem pela dissonância.. A cor não ilustra. A cor fere, provoca, denuncia. Espelhos e superfícies reflexivas atuam como superfícies reveladoras do eu. As imagens devolvidas pelos espelhos quase sempre fragmentam o rosto ou prolongam o olhar para regiões que escapam ao centro do quadro. Não há identidade possível nesse reflexo: há desmembramento, multiplicação, estranhamento ou projeção. As geometrias da cena, simetrias rígidas, composições centralizadas, corredores que convergem ao fundo, criam uma estética do confinamento e da castração. O espaço pressiona, enquadra, sufoca. A ordem visual excessivamente calculada amplifica o colapso interno. É a morte do eu em busca ou submetido ao ideal da perfeição. Os corpos performam nesse espaço como se lidassem com um mobiliário afetivo que impõe direção, postura e ritmo, quase um autoritarismo arquitetônico.

Há ainda as texturas das humusidades, os tecidos excessivamente ornamentados, o barroco das superfícies, a presença de água parada ou escorrida, o uso do silêncio como interrupção do tempo narrativo. Tudo compõe uma gramática sensível que rejeita o decoro para se tornar inscrição de estados internos. O cenário é sempre mais que cenário: é organismo simbiótico. Os ingredientes atuam em estado de correspondência. Mais que estética, trata-se de dramaturgia atmosférica. Cada elemento é ativado em relação aos demais, e nunca como alegoria estável. A flor nunca é só flor; o espelho nunca é só espelho; o corredor nunca conduz ao que se espera. Há um desvio estrutural no modo como os elementos compõem a imagem, criando aquilo que só se pode experimentar como *Stimmung* - a vibração conjunta de tudo que escapa à nomeação.

Ao se debruçar sobre as narrativas arquitetônicas e as atmosferas a partir da direção de arte do filme *Paradise Hills*, esta dissertação compreende que o ambiente doméstico, frequentemente representado como um espaço de segurança e pertencimento, assume um papel ambíguo nas narrativas femininas, onde alterna entre os estados de ninho e cativeiro. A casa, em muitas dessas representações, adquire um caráter labiríntico, reforçando a ideia de aprisionamento psicológico e físico das mulheres. O labirinto, enquanto estrutura simbólica, está presente em diversas

mitologias e tradições culturais, carregando significados que vão além da arquitetura e se relacionam com processos internos da psique. Em *Paradise Hills* (2019), a ambientação da ilha-internato articula essa simbologia para construir um espaço que, sob a promessa de transformação, revela sua verdadeira função de controle e coerção. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o labirinto é descrito como uma estrutura associada à busca, ao perigo e à perda de si. Ele simboliza um percurso de iniciação, onde aquele que se aventura por seus caminhos deve enfrentar desafios internos e externos para alcançar a saída. Historicamente, o labirinto está relacionado ao mito de Teseu e do Minotauro, onde a superação do desafio implica não apenas um triunfo físico, mas uma transformação simbólica do herói. No entanto, nas narrativas femininas, o labirinto muitas vezes assume um caráter distinto, tornando-se um espaço onde a protagonista se vê constantemente aprisionada em um looping entre o amadurecimento, a repressão e a resistência.

Em *Paradise Hills*, a jornada da protagonista Uma acontece em um espaço que simula um paraíso e, estruturalmente, funciona como labirinto. A organização dos espaços, composta por arcos repetitivos e corredores simétricos, reforça a sensação de que a saída é ilusória. O labirinto, dentro dessa perspectiva, pode ser interpretado como um reflexo das angústias internas da protagonista. O espaço do internato, ao impor um caminho predeterminado às jovens mulheres, atua como um mecanismo de disciplinamento, anulando sua identidade original para moldá-las conforme um padrão externo. A relação entre o labirinto e o ambiente doméstico se fortalece na arquitetura do filme. A casa onde se localiza a instituição foi filmada na residência do escultor Xavier Corberó, um espaço conhecido por sua configuração labiríntica, composta por 300 arcos interligados. A escolha desse cenário reforça a ideia de que a casa, ao invés de um refúgio, se torna um percurso de aprisionamento sem um ponto de fuga claro, deixando as personagens literalmente ilhadas e aprisionadas pelo próprio mar. O ambiente, ao ser apresentado como um local de aperfeiçoamento, funciona como uma armadilha para as personagens, que se veem submetidas a um processo de transformação imposto e que não respeita sequer suas necessidades corporais/biológicas.

