









AÇOUGUE

CARNES

FINAS

CRUA PRODUÇÕES

CORTES TRADICIONAIS













Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Campana, Ana Beatriz Ribeiro.

ELEMENTOS POÉTICOS PRESENTES NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA PARA A CONSTRUÇÃO NARRATIVA: : UM ESTUDO ACERCA DO CURTA-METRAGEM AUTORAL CRUA (2024) / Ana Beatriz Ribeiro Campana. - Londrina, 2025.
184 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Valter do Carmo Moreira.

Coorientador: Profa. Dra. Marta Dantas da Silva.

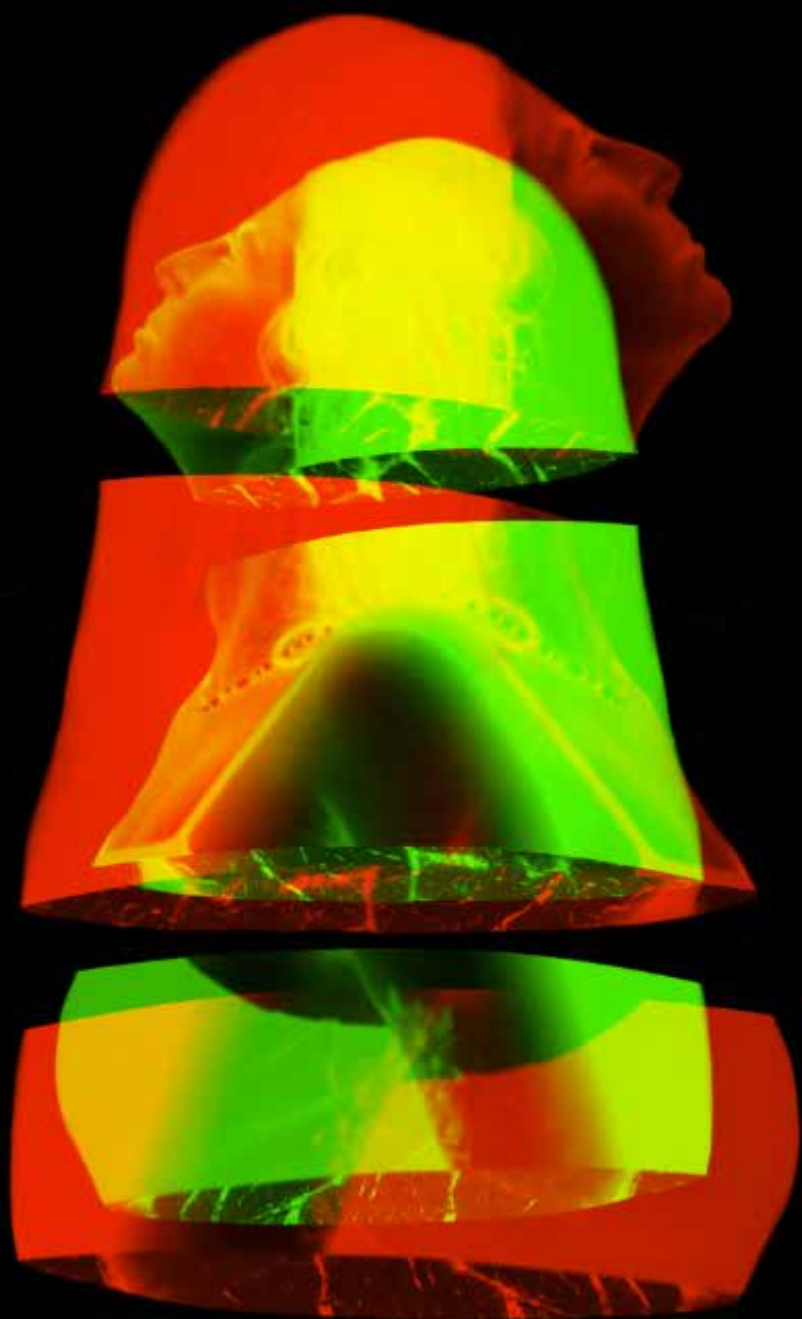
Coorientador: Prof. Esp. Maikon Nery Bernardino.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Graduação em Artes Visuais, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Cinema; - TCC. 2. linguagem visual; - TCC. 3. construção narrativa; - TCC. 4. processo criativo. - TCC. I. Moreira, Prof. Dr. Valter do Carmo. II. Silva, Profa. Dra. Marta Dantas da. III. Bernardino, Prof. Esp. Maikon Nery. IV. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Graduação em Artes Visuais. V. Título.

CDU 73





UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANA BEATRIZ RIBEIRO CAMPANA

**ELEMENTOS POÉTICOS PRESENTES NA
LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA PARA A
CONSTRUÇÃO NARRATIVA:**

UM ESTUDO ACERCA
DO CURTA-METRAGEM AUTORAL *CYUA* (2024)

Londrina
2025

ANA BEATRIZ RIBEIRO CAMPANA



ELEMENTOS POÉTICOS PRESENTES NA
LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA PARA A
CONSTRUÇÃO NARRATIVA:

UM ESTUDO ACERCA
DO CURTA-METRAGEM AUTORAL *CYUA* (2024)



ANA BEATRIZ RIBEIRO CAMPANA

**ELEMENTOS POÉTICOS PRESENTES NA
LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA PARA A
CONSTRUÇÃO NARRATIVA:**

UM ESTUDO ACERCA
DO CURTA-METRAGEM AUTORAL *CYUA* (2024)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de
licenciada em Artes Visuais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Valter do Carmo Moreira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profª. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Esp. Maikon Nery Bernardino
Centro Universitário Filadélfia - Unifil

Londrina, ____ de ____ de ____



DEDICO ESSE TRABALHO PARA TODOS AQUELES QUE EU AMO E
QUE USARAM UM TEMPO DE SUAS VIDAS PARA ASSISTIR OBRAS
AUDIOVISUAIS AO MEU LADO.

AGRADECIMENTOS

Àqueles que, com afeto, generosidade e presença, caminharam ao meu lado durante a construção deste trabalho, registro minha mais sincera gratidão.

À Deus e à minha família, alicerces de todas as minhas conquistas, agradeço profundamente. Em especial, ao meu pai, Vanderlei Campana, e à minha mãe, Nara Christiane Ribeiro Campana, por todo o amor, paciência e carinho. A vocês, que me apresentaram aos clássicos do cinema e às suas obras favoritas da juventude, agradeço não apenas pelas memórias partilhadas, mas pela sensibilidade artística que desde cedo cultivaram em mim. Pelas incontáveis horas ao meu lado, assistindo às animações que tanto amo — ocidentais e orientais —, mesmo quando os gostos divergiam, deixo meu reconhecimento emocionado. Ao meu irmãozinho, Gabriel Augusto Ribeiro Campana, e à minha irmãzona, Eliza de Fátima Rakus Ribeiro Campana Pugsley, companheiros de vida e inspiração constante, meu amor e gratidão.

Aos meus primos queridos, Denis, Douglas e Diego Campana Hilário, que sempre foram como irmãos mais velhos, agradeço por compartilharem comigo a infância e juventude. Cada noite assistindo Cavaleiros do Zodíaco e cada descoberta audiovisual que vivemos juntos formaram alicerces que sustentam hoje minha paixão pelo cinema. Sem aquele emblemático pendrive com noventa episódios de Fairy Tail, cedido a mim em 2009, talvez eu jamais tivesse desbravado o mundo das animações japonesas.

À minha amiga e gêmea de alma, Milena Saczkowski, agradeço por cada conversa, cada obra compartilhada e por todos os olhares atentos que lançamos juntas às narrativas do mundo. Obrigada por ser parceira de tantas descobertas e por confiar nas minhas indicações tanto quanto eu confio nas suas.

Às minhas companheiras de graduação, Isabella Mazzioni dos Reis, Hilary Meneghin Simonatto e Luana Andreatto Giroto,



minha mais profunda gratidão. Em meio ao caos e às turbulências da vida acadêmica, vocês foram meu abrigo e minha fortaleza. Sem as longas conversas da “clínica”, sem a irmandade das “quatro cavaleiras do apocalipse”, sem a união da “quádruplice da elite”, este trabalho jamais teria ganhado corpo. Vocês são parte essencial desta conquista.

Aos amigos Vander, Ananda, Luiza, Vitória, Rafaela e Ana Clara, agradeço pelo companheirismo e pela constância, por serem porto seguro nas horas difíceis e presença celebrativa nos bons momentos.

Ao meu noivo, Caio Henrique Nadin, por assistir comigo à longa e sempre crescente lista de mídias favoritas, por me ouvir com paciência e curiosidade enquanto compartilho minhas paixões, e por estar ao meu lado em cada passo da construção deste trabalho — meu mais sincero e amoroso agradecimento.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Valter do Carmo Moreira, expresso minha admiração e gratidão pelo apoio constante, pela escuta atenta e pelas contribuições que transcendem os limites deste trabalho. Sua atuação como professor no curso de Artes Visuais da UEL é fundamental para que o cinema tenha voz e espaço acadêmico. Este curta-metragem, assim como suas conquistas, também lhe pertence.

À Universidade Estadual de Londrina e ao curso de Artes Visuais, pela formação sólida e plural oferecida ao longo da graduação, deixo minha gratidão institucional e intelectual. Agradeço igualmente aos membros da banca examinadora, Profa. Marta e Prof. Maikon, pela generosidade ao dedicarem tempo e atenção à leitura e análise deste trabalho.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste projeto. O cinema é, por essência, uma arte coletiva. E este trabalho é resultado de muitos olhares, mãos e corações. Sem vocês, nada disso seria possível.

obrigada.







LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Viagem Através do Impossível</i> (1904).....	51
Fonte: Youtube	
Figura 2 - Uso da cor em <i>Danse serpentine dans la cage aux fauves</i> (1900).....	51
Fonte: Youtube	
Figura 3 - Estrada de tijolos amarelos e sapatos de rubi em <i>O Mágico de Oz</i> (1939).....	51
Fonte: Youtube	
Figura 4 - Transição cromática em <i>O Mágico de Oz</i> (1939).....	51
Fonte: Youtube	
Figura 5 - Transição entre o preto e branco e o colorido em <i>Pobres Criaturas</i> (2023).....	55
Fonte: Shotdeck	
Figura 6 - Uso de azul e amarelo em <i>Pobres Criaturas</i> (2023).....	55
Fonte: Shotdeck	
Figura 7 - Victoria Blessington na primeira sequência de <i>Pobres Criaturas</i> (2023).....	55
Fonte: Shotdeck	
Figura 8 - Uso de azul e amarelo em <i>Pobres Criaturas</i> (2023).....	55
Fonte: Shotdeck	
Figura 9 - Bella Baxter doa o dinheiro em <i>Pobres Criaturas</i> (2023).....	59
Fonte: Shotdeck	
Figura 10 - <i>A Saída dos Operários da Fábrica</i> (1895).....	65
Fonte: CineMovimento: Audiovisual e Lutas Sociais	
Figura 11 - Frontalidade e teatralidade em George Méliès.....	65
Fonte: Shotdeck	
Figura 12 - <i>A vida de um bombeiro americano</i> (1903).....	65
Fonte: (Cousins, 2013)	
Figura 13 - Atores de costas em <i>O assassinato do duque de Guise</i> (1908).....	67
Fonte: (Cousins, 2013)	



Figura 14 - Cesare carrega Jane em <i>Dr. Caligari</i> (1920).....	67
Fonte: Shotdeck	
Figura 15 - <i>Cidadão Kane</i> (1941).....	69
Fonte: Shotdeck	
Figura 16 - Sequência em <i>Janela Indiscreta</i> (1954).....	69
Fonte: Shotdeck	
Figura 17 - Vizinhos do protagonista em <i>Janela Indiscreta</i> (1954).....	69
Fonte: Shotdeck	
Figura 18 - Simetria em <i>Os Excêntricos Tenenbaums</i> (2001).....	71
Fonte: Shotdeck	
Figura 19 - Identidade visual em <i>Os Excêntricos Tenenbaums</i> (2001).....	71
Fonte: Shotdeck	
Figura 20 - <i>Mise-en-scène</i> em <i>Os Excêntricos Tenenbaums</i> (2001).....	71
Fonte: Shotdeck	
Figura 21 - Simetria e isolamento em <i>O Iluminado</i> (1980).....	72
Fonte: Shotdeck	
Figura 22 - Corredores em <i>O Iluminado</i> (1980).....	72
Fonte: Shotdeck	
Figura 23 - Jack enquadrado pelos estilhaços da porta em <i>O Iluminado</i> (1980).....	72
Fonte: Shotdeck	
Figura 24 - O labirinto no início e no final de <i>O Iluminado</i> (1980).....	73
Fonte: Shotdeck	
Figura 25 - <i>Pearl</i> (2022).....	79
Fonte: Shotdeck	
Figura 26 - <i>The Sandman</i> (2022).....	79
Fonte: Shotdeck	
Figura 27 - Personagem em <i>Pearl</i> (2022).....	79
Fonte: Shotdeck	
Figura 28 - Encenação em <i>Pearl</i> (2022).....	79
Fonte: Shotdeck	
Figura 29 - Audição em <i>Pearl</i> (2022).....	83
Fonte: Shotdeck	
Figura 30 - Mãe e sogra em <i>Pearl</i> (2022).....	83
Fonte: Shotdeck	
Figura 31 - Dualidade entre classes em <i>Pearl</i> (2022).....	83
Fonte: Shotdeck	



Figura 32 - Sequência final em <i>Pearl</i> (2022).....	83
Fonte: Shotdeck	
Figura 33 - Montagem de frames de <i>Suspiria</i> (2018).....	85
Fonte: Shotdeck	
Figura 34 - Montagem de frames de <i>Suspiria</i> (1977).....	85
Fonte: Shotdeck	
Figura 35 - Protagonista antes de se tornar Mater Superiorum em <i>Suspiria</i> (2018).....	85
Fonte: Shotdeck	
Figura 36 - Protagonista depois de se tornar Mater Superiorum em <i>Suspiria</i> (2018).....	85
Fonte: Shotdeck	
Figura 37 - Desenhos feitos pela figurinista Giulia Piersanti para <i>Suspiria</i> (2018).....	87
Fonte: Revista Vogue	
Figura 38 - Figurino de Blanc feitos por Giulia Piersanti para <i>Suspiria</i> (2018).....	87
Fonte: Revista Vogue	
Figura 39 - Relação entre Suzy e Blanc em <i>Suspiria</i> (2018).....	87
Fonte: Shotdeck	
Figura 40 - Suzy e Blanc por Giulia Piersanti.....	87
Fonte: Revista Vogue	
Figura 41 - Poster 12ª Temporada de <i>American Horror Story</i> (2023).....	105
Fonte: Terra	
Figura 42 - Referências para figurino e maquiagem em <i>CJUA</i> (2024).....	105
Fonte: Revista Vogue	
Figura 43 - Croquis feitos para o curta <i>CJUA</i> (2024).....	109
Fonte: Arquivo pessoal	
Figura 44 - Still da apresentação de Luiza Nicolini.....	109
Fonte: Arquivo pessoal	
Figura 45 - <i>mise-en-scène</i> da primeira parte de <i>CJUA</i> (2024).....	112
Fonte: Arquivo pessoal	
Figura 46 - <i>mise-en-scène</i> da segunda parte de <i>CJUA</i> (2024).....	112
Fonte: Arquivo pessoal	
Figura 47 - Hospital abandonado de Cambé-PR.....	112
Fonte: Arquivo pessoal	
Figura 48 - Luiza Nicolini em comparação com Samara de <i>O Chamado</i> (2002).....	112



Fonte: Arquivo pessoal e Plano Crítico

Figura 49 - Dualidade de movimentos
em *CYUA* (2024).....113

Figura 50 - Dualidade das cores em *CYUA* (2024).....113
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 51 - Paleta da primeira parte de *CYUA* (2024).....115
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 52 - Paleta da segunda parte de *CYUA* (2024).....115
Fonte: Arquivo pessoal







RESUMO

CAMPANA, Ana Beatriz Ribeiro. Elementos Poéticos Presentes na Linguagem Cinematográfica para a Construção Narrativa: um estudo acerca do curta metragem autoral *CYUA* (2024). 2025. 184 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga os elementos poéticos presentes na linguagem cinematográfica e sua função na constituição da narrativa, com foco analítico em três aspectos visuais fundamentais: cor, composição de cena e caracterização do personagem. A escolha do tema se justifica pela relevância crescente da imagem como linguagem simbólica no cinema contemporâneo, evidenciando a necessidade de compreender como esses elementos visuais ultrapassam o aspecto estético para se configurarem como operadores de sentido na trama. Nesse contexto, o objeto de pesquisa — o curta-metragem autoral *CYUA* (2024), concebido e dirigido pela autora — oferece um campo fértil de experimentação estética e reflexão teórica, permitindo observar na prática o funcionamento das estratégias visuais analisadas. O objetivo geral do trabalho consiste, assim, em compreender de que modo os recursos visuais atuam poeticamente na construção de sentidos dramáticos, subjetivos e simbólicos dentro da narrativa audiovisual. Para alcançar tal finalidade, a metodologia adotada articula uma revisão bibliográfica baseada em autores da estética e teoria do cinema, uma análise fílmica de obras audiovisuais e uma abordagem prática que se desdobra no processo de criação do próprio curta. A análise dos dados obtidos por meio dessa metodologia revelou que, em *CYUA* (2024), as escolhas cromáticas sinalizam transformações psíquicas da protagonista e tensionam visualmente a dualidade que atravessa sua trajetória, desempenhando uma função estruturante na narrativa cinematográfica. Por fim, como proposta de continuidade da pesquisa, indica-se o aprofundamento da noção do “duplo” na linguagem audiovisual, explorando suas raízes filosófico-literárias e suas ressignificações em narrativas que abordam identidades em crise, realidades desestabilizadas e subjetividades fraturadas no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema; linguagem visual; construção narrativa; curta-metragem; processo criativo.



ABSTRACT

CAMPANA, Ana Beatriz Ribeiro. Poetic Elements Present in Cinematographic Language for Narrative Construction: a study on the authorial short film *CYUA* (2024). 2025. 184 pages. Undergraduate Thesis (Degree in Visual Arts) – Center for Education, Communication and Arts, State University of Londrina, Londrina, 2025.

This undergraduate thesis investigates the poetic elements present in cinematographic language and their function in the construction of narrative, with an analytical focus on three fundamental visual aspects: color, scene composition, and character design. The choice of theme is justified by the growing relevance of the image as a symbolic language in contemporary cinema, highlighting the need to understand how these visual elements go beyond aesthetics to become meaning-making operators within the plot. In this context, the research object—the authorial short film *CYUA* (2024), conceived and directed by the author—offers fertile ground for both aesthetic experimentation and theoretical reflection, allowing for the practical observation of the visual strategies under analysis. The general objective of the study is to understand how visual resources operate poetically in the construction of dramatic, subjective, and symbolic meanings within the audiovisual narrative. To achieve this aim, the methodology combines a bibliographic review based on authors from aesthetics and film theory, film analysis of audiovisual works, and a practical approach embodied in the creation process of the short film itself. The analysis of data obtained through this methodology revealed that, in *CYUA* (2024), chromatic choices signal the protagonist's psychological transformations and visually emphasize the duality that permeates her trajectory, playing a structuring role in the film's narrative. Finally, as a proposal for further research, the study suggests a deeper investigation into the notion of the “double” in audiovisual language, exploring its philosophical and literary roots and its resignifications in narratives that deal with fractured subjectivities, destabilized realities, and identities in crisis in contemporary cinema.

Keywords: Cinema; visual language; narrative construction; short film; creative process.





