

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

MIA LIBERATA DAVID

**ESTÉTICA DA MALDADE NO CINEMA:**

“iteramalimpsesto” como conceito heurístico de análise fílmica

**CURITIBA**

**2026**

**MIA LIBERATA DAVID**

**ESTÉTICA DA MALDADE NO CINEMA:**

“iteramalimpsesto” como conceito heurístico de análise fílmica

Tese aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens na Linha de Pesquisa Estéticas e Tecnologias do Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná, para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Denize Araujo, PhD

**CURITIBA**

**2026**

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sidnei Antonio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuti do Paraná

D245 David, Mia Liberata.

Estética da maldade no cinema: "iteramalgimpsesto" como conceito heurístico de análise fílmica/ Mia Liberata David; orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Denize Araujo.

173f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná,  
Curitiba, 2026

1. Análise fílmica. 2. Estética. 3. Mal. 4. Palimpsesto.  
5. "Iteramalgimpsesto". I. Tese (Doutorado) Programa de Pós- Graduação em Comunicação e Linguagens/Doutorado em Comunicação e linguagens. II. Título.

CDD – 791.43658

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

# **TERMO DE APROVAÇÃO**

**MIA LIBERATA DAVID**

## **ESTÉTICA DA MALDADE NO CINEMA:**

“iteramalgimpsesto” como conceito heurístico de análise fílmica

Esta tese foi julgada e aprovada para a obtenção do título de  
Doutora em Comunicação e Linguagens, na Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 27 de fevereiro de 2026

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Denize Araujo, PhD  
UTP

---

Membro externo: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cynthia Schneider  
ITFPR

---

Membro externo: Prof. Dr. Alexandre Wolf  
FAE

---

Membro externo: Prof.<sup>a</sup> Dra. Cristiane do Rocio Wosniak  
UNESPAR

---

Membro externo: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cristina Mendes  
UNESPAR

## AGRADECIMENTOS

À UTP, em especial à Prof.<sup>a</sup> Denize Correa Araujo, PhD — minha Coorientadora no Mestrado e Orientadora no Doutorado, minha mestra e meu ponto de virada. Foi ela quem me trouxe à UTP, quem me convidou para mergulhar nas teorias mais complexas do cinema, quem me resgatou em 2024 e quem me ajudou a reencontrar um futuro possível. Sua escuta, sua generosidade e sua fé em mim antecedem esta tese e atravessam cada página. Sem Denize, eu simplesmente não estaria aqui. Ao Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Particulares – PROSUP/CAPES, pela bolsa que sustentou minha permanência no curso e me permitiu dedicar-me integralmente à pesquisa. A CAPES foi, simultaneamente, suporte material e reconhecimento simbólico da minha capacidade de produzir conhecimento.

À minha mãe, Márcia Patrícia David, que sempre acreditou em mim com uma fé que me precede. Esta conquista é também sua: uma filha doutora era o sonho que você nutria enquanto me ensinava, todos os dias, que estudar transforma destinos. Obrigada por me sustentar com amor, coragem e orgulho desde sempre. Ao meu avô José Elias David (em memória), figura paterna da minha infância, cuja ausência precoce deixou saudade e cuja lembrança segue comigo em cada vitória. À minha avó Iraci Moreira David (em memória), eterna dona Cici, que aprendeu a escrever escondido, lendo à luz de lampião até que o irmão o apagasse porque “mulher não precisava estudar”. Hoje, ao defender esta tese, acendo a luz que a nossa própria família tentou silenciar. Que este título honre as mulheres que tiveram sua voz negada para que eu pudesse ter a minha.

Ao meu marido, Tiago Kucek Pesch, presença que me sustentou quando o mundo parecia pesado demais. Obrigada por me fazer rir nos dias mais difíceis, pelo abraço que sempre foi refúgio, pela escuta paciente, pelo cuidado silencioso e pelo apoio incondicional aos meus estudos — mesmo quando a tese parecia não ter fim. Seu amor me devolveu leveza, confiança e coragem. Ao me emprestar seu sobrenome, você me ofereceu também um lugar de pertencimento e futuro. Tenho orgulho imenso de ser a primeira Pesch doutora da história, e de carregar esse nome ao lado de alguém que transformou afeto em força cotidiana.

À Luizabeth Inácio Pereira (em memória), que me acompanha desde a quinta série e dizia, com seu humor inconfundível, que eu precisava de um título de “PhD — que começa com PH de phoda”. Ela partiu durante a pandemia, mas sua força e irreverência caminharam comigo até o último capítulo desta tese. À Ruth Pereira Paulino, hoje também doutora — em Química pela UFMG — cuja amizade ilumina caminhos desde muito antes da defesa. Vivenciamos exaustões e sustos que só quem enfrenta a pós-graduação até o último nível pode compreender. Ao amigo Luciano Marafon, parceiro de Pós-Graduação desde 2017. Compartilhamos salas de aula, angústias, empregos, risadas e cafés em dias de bolsa curta. Poucas amizades resistem ao tempo acadêmico; a nossa resistiu, cresceu e se fortaleceu.

## EPÍGRAFE

“Me chame de Doutora agora!”