A estética da casa-internato reflete o conceito de *horror vacui*, descrito na entrevista da diretora de arte do filme. Esse excesso visual, caracterizado por uma

sobrecarga de ornamentos, espelhos e flores, cria um espaço que, apesar de sua beleza, sufoca e desorienta. Diferente do labirinto clássico, onde o caminho é marcado por paredes sólidas e ausência de elementos decorativos, o labirinto de *Paradise Hills* é construído a partir do excesso. O espaço, ao invés de ser um vazio opressor, é uma armadilha visualmente exuberante, que reforça o aprisionamento pelo e através do belo (ou harmônico). O labirinto em *Paradise Hills* não apenas simboliza a jornada interna da protagonista, também reflete o sistema que mantém a ordem patriarcal. A casa, estruturada como um percurso sem saída, materializa a dificuldade de romper com padrões impostos. Essa representação dialoga com outras narrativas femininas que exploram o confinamento, a fragmentação da identidade e a necessidade de transgressão para escapar de um ciclo imposto. Ao explorar essa simbologia, o filme constrói uma crítica à domesticação do feminino e à forma como a arquitetura pode narrar histórias e refletir aspectos culturais de um determinado sistema/grupo/coletivo.

A *Art Nouveau*, historicamente desvalorizada por sua ornamentação e fluidez, estabelece uma conexão direta com a concepção do feminino como força expansiva, emocional e vinculada à natureza. O filme *Paradise Hills* resgata essa estética dentro de uma narrativa que aparenta celebrar a feminilidade enquanto docilidade e harmonia. A arquitetura e o design dos espaços reforçam essa construção visual, projetando um ambiente que simula acolhimento e encantamento. A ornamentação detalhada, os jardins labirínticos e os interiores repletos de curvas evocam um universo onde o feminino é reduzido a uma ideia de beleza controlada. A cenografia do filme, ao tentar disciplinar a organicidade da natureza, acaba revelando sua incapacidade de conter o que é indomável. A estética do filme reinterpreta a *Art Nouveau* ao modificar sua paleta de cores. O estilo original utiliza tons terrosos, verdes e um rosa discreto, enquanto *Paradise Hills* intensifica o uso do rosa em múltiplas variações. Essa escolha subverte a suavidade atribuída a essa cor, transformando-a em um elemento de saturação visual. O figurino das jovens apresenta um branco absoluto, evocando tanto o apagamento da identidade e o vazio, quanto a estética dos hospitais psiquiátricos. O jardim que cerca a instituição reforça a ideia de domesticação do feminino e da natureza. A vegetação, organizada de maneira meticulosa, serve como metáfora para o próprio destino das personagens. O solo da ilha é adubado pelos corpos das jovens assassinadas, o que transforma a fertilidade do ambiente em um testemunho da exploração e sacrifício dessas mulheres. A

Duquesa, figura central na manutenção desse sistema, se apropria da vitalidade das prisioneiras ao sugar sua juventude. Sua presença remete à imagem de uma aranha, que constrói sua teia nas cavernas ocultas sob os jardins. A ornamentação, em vez de suavizar a brutalidade desse ciclo, intensifica a ilusão de um refúgio seguro.

A trajetória de Uma é, mais uma vez, ressignificada quando sua substituta escolhe não assumir seu lugar e, juntas, ambas encontram uma alternativa ao destino imposto. O filme questiona a rivalidade feminina e apresenta a solidariedade como forma de subversão. A troca de identidades, vendida como oportunidade de ascensão social para mulheres de classes menos favorecidas, reflete a estrutura de um sistema onde a feminilidade se torna uma mercadoria. O mundo fora da ilha se divide entre a elite e uma população empobrecida, cujas mulheres aceitam a anulação de suas histórias para ocuparem o lugar de garotas ricas que recusam os papéis sociais esperados delas. Essa dinâmica evidencia uma exploração que se estende além da estética e do corpo, atingindo a própria subjetividade. A transfiguração (Danto, 2006), se manifesta também nesse processo de substituição. A anulação da individualidade, estruturada como uma experiência sem retorno, se reverte no momento em que a original e a substituta se unem para escapar. A transformação imposta pelo sistema, ao invés de resultar em submissão, abre espaço para uma identidade reinventada.