**“A FILM IS NEVER REALLY GOOD
UNLESS THE CAMERA IS AN EYE
IN THE HEAD OF A POET”**

Orson Welles





SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. PERCURSO

2. OS ELEMENTOS VISUAIS PARA A CONSTRUÇÃO NARRATIVA EM OBRAS CINEMATOGRAFICAS

2.1. COR

2.2. COMPOSIÇÃO

2.3. PERSONAGEM

2.4. A NARRATIVA DO DUPLO

3. PROCESSO CRIATIVO E ANÁLISE DE *CJUA* (2024)

CONSIDERAÇÕES FINAIS





INTRODUÇÃO

A linguagem cinematográfica, enquanto forma de arte e dispositivo comunicacional, constitui-se por uma confluência complexa entre visualidade e narrativa. Mais do que uma soma de técnicas, ela se apresenta como uma gramática do sensível, na qual a imagem adquire estatuto de pensamento e a *mise-en-scène* se configura como escritura de conceitos, emoções e ideais. Assim, elementos como a cor, a composição visual e a caracterização dos personagens, operam como forças plásticas, capazes de narrar pelo visível.

É nesse horizonte que se inscreve a presente pesquisa, cujo objetivo consiste em investigar como os elementos poéticos da linguagem cinematográfica contribuem para a construção narrativa, a partir de uma abordagem analítico-criativa. O objeto de estudo é o curta-metragem autoral *CYUA* (2024), concebido no âmbito do curso de Artes Visuais, e cuja proposta estética é fortemente marcada por uma visualidade simbólica de ruptura e uma dicotomia latente que atravessa todas as suas camadas expressivas. O filme propõe uma experiência sensorial e alegórica sobre a fragmentação do eu feminino, utilizando a linguagem do horror como meio de explorar

o tensionamento entre norma e abjeção, controle e instinto.

O problema de pesquisa que orienta este estudo questiona de que modo os elementos visuais — quando organizados poeticamente — operam na constituição de uma narrativa que não se estrutura exclusivamente pela linearidade dos acontecimentos, mas pela evocação simbólica de estados afetivos e psicológicos. Parte-se da hipótese de que a cor, a composição da *mise-en-scène* e a caracterização dos personagens, ao atuarem de forma integrada, são capazes de instaurar uma dramaturgia da imagem, que transcende o plano literal da diegese e atinge o espectador por vias sensoriais e simbólicas. Para explorar essa questão, optou-se por um percurso metodológico que conjuga a análise de bibliografia concernente ao tema, a análise fílmica e a reflexão acerca do processo de produção autoral, permitindo entrecruzar teoria e prática de modo crítico.

A escolha de *CJUA* (2024) como corpus não é meramente ocasional: trata-se de uma obra nascida no interior de uma trajetória formativa, cujas referências estéticas foram amadurecidas ao longo de experiências pessoais, cinematográficas e acadêmicas. Nesse sentido, o curta constitui uma elaboração estética que nasce de inquietações subjetivas e se transforma em projeto de pesquisa. Sua estrutura narrativa fragmentada, sua paleta cromática simbólica e sua dicotomia espacial conferem à obra um caráter propício à análise dos elementos visuais como operadores poéticos. Para aprofundar essa leitura, o estudo estabelece ainda diálogos com filmes como *Pobres Criaturas* (2023), de Yorgos Lanthimos, *Suspiria* (2018), de Luca Guadagnino, *Pearl* (2022), de Ti West, *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, e outros, cujas construções visuais e narrativas corroboram com o repertório analítico aqui mobilizado.

A estrutura do trabalho organiza-se em três eixos principais. No primeiro capítulo, Percurso, apresenta-se o trajeto pessoal e acadêmico da autora, revelando como experiências afetivas e culturais constituíram um repertório imagético que culminou na produção do curta-metragem analisado. No segundo capítulo, de caráter teórico-analítico, explora-se a função dos elementos visuais na construção narrativa, dividindo-se em quatro seções interligadas: cor, composição da *mise-es-scène*, personagem e a narrativa do duplo. Esta última dedica-se à investigação da figura do duplo enquanto operador



simbólico de grande força poética no cinema, articulando conceitos da filosofia, literatura e psicanálise à linguagem audiovisual. A partir de autores como Freud, Rank, Borges e D'Agord, problematiza-se o duplo como figura liminar que revela as fraturas da identidade, e demonstra-se como esse recurso foi integrado ao projeto estético de *CYUA* (2024). Por fim, no terceiro capítulo, realiza-se a análise fílmica do curta, enfocando suas decisões estéticas, estratégias narrativas e construção simbólica, à luz do percurso formativo e das referências teóricas discutidas.

Essa pesquisa insere-se no campo das Artes Visuais e dos Estudos Cinematográficos com o propósito de ampliar a compreensão sobre as possibilidades expressivas da imagem em movimento. Mais do que descrever procedimentos técnicos ou categorizar escolhas visuais, busca-se aqui refletir sobre como o cinema — em sua tessitura visual — pode operar como linguagem poética do sensível.

Ao longo deste trabalho, pretende-se demonstrar que a imagem cinematográfica, quando pensada como gesto poético convoca o espectador à imersão, à escuta sensível e à construção ativa de significados. Assim, *CYUA* (2024) é entendido como produto artístico, como território de experimentação estética, onde as camadas do visível e do invisível se entrelaçam em busca de uma narrativa que não se conta apenas — mas se sente, se vê e se atravessa.





I. PERCORSO

Minha relação com a arte é uma trama intrincada de afeto, memória e legado, uma trajetória que se confunde com os primeiros traços da minha existência. Desde a infância, o universo artístico esteve presente como uma extensão natural da vida cotidiana. As manhãs eram preenchidas pelo hábito de revisitar incansavelmente meus filmes favoritos, ao ponto de decorar cada diálogo, como se aquelas palavras fossem um poema secreto compartilhado entre mim e a tela, imergindo em narrativas que se tornaram partes integrantes de quem eu era. A arte não era apenas contemplada, como também produzida. Recordo-me dos momentos em que meu pai, com toda a ternura que um vínculo paterno pode carregar, me colocava no colo para desenhar. Eu o guiava, sugerindo cenas que ele materializava: uma casa ao lado de uma árvore com um balanço pendendo de seus galhos, um sol sorridente, e um caminho no chão que conduzia até a porta da casa, como um convite visual para habitar aquele universo idealizado. Esses gestos simples continham, no entanto, a profundidade de um afeto que se perpetuaram pela minha jornada artística.

Minha família sempre foi um alicerce inabalável nessa relação. Desde muito cedo, fui incentivada a criar e explorar. Meus pais preservaram cuidadosamente desenhos que fiz antes mesmo de completar um ano de idade, como relíquias de uma história que começava a ser contada por traços desajeitados, mas carregados de significados. Minha mãe, uma pintora apaixonada, me levava às suas aulas de pintura, às galerias, museus e apresentações culturais, transformando a arte em um espaço de aprendizado e afeto. Essa herança cultural tornou a arte uma dimensão inseparável da minha identidade, uma ponte entre o cotidiano e o extraordinário

O cinema, em particular, ocupa um lugar privilegiado no meu percurso de vida e formação artística. Desde cedo, minha mãe me introduziu aos clássicos de sua juventude, como o marcante Hair (1979), cujas narrativas libertárias e humanas plantaram em mim as sementes da reflexão social e emocional que hoje valorizo tanto no audiovisual. Paralelamente, meu pai, com sua paixão pelos quadrinhos, histórias de fantasia e ficção científica, ampliou meu repertório ao me apresentar filmes que celebravam a criatividade, a fantasia e a engenhosidade. Esses momentos de convivência familiar



diante da tela moldaram minha percepção de que o cinema é uma arte que transcende o entretenimento, transformando-se em um espaço de conexão emocional e intelectual.

Ao longo dos anos, diretores como Tim Burton, Yorgos Lanthimos, Wes Anderson, Ari Aster, Edgar Wright, bem como estúdios de animação, como Cartoon Saloon, tornaram-se para mim verdadeiros mentores artísticos, mesmo que à distância. Suas obras revelaram-me as múltiplas camadas do cinema como expressão artística, desde a construção de mundos visuais únicos até a narrativa capaz de dialogar com questões existenciais. Cada filme deles parecia redesenhar minha visão de mundo, ao ponto de, ao sair de uma sala de cinema, sentir-me transformada, como se cada experiência audiovisual fosse um renascimento, impregnado de novos significados e possibilidades.

Essas experiências reforçaram em mim a percepção de que o audiovisual é um meio poderoso de transformação. Mais do que histórias, encontrei no cinema metáforas visuais que reverberaram em minha vida de maneira visceral, conectando a arte à minha própria jornada emocional e intelectual. O cinema, para mim, não é apenas uma forma de expressão, é um espaço de descoberta constante, que me desafia a olhar para o mundo e para mim mesma com novos olhos, ressignificando tanto as vivências do cotidiano quanto os sonhos que me impulsionam.

Em paralelo, tive a oportunidade de ingressar no curso de Artes Visuais onde minha relação com a criação artística expandiu-se de maneiras que jamais imaginei. A estrutura acadêmica proporcionou-me um amplo contato com diferentes linguagens, como escultura, pintura, gravura e fotografia. Cada uma dessas disciplinas ofereceu-me ferramentas para explorar o mundo exterior, bem como as complexidades da minha própria subjetividade. No entanto, foi na disciplina de Mídias Digitais que descobri um caminho que mudou profundamente minha trajetória: a possibilidade de enxergar o cinema como uma linguagem artística legítima, em diálogo com outras expressões visuais.

A disciplina, ministrada pelo Prof. Dr. Valter do Carmo Moreira, foi um espaço onde a teoria encontrou a prática, proporcionando uma imersão profunda em conceitos estéticos e

narrativos. Foi ali que, ao lado de minha colega Luana Andreatto Giroto, tive a oportunidade de criar o curta-metragem *CJUA* (2024). Esse projeto tornou-se um marco na minha formação, não apenas pelo inegável prazer criativo que trouxe, mas também pela descoberta de que o cinema poderia ser o espaço onde todas as minhas paixões convergiam - a teoria da arte, a criação narrativa, o desenho usado nas etapas de idealização do filme, a escultura na confecção de componentes cênicos e a fotografia no planejamento da *mise-en-scène*. As aulas, os debates e as referências apresentadas enriqueceram minha compreensão do audiovisual como um campo vasto de experimentação artística.

Os dias de produção de *CJUA* (2024) foram especialmente significativos. Cada etapa do processo - da concepção do filme à gravação - revelou-se um universo de possibilidades. As ideias borbulhavam de forma incessante e iam sendo passadas entre mim e minha co-diretora constantemente através de recados trocados em papéis na sala de aula, conversas animadas nos corredores da universidade e, até mesmo, áudios confusos em chats virtuais no meio da madrugada - para que a ideia não se perdesse durante o sono. Cada cena capturada parecia reforçar minha certeza de que o cinema era o lugar onde eu realmente queria estar. Essa experiência consolidou meu amor pelo audiovisual e despertou em mim o desejo de explorar mais profundamente as potencialidades do cinema enquanto linguagem de pesquisa e criação.

O curta-metragem superou todas as minhas expectativas, transformando-se em uma experiência marcante tanto no âmbito criativo quanto no acadêmico. Além de ser selecionado para diversos festivais, o curta foi premiado por direção de arte, bem como foi

26º Festival Kinoarte de Cinema | 14º edição do Circuito Penedo de Cinema | 3º Festival Amazônias | 22º Festival de Cinema Estudantil de Guaíba/RS-Mostra de curtas e longas nacionais e internacionais | 10º FECEA - Festival Internacional de Cinema Escolar de Alvorada (Recebemos o prêmio de Melhor Direção de Arte) | 3º edição do FACIM - Festival Alternativo de Cinema de Mossoró | 4º edição do MAFUÁ - Mostra do Filme Universitário, Amador e Independente (UEM) | Lift-Off First-Time Filmmaker Volume 7 | First-Time Filmmaker Sessions Volume 5 | First-Time Filmmaker Sessions Volume 4 | 17º Angaelica Festival | 1º edição do Curta Varginha



reconhecido pela profundidade estética e narrativa que buscávamos imprimir. Essa trajetória culminou na criação de um *artbook*, onde documentamos o processo criativo do filme, evidenciando brevemente algumas das escolhas estéticas e conceituais que moldaram o projeto.

Além disso, minha experiência como professora em estágios e no PIBID revelou-me o potencial transformador do cinema na educação. Levar filmes, séries e animes para o ambiente escolar tornou-se uma paixão, pois acredito que o audiovisual pode funcionar como uma ponte entre diferentes linguagens artísticas e culturais. Ao conectar o cotidiano dos estudantes a questões estéticas e narrativas, o cinema oferece um espaço de diálogo que enriquece a aprendizagem e promove a reflexão crítica.

Falar sobre cinema e explorá-lo em suas múltiplas facetas tornou-se, desde então, uma missão pessoal. Cada aspecto desse processo – da pesquisa teórica à prática cinematográfica – revelou-se profundamente satisfatório, alimentando meu desejo de aprofundar-me ainda mais nesse campo. *CJUA* (2024) foi, sem dúvida, o ponto de partida para uma jornada que pretendo seguir, explorando as infinitas possibilidades que o cinema oferece como linguagem de pesquisa, educação e expressão artística.

O cinema, para mim, é mais que uma possível profissão ou um campo de estudo, ele é, acima de tudo, um modo de existir, de narrar e de transformar. Ele conecta minhas raízes, meus afetos e minhas ambições, sendo a forma mais completa de expressão que encontrei para dar voz à minha história e às histórias que ainda quero contar. Meu desejo é seguir expandindo essa jornada, utilizando o cinema como ferramenta para construir, explorar e compartilhar novos mundos.











2 OS ELEMENTOS VISUAIS PARA A CONSTRUÇÃO NARRATIVA EM OBRAS CINEMATOGRAFICAS

Antes do texto, em toda história da humanidade, as imagens foram utilizadas como forma de comunicação, pois elas transmitiam informações.

(...) Assim, toda imagem é carregada de personalidade e valores do criador, elas incorporam uma forma de ver, são uma leitura, uma visão diante de um fato, cena, ações e outros. (Gonçalves e Andrade, 2017, p.6)

O cinema e as artes visuais possuem uma função essencial na criação de conexões emocionais profundas entre o público e as obras. A construção dessas conexões é possível porque o audiovisual atua como uma ponte sensorial entre o espectador e o conteúdo apresentado, explorando emoções universais e experiências individuais de forma simultânea. Assim, o uso intencional de elementos como cor, luz e som contribui para uma imersão emocional que muitas vezes antecede a compreensão consciente da narrativa (Bellantoni, 2005).

A narrativa cinematográfica, por sua vez, pode ser entendida como a integração de imagens e sons em uma sequência coerente, desenhada para provocar emoções e transmitir mensagens. Diferentemente da literatura, no cinema, o visual não apenas ilustra, mas constitui a própria narrativa. Assim, os elementos visuais tornam-se indispensáveis para criar significado (Aumont, 2003). Ainda, segundo Barthes (1976, p.103-104) a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a história da narrativa começa com a história da humanidade. Ela é internacional, trans-histórica e transcultural; simplesmente existe, como a própria vida.

Desde a primeira exibição pública dos Irmãos Lumière, em 1895, com *A chegada do trem na estação*, percebe-se o potencial que as escolhas visuais agregam ao cinema. Ao filmar o trem em uma perspectiva de ângulo oblíquo, que dava a impressão de que o veículo avançava em direção à plateia, os Lumière exploraram, talvez intuitivamente, o impacto emocional da ilusão de tridimensionalidade. A escolha de ângulo e composição transformou uma cena simples em uma experiência imersiva, marcando a audiência e demonstrando como o cinema poderia moldar percepções e sensações (Bordwell e Thompson, 2014).

A composição visual, nesse sentido, é a organização dos elementos no quadro e tem sido, desde os primórdios do cinema, uma ferramenta narrativa crucial. No caso do filme dos Irmãos Lumière, a decisão de enquadrar o trem em uma perspectiva que criava profundidade foi essencial para causar o impacto tridimensional. Tal decisão antecipou o uso mais avançado da composição no cinema contemporâneo, como em *O Iluminado* (1980), onde Stanley



Kubrick utiliza simetria e perspectivas amplas para criar uma sensação de opressão e isolamento. Além disso, ângulos de câmera e posicionamento dos objetos no quadro podem sugerir poder ou fragilidade. Um ângulo baixo que mostra um personagem olhando para baixo pode simbolizar autoridade, enquanto um ângulo alto sugere vulnerabilidade. Esses recursos ajudam a comunicar informações sem depender de palavras (Bordwell e Thompson, 2014).

Ao longo do século XX, o cinema passou de um registro documental para uma forma de expressão artística e narrativa. Georges Méliès foi um dos primeiros a perceber que o cinema poderia criar mundos imaginários, utilizando cenários, maquiagem e efeitos especiais para narrar histórias fantásticas. Ele estabeleceu um modelo no qual as escolhas visuais — mesmo nos aspectos mais simples — tornaram-se determinantes para a construção narrativa (Cousins, 2013). Nesse contexto, a *mise-en-scène*, termo francês que significa “pôr em cena”, refere-se a todos os elementos visíveis dentro do quadro, incluindo cenários, iluminação, figurinos e atuação. Mais do que um conjunto de elementos, é a interação deles que confere profundidade à narrativa (Bordwell e Thompson, 2014).

O cinema, portanto, é uma arte que nasceu da manipulação visual para evocar sensações. Desde os experimentos iniciais até o cinema contemporâneo, os elementos visuais têm sido centrais para a construção do filme. Assim, o cinema torna-se mais do que uma reprodução da realidade para se tornar uma linguagem poética e simbólica, onde cada escolha visual é uma oportunidade de dialogar com o espectador, ampliando as possibilidades de significação e emoção.



2.1. COR

Cada cor nos afeta de maneira única. Mesmo a mais sutil variação de uma única cor pode exercer uma influência profunda em nosso comportamento. Nas mãos sábias, a cor pode se tornar uma ferramenta poderosa para os cineastas, permitindo-lhes sobrepor subliminarmente uma história — tornando uma situação irônica ou absurda. (Bellantoni, 2005, p.28, tradução nossa)²

De acordo com Metz (2012, *apud* Sousa, 2016), o uso da cor no cinema pode ser analisado sob três perspectivas principais: cor-imagem, cor descritiva e cor narrativa. A cor-imagem é caracterizada pela representação da cor em si mesma, sem estar diretamente vinculada a outros elementos da cena. Já a cor descritiva refere-se à cor presente na cena em seu estado natural, sem estar associada a um significado ou função narrativa específica. Ela está lá como parte do contexto visual, sendo representada como “apenas cor”, sem implicações além do seu próprio caráter visual. Por outro lado, a cor narrativa, elemento que será analisado no presente trabalho, desempenha um papel ativo na construção da narrativa fílmica. Nesse caso, as cores são empregadas de maneira intencional para destacar aspectos essenciais da história, influenciando a interpretação do

² Texto original: “Each color affects us uniquely. Even the slightest variation of a single color can have a profound influence on our behavior. In wise hands, color can become a powerful tool for filmmakers to subliminally layer a story—to make a situation ironic, or absurd.”

espectador e amplificando a experiência emocional e simbólica das cenas.

Dessa forma, no âmbito da narrativa fílmica, a cor desempenha o papel de intensificar significados e construir atmosferas que dialogam com o enredo. Tons quentes, como vermelho e amarelo, frequentemente remetem à intensidade, paixão e energia, enquanto tons frios, como azul e verde, evocam introspecção, serenidade ou melancolia (Bellantoni, 2005). Essas associações culturais e históricas são estrategicamente exploradas pelos cineastas para comunicar subtextos e direcionar as interpretações do público. Nesse sentido, Brown (2012) ressalta:

A cor é uma das nossas ferramentas mais importantes, não apenas porque podemos criar coisas belas com ela, mas, de forma ainda mais fundamental, devido ao seu poder como instrumento de comunicação. A cor afeta o espectador da mesma maneira que a música ou a dança: ela atinge as pessoas em um nível emocional instintivo. Por essa razão, pode ser uma ferramenta poderosa na criação de subtexto visual. (Brown, 2012, p.228, tradução nossa)

Desde os primeiros experimentos com coloração manual no início do século XX até os avanços tecnológicos que permitiram o desenvolvimento de processos como o Technicolor - técnica que consistia em gravar um negativo para cada cor primária e sobrepor as películas para criar projeções coloridas - a cor transformou o cinema em um meio capaz de evocar emoções e construir significados com profundidade. Durante o período do cinema mudo, técnicas como o tingimento e a coloração manual foram amplamente utilizadas para diferenciar atmosferas, sugerir emoções e destacar momentos de tensão (Barbosa, 2007).