— Mia DavidPesch 

## RESUMO

Esta tese investiga como os filmes *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019) e *A Substância* (The Substance, Coralie Fargeat, 2024) reinscrevem a maldade por meio das materialidades da imagem e do som, compreendendo-a não como essência moral, mas como processo histórico, estético e político. Partindo do diálogo com tradições consolidadas da análise fílmica (Jacques Aumont; Thompson Bordwell e Ismail Xavier) e com abordagens éticas e filosóficas (Hannah Arendt; Zygmunt Bauman; Friedrich Nietzsche e Jaquest Rancière), a pesquisa propõe o neologismo “iteramalgimpsesto”, cunhado por mim nesta tese, como conceito heurístico para a leitura sensorial do mal no cinema contemporâneo. O termo resulta da articulação entre três operações — iteração, amálgama e palimpsesto — e descreve o filme como superfície regravada, na qual imagens, sons e afetos retornam transformados, preservando vestígios de inscrições anteriores. A metodologia fundamenta-se na análise fílmica qualitativa, organizada por uma heurística cromática interpretativa composta por três eixos: vermelho (materialidades visuais), azul (materialidades sonoras) e violeta (sínteses perceptivas entre imagem e som). O *corpus* foi selecionado pela densidade formal com que os filmes articulam, respectivamente, o mal político e o mal social. Em *Coringa*, a maldade emerge do colapso institucional e da estetização do desamparo, manifestando-se na relação entre corpo marginalizado, espaço urbano e espetáculo. Em *A Substância*, o mal se configura como violência biopolítica, visível na duplicação, na abjeção e na deterioração do corpo feminino sob regimes normativos de visibilidade e desempenho. Os resultados indicam que a maldade se fabrica na própria forma fílmica: na cor que tensiona a leitura moral, no som que reorganiza a percepção afetiva, na montagem que alterna hesitação e afirmação, e na *mise-en-scène* que redistribui regimes de visibilidade. O conceito de “iteramalgimpsesto” evidencia que os filmes do *corpus* operam uma estética da rasura, na qual camadas sensoriais são raspadas, acumuladas e transformadas, produzindo o mal como experiência sensível antes de enunciado moral. A tese contribui para o campo dos estudos de cinema ao sistematizar esse conceito como ferramenta crítica para compreender como produções do cinema industrial contemporâneo pensam e produzem o mal pela via do sensível.

**Palavras-chave:** Análise fílmica; estética; mal; palimpsesto; “iteramalgimpsesto”.

## ABSTRACT

This dissertation investigates how the films *Joker* (Todd Phillips, 2019) and *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024) reinscribe evil through the materialities of image and sound, understanding it not as a moral essence but as a historical, aesthetic, and political process. Drawing on established traditions of film analysis (Jacques Aumont; Thompson Bordwell e Ismail Xavier) and on ethical and philosophical approaches (Hannah Arendt; Zygmunt Bauman; Friedrich Nietzsche e Jaquest Rancière), the study proposes the neologism *iteramalimpsesto*, coined in this thesis, as a heuristic concept for the sensory analysis of evil in contemporary cinema. The term articulates three complementary operations—iteration, amalgam, and palimpsest—and conceives the film as a re-inscribed surface in which images, sounds, and affects return in transformed form, preserving traces of previous inscriptions. The methodology is based on qualitative film analysis, structured through an interpretive chromatic heuristic composed of three axes: red (visual materialities), blue (sonic materialities), and violet (perceptual syntheses between image and sound). The corpus was selected for the formal density with which the films articulate, respectively, political evil and social evil. In *Joker*, evil emerges from institutional collapse and the aestheticization of abandonment, manifesting in the relationship between the marginalized body, urban space, and spectacle. In *The Substance*, evil takes the form of biopolitical violence, visible in duplication, abjection, and the deterioration of the female body under normative regimes of visibility and performance. The results indicate that evil is fabricated within the film form itself: in color as a tensioning of moral interpretation, in sound as a reorganization of affective perception, in editing that oscillates between hesitation and affirmation, and in *mise-en-scène* that redistributes regimes of visibility. The concept of *iteramalimpsesto* demonstrates that the films in the corpus operate through an aesthetics of erasure, in which sensory layers are scraped, accumulated, and transformed, producing evil as a sensory experience prior to moral enunciation. This thesis contributes to the field of film studies by systematizing this concept as a critical tool for understanding how contemporary industrial cinema thinks and produces evil through the sensible.