Esse movimento narrativo, no qual personagens femininas rompem com identidades pré-estabelecidas, reflete padrões que atravessam toda a análise empreendida até aqui. Em maior ou menor grau, cada filme investigado apresenta variações desse mesmo fenômeno de resistência, transformação e reinvenção identitária, sempre sustentado por objetos, imagens e performances recorrentes. Essas repetições não apenas sinalizam escolhas estéticas, pois sugerem a existência de algo mais profundo operando simbolicamente nas narrativas: trata-se da emergência de uma linguagem que ultrapassa o particular e se conecta com uma dimensão coletiva e ancestral. Tal percepção convida-nos a considerar a hipótese da presença de uma mitopoética feminina, cujos elementos simbólicos encontram-se dispersos, mas articulados entre si, permitindo identificar em cada obra a atualização de arquétipos e imagens míticas capazes de reinventar sentidos e oferecer novos horizontes narrativos. Nessa perspectiva, reconhecer a presença de uma mitopoética feminina nos filmes analisados implica admitir que aquilo que inicialmente parecia

restrito ao domínio da direção de arte ou à composição cênica constitui, na realidade, uma rede de significações mais abrangente. Objetos recorrentes como espelhos, labirintos, jardins, animais híbridos ou figuras monstruosas não surgem como elementos aleatórios ou apenas decorativos. São imagens carregadas de sentidos ancestrais, operando como agentes de transformação narrativa e psíquica. Em seu conjunto, formam uma constelação visual e simbólica que provoca deslocamentos profundos no modo como percebemos e representamos o feminino contemporâneo. Essa repetição sistemática dos elementos cênicos e performáticos permite compreender as imagens dos filmes como manifestações simbólicas que dialogam com tradições mitológicas anteriores. Arquétipos femininos como a sereia, a bruxa, a Medusa, a mulher selvagem ou a figura lunar são evocados, ora explicitamente, ora de forma latente, em diversos momentos dessas narrativas audiovisuais. Embora possam aparecer deslocadas do contexto original em que foram criadas, essas imagens ressignificadas dialogam diretamente com o presente, mostrando-se sensíveis às questões identitárias, às relações de poder e às dinâmicas culturais que ainda estruturam as experiências das mulheres. Por essa razão, torna-se possível argumentar que o fenômeno identificado ao longo da análise dos filmes não é apenas visual ou performático: é fundamentalmente comunicacional e mitopoético. A articulação contínua entre elementos simbólicos e cênicos aponta para uma estratégia narrativa mais ampla, onde a mitopoética oferece não apenas leituras, interpretações ou metáforas, e sim novas formas de presença e ação para o feminino. No cenário apresentado, a figura da Fera destaca-se como expressão máxima dessa dinâmica, uma vez que sintetiza visual e narrativamente a possibilidade de reinventar identidades, de recusar papéis impostos e de propor outras formas de existência feminina no imaginário contemporâneo.

A mitopoética compreende um modo de criação artística e literária no qual elementos míticos são ressignificados ou reinventados por meio da poesia ou de narrativas simbólicas. Trata-se de um processo onde arquétipos, lendas e imagens ancestrais se articulam para expressar verdades subjetivas, oferecendo novos sentidos a antigas histórias. A mitopoética não busca reproduzir literalmente um mito original, pois sua força reside exatamente na capacidade de gerar, a partir do mito, outros horizontes de significado. Para identificar ou rastrear uma mitopoética, é necessário examinar a recorrência e a reinvenção desses elementos simbólicos

dentro das narrativas ou imagens analisadas. A presença de figuras arquetípicas, a repetição de temas míticos e a reconfiguração de símbolos tradicionais são indicativos de que determinada obra ou personagem estabelece um diálogo profundo com a mitopoética. Esse processo implica reconhecer como imagens aparentemente inéditas dialogam com tradições ancestrais, revelando-se como variantes ou deslocamentos simbólicos de mitos pré-existentes.