³ Texto original: "Color is one of our most important tools and not merely because we can do beautiful things with it. Far more fundamentally is its power as a communications tool. Color affects the viewer in the same way that music or dance does: it reaches people at a gut emotional level. For this reason, it can be a powerful tool in creating visual subtext."



George Méliès, amplamente reconhecido como um dos pioneiros do cinema fantástico, desempenhou um papel fundamental na integração da cor ao cinema, utilizando-a como ferramenta para ampliar o impacto visual e narrativo de suas obras. Inspirado pelas possibilidades criativas do meio, Méliès incorporou cores vibrantes a seus filmes por meio de técnicas de pintura manual, realizadas por equipes especializadas que trabalhavam quadro a quadro. Essa abordagem conferiu aos seus filmes um caráter único, onde a cor contribuía para criar atmosferas mágicas. Obras como *Viagem à Lua* (1902) e *Viagem Através do Impossível* (1904) utilizavam cores para acentuar elementos narrativos, como o vermelho que simbolizava o calor do sol, (figura 1) demonstrando como a cor começava a se integrar ao significado das imagens (Souza, 2016).

Paralelamente, os filmes de dança, como *Danse serpentine dans la cage aux fauves* (1900), de Ambroise François Parnaland, exploravam a cor de maneira ainda mais experimental, libertando-a de qualquer compromisso com a realidade visual (figura 2). Nesse tipo de produção, a coloração manual permitia que figurinos e cenários se transformassem de forma fluida e dinâmica, criando uma experiência estética e sensorial. Esses filmes, muitas vezes associados ao “encantamento tecnológico”, demonstravam como o uso da cor era tratado como um recurso artístico capaz de fascinar o público e expandir as possibilidades expressivas do cinema nascente. Nesse sentido, Barbosa (2007) afirma:

Em geral, os coloridos filmes de dança serviram à perfeição às primeiras experiências cromáticas dos pioneiros das imagens móveis, liberando a cor para um movimento fluido e metamórfico na tela, distante de qualquer compromisso com a representação realista. Era o encantamento puro, quase enamorado, de uma nascente tecnologia pelos primeiros contornos de sua forma plástica. (Barbosa, 2007, p.30)

No entanto, foi com a popularização do Technicolor, especialmente nas décadas de 1930 e 1940, que a cor consolidou-se como um elemento narrativo indispensável. Filmes dessa era





Figura 1 - Viagem Através do Impossível (1904)



Figura 2 - Uso da cor em Danse serpentine dans la cage aux fauves (1900)



Figura 3 - Estrada de tijolos amarelos e sapatos de rubi em O Mágico de Oz (1939)



Figura 4 - Transição cromática em O Mágico de Oz (1939)

exploraram plenamente o potencial cromático para criar simbolismos e reforçar mensagens narrativas (Barbosa, 2007). Um exemplo notável da utilização narrativa das cores encontra-se no clássico *O Mágico de Oz* (1939), onde a escolha cromática participa ativamente na construção do arco da protagonista.

O vestido azul-pálido de Dorothy reflete sua condição inicial de inocência e fragilidade, características que a alinham à monotonia e vulnerabilidade de sua vida no Kansas. Essa escolha de cor ressalta a ingenuidade da personagem, marcando visualmente o ponto de partida de sua jornada. Contudo, a presença simbólica dos sapatos vermelhos brilhantes contrasta de forma intensa com o azul pálido, destacando-se como um poderoso emblema de transformação, força e determinação. Segundo Bellantoni (2005), o vermelho é frequentemente associado ao poder e à superação de desafios, e sua aplicação na narrativa reforça a dualidade de Dorothy: ao mesmo tempo em que ela inicia sua trajetória como uma figura vulnerável, também possui dentro de si a capacidade de se adaptar e crescer ao longo de sua jornada (figura 3).

Adicionalmente, o caminho amarelo que conduz Dorothy e seus companheiros à Cidade das Esmeraldas apresenta um exemplo de simbolismo cromático na narrativa visual (figura 3). O amarelo é uma cor que naturalmente captura a atenção e, no contexto da narrativa, carrega um duplo significado: representa tanto a esperança de alcançar um destino ideal quanto os perigos e provações inerentes ao trajeto. Essa dualidade reflete a complexidade do percurso de Dorothy, onde a caminhada sobre o caminho dourado funciona simultaneamente como promessa e desafio. O amarelo, portanto, se transforma em um recurso narrativo que comunica visualmente os temas de determinação e cautela, reforçando a ideia de que toda jornada significativa implica riscos (Bellantoni, 2005).

Além disso, *O Mágico de Oz* (1939) exemplifica de forma didática como a cor pode operar como uma poderosa ferramenta narrativa, utilizando a transição entre o sépia e o Technicolor para demarcar a transição de contextos e estados emocionais. Essa escolha técnica e estética representa um marco na história do cinema, ao demonstrar como mudanças cromáticas podem se integrar organicamente à narrativa para gerar impacto emocional. O



Kansas monocromático, com sua paleta limitada de tons, transmite a monotonia, rigidez e ausência de vitalidade da vida de Dorothy. Em contrapartida, a explosão de cores vibrantes e saturadas na Terra de Oz simboliza a descoberta, o encantamento e a promessa de transformações tanto emocionais quanto narrativas (figura 4) (Souza, 2016).

Portanto, o uso das cores em *O Mágico de Oz* (1939) pode ser entendido como um elemento que integra e amplifica o significado narrativo. Ao combinar simbolismo cromático, escolhas técnicas e uma paleta cuidadosamente planejada, o filme exemplifica como a cor pode ser utilizada para enriquecer a experiência cinematográfica, criar atmosferas imersivas, bem como comunicar nuances emocionais e temáticas de maneira visual. Essa integração entre cor e narrativa demonstra como o cinema pode explorar seu potencial como uma arte sinestésica, na qual a visão e a emoção se entrelaçam em uma experiência singular e transformadora. Em referência a articulação entre elemento visual e emoção, Eisenstein (1990), defendendo a ideia de que o cinema deve, essencialmente, evocar sentimentos no espectador, afirma:

A tonalidade interna deve contribuir para o significado de um sentimento interno. Por mais vago que seja este sentimento ele avança sempre em direção a algo concreto, encontra sua expressão em cores, linhas e formas (EISENSTEIN, 1990, p.76)

Essa alternância cromática, que simboliza transformação e renascimento, encontra um paralelo em *Pobres Criaturas* (2023), de Yorgos Lanthimos. Enquanto *O Mágico de Oz* (1939) utiliza a transição para o Technicolor para introduzir Dorothy em um universo de fantasia e possibilidades, *Pobres Criaturas* (2023) emprega uma paleta vibrante e saturada para traduzir a psique excêntrica e em constante mudança da protagonista. O longa-metragem narra a trajetória de Bella Baxter, uma jovem que é revivida por um médico excêntrico após sua morte, embarcando em uma jornada de autodescoberta e emancipação. Situado em um universo de estética fantasiosa, o filme



utiliza elementos visuais marcantes e uma narrativa subversiva para explorar questões relacionadas à liberdade individual, aos papéis sociais de gênero, às normas sociais, aos tabus morais e às dinâmicas de poder.

Na primeira imagem, (figura 5) vemos um cenário em preto e branco, representando a vida da protagonista Bella enquanto está confinada na casa de Godwin Baxter. Nesse sentido, Bellantoni (2005, p.11) salienta que “Às vezes, o uso mínimo de cor pode nos dar pistas sobre como os personagens irão se comportar dentro de um determinado ambiente.”. Consonante a isso, o uso do preto e branco confere ao espaço um tom austero e monocromático, reforçando a ideia de restrição emocional e isolamento. As sombras pesadas e os contrastes de luz adicionam uma sensação de estagnação e confinamento, refletindo o estado mental da protagonista, que, até este ponto, permanece alheia às complexidades do mundo exterior. Esse ambiente fechado e desprovido de cor pode ser entendido como um reflexo da falta de experiências de Bella e sua visão limitada sobre o mundo, ainda presa às convenções impostas por sua reclusão e pela tutela de Baxter.

Por outro lado, a segunda imagem (figura 5), marcada por tons vibrantes e saturados, retrata Bella fora da casa, explorando o mundo pela primeira vez. As cores fantasiosas da paisagem sugerem um universo cheio de possibilidades, mistério e encanto. Essa explosão de cores reflete a perspectiva emocional de Bella, que, agora, começa a vivenciar sua autonomia e explorar os prazeres e desafios do mundo real. O contraste entre o preto e branco da primeira imagem e a explosão de cores na segunda não é apenas estético, mas sim narrativo. Nesse sentido, Aumont (2009) destaca:

Narrativo/não narrativo - Narrar consiste em relatar consiste em relatar um evento, real ou imaginário. Isso implica, pelo menos, duas coisas: em primeiro lugar, que o desenvolvimento da

² Texto original: “Sometimes a minimal use of color can clue us in to how the characters will behave within a given environment.”





Figura 5 - Transição entre o preto e branco e o colorido em Pobres Criaturas (2023)



Figura 6 - Uso de azul e amarelo em Pobres Criaturas (2023)



Figura 7 -Victoria Blessington na primeira sequência de Pobres Criaturas (2023)



Figura 8 - Uso de azul e amarelo em Pobres Criaturas (2023)

história esteja à disposição daquele que conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar seus efeitos; em segundo lugar, que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta. (Aumont, 2009, p 93)

Essa transição cromática, podendo ser entendida como o número de recursos, utilizados para organização de uma narrativa, simboliza o arco de transformação de Bella: de um ser inocente e protegido a uma mulher em busca de autoconhecimento e emancipação. Nesse contexto, a cor traduz as dinâmicas psicológicas de Bella, sublinhando sua evolução e os novos significados que ela atribui ao mundo ao seu redor.

Além disso, a interação entre a paleta cromática e elementos visuais, como a iluminação e o design de produção, intensifica a atmosfera peculiar do filme. Em momentos de tensão ou introspecção, como as interações de Bella em ambientes opressivos, o valor das cores é deliberadamente reduzido, sinalizando uma mudança no tom emocional. Condizente a isso, Lanthimos demonstra como o uso estratégico da iluminação e da cor é potente de adicionar profundidade à narrativa visual, bem como realçar as nuances emocionais da protagonista, fortalecendo a conexão do espectador com sua trajetória.

Por conseguinte, em cenas de grande dramaticidade, o diretor utiliza cores contrastantes para intensificar o impacto emocional. O amarelo saturado, por exemplo, surge em momentos de tensão extrema, transmitindo urgência e desconforto. Apesar de poder ser associada à felicidade, a cor amarela é contraditória pois também é aquela que salienta o perigo. Em relação a isso, essa tonalidade aparece em cenas de clímax emocional, onde sentimentos reprimidos alcançam seu ápice. Por outro lado, tons de azul escuro frequentemente são empregados em situações introspectivas, sugerindo mistério e melancolia. A combinação desses tons em sequências cria um diálogo cromático que equilibra momentos de introspecção e explosões de tensão emocional (Bellantoni, 2005).

Na figura 6, por exemplo, a tonalidade saturada envolve



os personagens em uma luz densa e quase sufocante, criando uma atmosfera de opressão e desespero. Essa cor, frequentemente associada a emoções como ansiedade e tensão, parece encapsular o momento de clímax emocional, onde os sentimentos atingem o ponto de ruptura. Bellantoni (2005, p.29, tradução nossa) afirma que “A cor é, afinal, um adjetivo visual.”, ou seja, a escolha cromática torna-se um elemento que constrói camadas de significado na narrativa. A iluminação que banha os personagens nessas cenas reforça essa intensidade, sugerindo um calor desconfortável, quase claustrofóbico, que ecoa os conflitos internos vividos pela protagonista ao se ver refém do personagem Alfred Blessington.

Ao mesmo tempo, o azul escuro tende a aparecer nas sequências organizadas pelo diretor como uma contraposição, criando um contraste marcante com o amarelo escuro. Essa tonalidade fria e introspectiva domina cenas que antecedem momentos de grande carga dramática, como as apresentadas na figura 6. O azul, comumente associado à calma, introspecção e mistério, aqui também demonstra um fator de impotência, comum a tonalidade referida, que dialoga com o local onde a personagem Victoria Blessington se encontrava enquanto mulher na sociedade aristocrática londrina. O azul frio e desapoderado da cena, portanto, é usado para desacelerar o ritmo emocional, permitindo que o espectador absorve os detalhes sutis das interações e do cenário, onde é possível observar Bella Baxter se deparando com os fragmentos de dor e sofrimento mental deixamos por Victoria Blessington que, enclausurada em um papel de gênero que a insatisfaz, é levada ao suicídio representado na primeira sequência do longa-metragem - momento que o azul é, similarmente, imperativo na composição cromática (figura 7).

Desse modo, destaca-se que o diálogo entre o azul e o amarelo é recorrentemente utilizado por Lanthimos para reforçar a dualidade que permeia o filme, refletindo a evolução psicológica de Bella, uma personagem cuja jornada é marcada por uma constante oscilação entre controle e caos. O azul está presente em momentos onde a sua realidade se torna limitante como, por exemplo, o navio, a cozinha da residência Baxter, o quarto de Victoria Blessington (figuras 6 e

² Texto original: “color is, after all, a visual adjective”



8). Em paralelo, o amarelo torna-se predominante em sequências de ruptura emocional como o momento onde a protagonista se vê frente a miséria humana, até então desconhecida por ela.

Por conseguinte, outro exemplo onde pode-se analisar o diálogo entre amarelo e azul na construção narrativa do longa de Lanthimos é a sequência onde Bella Baxter decide doar o dinheiro ganho pelo seu companheiro de viagem, o advogado Wedderburn (figura 9). Nessa cena a composição cromática do azul claro no exterior do navio e do amarelo quente no interior desempenha um papel crucial na elaboração da narrativa e no reflexo emocional do momento, em harmonia com os temas centrais do filme. O contraste entre essas duas cores pode ser interpretado como o contraste de Bella entre um estado de ingenuidade para a realidade das intenções humanas, encapsulando uma quebra significativa de paradigma para a protagonista que, em suas discussões sobre a real inclinação moral da humanidade com seus colegas de viagem Harry Astley e Martha von Kurtzroc, tende a defender uma visão otimista de que há benignidade na natureza do homem.

O azul claro, frequentemente usado no filme em momentos de ingenuidade da personagem, domina o exterior do navio, podendo ser interpretado como reflexo do estado de inocência e idealismo de Bella. Essa tonalidade suave, associada à serenidade e à pureza, reforça a percepção de que Bella ainda está imersa em sua visão ingênua do mundo (Bellantoni, 2005). Até esse ponto, ela acredita na bondade inata das pessoas e age com total confiança em suas intenções altruístas.

Todavia, Bellantoni (2005, p. 12, tradução nossa) destaca: “Dois conceitos são importantes aqui. Um deles é o poder da cor por contraste. Se um ambiente for discreto ou neutro, qualquer elemento inserido nele parecerá mais intenso.” Assim, o amarelo que emana do interior do navio contrasta fortemente com o azul, introduzindo um elemento que intensamente se destaca na imagem. No contexto do filme, o amarelo é frequentemente utilizado para

² Texto original: “Two concepts are important here. One is the power of color by contrast. If an environment is subdued or neutral, anything that is placed within it will appear to be more intense”.





Figura 9 - Bella Baxter doa o dinheiro em Pobres Criaturas (2023)

simbolizar momentos de desilusão ou confrontos com realidades desconcertantes. Aqui, ele funciona como um marcador visual para a revelação implícita de que os marinheiros, sob a fachada de bondade e serviço, pretendem enganá-la e ficar com seu dinheiro. Essa luz amarela banha o espaço onde Bella, vestida de branco, confiantemente entrega seu dinheiro, simbolizando o choque emocional e a transição simbólica que a personagem experimenta. O contraste visual, portanto, estabelece um diálogo que reflete alguns dos temas centrais do filme: as tensões entre otimismo e pessimismo, idealismo e realidade, inocência e amadurecimento.

Por fim, o uso dessas cores dialoga diretamente com o tom geral de *Pobres Criaturas* (2023), um filme que explora temas como auto descoberta, transformação e confronto emocional. Esse cuidado com a paleta cromática demonstra como as cores, quando usadas com intencionalidade, podem se tornar uma linguagem simbólica capaz de guiar o espectador por uma jornada emocional e visual.



60





2.2. COMPOSIÇÃO

Ver precede as palavras (Berger, *apud* Edgar-Hunt, Marland e Rawle, 2013, p.14).

A composição de cena é o arranjo de diversas partes, nesse caso os elementos visuais, para formar um todo no quadro cinematográfico. Envolve escolhas conscientes capazes de moldar a narrativa, criar atmosferas e transmitir mensagens de forma subliminar. Por meio da organização dos elementos — como luz, cores, enquadramento, profundidade e direção de arte —, os cineastas podem conduzir a atenção do espectador e ampliar o impacto emocional das histórias (Aumont, 2003).

A composição atua como uma extensão visual do roteiro, traduzindo emoções e ideias em imagens, sua relação é frequentemente vista em obras que priorizam o simbolismo visual. Além disso, a composição também é fundamental para estruturar o espaço dentro do quadro. Enquadramentos fechados podem transmitir claustrofobia, enquanto planos abertos destacam isolamento ou vastidão. Dessa forma, os cineastas criam uma narrativa visual que complementa e, muitas vezes, supera a linguagem verbal (Bordwell e Thompson, 2014).



Ainda que nasça sob forte influência do teatro — sobretudo em sua frontalidade e fixidez —, ela logo se emancipa como linguagem própria e adquire funções expressivas autônomas. A trajetória histórica da composição no cinema revela profundas transformações na forma como o espaço visual passou a ser articulado em favor da narrativa, da subjetividade e da atmosfera. Nos primórdios do cinema, a câmera era posicionada como um espectador estático, observando a ação frontalmente, sem cortes ou movimentos (Cousins, 2013). Os irmãos Lumière registravam o mundo em planos fixos — como em *A Saída dos Operários da Fábrica* (1895) — sem interferência na cena, numa lógica quase fotográfica (figura 10). Dentre os demais cineastas desse período infante do cinema - como George Albert Smith, Robert William Paul, Cecil Hepworth e James Williamson - destacam-se os franceses Alice Guy-Blaché e George Méliès (figura 11), com seu inventário pessoal forjado no teatro e ilusionismo, que trazia para o cinema a imagem como um quadro: tudo acontecia dentro da moldura, como num palco (Cousins, 2013).

A ruptura dessa lógica teatral ocorre progressivamente. Edwin S. Porter passa a desenvolver uma organização mais complexa em seus filmes através da edição e continuidade de planos. Por exemplo, destaca-se o filme *A vida de um bombeiro americano* (1903) onde é apresentada a imagem da chegada dos bombeiros, seguida da visão da casa em chamas e logo em sequência do bombeiro resgatando a vítima no interior da residência (figura 12), dando a entender que essa organização de imagens conta cronologicamente a sucessão dos fatos narrativos (Cousins, 2013).