**Keywords:** film analysis; aesthetics; evil; palimpsest; *iteramalimpsest*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Bathroom Dance</i> .....	55
Figura 2 – O globo de neve como miniatura da própria repetição: Elisabeth encara o simulacro congelado de sua persona, aprisionada em seu eterno espetáculo .....	57
Figura 3 – As gemas em balanço: o pacto biológico das duas versões exige precisão ritual, metáfora do frágil acordo que mantém o corpo compartilhado .....	57
Figura 4 – O pedido sussurrado: o close dos lábios de Elisabeth reinscreve um motivo clássico do cinema, em que a boca isolada dramatiza pactos e convocações .....	58
Figura 5 – <i>Coringa</i> (Todd Phillips, 2019): o corpo que encontra o ritmo que não tinha .....	60
Figura 6 – A dança de introdução de Murray Franklin .....	61
Figura 7 – <i>A Substância</i> (Coralie Fargeat, 2024): o corpo que dança para continuar existindo .....	62
Figura 8 – O signo da boca aberta .....	62
Figura 9 – Como <i>Coringa</i> é apresentado .....	66
Figura 10 – Como <i>A Substância</i> apresenta personagens .....	67
Figura 11 – Pogo the clown .....	68
Figura 12 – Elisabeth Sparkle sob a maquiagem de performance .....	69
Figura 13 – O encontro de Sue com seu simulacro: o corpo observa a imagem ideal .....	71
Figura 14 – Arthur lanterninha .....	72
Figura 15 – A máscara de tinta, sague e liberdade .....	73
Figura 16 – O corpo celebrado: Sparkle atravessa a multidão, cercada por olhares que legitimam sua existência .....	84
Figura 17 – A estrela de Elisabeth em seu apogeu: consagração pública e inscrição do corpo como valor social .....	85
Figura 18 – Elisabeth Sparkle em seu programa matinal .....	85
Figura 19 – A consulta hospitalar: senescência como inscrição visual do declínio .....	86
Figura 20 – A pequena porta: o corpo que se dobra para acessar o procedimento clandestino .....	87
Figura 21 – Sala de aplicação: ambiente asséptico que reforça o regime de controle do corpo .....	87
Figura 22 – O frasco de Ativador: o verde-neon da substância como alerta biológico e promessa tecnológica .....	88
Figura 23 – Elisabeth gritando e contorcendo-se durante a mutação .....	89
Figura 24 – O reflexo de Elisabeth devolve rosto que tomou o lugar do anterior .....	90
Figura 25 – Sue diante da vitrine: o ideal plástico e a carne recém-nascida .....	91
Figura 26 – Do manequim à performance: o corpo convertido em produto para a câmera .....	91
Figura 27 – Sue em ascensão imagética .....	92
Figura 28 – O despertar diante do duplo: após a primeira semana dividindo o corpo, Elisabeth contempla a existência concreta de Sue, caída ao seu lado, numa coreografia silenciosa que expõe a partilha da própria carne .....	93
Figura 29 – Frango assado .....	94
Figura 30 – O retorno de Elisabeth: o corpo desperta carregando as marcas do turno de suplância, arquivo instável das camadas de controle e apagamento .....	95
Figura 31 – Em meio à pele aberta, aos olhos desalinhados e à musculatura exposta, introduz um brinco e, em uma das orelhas deformadas que brotam assimetricamente em sua cabeça .....	96
Figura 32 – <i>Don't be scared! I'm the same</i> .....	97
Figura 33 – Monstro Elisaeue ataca a plateia. A <i>mise-en-scène</i> transforma-o em espelho da rejeição .....	98

Figura 34 – O retorno à estrela: o corpo residual rasteja até o ícone que um dia consagrou Elisabeth, num gesto final de reconhecimento impossível .....	98
Figura 35 – A estrela permanece: enquanto o corpo se desfaz, a marca inscrita no chão persiste como rastro indelével de uma existência convertida em espetáculo .....	99
Figura 36 – Elisabeth permanece sozinha à mesa, cercada pelos resíduos de um banquete do qual fora excluída.....	100
Figura 37 – O consumo como poder: a boca do diretor como orifício devorador .....	100
Figura 38 - Demi antes dos procedimentos estéticos vs. o seu rosto após.....	102
Figura 39 – Sue simula a despedida de Elisabeth.....	104
Figura 40 – “Sou a Sue”.....	105
Figura 41 – Olho da protagonista em processo de transição: o globo ocular da versão rejuvenescida emerge de trás da órbita. O plano hiper-realista registra a invasão do novo “eu” sobre o antigo.....	109
Figura 42– A combinação entre o casaco amarelo, o vestido vermelho e as luvas que escondem o dedo envelhecido compõe uma <i>mise-en-scène</i> de autossuficiência, cuja força contrasta com a insegurança instaurada pela comparação constante com Sue .....	110
Figura 43 - Diante da maçaneta, Elisabeth capta uma imagem deformada de si, registro que expõe a distância entre o que ela é e o que o reflexo autoriza a ver.....	111
Figura 44 – A tentativa de mascarar a idade se transforma em autoaniquilação simbólica ...	112
Figura 45 – Cansada de não poder controlar o próprio corpo, Elisabeth decide eliminar o corpo de Sue.....	112
Figura 46 –O rosto de Elisabeth como superfície rasurada: a violência de Sue reinscreve a identidade na carne, transformando o espelho em memória material do abuso.....	113
Figura 47 – O espelho como sentença: Sue encara a falha do próprio rosto.....	117
Figura 48 – As meninas superpoderosas .....	118
Figura 49 – A criatura amalgamada encarna o excesso da reescrita.....	119
Figura 50 – O rosto de Elisabeth irrompe nas costas de Sue, revelando a coexistência impossível das duas versões no mesmo corpo .....	120
Figura 51 – A máscara como último vestígio: a criatura tenta recompor o rosto perdido, revelando a falência da fusão e a persistência do desejo de aparência .....	120
Figura 52 – Monstro Elisaeue coloca a máscara de Elisabeth e observa o mundo através dela .....	121
Figura 53 – Arthur subindo a escada: a verticalidade opressiva como inscrição azul do cotidiano .....	125
Figura 54 – Pulando na poça de chuva: corpo, cidade e delírio se fundem em vibração estética .....	126
Figura 55 – O caderno de anotações de Arthur Fleck.....	127
Figura 56 – A pior parte de ter problemas mentais .....	128
Figura 58 – <i>Knock-knock</i> .....	130
Figura 59 – Carnival .....	131
Figura 60 – Taxi Driver (1976): a cidade como espelho do desamparo .....	133
Figura 61 – Dentro do teatro, a aristocracia assiste Chaplin atuar como operário; nas ruas, os operários tornam-se protagonistas .....	134
Figura 62 – Murray como caricatura de Jack Nicholson .....	135
Figura 63 – <i>Excalibur e As Duas Faces de Zorro</i> na fachada do cinema .....	136
Figura 64 – O abraço imaginado de Murray: a fantasia violeta de pertencimento.....	137
Figura 65 – O retorno à sala azul: o fim do delírio e a reinstalação da estagnação.....	138
Figura 66 –Flecks dançam.....	139
Figura 67 – Thomas Wayne despreza o vigilante, sem saber que Arthur .....	140
Figura 68 – Arthur e a televisão presos no hospital.....	141