Nos filmes analisados, a presença do que nomeio como receita alquímico comunicacional indica, após fermentação teórica, a hipótese da Fera e do eclipse como mitopoéticas do feminino. A repetição dos objetos cênicos em confluência com as arquiteturas e suas performances aponta um fenômeno central, o pivô desta investigação. Assumindo a alteridade ou o estado de Fera como estratégia de sobrevivência feminina, é possível compreendê-la também enquanto instância mitopoética, já que suas aparições implicam necessariamente a evocação de outras imagens e objetos transmitidos através das gerações. Das estátuas de sereias ao mito de Medusa, a Fera emerge para ensinar novos desfechos narrativos ao feminino contemporâneo. Ela se revela enquanto possibilidade performática e narrativa, fazendo retornar à superfície aquilo que as culturas dominantes recalavam ou marginalizavam. Sua manifestação cênica evidencia como certas imagens ancestrais, símbolos considerados monstruosos ou aberrantes em tradições patriarcais, reorientam-se no cinema contemporâneo em potência comunicativa feminina. Ao afirmar-se enquanto fenômeno mitopoético, a Fera atualiza visualmente a força simbólica reprimida, indicando não o retorno literal a mitos antigos, e sim o nascimento de novas possibilidades narrativas a partir dessas tradições.

Assim, a Fera não reproduz diretamente o passado, converte-o em experiência atualizada de resistência. Ao rastrear a repetição dos objetos e das imagens que acompanham suas aparições, identifica-se que esse fenômeno não ocorre isoladamente; constitui-se a partir de uma rede cênica e simbólica complexa. O eclipse, enquanto fenômeno complementar, reforça essa hipótese: ao encenar o obscurecimento e posterior revelação da imagem feminina, ele assinala que a Fera constitui uma mitopoética fundada em processos comunicacionais alquímicos. Dessa forma, revela-se a existência de uma narrativa mitopoética feminina contemporânea, cujo eixo de articulação cênica é essa alteridade monstruosa e lunar, que

redimensiona o feminino, agora performado como potência de transformação narrativa e social.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BORSCH-SUPAN, Helmut. *Art Nouveau: le style 1900*. Paris: Hatier, 1980.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Filipe II*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza e Ana Maria Fiorini. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. 2 v.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. 42. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.
- CREED, Barbara. *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema*. London: Routledge, 2022.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTO, Arthur C. *O mundo da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/791>. Acesso em: 29 maio 2025.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Tradução de António Preto. Lisboa: KKYM, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002.

FISCHER, Lucy. *Cinema by Design: Art Nouveau, Modernism, and Film History*. New York: Columbia University Press, 2017.

FLANDERS, Judith. *Inside the Victorian Home: A Portrait of Domestic Life in Victorian England*. New York: W. W. Norton & Company, 2003.

FULCANELLI. *A morada dos filósofos*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Pensamento, 2002.

FULCANELLI. *O mistério das catedrais: o hermetismo das construções góticas*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Pensamento, 2001.

GIROUARD, Mark. *The Victorian Country House*. Rev. and enl. ed. New Haven: Yale University Press, 1979.

GOODY, Jack. *The Culture of Flowers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

GREENHALGH, Paul (ed.). *Art Nouveau, 1890-1914*. London: V&A Publications, 2000.

GUY, Alison. *The Cinema of Fear: A History of Horror Films*. London: Bloomsbury Academic, 2017.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

HOFSTETTER, Jandreh. *O que é Gestalt? Saiba tudo sobre as leis da Gestalt*. 4ED, [S. l.], 2 mar. 2023. Disponível em: <https://4ed.com.br/gestalt/>. Acesso em: 5 fev. 2025.

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção*. Tradução de Dora Rocha. Campinas: Papirus, 1989.

LINGUAGEM VISUAL. *Teoria da Gestalt*. Linguagem Visual, [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.linguagemvisual.com.br/gestalt.php>. Acesso em: 5 fev. 2025.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MURDOCK, Maureen. *A jornada da heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino*. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Sextante, 2022.

NETO, Godofredo de Oliveira. *Espaços monstruosos: o Gótico na ficcionalização de Pedra Bonita e de Canudos*. Gragoatá, Niterói, v. 23, n. 47, p. 910-925, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33609>. Acesso em: 15 ago. 2026.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução técnica de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PANOFSKY, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe: Archabbey Press, 1951.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. 2. ed. London: Longman, 1996. v. 1.

REYES, Xavier Aldana. *Contemporary Gothic Horror Cinema: The Imagined Pasts and Traumatic Ghosts of Crimson Peak (2015) and The Woman in Black (2012)*. *Literature Interpretation Theory*, v. 33, n. 2, p. 82-101, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1080/10436928.2022.2075181>.