Além disso, a representação dos atores na *mise-en-scène* contribuiu significativamente para a mudança dos paradigmas cinematográficos. Citando dois exemplos, no filmes *O assassinato do duque de Guise* (1908), de André Calmettes e Charles le Bargy, os atores se posicionam de costas para a câmera (figura 13) e, ademais, no contexto americano, tem-se o desenvolvemtno do star system onde os atores tornam-se astros famosos e os cineastas desenvolvem uma filmagem que valorize a presença do elenco na cena, isto é, aproxima-se a camera do rosto dos atores para que o público veja seus rostos, suas expressões e interprete seus pensamentos - nasce assim, o plano americano - os corpos são distribuídos em profundidade



e o enquadramento permite que a ação se desenrole em camadas espaciais, algo que extrapola a bidimensionalidade anterior. atos que colaboram com o distanciamento do cinema com a lógica teatral, desafiando frontalmente a neutralidade da composição (Cousins, 2013).

Segundo Eisner (2002), o Expressionismo Alemão, nas décadas de 1910 e 1920, radicaliza essa busca por uma composição subjetiva e simbólica. Em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, as composições são disformes, oblíquas, carregadas de diagonais e sombras projetadas. Os cenários pintados em perspectiva forçada criam atmosfera e expressam o estado psíquico das personagens . Nesse sentido, a autora destaca:

O cenário de CALIGARI, freqüentemente criticado por ser plano demais, apresenta contudo uma certa profundidade advinda de perspectivas propositalmente falseadas e de ruelas oblíquas que se entrecortam bruscamente, em ângulos imprevistos; às vezes também a profundidade é dada por um pano de fundo que prolonga as ruelas com linhas onduladas - plástica audaciosa, reforçada pelos cubos inclinados das casas deterioradas. Numa extensão vaga, caminhos oblíquos, curvos ou retilíneos convergem para o fundo: um muro que a silhueta do sonâmbulo César costeia, a crista fina do telhado sobre o qual se precipita carregando a presa, os atalhos abruptos que escala na fuga (Eisner, 2002, p.28).

A cena em que Cesare, o sonâmbulo, carrega Jane pelos telhados pontiagudos, portanto, é marcada por um espaço irreal, onde a arquitetura distorcida da cidade traduz o delírio e o pesadelo da narrativa. A composição deixa de ser uma moldura passiva para tornar-se protagonista simbólica da narrativa (figura 14).

Posteriormente, no contexto dos filmes falados, Orson Welles, revoluciona o modo que havia se consagrado no século XX de se pensar o espaço cinematográfico e a *mise-en-scène*. Em *Cidadão Kane* (1941), consagra o uso da profundidade de campo como forma de composição narrativa. Nesse sentido, Cousins (2013) afirma





Figura 10 - A Saída dos Operários da Fábrica (1895)

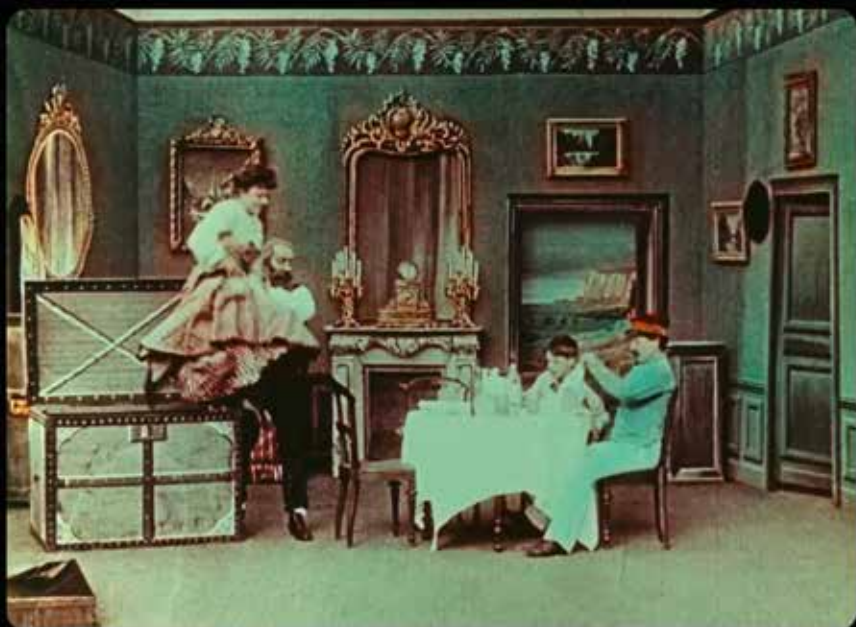


Figura 11 - Frontalidade e teatralidade em George Méliès



Figura 12 - A vida de um bombeiro americano (1903)

que “Esse uso estilizado ou ‘expressionista’ do foco profundo era comparável ao uso de sombras em *Caligari*” (p.176). Na famosa cena em que o jovem Kane brinca na neve enquanto seus pais discutem dentro da casa, a câmera posiciona o menino ao fundo, visível pela janela, enquanto os adultos ocupam o primeiro plano (figura 15). Ainda que os atores que compõem a conversa estejam em primeiro plano, o cineasta leva o olhar do público para a imagem do menino que, ao fundo, torna-se de fato o protagonista do plano. Essa disposição simultânea das camadas espaciais permite ao espectador captar, em um único plano, o conflito entre o destino do personagem e a negociação sobre sua guarda. A composição torna-se dramaturgia (Cousins, 2013).

Alfred Hitchcock, por sua vez, utiliza a composição imagética como instrumento de manipulação do olhar e da tensão. Em *Janela Indiscreta* (1954), a disposição espacial dos objetos em sua primeira sequência, narra visualmente detalhes de quem será o protagonista, antes mesmo que este possua alguma fala. A disposição da *mise-en-scène* nos apresenta o personagem com a perna quebrada, seguido de câmeras fotográficas destruídas, fotografias enquadradas de notícias com acidentes e explosões (figura 16). Com poucos segundos, sabemos que o personagem, fotógrafo renomado e voltado para o registro de momentos intensos, encontra-se confinado em seu apartamento devido a um acidente e, sendo acostumado com o dinamismo do seu ambiente de trabalho, se vê em um momento de estagnação e ansiedade que possibilita que a narrativa do filme se desenrole. A janela de Jeffries é meticulosamente pensada para permitir múltiplas linhas de ação simultâneas, compondo um espaço fílmico que funciona quase como um tabuleiro voyeurístico. A composição do quadro em profundidade, com as janelas laterais operando como “telas dentro da tela”, permite que o espectador, tal como o protagonista, se torne cúmplice do olhar (figura 17).

Assim, ao longo da história do cinema, a composição se desenvolve em uma linguagem poética autônoma, que organiza o espaço para construir significados e afetos. Ao organizar os corpos, os objetos, a luz e o movimento dentro do quadro, o cinema desenvolveu uma gramática visual que não apenas complementa o discurso narrativo, mas o antecede, o complexifica e o transcende. É





Figura 13 - Atores de costas em O assassinato do duque de Guise (1908)



Figura 14 - Cesare carrega Jane em *Dr. Caligari* (1920)

dentro dessa tradição que se inserem as composições visuais de Wes Anderson e Stanley Kubrick, cujas obras serão analisadas adiante. Em ambos, a *mise-en-scène* é estruturada com unicidade clara, revelando estilos autorais singulares e o entendimento de que a imagem é, em si, narrativa.

Wes Anderson é conhecido por sua abordagem estética altamente simétrica. Em uma de suas obras, *Os Excêntricos Tenenbaums* (2001), a simetria visual atua como um recurso estilístico, bem como uma ferramenta narrativa. As composições centradas, rígidas e equilibradas transmitem a sensação de ordem e controle, que contrasta ironicamente com as emoções caóticas dos personagens e a disfuncionalidade da família retratada (figura 18). Além disso, Anderson utiliza a paleta cromática em *Os Excêntricos Tenenbaums* (2001) para desempenhar um papel agregativo na narrativa visual. O filme se apoia em tons pastéis e cores terrosas, como o mostarda, o vermelho queimado e o azul suave, que evocam um sentimento de nostalgia e introspecção. Cada personagem é representado por uma gama cromática específica que auxilia na construção de sua identidade visual e psicológica (figura 19).

Por exemplo, Margot Tenenbaum, interpretada por Gwyneth Paltrow, é frequentemente associada a tons marrons e bege, refletindo sua personalidade introspectiva e melancólica. Richie Tenenbaum, por outro lado, no clímax de seu desenvolvimento de personagem, envolto por uma luz fria, veste tons de azul e branco, sugerindo sua idealização romântica e fragilidade emocional. Já Chas Tenenbaum é envolto em uma paleta mais vibrante de vermelho e preto, evidenciando sua personalidade obsessiva e seu constante estado de alerta (Bellantoni, 2005). A coerência cromática presente na direção de arte do filme estabelece um universo coeso, onde as emoções dos personagens e suas relações interpessoais são sublinhadas visualmente, sem necessidade de explicitação verbal.

Outro aspecto crucial da composição imagética em *Os Excêntricos Tenenbaums* (2001) é a *mise-en-scène* meticulosa, na qual cada elemento de cena é disposto com intencionalidade narrativa. Os cenários são repletos de objetos que comunicam a personalidade dos personagens, suas obsessões e nostalgias (figura 20). O cenário da casa da família Tenenbaum, por exemplo, funciona como uma





Figura 15 - Cidadão Kane (1941)



Figura 16 - Sequência em Janela Indiscreta (1954)



Figura 17 - Vizinhos do protagonista em Janela Indiscreta (1954)

cápsula do tempo, preservando traços da infância e juventude de cada membro da família, reforçando o tema da estagnação emocional. O uso de planos fixos e profundidade de campo reduzida contribui para a sensação de isolamento e introspecção, enfatizando a dificuldade dos personagens em se conectar com o mundo exterior. Os espaços apertados e sobrecarregados de detalhes visuais sugerem um ambiente claustrofóbico, no qual as emoções reprimidas encontram eco na materialidade do espaço (Bordwell e Thompson, 2014).

De modo semelhante, Stanley Kubrick constrói, em *O Iluminado* (1980), um sistema composicional rigoroso que atua como espelho e amplificador da psique de seus personagens. Kubrick se destaca por uma *mise-en-scène* milimetricamente calculada, marcada pela obsessiva simetria dos enquadramentos, pela profundidade de campo e pela geometrização do espaço. Esses elementos, enquanto marcas estilísticas, operam como instrumentos narrativos que instauram tensão, sugerem aprisionamento e materializam o desmoronamento psíquico do protagonista, Jack Torrance. Em várias cenas, como no salão vazio onde Jack digita sua obra, o espaço negativo ao redor do personagem amplifica sua insignificância diante da vastidão opressiva do ambiente. A *mise-en-scène* atua, assim, como metáfora do isolamento e do vazio existencial (figura 21).

A simetria é, nesse caso, rígida, opressiva, quase ritualística. A câmera é posicionada frontalmente, de modo que corredores, portas, janelas e móveis são dispostos em eixos centrais, provocando estranhamento e inquietação. Os corredores do Hotel Overlook, com suas linhas de fuga rigorosas, tornam-se visualmente hipnóticos e ameaçadores. A sensação de repetição espacial — em planos fixos ou movimentações lineares — acentua o caráter labiríntico do ambiente, que, apesar da grande dimensão, aprisiona os personagens e, por extensão, o espectador. Tal espacialidade, ao invés de oferecer estabilidade, instiga o desconforto, evocando o colapso iminente da sanidade.

Na sequência em que Danny percorre longos corredores com seu triciclo, o movimento da câmera o segue em plano-sequência contínuo, enquanto as linhas horizontais e verticais da arquitetura canalizam o olhar para a profundidade do quadro. A organização do espaço e o movimento conjuram uma atmosfera hipnótica, onde





Figura 18 - Simetria em Os Excêntricos Tenenbaums (2001)



Figura 19 - Identidade visual em Os Excêntricos Tenenbaums (2001)



Figura 20 - Mise-en-scène em Os Excêntricos Tenenbaums (2001)



Figura 21 - Simetria e isolamento em O Iluminado (1980)



Figura 22 - Corredores em O Iluminado (1980)



Figura 23 - Jack enquadrado pelos estilhaços da porta em O Iluminado (1980)



Figura 24 - O labirinto no início e no final de O Iluminado (1980)

a repetição espacial gera suspense e acentua a circularidade e o desamparo do espaço. Ao invés de revelar, a câmera repete — e ao repetir, acossa. Em sequência, a presença das gêmeas, que surgem quando Danny se envereda pelos caminhos do hotel, enquadradas de maneira frontal em um corredor profundo, se tornam o ponto de fuga e de fixação do olhar. A composição rígida da cena e a imobilidade das figuras infantis, justapostas ao olhar subjetivo de Danny, instauram um terror silencioso (figura 22).

Kubrick também emprega enquadramentos que isolam os personagens no centro do quadro, cercados por portas, colunas ou paredes. Em uma das cenas mais famosas, Jack, já em surto, é mostrado do outro lado da porta do banheiro, onde Wendy se refugia. A composição enquadra seu rosto entre os estilhaços da madeira — um enquadramento dentro do enquadramento — e sua expressão enlouquecida torna-se um ícone do terror (figura 23). Por fim, o labirinto — tanto o externo, feito de sebes nevadas, quanto o interno, que é o próprio hotel — sintetiza visualmente a estrutura da *mise-en-scène* de *O Iluminado* (1980). O espaço é um personagem, um circuito fechado onde o tempo se repete e o sujeito se perde. A cena final, em que Jack é encontrado congelado, fixo no centro de um plano estático, coroa a lógica visual do filme: o homem derrotado pelo espaço, enquadrado, imobilizado, absorvido pela imagem (figura 24).

Assim, seja no universo colorido e simétrico de Wes Anderson ou na geometria perturbadora de Stanley Kubrick, a composição da imagem não é mero detalhe estético, mas estrutura essencial da narrativa. Ela traduz, potencializa e reorganiza o sentido daquilo que se vê. Por meio dela, o cinema constroi significados que atravessam a superfície do visível e se ancoram na experiência subjetiva do espectador.

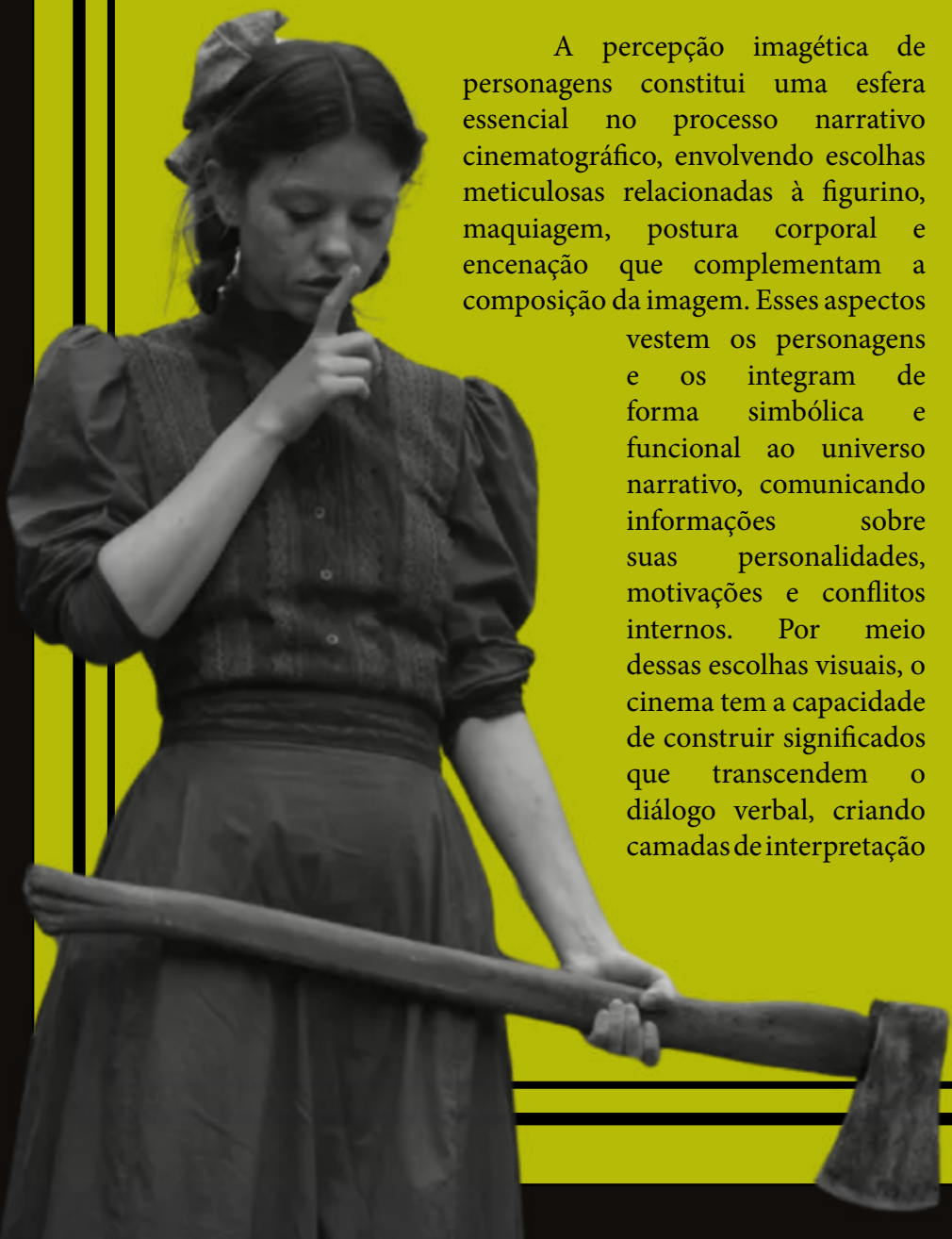




2.3. PERSONAGEM

A percepção imagética de personagens constitui uma esfera essencial no processo narrativo cinematográfico, envolvendo escolhas meticulosas relacionadas à figurino, maquiagem, postura corporal e encenação que complementam a composição da imagem. Esses aspectos

vestem os personagens e os integram de forma simbólica e funcional ao universo narrativo, comunicando informações sobre suas personalidades, motivações e conflitos internos. Por meio dessas escolhas visuais, o cinema tem a capacidade de construir significados que transcendem o diálogo verbal, criando camadas de interpretação



que ressoam emocional e intelectualmente com o espectador. Além disso, o uso deliberado de aspectos imagéticos pode reforçar temáticas centrais das obras e estabelecer conexões simbólicas entre personagens e cenários.

Nesse sentido, a caracterização do personagem no cinema ocupa um espaço essencial para a construção narrativa, tornando-se um elemento integrador, responsável por traduzir aspectos psicológicos, sociais e culturais dos personagens. Ele atua como um dispositivo imagético capaz de transmitir significados que complementam e expandem as nuances do roteiro e da direção. O vestuário, por exemplo, configura-se como um componente indispensável na formação da identidade do personagem e, por extensão, na interação dele com o espectador (Gonçalves, 2017).

O figurino pode ser entendido como um signo visual que gera significados para o público. Nesse contexto, ele atua como um mediador entre o universo ficcional e as percepções emocionais e intelectuais do espectador (Santaella, 2000). Essa relação semiótica reflete o cuidado do figurinista ao selecionar tecidos, cores, cortes e acessórios, elementos que interagem entre si para compor a narrativa. Além disso, segundo Pallottini (1989), a caracterização oferece a primeira camada de identificação entre o personagem e o espectador. Ao entrar em contato visual com um traje, o público imediatamente constrói associações culturais e psicológicas, reconhecendo o contexto histórico, a classe social, o gênero, a faixa etária e até o estado emocional do personagem. A riqueza desse primeiro impacto visual é fundamental para a conexão do público com a história. Assim, o figurino não apenas veste o personagem, mas comunica o ethos de sua existência, delineando suas atitudes e valores em relação ao mundo ao qual pertence.