Figura 69 – Arthur ascende de espectador àquele que cria .....	142
Figura 70 – Arthur manipula o próprio rosto diante do espelho, instaurando a fratura entre sentir e parecer — primeiro regime de violência do filme.....	144
Figura 71 – <i>Put on a happy face</i> .....	145
Figura 72 – Arthur e Bruce separados pela grade: a duplicidade especular entre dois futuros órfãos.....	146
Figura 73 – Arthur imaginando Sophie ao seu lado: o amor como ficção azul .....	147
Figura 74 – Arthur dando banho em Penny: o cuidado interrompido como inscrição azul do lar .....	148
Figura 75 – A porta entre mãe e filho: superfície especular do deslugar afetivo .....	148
Figura 76 – Arthur trabalhando no hospital: seu último instante de alegria não performativa .....	150
Figura 77 – O recolhimento impossível: Arthur entra na geladeira numa tentativa de silenciar o mundo. O azul frio do eletrodoméstico converte o corpo em sobra, em uma clausura que beira o apagamento. ....	151
Figura 78 – A ligação que suspende o suicídio: Arthur é arrancado do azul da estagnação ..	152
Figura 79 – <i>Coringa</i> , o que há por trás da máscara? .....	153
Figura 80 – Todos somos palhaços .....	154
Figura 81 – Arthur finalmente tem sua existência notada.....	156

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I — CONCEITOS BASE DO “ITERAMALGIMPSESTO”</b> .....	<b>25</b>
1.1 Análise fílmica .....	26
1.2 Simulacros e intertextualidade .....	28
1.3 Diferenciações intertextualidade e “iteramalgimpsesto”.....	31
1.4 O mal como construção ética e política.....	32
1.5 A estética do mal: forma e intertextualidade.....	35
<b>CAPÍTULO II — “ITERAMALGIMPSESTO”</b> .....	<b>39</b>
<b>2.1 Vermelho</b> .....	<b>41</b>
2.1.1 Do sangue ao brilho: itinerários do vermelho entre Scorsese, Phillips e Fargeat .....	43
2.1.2 O vermelho em <i>A Substância</i> : abjeção e labirinto da identidade .....	46
2.1.3 O vermelho como inscrição e rasura: estética da violência e do desejo .....	48
<b>2.2 Azul</b> .....	<b>50</b>
2.2.1 O riso, o grito e o silêncio: a composição sonora como narrativa em <i>Coringa</i> (2019).....	53
2.2.2 Estrela quebrada: som, corpo e declínio em <i>A Substância</i> (2024) .....	56
2.2.3 Dança: a semiótica gestual e performance .....	60
<b>2.3 Violeta</b> .....	<b>63</b>
2.3.1 As máscaras de <i>Coringa</i> , Elisabeth e Sue .....	66
2.3.2 <i>Coringa</i> e <i>A Substância</i> : figuras contemporâneas do mal no cinema .....	74
2.3.3 Ideologia, empatia e complexidade moral .....	77
<b>2.4 Esquema operacional: Iteramalgimpsesto e Heurística Cromática</b> .....	<b>81</b>
<b>CAPÍTULO III — O MAL SOCIAL: A SUBSTÂNCIA (2024)</b> .....	<b>83</b>
3.1 O corpo como superfície simbólica.....	84
3.2 A exclusão de Elisabeth e o etarismo aplicado a Demi Moore .....	99
3.3 Trilha sonora e enquadramentos .....	103
3.4 Beleza, juventude e a abjeção do corpo.....	108
3.5 O espelho e a visibilidade política do mal .....	109
3.6 Sociedade do espetáculo e alienação moderna .....	115
<b>CAPÍTULO IV — O MAL POLÍTICO: CORINGA (2019)</b> .....	<b>123</b>
4.1 Gotham: cor, corpo e cidade em <i>Coringa</i> .....	124
4.3 O caderno de anotações: um palimpsesto interno .....	127
4.3 Intertextualidade e reinscrição: cinema dentro do cinema .....	131
4.4 A televisão, o espetáculo e o mal político.....	137
4.5 Espelhos, máscaras e fragmentação identitária.....	144
4.6 O levante, o caos e a origem do herói .....	155
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>164</b>