ROSÁRIO, Edna. *Cartografia e comunicação: mapeando práticas e narrativas midiáticas*. In: MARTINO, Luís Marcos; GOMES, Pedro Gilberto (org.). *Comunicação e método*. São Leopoldo: UNISINOS, 2008. p. 207-221.

RUSSO, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge, 1994.

SABAN, Sol; COLET, Laia. *Paradise Hills Is a Visual Treat With Dark Undertones*. *Architectural Digest*, 29 out. 2019. Disponível em: <https://www.architecturaldigest.com/story/paradise-hills-movie-set-design-interview>. Acesso em: fev. 2025.

SEATON, Beverly. *The Language of Flowers: A History*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1995.

SILVERMAN, Debora L. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*. Berkeley: University of California Press, 1989.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2012.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

ZEIN, Ruth Verde. *Brutalismo, sobre sua definição* (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 084.00, maio 2007. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>. Acesso em: 8 jul. 2025.

FILMOGRAFIA

A Bela e a Fera (*Beauty and the Beast*). Direção: Bill Condon. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2017. 1 filme (129 min), son., color.

Bela Vingança (*Promising Young Woman*). Direção: Emerald Fennell. Estados Unidos: FilmNation Entertainment; LuckyChap Entertainment, 2020. 1 filme (113 min), son., color.

Blink Twice. Direção: Zoë Kravitz. Estados Unidos: MGM; Amazon Studios; This Is Important, 2024. 1 filme, son., color. (*Em pós-produção – dados sujeitos a atualização*).

Cruella. Direção: Craig Gillespie. Estados Unidos: Walt Disney Pictures; Marc Platt Productions, 2021. 1 filme (134 min), son., color.

Escola do Bem e do Mal (*The School for Good and Evil*). Direção: Paul Feig. Estados Unidos: Netflix; Roth/Kirschenbaum Films, 2022. 1 filme (147 min), son., color.

Fresh. Direção: Mimi Cave. Estados Unidos: Hyperobject Industries; Legendary Pictures, 2022. 1 filme (114 min), son., color.

Hocus Pocus 2. Direção: Anne Fletcher. Estados Unidos: Walt Disney Pictures; David Kirschner Productions, 2022. 1 filme (103 min), son., color.

Lisa Frankenstein. Direção: Zelda Williams. Estados Unidos: Focus Features; MXN Entertainment; Diablo Entertainment, 2024. 1 filme (101 min), son., color.

Malévola (*Maleficent*). Direção: Robert Stromberg. Estados Unidos: Walt Disney Pictures; Roth Films, 2014. 1 filme (97 min), son., color.

Mãe! (*Mother!*). Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos: Protozoa Pictures; Paramount Pictures, 2017. 1 filme (121 min), son., color.

Midsommar: O Mal Não Espera a Noite (*Midsommar*). Direção: Ari Aster. Estados Unidos, Suécia: A24; B-Reel Films, 2019. 1 filme (148 min), son., color.

Não Se Preocupe, Querida (*Don't Worry Darling*). Direção: Olivia Wilde. Estados Unidos: New Line Cinema; Vertigo Entertainment, 2022. 1 filme (123 min), son., color.

Paradise Hills. Direção: Alice Waddington. Espanha: Nostromo Pictures; Estados Unidos: Samuel Goldwyn Films, 2019. 1 filme (95 min), son., color.

Pisque Duas Vezes (*Tell It to the Bees*). Direção: Annabel Jankel. Reino Unido: Archface Films; Motion Picture Capital, 2018. 1 filme (106 min), son., color.

Pobres Criaturas (*Poor Things*). Direção: Yorgos Lanthimos. Reino Unido, Irlanda, Estados Unidos: Searchlight Pictures; Film4 Productions; Element Pictures, 2023. 1 filme (141 min), son., color.

Sereias (*Mermaids*). Direção: Rebecca Thomas. Estados Unidos: Working Title Films; Netflix, 2025. 1 filme, son., color. (*Em produção – dados sujeitos a alteração*).

The Handmaid's Tale (*O Conto da Aia*). Criação: Bruce Miller. Estados Unidos: MGM Television; Hulu, 2017-presente. Série televisiva (5 temporadas), son., color.

Wandinha (*Wednesday*). Criação: Alfred Gough e Miles Millar. Estados Unidos: Netflix; MGM Television, 2022-presente. Série televisiva (1 temporada), son., color.