Ademais, a identidade visual do personagem pode dialogar diretamente com a narrativa ao utilizar recursos estilísticos para expressar intenções e atmosferas. Ao ser inserido em um espetáculo audiovisual, a indumentária adquire uma nova ordem de representação, ganhando profundidade simbólica e se tornando parte integrante da experiência sensorial e emocional do público (Scholl, Del-vechio e Wendt, 2009). Por exemplo, em filmes que exploram contrastes sociais, como *Pobres Criaturas* (2023) de



Yorgos Lanthimos, o figurino pode simbolizar as transformações do personagem principal. A alternância entre trajes austeros e opulentos, ou mesmo entre paletas cromáticas sóbrias e saturadas, traduz os conflitos internos e externos vividos ao longo da narrativa.

Ademais, a caracterização também desempenha um papel transformador para o ator, conferindo-lhe a capacidade de se “tornar” outra pessoa ao projetar-se na ficção. Essa qualidade mágica amplia as possibilidades de expressão e interpretação, permitindo que o corpo do ator se integre organicamente à narrativa visual. Por isso, o figurino não se limita a reproduzir um estilo, mas sim a reinterpretá-lo para servir à encenação e ao desenvolvimento do personagem. Essa distinção reforça o papel do figurino como uma narrativa em si mesma, que, ao invés de seguir tendências estéticas, cria ou ressignifica códigos visuais para comunicar intenções dramáticas (Cunningham, 1984).

Uma abordagem frequentemente utilizada no cinema e nas séries televisivas para enriquecer a narrativa visual é a implementação de caracterizações contraditórias. Essa técnica utiliza elementos imagéticos que se chocam com as expectativas do público para provocar desconforto e aprofundar a complexidade dos personagens. Em *Pearl* (2022), por exemplo, a protagonista apresenta uma aparência marcada por tons suaves e um ar aparentemente inocente, remetendo a uma expectativa de feminilidade tradicional. Contudo, esses elementos contrastam brutalmente com sua natureza homicida e instável (figura 25). O uso dessa contradição amplifica a tensão da narrativa, colocando o espectador em um estado de constante desconforto e surpresa, ao mesmo tempo que desafia estereótipos visuais associados à aparência da personagem (Bordwell e Thompson, 2014).

Um exemplo similar pode ser encontrado na série *The Sandman* (2022), onde o personagem Lúcifer é retratado com um visual etéreo, trajando roupas predominantemente brancas e exibindo uma aura angelical. Essa escolha deliberada subverte a imagem tradicionalmente sombria e ameaçadora de Lúcifer, enfatizando a complexidade de seu papel como governante do inferno (figura 26). A utilização de cores e elementos visuais para contradizer as expectativas do público cria uma nova camada





Figura 25 - Pearl (2022)



Figura 26 - The Sandman (2022)



Figura 27 - Personagem em Pearl (2022)



Figura 28 - Encenação em Pearl (2022)

interpretativa, promovendo reflexões sobre os papéis e as motivações dos personagens.

Em paralelo, entende-se a encenação como a articulação do espaço cênico, movimentação dos atores e interações com o cenário, sendo esta potente de desempenhar um papel crucial na construção da narrativa cinematográfica. Por meio dela, os diretores moldam a percepção do espectador sobre os personagens e suas circunstâncias. (Bordwell e Thompson, 2014)

A encenação é um dos pilares fundamentais da linguagem cinematográfica, ela se concretiza na organização de corpos humanos que incorporam e reinterpretam uma realidade dentro da cena. Trata-se de uma recriação dinâmica, que resulta da interação entre atores, espaço, luz e movimento. A realidade construída pela encenação não reflete diretamente o mundo externo, mas o transforma em uma linguagem visual que potencializa o impacto narrativo e estético (Bordwell e Thompson, 2014). Dessa forma, destaca-se que essa esfera da composição imagética do personagem não se restringe, necessariamente, a uma reprodução fiel da realidade. Ela transforma o ordinário em extraordinário, conferindo uma nova dimensão à experiência do espectador. No cinema, cada movimento, gesto e expressão é amplificado pela composição visual, gerando um discurso que transcende a linguagem verbal e posiciona o personagem em camadas de interpretação mais complexas (Comolli, 2008).

Além disso, a encenação molda diretamente a percepção do espectador em relação ao personagem. O modo como o personagem é apresentado - seja por meio do enquadramento, da posição na cena ou das interações corporais - altera significativamente a maneira como o público o interpreta. Elementos como iluminação e ângulos de câmera podem, por exemplo, enfatizar características emocionais ou tensionar sua relação com o ambiente (Ramos, 2012). Nesse sentido, entende-se que o personagem cinematográfico é um ser construído, tanto pelas decisões narrativas, quanto pelas imagéticas e, ainda, que dialoga tanto com o espaço cênico quanto com o olhar do espectador. Assim, reinventa-se o personagem, revelando aspectos que o discurso verbal ou a dramaturgia textual sozinhos não alcançam (Ramos, 2012). Através desses recursos, o cinema desafia continuamente o espectador a interpretar o personagem em sua



relação com o espaço e com os outros elementos visuais da cena.

A título de exemplo, pode-se estabelecer uma análise do longa-metragem *Pearl* (2022), dirigido por Ti West, para entender de que modo a construção imagética do personagem contribui para a exposição da narrativa. Nesse sentido, *Pearl* (2022), uma prequela do longa *X* (2022), se dedica a explorar as origens da perturbadora protagonista, Pearl, ambientada no início do século XX. A trama mergulha na psique de uma jovem reprimida e isolada em uma fazenda rural, enquanto ela luta contra as expectativas familiares, seus desejos de grandeza e uma crescente tendência à violência. A composição imagética da personagem e sua encenação desempenham um papel crucial na construção de sua narrativa e na imersão do espectador em sua jornada.

Desde o início, a caracterização visual de Pearl reflete a dualidade entre seu mundo interior e exterior. O figurino inicial é composto por vestidos simples, predominantemente em tons claros, remetendo à vida no campo e uma aparente normalidade (figura 27). Além disso, a simplicidade do figurino, sugere uma contenção simbólica, como se a própria personagem estivesse presa em sua aparência rural e modesta. A encenação, por outro lado, contrasta essa impressão, com Pearl frequentemente se portando de forma teatral e exagerada, quando não observada por outros personagens, bem como deferindo gritos e expressões de profunda perturbação que contrastam com a voz calma e baixa que utiliza majoritariamente na primeira metade do longa (figura 28).

A composição imagética de *Pearl* (2022), portanto, reflete sua ambição desmedida. A câmera frequentemente a enquadra em momentos de falsa grandiosidade, como quando ela dança sozinha ou posa de maneira teatral em meio a cenários mundanos. Essa performance calculada reforça a dualidade central da personagem: uma mulher que deseja desesperadamente ser vista e admirada, mas que é consumida por um vazio emocional e moral.

À medida que o filme progride, a deterioração psicológica da protagonista se manifesta visualmente em uma transformação gradativa. O vestido vermelho que Pearl (figura 29) escolhe para sua audição pode ser interpretado como um símbolo de coragem e paixão, mas também de violência, refletindo a intensidade de seus



desejos e as consequências de suas ações. A cor vibrante contrasta com os tons neutros que predominam em sua caracterização anterior, sugerindo uma ruptura com a monotonia de sua realidade. Além disso, é possível enxergar no vermelho uma conexão com a brutalidade dos atos de Pearl, ligando sua busca por reconhecimento ao rastro de destruição que acompanha sua trajetória. Assim como os sapatos vermelhos de Dorothy em *O Mágico de Oz* (1939) podem ser vistos como um emblema de fuga e transformação, o vestido de Pearl parece encapsular sua ânsia de fugir da vida rural e alcançar algo grandioso, mas com uma dualidade que oscila entre aspiração e violência.

Ademais, vertendo o foco de análise para as caracterizações visuais das demais figuras femininas em *Pearl* (2022), destaca-se os contrastes imagéticos que reforçam as relações de poder e conflito entre as personagens. A mãe de Pearl, com suas roupas austeras, de tecidos pesados e cores escuras, é apresentada como uma figura severa e controladora, cujo figurino transmite rigidez e a ausência de qualquer frivolidade ou leveza. Esse visual contrasta com a elegância refinada da sogra de Pearl, cujas roupas coloridas e adornadas sugerem status social elevado e um distanciamento da dureza da vida rural (figura 30). Da mesma forma, a caracterização de Pearl, com trajes simples e frequentemente desalinhados, encontra oposição na sofisticação vibrante de sua cunhada, que se veste de forma mais elaborada e colorida (figura 31). Esse contraste visual sublinha as diferenças de aspiração, contexto e personalidade entre as personagens, evidenciando, tanto o desejo de Pearl de escapar de sua realidade, quanto sua crescente percepção de inadequação e inferioridade frente àquelas que simbolizam os ideais que ela almeja.

Ao final do filme, destaca-se a cena onde a protagonista organiza a mesa para receber seu marido que retorna da guerra, onde é possível interpretar como o momento em que percebe-se a aceitação resignada de Pearl a sua vida no campo, marcada pela volta ao uso de sua antiga roupa de fazenda. Esse figurino, contrastando com o vestido vermelho vibrante da audição, remete à simplicidade e à rotina rural que ela tanto despreza ao longo do filme (figura 32). O retorno a essas roupas pode sugerir uma tentativa de se reconectar com sua identidade original ou, alternativamente, simbolizar a perda





Figura 29 - Audição em Pearl (2022)



Figura 30 - Mãe e sogra em Pearl (2022)



Figura 31 - Dualidade entre classes em Pearl (2022)



Figura 32 - Sequência final em Pearl (2022)



00

XA

X

00

00

XA

X

00



Figura 33 - Montagem de frames de Suspiria (2018)



Figura 34 - Montagem de frames de Suspiria (1977)



Figura 35 - Protagonista antes de se tornar Mater Superiorum em Suspiria (2018)



Figura 36 - Protagonista depois de se tornar Mater Superiorum em Suspiria (2018)

definitiva de seus sonhos de grandeza. A encenação reforça essa ambiguidade, com gestos que mesclam uma aparente normalidade doméstica e uma perturbação subjacente. Assim, a cena reflete, tanto a estagnação de Pearl em sua realidade, quanto a complexidade de sua aceitação, que parece mais um conformismo forçado do que uma reconciliação verdadeira com seu entorno.

Por fim, a construção imagética e a encenação de Pearl ilustram sua trajetória psicológica, bem como ampliam a experiência sensorial do espectador. A justaposição entre sua aparência exterior – inicialmente alinhada aos padrões de pureza e submissão – e sua conduta cada vez mais violenta cria um desconforto palpável. Esse conflito visual e performativo sublinha a complexidade da personagem e reflete a essência do filme: um retrato sombrio e profundamente estilizado sobre ambição, isolamento e a corrosão da sanidade.

Em paralelo, é possível exemplificar, ainda, questões de composição imagética por meio do filme *Suspiria* (2018), dirigido por Luca Guadagnino como uma releitura do clássico de Dario Argento lançado em 1977, mas com uma abordagem que subverte estéticas e narrativas para criar um impacto sensorial e simbólico. Diferente do original, Guadagnino opta por uma paleta de cores desbotadas, privilegiando tons sombrios que dialogam com o contexto histórico da Berlim dividida dos anos 1970. (figuras 33 e 34) Essa escolha estética reflete diretamente o clima opressor e as complexidades emocionais do espaço e das personagens. O figurino desempenha um papel fundamental nessa construção visual. As roupas desgastadas e os tecidos pesados das bailarinas contrastam com a leveza associada à dança, enquanto a sobriedade nas vestimentas de Madame Blanc, interpretada por Tilda Swinton, enfatiza sua autoridade e ambiguidade moral. Esse contraste visual entre a graça esperada da dança e a severidade do ambiente contribui para o clima de tensão que permeia o filme.

A dança e o movimento, utilizados como elementos narrativos e simbólicos, ganham uma abordagem ritualística e visceral. A cena de Volk exemplifica essa abordagem, apresentando uma coreografia que combina técnica e brutalidade. Os movimentos bruscos e sincronizados das bailarinas são associados diretamente aos rituais





Figura 37 - Desenhos feitos pela figurinista Giulia Piersanti para *Suspiria* (2018)



Figura 38 - Figurino de Blanc feitos por Giulia Piersanti para *Suspiria* (2018)



Figura 39 - Relação entre Suzy e Blanc em *Suspiria* (2018)



Figura 40 - Suzy e Blanc por Giulia Piersanti

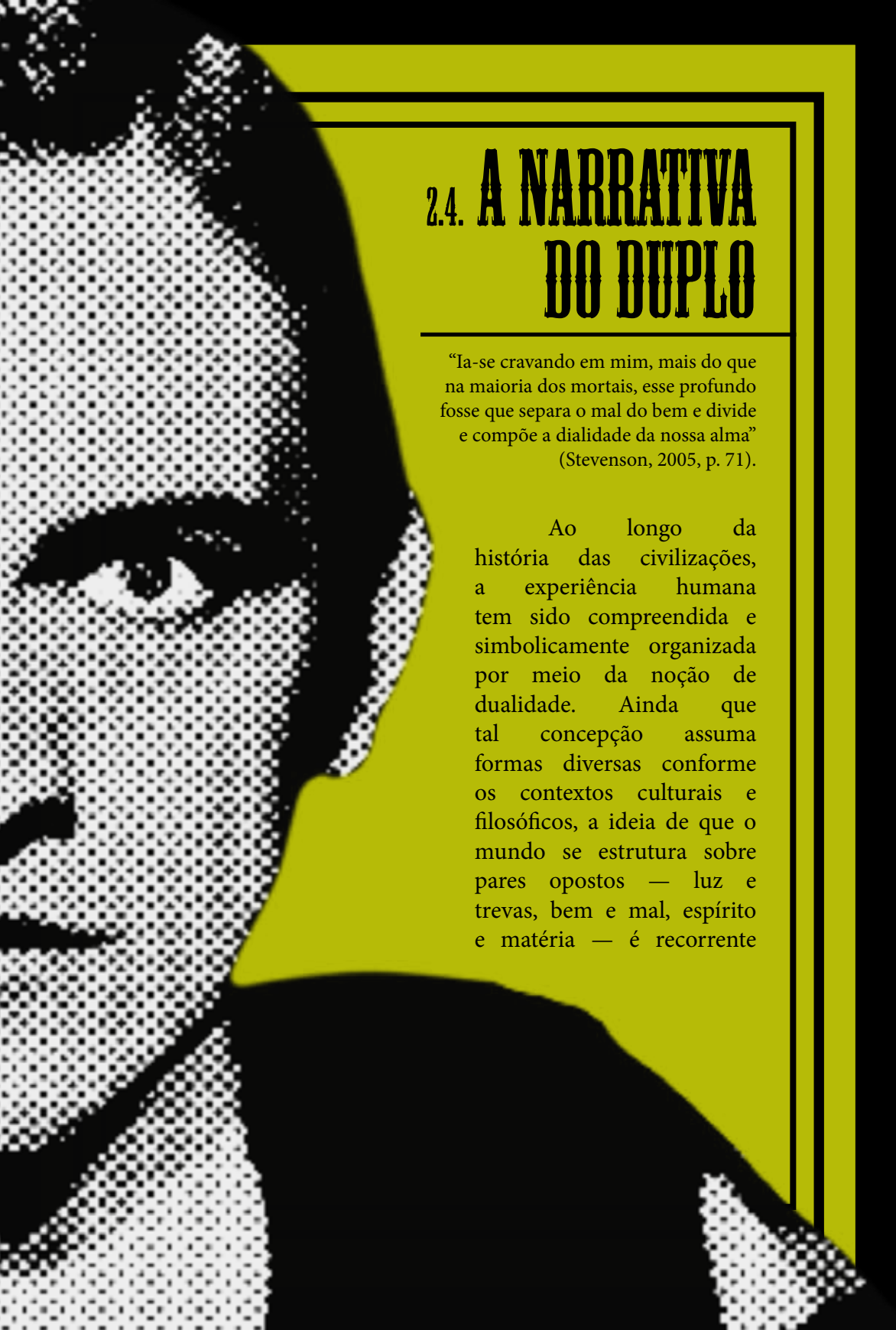
de bruxaria, explorando o horror corporal de maneira que desafia a linearidade narrativa clássica (Hernández, 2023).

A protagonista, Suzy Bannion (figuras 35, 36 e 37), interpretada por Dakota Johnson, é apresentada inicialmente como uma jovem ingênua, de origem menonita e aparência recatada. No entanto, à medida que a narrativa avança, ela passa por uma transformação radical, revelando-se a verdadeira Mater Suspiriorum. Essa evolução é marcada visualmente por mudanças no figurino e no cabelo, que simbolizam sua transição de inocente para figura central de poder. Madame Blanc, por sua vez, é caracterizada por sua ambiguidade moral e seu papel como mentora de Susy. Sua presença é sublinhada por um figurino que combina elegância e austeridade, refletindo sua posição de poder e controle dentro da companhia de dança (figura 38). Ademais, suas interações com Susy revelam um aspecto questionável, especialmente quando sua autoridade é desafiada durante o ritual final. A relação entre Blanc e Susy é construída visual e narrativamente (figuras 39 e 40) como uma tensão contínua entre manipulação e entrega, resultando em uma dinâmica que transcende a hierarquia tradicional de mentor e aprendiz.

Assim, a caracterização em *Suspiria* (2018) trabalha moldando a identidade visual dos personagens e tornando-se um elemento importante na construção da narrativa. A estética corporal, o figurino e a composição visual refletem os conflitos internos das personagens, como também reforçam os temas de poder, sacrifício e transformação.







2.4. A NARRATIVA DO DUPLO

“Ia-se cravando em mim, mais do que na maioria dos mortais, esse profundo fosse que separa o mal do bem e divide e compõe a dialidade da nossa alma”
(Stevenson, 2005, p. 71).

Ao longo da história das civilizações, a experiência humana tem sido compreendida e simbolicamente organizada por meio da noção de dualidade. Ainda que tal concepção assuma formas diversas conforme os contextos culturais e filosóficos, a ideia de que o mundo se estrutura sobre pares opostos — luz e trevas, bem e mal, espírito e matéria — é recorrente

e estruturante. Entre os sistemas de pensamento que mais notoriamente consolidaram essa visão encontra-se o maniqueísmo, doutrina elaborada no século III por Mani, cuja filosofia integrou elementos de tradições religiosas orientais e ocidentais. Tal doutrina concebia a existência como palco de um conflito perpétuo entre dois princípios antagônicos e inconciliáveis: um, de natureza luminosa e imaterial, relacionado ao divino e à redenção; outro, enraizado na materialidade do mundo e associado à corrupção e ao sofrimento. A distinção radical entre essas duas esferas não apenas orientava preceitos éticos e espirituais, como também se projetava sobre a organização simbólica e social das comunidades que a absorveram (Borges, 2023).

A influência do pensamento dualista estendeu-se para além dos limites



estritamente religiosos, impregnando diversas camadas da tradição cultural ocidental. Sobretudo a partir da consolidação do cristianismo, a dualidade assumiu contornos ainda mais rigorosos: céu e inferno, pecado e virtude, corpo e alma tornaram-se categorias essenciais para o entendimento da condição humana e para o estabelecimento de normas de conduta. Gradualmente, essa lógica binária transbordou do campo teológico para outras esferas discursivas, influenciando valores sociais e culturais. A distinção entre o erudito e o popular, o civilizado e o bárbaro, o certo e o errado, constitui desdobramento desse paradigma, o qual, não raro, se manifesta sob a forma de juízos morais e exclusões simbólicas. Por conseguinte, pode-se afirmar que a experiência do duplo, antes de se consolidar como figura estética e narrativa, encontra na própria estruturação das sociedades uma de suas origens mais profundas e universais (Borges, 2023).