## INTRODUÇÃO

Produções do cinema industrial contemporâneo frequentemente operam na interseção entre espetáculo, consumo e conflito. Desde os anos 1980, a consolidação do modelo do blockbuster transformou não apenas o funcionamento econômico da indústria, mas também a organização visual da experiência cinematográfica. Como observa Thomas Schatz (1993), essa lógica inaugura uma fase marcada pela convergência entre espetáculo e consumo. David Bordwell (2019), por sua vez, enfatiza que, mais do que uma estratégia comercial, esse modelo institui uma forma narrativa própria, sustentada pela causalidade clássica e pela intensidade sensorial.

Nesse contexto, os filmes que compõem o corpus desta tese situam-se em uma zona de tensão entre produto de ampla circulação e campo de disputa simbólica. *Coringa* (Todd Phillips, 2019) e *A Substância* (Coralie Fargeat, 2024) não se limitam à lógica do consumo rápido: ao mesmo tempo em que se inserem em circuitos industriais consolidados, tensionam seus próprios códigos visuais e morais, abrindo brechas para refletir criticamente sobre violência, exclusão e espetáculo. Como argumenta Geoff King (2002), certas produções contemporâneas operam uma “dupla inscrição”, preservando estruturas dominantes enquanto introduzem deslocamentos éticos e estéticos capazes de desestabilizá-las. É nesse intervalo — entre previsibilidade industrial e risco expressivo — que se situa o campo de observação desta tese.

A primeira obra analisada articula o colapso político e social no corpo masculino; a segunda expõe a opressão estética e simbólica dirigida ao corpo feminino. Em ambas, a maldade deixa de ser atributo individual para se configurar como processo — uma dinâmica histórica, material e perceptiva. Dessa convergência emerge a noção de cinema da ferida: obras em que sofrimento e trauma se tornam linguagem, e onde a imagem opera como superfície encarnada. Trata-se de uma ampliação fenomenológica da experiência cinematográfica, na qual ver é também sentir: a imagem atua como corpo e como memória.

Vivian Sobchack (2004) define esse regime perceptivo ao afirmar que a visão no cinema é sempre um ato incorporado; a câmera sente o mundo antes de representá-lo. Nessa direção, Thomas Elsaesser (2013) associa a estética do trauma à transparência da imagem, enquanto Laura Marks (2000) identifica na textura fílmica um gesto háptico capaz de reconectar percepção e afeto.

Ao revisitar arquétipos de vilania e subverter convenções de gênero, os filmes analisados configuram o que se pode chamar de “iteramalgimpsesto” no campo audiovisual: uma superfície na qual discursos sobre o mal se acumulam, se deslocam e se transformam. O “iteramalgimpsesto”, neologismo cunhado nesta tese, resulta da articulação entre iteração, amálgama e palimpsesto — três operações complementares que estruturam o dispositivo proposto e descrevem o modo como as duas obras reativam e transformam influências anteriores.

Essas três operações estruturam o dispositivo proposto. No primeiro eixo, *iter*, derivado de iteração, refere-se ao processo de repetição com variação. Não se trata de mera reprodução, mas de um retorno transformado, no qual imagens, gestos, arquétipos e afetos reaparecem sempre deslocados, adquirindo novos sentidos a cada reinscrição. No segundo, *amalg*, de amálgama, diz respeito à fusão indissociável de camadas. Os elementos não permanecem reconhecíveis como partes isoladas: ética e estética, vítima e algoz, grotesco e belo, realismo e alegoria se contaminam mutuamente, produzindo uma maldade que não pode ser atribuída a um único eixo moral ou narrativo.

Por fim, *impsesto*, de palimpsesto, indica a inscrição contínua sobre vestígios anteriores. A imagem fílmica carrega marcas de narrativas passadas — culturais, históricas, midiáticas e cinematográficas — que não desaparecem, mas permanecem parcialmente visíveis sob as novas camadas, contaminando o sentido presente. Assim, o “iteramalgimpsesto” nomeia um modo de construção da maldade no cinema em que repetição iterativa, fusão de camadas e reinscrição palimpséstica operam simultaneamente, produzindo personagens e imagens cuja violência não é pontual nem originária, mas processual, acumulativa e instável.

A imagem cinematográfica pode ser compreendida como uma superfície de reinscrição contínua, na qual vestígios de narrativas, formas e afetos anteriores não são apagados, mas permanecem como camadas latentes que atravessam a experiência perceptiva do filme. Trata-se de um funcionamento palimpséstico da linguagem audiovisual, no qual a repetição nunca se dá como simples retomada, mas como transformação crítica de materiais já inscritos. Linda Hutcheon observa que a cultura contemporânea opera precisamente por esse tipo de reescrita, em que textos e imagens retornam “não como cópia, mas como repetição com diferença, marcada pela consciência histórica e pela ironia” (HUTCHEON, 1991, p. 22). No cinema, essa lógica se materializa na convivência entre memória e invenção: cada plano carrega resíduos de outros planos, outros gêneros, outras imagens culturais, que permanecem ativos

sob a superfície do visível e do audível, produzindo sentidos por sobreposição e deslocamento.