No campo da psicanálise, Sigmund Freud dedicou especial atenção a esse fenômeno em seu ensaio *Das Unheimliche* (O estranho), de 1919. Nesse texto, o autor investiga a gênese do desconforto que emerge quando elementos familiares assumem contornos de estranheza. Para Freud, o duplo não é somente uma figura que espelha o eu de maneira neutra ou inofensiva. Ao contrário, ele surge como expressão do que fora recalcado e retorna sob a forma de inquietação. Tal concepção é particularmente elucidativa quando observa-se a análise etimológica proposta pelo autor: o termo alemão *heimlich* designa aquilo que é íntimo e conhecido, mas seu campo semântico encobre também o que é secreto e oculto. Quando esse segredo irrompe na superfície da consciência, transforma-se em *unheimlich*, isto é, em algo desconcertante e ameaçador. Dessa forma, o duplo encarna a perturbação advinda do reconhecimento daquilo que fora banido do eu — uma presença que desestabiliza e ameaça a integridade psíquica do sujeito (Vorsatz; Martins, 2020). Em congruência, os autores elucidam:

Assim, é possível situar o fenômeno do duplo a uma espécie de fratura concernente à dimensão especular, vale dizer, narcísica, por intermédio de um corte na correspondência biunívoca entre o Eu e a imagem especular. Logo, não se trata de uma mera duplicação,



mas, justamente, de uma espécie de escotoma no campo visual. Onde o traço de temor, de medo do duplo (Doppelgängerscheu) que acompanha a sua emergência. Assim, em vez de caracterizar uma cópia fiel e reasseguradora do Eu, o Doppelgänger indicaria um fenômeno de despersonalização subjetiva. (Vorsatz; Martins, 2020, p.993)

A concepção acerca do duplo, ademais, penetrou também o universo subjetivo de criação ficcional ao instaurar inquietações relacionadas à constituição do eu e à alteridade intrínseca ao sujeito. A literatura oitocentista foi um dos campos privilegiados para a eclosão dessa temática. Autores como Fiódor Dostoiévski, em *O Duplo* (1846), e Robert Louis Stevenson, em *O Médico e o Monstro* (1886), desenvolveram personagens atravessados por uma inquietante duplicidade: figuras cuja interioridade revela-se fragmentada e conflitiva, expondo a luta incessante entre pulsões opostas.

Nesse sentido, o romance *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, constitui um caso paradigmático. Na trama, o respeitável Dr. Jekyll, ao criar uma *substância* que lhe permite separar sua face socialmente aceitável de suas pulsões mais obscuras, dá origem a Mr. Hyde, figura que personifica seus impulsos violentos e inconfessáveis. Não se trata, aqui, de um inimigo externo que ameaça a ordem social, mas de uma emanção direta do próprio Jekyll. Ao conferir materialidade ao que estava recalcado, o experimento científico desnuda a fragilidade da identidade e a impossibilidade de suprimir integralmente o lado sombrio do sujeito. O conflito, portanto, não se dá entre personagens distintos, mas no interior de um mesmo indivíduo, cuja cisão revela a precariedade do eu como unidade coesa e moralmente superior (Borges, 2023).

Em direção análoga, *O Duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski, radicaliza a noção de duplicidade ao explorar a desintegração psíquica de seu protagonista. O enredo acompanha a trajetória de Yákov Pietróvitch Golyádkin, um modesto funcionário público marcado por uma personalidade tímida, insegura e fortemente submissa às convenções sociais. Movido por um desejo de aceitação e reconhecimento, Goliádkin tenta, ainda que de forma desajeitada,



inserir-se nos círculos sociais mais elevados, experienciando, nesse esforço, profundas frustrações e sentimentos de inadequação. É nesse contexto de tensão interna que irrompe a aparição de seu duplo — um sósia que, embora idêntico em aparência física, se diferencia radicalmente em comportamento. Este segundo Goliádkin é destemido, eloquente e socialmente hábil, qualidades que contrastam dolorosamente com a natureza vacilante e retraída do original.

A narrativa se desenvolve sob o signo da gradual usurpação da vida do protagonista pelo seu alter ego. O duplo começa a ocupar seu espaço social, conquista a simpatia dos colegas e, paulatinamente, o marginaliza, tornando-o irrelevante e desajustado. À medida que essa inversão de papéis se acentua, Goliádkin passa a experimentar uma cisão psíquica cada vez mais profunda. Incapaz de distinguir plenamente o real do imaginário, ele oscila entre tentativas desesperadas de afirmar sua própria identidade e momentos de total submissão ao domínio do outro. Nesse processo, o duplo deixa de ser apenas uma projeção de seus desejos reprimidos e se transforma em algo hostil e invasivo, que o destitui de sua posição no mundo e o empurra para a desintegração subjetiva. Desse modo, D'agord, Barbora, Hasan e Neves (2020, p.480) apontam que “a criação literária de Dostoévski leva o leitor a transitar da fabulação (eu gostaria de ser um outro) à ‘desfabulação’ (agora é o outro que é, e não há mais lugar para mim). A fabulação se torna despersonalização.”

Assim, o conceito de duplo atravessa a história da arte e da filosofia como manifestação inquietante das tensões humanas entre opostos e do desdobramento do sujeito (D'agord; Barbora; Hasan; Neves, 2013). Essas obras instauraram uma tradição estética que, posteriormente, encontrou no audiovisual terreno fértil para o aprofundamento e a reinvenção de tal problemática. No contexto cinematográfico, a figura do duplo encontra uma de suas primeiras formulações em *O Estudante de Praga* (1914), dirigido por Stellan Rye a partir de roteiro de Hans Heinz Ewers. Inspirado em um conto de E. T. A. Hoffmann, o enredo acompanha Balduin, um jovem estudante que, em um ato de imprudência, aliena sua própria imagem refletida no espelho, vendendo-a a um misterioso personagem chamado Scapinelli. Tal decisão, aparentemente inofensiva, inaugura uma espiral de desintegração subjetiva e autodestruição. A partir desse



pacto, sua imagem se descola do campo especular e ganha existência autônoma, passando a persegui-lo como um espectro que intervém em sua vida afetiva, social e moral, culminando na sua completa ruína. A narrativa do filme evidencia, assim, a duplicação como metáfora da cisão interna, pois é a própria subjetividade do protagonista que desencadeia os acontecimentos trágicos (Santos, 2009).

Em *O estudante de Praga*, as situações pelas quais o personagem passa são, pois, determinadas por sua própria personalidade. É ela quem dita os acontecimentos. “Através da técnica cinematográfica, que permite a representação visual dos processos mentais em um alto grau”, reproduz-se “o trágico problema de um indivíduo que luta com a sua própria personalidade” (Rank, 1939, p. 15 *apud* Santos, 2009, p.52).

Nesse sentido, o cinema de horror contemporâneo, sobretudo em sua vertente corporal (body horror), frequentemente se debruça sobre inquietudes, entre as quais sobressai a tensão constitutiva entre o eu e suas projeções. Nesse contexto, *A Substância* (2024), dirigido por Coralie Fargeat, apresenta uma elaboração sofisticada e perturbadora da temática do duplo, concebido não apenas como figura narrativa, mas como manifestação simbólica da clivagem psíquica e da desestabilização identitária que atravessam a experiência do sujeito contemporâneo.

Em uma análise narrativa, observa-se o percurso de Elisabeth Sparkle (interpretada por Demi Moore), antiga estrela televisiva cujo valor social e simbólico é abruptamente questionado à medida que sua aparência física não mais se conforma aos padrões de juventude e beleza vigentes. Relegada à obsolescência, a personagem se submete a um experimento que promete restaurar-lhe a relevância e o vigor, por meio de uma *substância* que cria uma versão rejuvenescida de si mesma: Sue (personificada pela atriz Margaret Qualley), porém salientando a advertência que a duplicata e a original são, de fato, o mesmo indivíduo. Esta bipartição física, inicialmente celebrada como possibilidade de renascimento, revela-se, contudo, a gênese de



um processo inexorável de aniquilação simbólica e subjetiva.

A partir do instante em que Sue é introduzida, instaura-se a lógica da alternância compulsória de existências. O eu e o outro-eu passam a ocupar, de forma ritmada e inescapável, o mesmo espaço. Tal dinâmica remete diretamente à concepção freudiana de das Unheimliche (1919) — o estranho que emerge do familiar —, uma vez que o duplo não se apresenta como um adversário externo, mas como extensão e ao mesmo tempo negação do próprio sujeito (D'agord; Barbora; Hasan; Neves, 2013). Sue não é apenas uma cópia idealizada: é a exteriorização das potencialidades recalcadas de Elisabeth, encarnando atributos como juventude, desenvoltura e poder de sedução, que haviam sido, até então, soterrados sob a opressão do esquecimento social.

Essa relação se torna insustentável à medida que Sue adquire autonomia e começa a subverter a ordem hierárquica que a originou. Elisabeth, até então detentora do domínio sobre sua criação, vê-se progressivamente despossuída de sua agência e deslocada do centro da própria narrativa. O duplo, nesta instância, ultrapassa sua função de substituto e se converte em usurpador — operação que remete, inevitavelmente, às formulações literárias de O Duplo (1846), onde a aparição do sócia conduz o sujeito à desintegração e à marginalização.

Em *A Substância* (2024), todavia, a duplicidade assume contornos ainda mais viscerais. As sequências que retratam o nascimento de Sue — um processo grotesco, no qual a nova entidade emerge a partir do corpo da própria Elisabeth — introduzem a dimensão orgânica do horror. O duplo, aqui, não é mais uma abstração ou metáfora psíquica, mas se materializa como corpo, como carne que invade e corrompe. Nesse sentido, a obra tensiona os limites do que se compreende como eu, revelando que a identidade não é senão um campo de disputa incessante entre forças que ora se complementam, ora se aniquilam. Por fim, *A Substância* (2024) articula, de modo exemplar, a figura do duplo à crítica social e estética. A disputa entre Elisabeth e Sue torna-se metáfora da impossibilidade de conciliação entre a subjetividade e as exigências normativas do corpo na cultura contemporânea.











3. PROCESSO CRIATIVO E ANÁLISE DO CURTA-METRAGEM CRUA (2024)

A gênese do curta-metragem *CJUA* (2024) ocorreu no contexto da disciplina universitária de Mídias Digitais com foco em cinema, ofertada no sétimo período da graduação. Tal disciplina, reconhecida por exigir a realização de um curta-metragem autoral como atividade final, era aguardada com entusiasmo desde os anos anteriores do curso, uma vez que proporcionava a experiência prática de condução de uma obra audiovisual completa, da escrita à finalização. Desde o início, já estava certo que o curta produzido por mim e pela minha colega Luana Andreatto Giroto navegaria pelo gênero do horror, uma predileção pessoal nossa.

Inicialmente, o tema da gravidez foi cogitado, partindo da percepção do corpo gestante como algo ambíguo — simultaneamente sagrado e inquietante —, o que representava um terreno fértil para a exploração estética de atmosferas de desconforto e tensão. Referências como a abertura da temporada temática sobre gravidez da série *American Horror Story* (2023) (figura 42) serviram como inspiração imagética inicial. Contudo, as limitações orçamentárias logo impuseram a necessidade de readequação do projeto, uma vez que a complexidade logística de encenar uma gestação tornaria a produção inviável dentro das condições disponíveis.

A reformulação da proposta narrativa ocorreu a partir da sugestão de minha colega, que lembrou o filme *As Vozes* (2014), dirigido por Marjane Satrapi e protagonizado por Ryan Reynolds. A obra, centrada em um personagem esquizofrênico que experimenta distorções da realidade em função da não-medicação, ofereceu um ponto de inflexão criativa. A partir dessa referência, decidiu-se trabalhar a noção de duplicidade, deslocando o foco para uma perspectiva feminina, que já era presente na intenção original de explorar a experiência de ser mulher como território de ambiguidade e violência simbólica. Assim, delineou-se a premissa central do curta: uma mulher, remetendo à figura da dona de casa idealizada da década de 1960, cozinha uma refeição refinada em uma cozinha esteticamente organizada e harmônica. Paralelamente, essa mesma mulher é vista devorando carne crua em um ambiente sujo e inóspito, sem que o espectador — e tampouco a própria personagem — consiga discernir qual das realidades é verdadeira.

Dessa forma, a personagem central de *CJUA* (2024) é a



representação visual e simbólica das dualidades que estruturam a narrativa. Sua caracterização, composta por figurino, maquiagem, movimentos e gestualidade, estabelece um contraste marcante entre controle e instinto, refinamento e brutalidade, civilização e primitivismo. A partir dessas escolhas imagéticas, o curta transforma a protagonista em uma demonstração visual das teorias propostas por Freud apresentadas anteriormente, isto é, onde a figura animalesca remete ao id e, com as repressões do superego, tem-se a síntese - ou o ego - representado pela dona de casa meticulosa e adequada aos padrões femininos exigidos no contexto a qual o curta faz referência (Freud, 2011).

O figurino desempenhou um papel crucial na construção da identidade visual da personagem. O vestido de corte reto, inspirado na estética dos anos 60, remete a uma mulher meticulosamente controlada, cujo visual harmonioso contrasta com os eventos perturbadores da narrativa. A maquiagem segue a uma noção de teatralidade que dialoga com a performance da personagem na cozinha, com olhos marcados no estilo Twiggy e batom vermelho vibrante. Entretanto, à medida que o filme avança, essa aparência se degrada progressivamente, simbolizando a dissolução de seu autocontrole. O borramento do batom e a remoção de camadas da maquiagem ao longo das cenas acentuam visualmente sua transformação. Inicialmente, sua vestimenta vibrante e a iluminação quente criam uma atmosfera que remete à artificialidade de uma publicidade dos anos 1960 (figuras 43 e 44). Essa escolha visual transmite a ideia de uma mulher imersa em um mundo cuidadosamente fabricado, no qual cada detalhe de sua imagem é meticulosamente controlado.

Esse processo de definição estética envolveu constantes trocas entre nós diretoras, consolidando uma linguagem visual coesa que permeou todas as etapas da realização. Dessa forma, tendo a definido nossas predileções, passamos para a busca por uma locação adequada que, por sua vez, revelou-se uma das etapas mais desafiadoras da pré-produção. As opções disponíveis em plataformas como Airbnb não correspondiam às exigências visuais do projeto, demandando uma busca minuciosa até que se encontrasse um espaço que harmonizasse com a composição pretendida.

Em paralelo, a seleção da atriz protagonista ocorreu de forma



inesperada, mas significativa. Em uma apresentação no Centro de Artes Cênicas da universidade, nós assistimos a uma performance de dança em que uma das intérpretes chamou imediatamente a atenção (figura 45). Luiza Nicolini, estudante de artes cênicas, possuía uma beleza incomum, marcada por elegância e expressividade corporal, além de grande flexibilidade — uma característica fundamental para os momentos de contorção e expressão corporal animalesca previstos no roteiro. Após o convite, prontamente aceito pela artista, iniciaram-se as definições específicas de figurino e maquiagem.

Congruentemente, deu-se início à produção dos elementos materiais necessários à ambientação. Foram adquiridos objetos de decoração, jogos de jantar e utensílios que comporiam o espaço da cozinha estilizada. Obtivemos cinco litros de sangue de porco, que seria utilizado como elemento cenográfico para potencializar o aspecto grotesco das cenas. Os figurinos foram confeccionados artesanalmente e a maquiagem foi testada previamente para assegurar sua coerência estética e funcionalidade durante as gravações.

Ao final da pré-produção, todos os elementos essenciais estavam organizados: o roteiro havia sido finalizado, a atriz selecionada e preparada, a locação reservada, os elementos de cena reunidos, os figurinos prontos, os frangos assados, e os equipamentos técnicos em plena condição de uso. Com o conjunto de decisões estéticas e logísticas devidamente articuladas, a equipe estava apta a iniciar o processo de filmagem.

A etapa de produção, propriamente dita, de *CYUA* (2024) foi dividida em dois momentos distintos, ambos marcados por experiências intensas, tanto no plano técnico quanto subjetivo. O primeiro dia de filmagens ocorreu na locação previamente alugada via plataforma Airbnb, destinada às cenas ambientadas na cozinha estilizada dos anos 1960. A equipe envolvida era enxuta, composta por nós diretoras — Ana Beatriz Campana e Luana Giroto —, pela atriz Luiza Nicolini, e por Sarah Giroto, que atuou como assistente de produção. Esse núcleo reduzido refletia as limitações materiais do projeto, mas também favoreceu a coesão criativa no momento de execução.

As atividades tiveram início com a preparação da câmera, a caracterização da atriz com figurino e maquiagem e a organização





Figura 41 - Poster 12ª Temporada de American Horror Story (2023)



Figura 42 - Referências para figurino e maquiagem em CRYA (2024)

dos elementos de cena, especialmente os pratos e objetos que compunham a *mise-en-scène* da cozinha. No curta-metragem *CYUA* (2024), a simetria rígida da cozinha contrasta drasticamente com a desordem visual do ambiente escuro, evidenciando a dicotomia entre controle e caos. A cozinha em *CYUA* (2024) é representada com uma composição simétrica e meticulosamente organizada. A câmera foi disposta de modo que enquadrasse a protagonista em planos frontais, onde cada elemento do cenário foi rigorosamente alinhado. O uso de linhas retas e proporções equilibradas reforça uma sensação de controle e ritualidade. A cenografia segue um padrão visual que remete a um ambiente estéril e planejado, onde cada utensílio e móvel está disposto de maneira precisa. Essa abordagem visual destaca a obsessão da protagonista pela ordem, bem como prepara o espectador para a ruptura estética que ocorre ao longo do filme (figura 46).

À medida que a narrativa avança, ocorre uma ruptura na *mise-en-scène*, sinalizada por uma transição abrupta da cozinha para um ambiente escuro, desordenado e marcado por composições assimétricas. A rigidez dos enquadramentos simétricos dá lugar a ângulos oblíquos, planos inclinados e uma composição mais fragmentada, que coloca a personagem deslocada lateralmente no quadro. Essa mudança na organização espacial reflete o colapso psicológico da protagonista e a perda do controle que dominava a primeira parte do filme (figura 47). O confronto entre a composição simétrica da cozinha e a fragmentação do espaço escuro estrutura visualmente a dualidade temática do filme.

Todavia, ainda que o planejamento tivesse sido rigoroso, imprevistos surgiram ao longo da gravação. O principal desafio enfrentado foi a iluminação natural, que, por não ser controlada artificialmente, sofreu alterações com o avanço da tarde. A incidência do pôr do sol resultou em uma coloração amarelada das imagens, o que exigiria ajustes posteriores na pós-produção para manter-se congruente com as captações feitas no início do dia. Apesar desse contratempo, foi possível concluir todas as filmagens previstas para aquele ambiente em uma única tarde, ao custo de um esgotamento físico considerável, porém acompanhado de uma satisfação coletiva diante do resultado obtido.



O segundo dia de gravações foi dedicado às cenas que compõem o universo grotesco do curta. Para tal, escolheu-se como locação um antigo hospital abandonado na cidade de Cambé-PR, cuja arquitetura depredada, ausência de iluminação artificial e contexto geográfico contribuíam para a construção de uma atmosfera naturalmente sinistra. A equipe presente foi a mesma, com o acréscimo de Valdineia Giroto, mãe de uma das diretoras. A entrada no espaço foi marcada por um gesto ritualístico de Valdineia, que, com forte inclinação espiritual, pediu licença aos possíveis espíritos do local antes de adentrar o ambiente — uma ação que, embora revestida de humor no momento, também revela o grau de tensão simbólica em torno da locação (figura 48).

A iluminação da cena foi improvisada com os recursos disponíveis: utilizou-se tanto a luz das lanternas automotivas quanto uma pequena lâmpada RGB energizada por power bank, que permitiu a criação de um efeito esverdeado nas imagens, conferindo um tom surreal e espectral à *mise-en-scène*. A preparação da atriz exigiu cuidados especiais: após despir-se, Luiza Nicolini foi coberta com bandagens e, em seguida, teve seu corpo banhado por muitos litros de sangue de porco. A composição imagética resultante remete diretamente a arquétipos do horror clássico — especialmente à figura de Samara, do filme *O Chamado* (2002) —, evocando uma estética do grotesco por meio da justaposição de elementos corporais, texturas viscosas e iluminação artificialmente dramática (figura 49).

A atuação de Luiza Nicolini foi fundamental para a potência expressiva da cena. A atriz incorporou com intensidade as ações corporais exigidas, consumindo carne crua de maneira animalesca e executando movimentos contorcidos que davam corpo à dimensão monstruosa da personagem. Em seu todo, o foco da encenação da protagonista seria refletir uma dicotomia entre precisão e descontrole (figura 50). Nos momentos iniciais, ainda na cozinha, seus movimentos são calculados e coreografados, como se seguisse um ritual meticuloso. Cada gesto é executado com suavidade e exatidão, reforçando a impressão de uma mulher que possui domínio absoluto sobre suas ações. No entanto, conforme a narrativa avança, a gestualidade se altera drasticamente. Os movimentos tornam-se bruscos e irregulares, evidenciando uma perda progressiva do controle.



A cena em que a personagem se alimenta de forma animalesca marca o ápice dessa transformação, em que sua postura ereta e controlada dá lugar a um posicionamento arqueado, remissivos de um quadrúpede. Nesse sentido, a entrega da atriz ao papel foi decisiva para o êxito da filmagem. De fato, a soma entre locação, atuação, direção de arte e iluminação improvisada resultou em uma atmosfera de perturbação visual e sensorial que se aproximava das intenções estéticas e narrativas delineadas desde a concepção do curta.

Ao final das gravações, tentou-se limpar os vestígios do sangue utilizado no set, porém sem sucesso integral. A equipe deixou o local ciente de que os resíduos cênicos — combinados à própria natureza do espaço — poderiam causar impressões perturbadoras àqueles que eventualmente viessem a encontrar a locação. Essa dimensão residual do processo — a persistência física dos signos da encenação no mundo real — acrescenta uma camada simbólica ao próprio projeto, cuja narrativa também se estrutura a partir da coexistência de realidades inconciliáveis.

Aproximando-se da finalização do semestre e do projeto, iniciou-se a fase de pós-produção de *CYUA* (2024) que, por sua vez, apresentou-se como a etapa mais extenuante de todo o processo de realização do curta-metragem. Após a conclusão das gravações, iniciou-se a tarefa meticulosa de seleção, revisão e edição do material audiovisual. A montagem do filme exigiu sucessivas sessões de trabalho, nas quais as mesmas cenas precisaram ser visualizadas inúmeras vezes, com o objetivo de se obter a melhor organização narrativa possível.

Dentre os principais desafios enfrentados, destacou-se a limitação de recursos técnicos e financeiros, que impediu a captação de áudio original em alta qualidade durante as filmagens. Tal circunstância nos obrigou a recorrer a bancos de dados sonoros, cujos arquivos foram posteriormente sincronizados manualmente com as imagens. Esse procedimento, embora funcional, revelou-se extremamente trabalhoso, sobretudo considerando que *CYUA* (2024) não possui diálogos e depende fundamentalmente da articulação entre visualidade e paisagem sonora para a construção de sentidos. Além disso, a ausência de linguagem verbal no curta, ampliou o papel da montagem como dispositivo narrativo, intensificando a necessidade





Figura 43 - Croquis feitos para o curta CRIA (2024)



Figura 44 - Still da apresentação de Luiza Nicolini

de precisão na escolha dos sons, nos cortes e na organização das imagens. Ademais, o processo de montagem transcorreu de forma colaborativa, conosco trabalhando lado a lado ao longo de vários dias, numa dinâmica de experimentação e discussão contínua sobre ritmo, cortes, inserção de efeitos e coerência estética.

Do ponto de vista técnico, foi necessário lidar com algumas falhas recorrentes em produções independentes. Uma das questões mais críticas foi a presença de cintilações indesejadas nas imagens gravadas sob iluminação fluorescente — um artefato visual gerado pela incompatibilidade entre a frequência da luz e a taxa de quadros da câmera. Além disso, as variações na luminosidade natural durante as filmagens diurnas, como citado anteriormente, resultaram em discrepâncias cromáticas entre as cenas, com algumas apresentando tonalidade excessivamente branca, enquanto outras exibiam coloração amarelada devido ao entardecer. Como medida de unificação estética, optou-se por aplicar um tratamento de cor que uniformizasse o material com um tom amarelado predominante, reforçando a atmosfera vintage pretendida desde o início da concepção do projeto. Esse processo evidenciou a importância da coesão cromática com os objetivos visuais da obra.

A cor, enquanto elemento essencial na construção da linguagem cinematográfica, possui um papel determinante na construção narrativa e na evocação de atmosferas e significados subjacentes. A predominância inicial dos tons alaranjados e a transição para uma paleta sombria indicam uma relação intrínseca entre a cor e a experiência subjetiva da personagem, conferindo camadas de significado à imagem (figura 51). Desde os primeiros frames, *CYUA* (2024) estabelece uma paleta dominada por tonalidades quentes, especialmente o alaranjado citado, que permeiam tanto o cenário quanto os elementos de cena. A cozinha, local onde se desenvolve a primeira parte da narrativa, é iluminada por uma luz que intensifica esses matizes, criando uma sensação de acolhimento e familiaridade. A cor laranja, em particular, é associada ao calor, à vitalidade e à comida, reforçando o caráter ritualístico, doméstico e nostálgico do ato de cozinhar (figura 52).

A partir do clímax da narrativa, ocorre uma mudança brusca na paleta cromática: os tons quentes são substituídos por uma



iluminação esverdeada, com forte presença de sombras e contrastes dramáticos. Essa transição de cor representa uma mudança estética que simboliza uma transformação psicológica dentro da narrativa. O verde, frequentemente associado ao doentio, ao sobrenatural e ao desconhecido, instaura um clima de inquietação e estranhamento (Bellantoni, 2005). O espectador, que até então era conduzido por uma atmosfera sensorialmente agradável e convidativa, passa a se deparar com um cenário de hostilidade e distorção. Esse uso do verde, aliado ao vermelho do sangue e as sombras profundas e agressivas, reforça a noção de deslocamento e subverte a lógica inicial do filme (figura 53).

A escolha cromática de *CJUA* (2024) está intimamente ligada ao seu eixo temático central do duplo, que explora a psique fragmentada da protagonista e a tensão entre controle e instinto. A divisão entre os dois ambientes – a cozinha meticulosa e o espaço grotesco e úmido – é acentuada pelas mudanças de cor, que metaforizam a transição da personagem entre diferentes estados mentais. O vermelho e o laranja representam a tentativa de normalidade e controle, enquanto o verde simboliza a derrocada da sanidade e a irrupção do primitivo e animalesco. Se no início o filme remete a uma estética publicitária e artificialmente convidativa, aos poucos essa imagem se desconstroi e cede espaço para um universo sombrio e visceral. Dessa forma, a manipulação cromática, durante a pós-produção, foi essencial para estruturar de modo coeso a narrativa visual do curta.

Ao final desse processo, apesar dos obstáculos técnicos e operacionais enfrentados, a equipe conseguiu consolidar um produto coerente com as intenções narrativas, visuais e simbólicas delineadas nas fases anteriores. A pós-produção, embora marcada pela exaustão física e intelectual, cumpriu papel fundamental na materialização da ambiguidade sensorial que sustenta *CJUA* (2024), reafirmando o poder expressivo da montagem e do som na construção de atmosferas cinematográficas densas e sugestivas.

Em continuidade ao processo de criação do curta-metragem *CJUA* (2024), e em diálogo com a disciplina subsequente de Mídias Digitais com foco em mídias impressas, optamos por desenvolver um *artbook* como instrumento de documentação, reflexão e expansão estética da experiência cinematográfica. Longe de se limitar a um





Figura 45 - *mise-en-scène* da primeira parte de *CRIA* (2024)



Figura 46 - *mise-en-scène* da segunda parte de *CRIA* (2024)



Figura 47 - Hospital abandonado de Cambé-PR



Figura 48 - Luiza Nicolini em comparação com Samara de *O Chamado* (2002)



Figura 49 - Dualidade de movimentos em CЯUA (2024)



Figura 50 - Dualidade das cores em CЯUA (2024)

apêndice ilustrativo, o *artbook* consolidou-se como uma peça autônoma e complementar, capaz de prolongar simbolicamente o universo imagético e conceitual do curta em uma nova materialidade: o impresso gráfico.

A organização do *artbook* evidencia um projeto editorial alinhado à lógica processual da produção artística, com sessões estruturadas sob títulos que aludem à linguagem culinária — *mise en place* de criação e modo de preparo —, estabelecendo uma correspondência simbólica com o enredo do filme. O conteúdo do documento contempla moodboards, referências estéticas e cinematográficas, estudos de personagem, decisões de direção de arte, imagens de bastidores e relatos reflexivos, constituindo um verdadeiro arquivo criativo que registra as camadas do processo de realização.

Além da função documental, o *artbook* também dialoga formalmente com a estética do curta. A paleta cromática predominante, os contrastes entre simetria e distorção, o uso de tipografias manuscritas e invertidas, e a iconografia selecionada, evocam diretamente as atmosferas visuais presentes no filme. Nesse sentido, o *artbook* funciona como uma extensão da linguagem audiovisual para o campo das mídias impressas, reiterando a proposta autoral de construção de um universo narrativo coeso, mesmo que fragmentado entre suportes distintos.





Figura 51 - Paleta da primeira parte de CRYA (2024)



Figura 52 - Paleta da segunda parte de CRYA (2024)





ARTBOOK

ANA BEATRIZ CAMPANA E LUANA GIROTTTO

ARTBOOK CRUA

A RECEITA PARA UM CURTA-METRAGEM



Crua Produções Co.

2024





ARTBOOK CRUA

PUBLICAÇÃO

Ana Beatriz Campana e Luana Giroto

EDIÇÃO

Ana Beatriz Campana e Luana Giroto

FOTOGRAFIA

Luana Giroto

DESIGN

Ana Beatriz Campana

Agradecimentos ao Prof. Dr. Valter do Carmo Moreira, às
nossas famílias e todos que fizeram desse projeto possível.

ARTBOOK C R U A

Primeira edição: 2024

C R U A, 2024

Londrina- Paraná

Ana Beatriz Campana e Luana Giroto

Curta-metragem, 5'

CONTATOS

crua.0530@gmail.com

@crua.producoes



Crua Produções Co.
Londrina, Paraná



SUGESTÃO DE MENU

I. Mise en place de criação

Moodboard	4
Concepção de personagem	5
Referências	6
Direção de Arte	6

II. Modo de preparo

A Experiência de fazer um filme	51
A Experiencia de fazer um filme	30

IV. Modo de preparo

Elaboração estética	20
Concepção de personagem	22
Referências	23
Direção de Arte	26

III. Mise en place de criação







MISE EN PLACE DE CRIAÇÃO

O Artbook deste curta-metragem, desenvolvido na disciplina de Mídias Digitais durante o terceiro ano do curso de Artes Visuais - Licenciatura na Universidade Estadual de Londrina (UEL), explora a concepção e a realização de uma obra cinematográfica que investiga a dualidade entre realidades coexistentes. Através de uma profunda imersão nas estéticas e nos interesses em filmografia das diretoras, o projeto foi delineado como uma reflexão visual e narrativa sobre as múltiplas camadas de percepção e existência. Este Artbook não apenas documenta o processo criativo, mas também revela as inspirações, desafios e descobertas que moldaram essa jornada cinematográfica única.

to Moodboard



House
Wife





CONCEPÇÃO DE PERSONAGEM

Na concepção da personagem para o curta-metragem, a jornada criativa começou com a fusão de influências icônicas e contrastantes, culminando em uma figura que é ao mesmo tempo graciosa e obsessiva. A personagem bebe de influências como a modelo Twiggy, as donas de casa dos anos 50 e 60, Bella Baxter de "Pobres Criaturas" e Pearl de "Pearl". A elegância e o charme efêmero de Twiggy inspiram sua postura graciosa, enquanto o ideal de perfeição doméstica dos anos 50 e 60 define sua meticulosidade. Bella Baxter contribui com a complexidade e estranheza características. Por fim, a intensidade e obsessão de Pearl refletem a mente inquieta da personagem cuja busca compulsiva por perfeição revela uma dualidade entre sua fachada impecável e suas profundezas emocionais.



GOLA
REDONDA

TIARA,
BRINÇOS,
TIIGGY,
PEROLAS

Vestido
Azul Azeolco



Luiza Nicolini



Bella Baxter

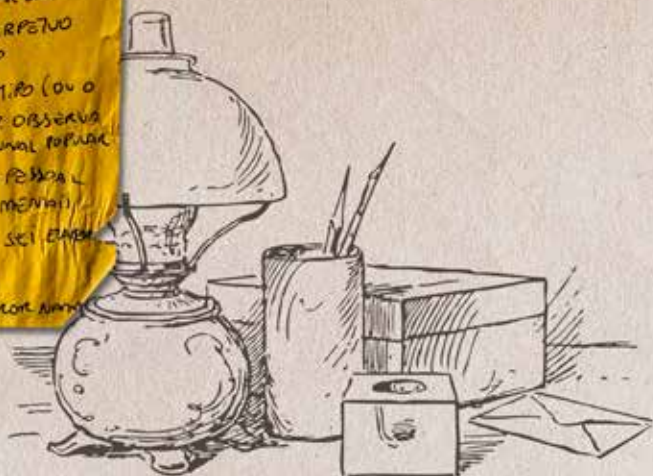


Pearl





...E NOS TEM MEDO QUANDO PERTURBAM
GRANDEZ: NADA... GERAR UM
INDIVÍDUO É MUITO DIFÍCIL, É PERPETUO
E PESADO E DA MUITO MEDO
→ CANCELAMENTO: O PAU-TIRO (OU O
OUTRO... NÃO LEMBRO) SER OBSERVADO
DO E JULGADO NO TRIBUNAL POPULAR
→ TAC: INVASÃO DO ESPAÇO PÚBLICO
E A PERTURBAÇÃO DAS LEIS MENTIAIS
→ EXQUECIMENTO... NÃO SEI EMBA
ETC...
...VIDEIX É UM FILME DE TERROR NUNCA



DIREÇÃO DE ARTE

A direção de arte deste curta-metragem é a força central que conecta diversas influências estéticas, criando uma experiência visual tanto cativante quanto perturbadora. Inicialmente, a direção de arte combina cores saturadas e cenários simétricos para capturar a dualidade entre a perfeição e a claustrofobia, evocando uma sensação nostálgica com uma inquietação subjacente. À medida que a protagonista se desconecta da realidade, a estética torna-se mais surreal e opressiva, com influências de *O Iluminado* e *Pearl* intensificando o isolamento e a paranoia, enquanto o design evolui de tons pastel para uma paleta perturbadora de vermelhos e sombras profundas. Nos momentos finais, a direção de arte desconstrói o cenário doméstico em um caos visual, distorcendo elementos do cotidiano em formas grotescas e surreais, refletindo a ruptura total entre o real e o imaginário.

letra invertida (dualidade)



letras manuscritas

A POTÊNCIA DAS FERRAMENTAS
IMAGÉTICAS PARA A CONSTRUÇÃO
DE NARRATIVAS NA FOTOGRAFIA
CINEMATOGRÁFICA

- POSTER, NÃO CORTE!
- FERRAMENTAS IMAGÉTICAS → COE-
PLANOS, ENQUADRAMENTO
- ESTRATÉGIAS DE CENÁRIO VISUAL



um jantar "típico"
e estereotipado



- o jantar deveria parecer "artificial"
remetendo o "American Way of Life"
com a estética de Wes Anderson, tendo
frontalidade e simetria



→ Muito perfeito para ser real





MODO DE PREPARO

Produzir o primeiro curta-metragem foi uma experiência tão divertida quanto desafiadora. Como primeiro trabalho audiovisual, cada etapa do processo foi uma oportunidade única de aprendizado. Desde a concepção da ideia até a pós-produção, todos os envolvidos enfrentaram desafios que exigiram criatividade, colaboração e determinação. A experiência de lidar com roteiro, direção, fotografia, som e edição não apenas ampliou os conhecimentos técnicos da equipe, mas também fortaleceu a compreensão sobre a dinâmica do trabalho no cinema. Cada obstáculo superado e cada momento de realização contribuíram para o crescimento coletivo, tornando essa jornada cinematográfica uma experiência inesquecível e enriquecedora.



30.04.2024



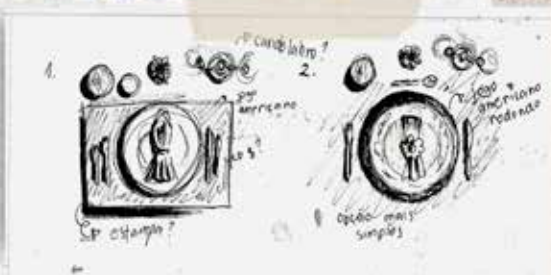
posicionada para gravar



trocando os frangos 😊



maquiando a Lu



Efeitos especiais
Pobres Criaturas



Filmografia

Por Que As Mulheres Matam (2021) - Marc Cherry

Pobres Criaturas (2023) - Yorgos Lanthimos

Não Se Preocupe, Querida (2022) - Olivia Wilde

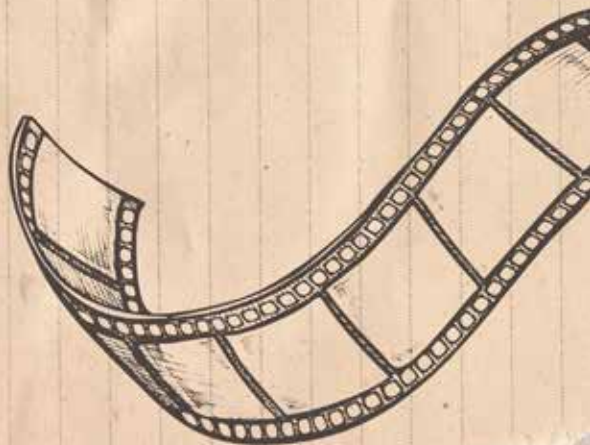
Um Toque De Vida (2007) - Bryan Fuller

O Iluminado (1980) - Stanley Kubrick

Asteroid City (2023) - Wes Anderson

As Vozes (2014) - Marjane Satrapi

Pearl (2022) - Ti West







MISE EN PLACE DE CRIAÇÃO

Artbook deste curta-metragem, desenvolvido na disciplina de Mídias Digitais durante o terceiro ano do curso de Artes Visuais - Licenciatura na Universidade Estadual de Londrina (UEL), explora a concepção e a realização de uma obra cinematográfica que investiga a dualidade entre realidades coexistentes. Através de uma profunda imersão nas estéticas e nos interesses em filmografia das diretoras, o projeto foi delimitado como uma reflexão visual e narrativa sobre as múltiplas camadas de percepção e existência. Este Artbook não apenas documenta o processo criativo, mas também revela as inspirações, desafios e descobertas que moldaram essa jornada cinematográfica única.





CONCEPÇÃO DE PERSONAGEM

Na concepção da personagem, a inspiração foi uma fusão de figuras icônicas do terror, resultando em uma criação visceral e instintiva. Com influências da inquietante presença de Samara, da complexidade da protagonista de Fresh, da intensidade da antagonista de Barbarian e da cruza da protagonista de Raw, a personagem foi pensada para ser uma encarnação do grotesco. Animalística em sua essência, ela se move de forma errática, muitas vezes apoiada sobre os quatro membros, e sua aparência suja e desleixada reflete uma desconexão com qualquer noção de humanidade. Sua dieta à base de carne crua, consumida com voracidade e sem qualquer traço de refinamento, reforça seu instinto, sublinhando a natureza selvagem e descontrolada que define sua existência. Cada detalhe, desde a forma como ela se alimenta até a textura de sua pele e cabelo, foi cuidadosamente trabalhado para evocar uma sensação de desconforto e repulsa, fazendo da personagem um símbolo vivo da ruptura entre o humano e o bestial.