Articulando a noção de intertextualidade proposta por Julia Kristeva (1982) e Denize Araujo (2013) à ideia de partilha do sensível formulada por Jacques Rancière (2009), o “iteramalimpsesto” compreende o audiovisual como dispositivo no qual representação e experiência perceptiva se formam conjuntamente, configurando um processo de reinscrição sensorial. O cinema se apresenta, assim, como organismo de memória estética, no qual cada plano, ruído ou silêncio retém marcas de gestos anteriores — ecos que se reconfiguram pela materialidade da imagem e pelo engajamento sensorial do espectador.

À semelhança das figuras ambíguas do teste de Rorschach, as obras aqui analisadas funcionam como superfície projetiva, onde elementos visuais e sonoros ativam repertórios perceptivos e culturais do espectador. O sentido não está dado: emerge do encontro entre o visível, o audível e o vivido, das camadas que se sobrepõem entre o que os filmes propõem e o que o espectador reinscreve com seu próprio repertório. Nesse processo, o olhar deixa de ser mero instrumento de observação e se transforma em gesto criador — ver é também escrever. A leitura orientada pelo “iteramalimpsesto” parte dessa premissa: cada obra é imagem em reescrita contínua, um palimpsesto em movimento no qual a percepção participa ativamente da produção de sentido.

Em termos analíticos, o “iteramalimpsesto” descreve o cinema como forma viva de pensamento, entendendo a imagem fílmica não como simples representação, mas como processo que retoma e transforma, incorporando o passado à experiência sensível do presente. Essa concepção dialoga com a noção de imagem como pensamento desenvolvida por Jacques Aumont (2011), para quem o cinema elabora sentidos na própria organização sensível da forma, bem como com a perspectiva fenomenológica de Vivian Sobchack (2004), que compreende o audiovisual como experiência encarnada, na qual percepção e reflexão se constituem simultaneamente.

Mais do que um método fechado, o “iteramalimpsesto” configura uma disposição perceptiva de leitura, pela qual as obras analisadas reinscrevem o mal como experiência ética e estética, expandindo a intertextualidade para uma epistemologia da memória estética. Nessa chave, a imagem cinematográfica não apenas remete a outros textos, mas pensa, sente e reorganiza afetos, aproximando-se do que Jacques Rancière (2009) descreve como regimes do sensível, nos quais estética e política se entrelaçam na própria forma da experiência.

A partir de Hannah Arendt (1999), que associa o mal à repetição obediente dos gestos cotidianos, esta pesquisa compreende a banalidade não como categoria moral, mas como operação imagética. Transposta ao cinema, essa lógica assume dimensão estética: o enquadramento que repete o gesto e o corte que oculta a dor são também modos de produção da banalidade. Zygmunt Bauman (1998) amplia esse horizonte ao vincular a modernidade à fragmentação moral. Esses referenciais convergem no “iteramalimpsesto”, uma vez que a forma fílmica se apresenta como espaço em que o mal se reinscreve não apenas como discurso, mas como gesto perceptivo.

Essa perspectiva orienta a leitura aqui elaborada, na qual o mal é concebido como marca simbólica inscrita nas formas do visível e do audível. Imagens e sons carregam traços de outras obras, discursos e memórias sociais, produzindo sentidos que oscilam entre repetição e deslocamento. O “iteramalimpsesto” descreve esse movimento: um regime de continuidade transformadora em que elementos visuais e sonoros articulam a persistência do mal como forma estética.

Mais do que mapear referências, esta tese investiga como a maldade se reinscreve segundo o princípio do “iteramalimpsesto”, revelando a persistência de componentes ideológicos, afetivos e estéticos que se transformam nas narrativas audiovisuais. O objetivo não é rastrear ecos do passado, mas compreender como camadas de sentido se fundem em novas formas de representação e percepção, nas duas obras analisadas, nas quais o mal é pensado e produzido pela própria materialidade da linguagem cinematográfica. A análise concentra-se sobretudo nos gêneros do suspense e do terror psicológico, em que a figura do vilão se torna central. Nesses formatos, o mal se manifesta de modo difuso — por falhas institucionais, banalização da dor e estetização da ruína — espelhando a precariedade moral e política do mundo contemporâneo.

A pesquisa ancora-se em Hannah Arendt, Jacques Rancière, Jacques Aumont, Zygmunt Bauman e Julia Kristeva, cujas reflexões permitem compreender o mal como construção discursiva e sensível articulada às formas de percepção e representação. Essa base sustenta a leitura dos filmes que compõem o *corpus* desta tese não como simples veículo narrativo, mas como linguagem capaz de reativar tensões éticas, políticas e estéticas na experiência audiovisual. Cada obra apresenta modos específicos de configurar a maldade. Em *Coringa*, ela assume dimensão política e social, moldada no corpo marginalizado de Arthur Fleck. Aumont (2011) e Bordwell e Thompson (2019) observam que o espaço fílmico frequentemente espelha a interioridade das personagens; Gotham, nesse sentido, torna-se

extensão simbólica da deterioração psíquica do protagonista. O colapso do sujeito reflete a falência das estruturas sociais e institucionais — processo que, como apontam Bauman (1998) e Guy Debord (1997), conduz à desumanização e à espetacularização do sofrimento.