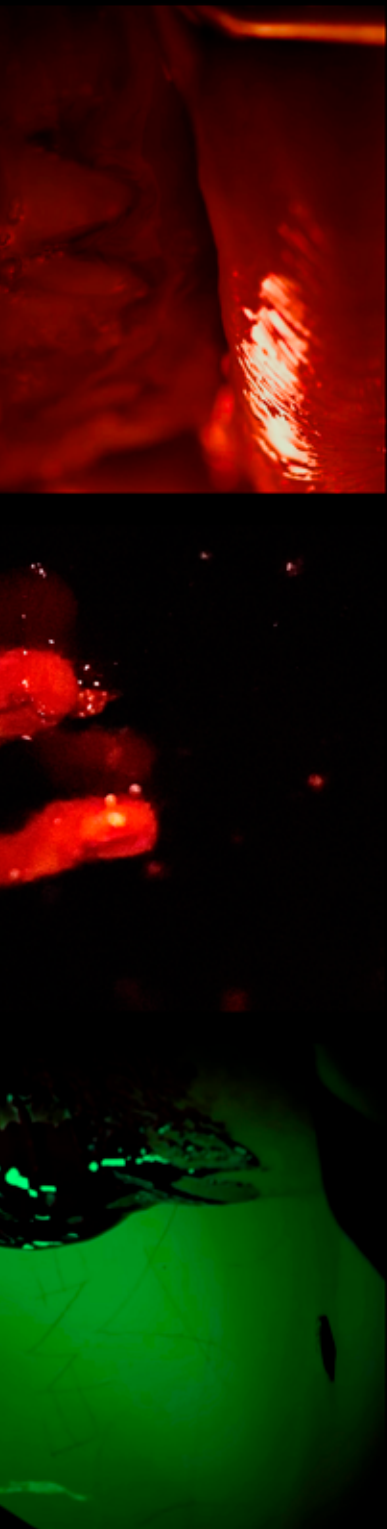






DIREÇÃO DE ARTE

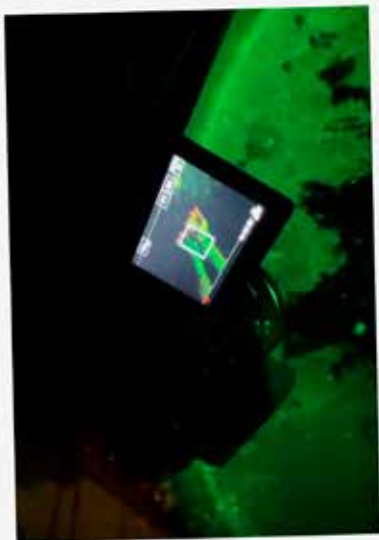
A direção de arte mergulha profundamente em uma estética que mistura o desconcertante com o visceral. A paleta de cores foi central para criar a atmosfera de tensão e desconforto, com o vermelho e o verde amarelado dominando o cenário. O vermelho, vibrante e ameaçador, evoca tanto o sangue quanto a intensidade emocional, servindo como um símbolo de perigo iminente e violência latente. Já o verde amarelado, com sua tonalidade doentia e insalubre, contribui para uma sensação de decadência e deterioração, sugerindo que algo profundamente perturbador está sempre à espreita. Esses contrastes de cores são usados para manipular as emoções do espectador, criando um ambiente onde a beleza e o horror coexistem de forma perturbadora.







gravando...



bandando a Lu em
sangue de porco :)



ela amou

encerrando nossas
gravações :)



08.05.2024



MODO DE PARAPARÓ

A segunda etapa de gravação foi uma experiência intensa, que exigiu um alto nível de dedicação tanto da atriz quanto das produtoras. As cenas foram gravadas em um hospital abandonado durante o período da noite, um cenário que por si só já contribuía para a atmosfera de tensão e desconforto. O ambiente sombrio e decadente amplificou o realismo do filme, tornando cada momento de filmagem mais imersivo e desafiador. Para ressaltar ainda mais o impacto visual das cenas, foram utilizados 5 litros de sangue de porco, que adicionaram uma camada visceral e crua à narrativa. O comprometimento da equipe em criar uma experiência autêntica e perturbadora foi evidente em cada detalhe, resultando em uma produção que, apesar das dificuldades, trouxe uma sensação de conquista e realização para todos os envolvidos.

FILMOGRAFIA

Suspíria (2018) - Luca Guadagnino

Hereditário (2018) - Ari Aster

O Chamado (2002) - Gore Verbinski

A Morte do Demônio: A Ascensão (2023) - Lee Cronin

Barbarian (2022) - Zach Cregger

Dinner and Diatribes (2019) - Clípe de Hozier, Anthony Byrne

Pearl (2022) - Ti West

Raw (2016) - Julia Ducourna

Fresh (2022) - Mimi Cave

As Vozes (2014) - Marjane Satrapi

American Horror Story (2011) - Ryan Murphy, Brad Falchuk







Gostamos de expressar nossa profunda gratidão a todos que tornaram este projeto possível. Agradecemos de coração as nossas famílias pelo apoio incondicional e as pessoas que colaboraram diretamente com o projeto, cujas contribuições foram fundamentais para seu sucesso. Um agradecimento especial ao Professor Dr. Valter do Carmo Moreira, cuja orientação e dedicação foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. As nossas amigas Isabella e Hilary, que nos acompanharam com entusiasmo durante nossa jornada na faculdade, nosso sincero obrigado. Por fim, uma menção especial à nossa querida atriz Luiza Nicolini, que aceitou participar de nossas aventuras criativas e nos ajudou a dar vida às nossas ideias. Sem o apoio e a colaboração de cada um de vocês, este projeto não teria sido possível.



Ana Beatriz Ribeiro Campana, natural de Londrina, Paraná, é estudante de Artes Visuais na Universidade Estadual de Londrina. Apaixonada por narrativas cinematográficas e pelo universo geek, integra essas influências em suas criações. Seu trabalho reflete uma fusão criativa entre a estética visual e o imaginário contemporâneo.



Luana Andreotto Giroto, natural de Cambé, Paraná, é estudante de Artes Visuais na Universidade Estadual de Londrina. Apaixonada por fotografia e cinema de horror, ela explora essas influências em seu trabalho artístico e criativo. Sua produção reflete uma fusão única de estéticas visuais e narrativas sombrias.







SOBRE O CURTA-METRAGEM

Em **CRUA**, testemunhamos a rotina cotidiana de uma mulher na cozinha , que toma um rumo inesperado durante o preparo de uma refeição meticulosa. A protagonista enfrenta uma jornada psicológica intensa, revelando as complexidades de sua natureza. **CRUA** explora a psique da personagem, questionando os contrastes entre realidade e distorção mental, desafiando suas percepções sobre essa linha tênue da mente humana.

Crua Produções Co.

2024





CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como escopo investigar, por meio de uma análise fílmica crítica e de um processo de criação autoral, os modos pelos quais os elementos visuais — cor, composição e caracterização do personagem — operam como dispositivos poéticos para a construção narrativa no cinema. Amparado por um referencial teórico multidisciplinar, o estudo demonstrou que tais elementos, longe de cumprirem apenas função estética ou decorativa, constituem-se enquanto estruturas significantes que atravessam e moldam a diegese cinematográfica. A pesquisa permitiu, portanto, observar como esses recursos, quando mobilizados de maneira articulada, são capazes de intensificar atmosferas, sugerir subtextos, tensionar identidades e instaurar camadas sensíveis de interpretação para além da linguagem verbal.

A estrutura do presente trabalho evidenciou que as escolhas visuais — longe de operarem de forma isolada — constroem entre si uma rede de interações simbólicas que moldam, sustentam e expandem a narrativa. A cor, por exemplo, foi mobilizada não como código estático, mas como força atmosférica capaz de instaurar estados de afeto e sugerir dimensões psíquicas da personagem. A *mise-en-scène*, pensada em sua lógica de simetria ou ruptura, organizou o espaço narrativo como projeção do mundo interior da protagonista. Já a caracterização da figura feminina — do figurino à encenação — possibilitou a construção de uma identidade instável, ora aderente às expectativas sociais, ora devotada ao impulso de transgressão.

A trajetória percorrida permitiu confrontar teoria e prática de modo produtivo, lançando luz sobre as potencialidades do fazer cinematográfico como campo de pesquisa estética. O curta-metragem autoral *CJUA* emergiu, nesse contexto, como expressão de uma inquietação poética: a clivagem entre aparências domesticadas e impulsos subterrâneos, entre a ordem e o delírio, entre aquilo que se mostra e aquilo que irrompe. A proposta visual do filme foi concebida a partir da ideia de dissociação — conceitual, imagética e formal — traduzida por meio de contrastes cromáticos, rupturas na *mise-en-scène* e gestualidades que oscilam entre o contido e o grotesco. O resultado é uma obra que tensiona códigos narrativos tradicionais e mobiliza o espectador para uma experiência de estranhamento.



Ao optar por um modelo de narrativa fragmentada, o curta explora o potencial do cinema como linguagem de desestabilização, onde os signos visuais operam menos por denotação do que por evocação. A cozinha meticulosamente ordenada e saturada de tons alaranjados funciona como espaço ritualizado da performance feminina, ao passo que a sequência final, marcada por luzes esverdeadas e textura orgânica, invoca aquilo que escapa à codificação social do corpo. A personagem feminina, construída sem apoio da linguagem verbal, encarna contradições latentes da experiência subjetiva e social: desejo e repressão, norma e desvio, superfície e abjeção. Por meio dessa construção imagética, *CYUA* não busca oferecer sínteses, mas evidenciar a multiplicidade que compõe o sujeito.

O *artbook* desenvolvido como desdobramento do projeto cinematográfico não foi concebido como mero apêndice ilustrativo, mas como extensão simbólica do curta. Sua materialidade gráfica, a organização processual dos conteúdos e o refinamento visual reiteram a proposta estética do filme e documentam as camadas do processo criativo. Ao transpor a linguagem audiovisual para o campo impresso, estabeleceu-se um novo plano de significação, no qual o pensamento visual se mantém ativo, agora reconfigurado por outros dispositivos sensíveis. Essa experiência reafirma o entendimento de que a criação artística no campo das artes visuais exige trânsito entre suportes, formas e temporalidades, mobilizando o pensamento por meio da imagem e da matéria.

Esse percurso investigativo revelou que, ao contrário da linearidade racional que sustenta grande parte da narrativa clássica, a linguagem poética do cinema se realiza por meio de lacunas, suspensões e tensões. O que se constrói na superfície da imagem é menos um espelho da realidade objetiva e mais um campo de força, no qual o espectador é convocado a preencher sentidos e projetar subjetividades. Nesse sentido, a potência do cinema reside justamente em sua capacidade de articular o visível e o invisível, o dito e o silenciado, abrindo espaço para uma compreensão expandida da linguagem como expressão do sensível e do simbólico.

Dentre as possibilidades de aprofundamento teórico e artístico que emergem da presente pesquisa, destaca-se com



particular relevância a figura do duplo como operador narrativo e poético no cinema. Sua recorrência histórica e simbólica, presente desde a literatura oitocentista até o cinema contemporâneo, revela a força desta imagem como representação das contradições humanas e das tensões constitutivas da subjetividade. A presença do duplo — enquanto espelho imperfeito, sombra que inquieta ou projeção dissociada — funciona como dispositivo que revela a instabilidade da identidade e o potencial de colapso do eu diante de suas zonas recalçadas.

Retomar esse conceito em trabalhos futuros permitiria aprofundar a análise de filmes que adotam a duplicação como estratégia de construção narrativa ou como figuração simbólica da crise do sujeito. Obras como *Persona* (1966), *Cisne Negro* (2010) e *O Homem Duplicado* (2013) constituem exemplos frutíferos para pensar o duplo como figura liminar que opera nos limites entre realidade e delírio, identidade e estranhamento. Além disso, o duplo pode ser analisado a partir de sua relação com o gênero, com a corporeidade e com as estruturas de poder que modulam o visível, sendo, portanto, um campo de reflexão fértil tanto para os estudos visuais quanto para a crítica cultural e psicanalítica.

Outra vertente de continuidade possível consiste na elaboração de um projeto prático-teórico que investigue o duplo a partir de exercícios cinematográficos autorais. Por meio de curtas-metragens experimentais, pode-se explorar modos não convencionais de construção narrativa, privilegiando a fragmentação, a repetição, a sobreposição e o ruído como formas expressivas da cisão subjetiva.

Ao propor esse desdobramento, reafirma-se a aposta em um cinema que opera como território de invenção e investigação estética. A imagem, nesse horizonte, passa a configurar-se como campo de criação de realidades, de deslocamento de sentidos e de reinvenção das formas de ver, sentir e narrar. Prosseguir nessa trilha é comprometer-se com uma pesquisa sensível, inquieta e indisciplinada — comprometida não com a estabilidade do olhar, mas com sua perturbação poética.







REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BARBOSA, Paulo Roberto de Carvalho. **A primeira cor no cinema: tecnologia e estética do filme colorido até 1935**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BARTHES, Roland. **A análise estrutural da narrativa: seleção de ensaios da revista “Communications”**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda., 1976.

BELLANTONI, Patti. **If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling**. 1st ed. Amsterdam; Boston; Heidelberg; London; New York; Oxford; Paris; San Diego; San Francisco; Singapore; Sydney; Tokyo: Focal Press, 2005.



174

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. 1. ed. São Paulo: EdUSP, 2014.

BORGES, Wendel de Souza. O doppelgänger e as relações intertextuais entre O Médico e o Monstro - o estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde, de Robert Louis Stevenson, e Dr. Libério – o homem duplo, de Bariani Ortêncio. **Revista Mediação**, Pires do Rio-GO, v. 18, n. 2, p. 24-34, jul.-dez. 2023.

BROWN, Blain. **Cinematography: theory and practice**. 2. ed. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2008.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CUNNINGHAM, Rebecca. **The Magic Garment: Principles of Costume Design**. Nova York: Editora Congman, 1984.

D'AGORD, Marta Regina de Leão; BARBOSA, Marcos Rafael de Oliveira; HASAN, Rukaya; NEVES, Rafael Cavalheiro. O duplo como fenômeno psíquico. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, [S.L.], v. 16, n. 3, p. 475-488, set. 2013. FapUNIFESP (SciELO)

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. Tradução de Lúcia Nagib. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 2002. Tradução de: L'écran démoniaque.

FREUD, Sigmund. **O eu e o id; Autobiografia e outros textos (1923-1925)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras completas, v. 16).

GONÇALVES, Talita Vital; ANDRADE, Marco Pasqualini de. O Diabo Veste Prada: a construção da identidade de Andrea Sachs a partir do vestuário. In: **INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2017. Volta Redonda: INTERCOM, 2017.

HERNÁNDEZ, Daniela Guevara. **Reinterpretaciones del modelo de bruja en los filmes *Suspiria***. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Língua e Literatura Hispânicas) – Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, 2023.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. In: **Rebeca - Revista Brasileira de**



175



Estudos de Cinema e do Audiovisual, São Paulo, n. 1, p. 16-53, jun. 2012.
Disponível em: http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_1.pdf.
Acesso em: 20 jan. 2025.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTOS, Adilson dos. **Duplos em Tutaméia (Terceiras estórias)**. 2009.
Tese (Doutorado em Letras – Área de Concentração: Estudos Literários) –
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

SCHOLL, Raphael Castanheira; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter. Figurino e moda: intersecções entre criação e comunicação. In: **INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**, 2009. Blumenau: INTERCOM, 2009.

SOUSA, Taciana Ematné de. **A cor como elemento narrativo – uma análise do filme “Um dia, um gato”**. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) — Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2016.



176

VORSATZ, Ingrid de Mello; MARTINS, Renata Dahwache. O POETA E O PSICANALISTA: a inquietante estranheza do duplo. **Psicologia em Revista**, [S.L.], v. 25, n. 3, p. 979-999, 29 set. 2020. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.



FILMOGRAFIA

A chegada do trem na estação. Direção de Louis Lumière, Auguste Lumière. França: 1895. Título original: L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat.

A Saída dos Operários da Fábrica. Direção de Louis Lumière. Produção de Auguste e Louis Lumière. França: Lumière, 1895. Título original: La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon.

A substância. Direção de Coralie Fargeat. Reino Unido, Estados Unidos, França: Working Title Films, 2024. Título original: The substance. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/the-substance>. Acesso em: 10/04/2025.

A Vida de um Bombeiro Americano. Direção de Edwin S. Porter. Produção de Edison Manufacturing Company. Estados Unidos: Edison Studios, 1903. Título original: Life of an American Fireman.

Cidadão Kane. Direção de Orson Welles. Produção de Orson Welles. Estados Unidos: RKO Pictures, 1941. Título original: Citizen Kane.

CJUA. Direção de Ana Beatriz Campana e Luana Giroto. Brasil: Produtora independente, 2024.

Janela Indiscreta. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954. Título original: Rear Window.

O Assassinato do Duque de Guise. Direção de André Calmettes e Charles Le Bargy. Produção de Société Film d'Art. França: Pathé Frères, 1908. Título original: L'Assassinat du Duc de Guise.

O Gabinete do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Produção de Rudolf Meinert e Erich Pommer. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1920. Título original: Das Cabinet des Dr. Caligari.

O iluminado. Direção de Stanley Kubrick. Produção de Jan Harlan.



Estados Unidos, Reino Unido: Warner Bros., 1980. 1 DVD (146 min.).
Título original: *The Shining*.

O mágico de Oz. Direção de Victor Fleming. Produção de Mervyn LeRoy.
Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. Título original: *The Wizard of Oz*.

Os excêntricos Tenenbaums. Direção de Wes Anderson. Produção de Barry Mendel, Scott Rudin. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2001. Título original: *The Royal Tenenbaums*. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/browse/entity-529e29ea-9b8a-481b-859a-b10aeaea6904>. Acesso em: 29 jan. 2025.

Pearl. Direção de Ti West. Produção de A24. Estados Unidos: A24, 2022. Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Pearl/0PIOA95CSQDEPIRFTGZPQ6X9QH>. Acesso em: 30 nov. 2024.

Pobres criaturas. Direção de Yorgos Lanthimos. Produção de Emma Stone. Irlanda: Searchlight Pictures, 2023. Título original: *Poor Things*. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/browse/entity-72867b3c-0c4e-4107-aff7-a1f876c7242f>. Acesso em: 30 nov. 2024.

The Sandman. Criação de Neil Gaiman, David S. Goyer, Allan Heinberg e direção de Jamie Childs, Andrés Baiz, Louise Hooper, Mike Barker, Mairzee Almas e Coralie Fargeat. Estados Unidos: Warner Bros. Television, 2022. Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 2 jan. 2025.

Suspiria. Direção de Dario Argento. Itália: Seda Spettacoli, 1977. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/suspiria>. Acesso em: 28 dez. 2024.

Suspiria. Direção de Luca Guadagnino. Estados Unidos, Itália: Amazon Studios, 2018. Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Suspiria/0QX41VK28KY85OPOT65D93X8NZ>. Acesso em: 28 dez. 2024.

Viagem à Lua. Direção de Georges Méliès. França: 1902. Título original: *Le Voyage Dans La Lune*.

Viagem através do impossível. Direção de Georges Méliès. França: 1904. Título original: *Voyage à Travers L'Impossible*.



178













AÇOUGUE

CARNES

FINAS

CRUA PRODUÇÕES

CORTES TRADICIONAIS









ELEMENTOS POÉTICOS PRESENTES NA LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA PARA A CONSTRUÇÃO
NARRATIVA: UM ESTUDO ACERCA DO CURTA-
METRAGEM AUTORAL CRUA (2024)

DATA:	05/08/2021	VALIDADE:	26/07/2025
OPER.:	202101010044		
TARA:	0,0025 KG (T)		
PESO:	X KG (L)		
RS/Kg:	100 KG		

TOTAL RS

0,00



(0508) 0508200005202101010044 (13) 561330

ANA BEATRIZ RIBEIRO CAMPANA
londrina, 2025