O riso compulsivo, a postura curvada e a dança obsessiva de Arthur traduzem a passagem da vulnerabilidade à revolta — movimento que, como observa David Bordwell (2019, p. 125), emerge da própria fisicalidade do corpo em cena. Para o autor, “a encenação física do corpo pode carregar densidade dramática superior ao diálogo”, em uma lógica em que gesto, ritmo e postura tornam-se dispositivos de sentido. Assim, em *Coringa* (2019), é o corpo que articula tensões sociais e afetivas que a palavra já não consegue sustentar.

Essa fisicalidade torna-se linguagem: o corpo expressa o que a palavra não alcança, fazendo emergir tensões sociais e afetivas que ultrapassam o plano narrativo. Sob essa perspectiva fenomenológica, o corpo pensa e comunica sensações antes de qualquer formulação discursiva. Maurice Merleau-Ponty (1999) compreende o corpo como o primeiro meio de acesso ao mundo sensível. Vivian Sobchack (2004) estende essa noção ao considerar o cinema uma projeção dessa corporalidade perceptiva: a tela sente, respira e devolve afetos.

Em *A Substância* (2024), o corpo de Elisabeth Sparkle se torna território simbólico e político, conforme a lógica performativa descrita por Judith Butler (2015) e pela leitura de Cristiane do Rocio Wosniak (2019) sobre o corpo como espaço de tradução estética. A promessa de juventude e perfeição opera como mecanismo de controle social, projetando sobre a mulher o peso de um ideal inalcançável. Para Wosniak (2019, p. 152), “o corpo é também um meio expressivo, uma superfície de tradução icônica entre o som, o gesto e o olhar”. No filme, essa superfície é levada ao limite: cada ruptura da carne e cada distorção do rosto revelam o descompasso entre identidade e aparência. A repetição ritual da “nova versão de si mesma” converte o corpo em simulacro — visível, mas esvaziado de substância.

Denize Araujo (2011) amplia essa reflexão ao compreender a imagem como espaço de intermedialidade e crítica social, no qual o audiovisual expõe as contradições do sujeito contemporâneo. Em suas palavras, “as camadas de imagem funcionam como espelhos quebrados de uma mesma identidade cultural” (ARAUJO, 2011, p. 64). Essa leitura encontra correspondência direta em *A Substância* (2024), onde a personagem é fragmentada por reflexos, telas e duplicações, evidenciando o corpo como *locus* simbólico do colapso social. O filme não projeta o mal em um vilão específico, mas no próprio sistema que exige perfeição e consome quem tenta alcançá-la.

A coerência temática entre as obras analisadas sustenta uma abordagem comparativa em que teoria e leitura fílmica se articulam pelo conceito de “iteramalimpsesto”. O termo designa o processo de reinscrição e fusão entre camadas simbólicas de imagem e som que atravessam *Coringa* (2019) e *A Substância* (2024), revelando continuidades, deslocamentos e amalgamas de sentido. Propõe-se, assim, o “iteramalimpsesto” como ferramenta teórico-metodológica para compreender como os filmes do *corpus* funcionam como lembrança, repetição e transformação.

O estado da arte sobre a representação da maldade no cinema concentra-se, majoritariamente, em três eixos: leituras morais e filosóficas (ARENDR, BAUMAN, ŽIŽEK), abordagens narrativas centradas em personagens e enredos (BORDWELL, WOOD, MULVEY) e estudos socioestéticos que investigam violência, trauma e corpo no audiovisual (KRISTEVA, SOBCHACK, SONTAG, RANCIÈRE). Embora tais perspectivas ofereçam contribuições fundamentais, nenhuma propõe uma ferramenta capaz de integrar, de maneira sistemática, camadas visuais, sonoras e sensoriais em uma mesma operação crítica. Observa-se também a ausência de metodologias que articulem intertextualidade, estética do corpo e política da percepção dentro de uma gramática comum.

É nesse intervalo — entre o excesso das análises morais e a limitação das análises formais isoladas — que esta tese se insere, propondo o “iteramalimpsesto” como dispositivo inédito de leitura sensorial do mal. Tal como um suporte regravado que preserva vestígios do que foi apagado, os filmes analisados revelam a permanência sensorial de formas, sons e discursos anteriores, reativados sob novas configurações estéticas. A partir dessa perspectiva, formula-se o problema de pesquisa: como o “iteramalimpsesto” pode ser aplicado para analisar, de forma sensorial e intertextual a representação da maldade.

A singularidade da tese reside em sua contribuição teórico-metodológica ao campo dos estudos de cinema, ao propor o “iteramalimpsesto” como chave interpretativa para os processos de reinscrição simbólica que atravessam as dimensões visuais e sonoras das obras. O termo foi submetido à verificação sistemática nos bancos de dados *Google Scholar*, *Scopus* e *Web of Science*, sem apresentar equivalentes em português, inglês, espanhol, francês, alemão ou mandarim — o que confirma sua originalidade conceitual e lexical. Ao introduzir essa categoria, a pesquisa amplia o escopo da análise fílmica ao articular influências estéticas, históricas e ideológicas que se sedimentam e se transformam na materialidade audiovisual.

O *corpus*, composto por *Coringa* (2019) e *A Substância* (2024), evidencia diferentes manifestações do mal. O primeiro reflete a maldade política, expressa na falência das

instituições e na marginalização subjetiva; o outro aborda sob a perspectiva social, marcada pela erosão dos vínculos afetivos e pelo esvaziamento existencial em uma sociedade hiperindividualizada.

Partindo da inquietação acerca de como a linguagem cinematográfica constrói o mal como fenômeno simbólico, estético e político, esta tese tem como objetivo geral investigar de que modo o *corpus* selecionado reinscreve e reconfigura representações da maldade por meio de suas dimensões visuais e sonoras, utilizando a análise fílmica como método e o “iteramalimpsesto” como ferramenta interpretativa para evidenciar camadas sobrepostas de sentido. Os objetivos específicos são:

- analisar como as escolhas estéticas e narrativas dos filmes do *corpus* constroem diferentes manifestações da maldade, relacionadas a contextos de exclusão, colapso institucional e esvaziamento social;
- investigar os efeitos simbólicos produzidos por elementos como fotografia, trilha sonora, montagem e *mise-en-scène*, articulando-os às dimensões políticas e sociais das narrativas;
- aplicar o conceito de “iteramalimpsesto” como ferramenta teórica para a leitura intertextual do *corpus* selecionado, evidenciando como camadas visuais e sonoras se amalgamam e reinscrevem discursos sobre a maldade.

A análise fílmica examina a construção das imagens e a lógica que articula forma e experiência, revelando operações simbólicas e culturais que sustentam o discurso audiovisual. Em diálogo com Ismail Xavier (2005), Jacques Aumont (2011) e David Bordwell e Kristin Thompson (2019), compreende-se o filme como estrutura dinâmica de significação. Cada escolha de enquadramento, montagem ou tratamento sonoro integra um sistema expressivo no qual estética, ideologia e percepção se entrelaçam. Esta tese adota essa concepção como eixo metodológico central, entendendo o cinema como linguagem total, em que imagem, som e ritmo atuam de modo indissociável na produção de sentido.

Mais do que introduzir uma ruptura, o “iteramalimpsesto” expande a análise fílmica ao deslocar o foco das leituras predominantemente narrativas ou formais isoladas para a experiência sensorial integrada do cinema. Tradicionalmente, a análise fílmica concentrou-se na organização do relato, na *mise-en-scène*, na montagem e nos regimes de significação da imagem, conforme sistematizado por autores como Jacques Aumont (2011), Ismail Xavier

(2005) e David Bordwell e Kristin Thompson (2019). Embora essas abordagens sejam fundamentais, elas tendem a tratar imagem e som como dimensões analíticas separáveis.

Nesse sentido, o “iteramalimpsesto” propõe um deslocamento metodológico ao compreender a experiência cinematográfica como campo de reescrita contínua, no qual cada camada perceptiva — visual, sonora ou simbólica — é observada em interdependência, compondo um tecido de sobreposições sensoriais e históricas. Cunhado a partir das noções de iteração, amálgama e palimpsesto, o termo designa o processo pelo qual cada nova camada não substitui as anteriores, mas as absorve e transforma, preservando seus vestígios. Esse princípio orienta toda a estrutura analítica da pesquisa, compreendendo o filme como superfície de reescritas sensíveis que articulam memória, forma e afeto.

A opção por um *corpus* reduzido, composto por *A Substância* (Coralie Fargeat, 2024) e *Coringa* (Todd Phillips, 2019), corresponde ao caráter intensivo desta pesquisa. Em vez de privilegiar amplitude, optei por um estudo de caso aprofundado que permite examinar, quadro a quadro, os modos pelos quais o mal se inscreve na interseção entre visualidade, sonoridade e corpo filmado. Essa abordagem aproxima-se das tradições metodológicas que valorizam a análise minuciosa de planos, gestos, texturas cromáticas e escolhas de montagem, oferecendo condições precisas para aplicar o “iteramalimpsesto” como conceito heurístico.

A natureza sensorial e material do conceito exige esse tipo de detalhamento, inviável em investigações extensivas ou panorâmicas. Além disso, os filmes selecionados constituem casos significativos da circulação contemporânea da maldade no audiovisual, articulando, de maneiras distintas, tensões sociais e políticas que excedem suas narrativas individuais. *A Substância* reativa dispositivos biopolíticos de regulação do corpo e do trabalho feminino, enquanto *Coringa* reorganiza imaginários de desigualdade, violência urbana e colapso institucional. A recepção crítica e o alcance cultural de ambas as obras evidenciam sua relevância como estudos de caso adequados ao problema de pesquisa, permitindo que a análise intensiva revele padrões, ecos e camadas de transformação que operam para além dos limites de cada filme. Assim, a escolha por um *corpus* reduzido demonstra-se estratégica e coerência com os objetivos teóricos e analíticos da tese.

Para sustentar essa perspectiva, a tese adota um procedimento interpretativo de natureza heurística, entendido não como técnica rígida, mas como abertura investigativa. Umberto Eco (1992, p. 49) define a heurística como “um conjunto de procedimentos racionais destinados a conduzir o intérprete à formulação de hipóteses significativas”, enquanto Paul Ricoeur (1986, p. 112) lembra que “o momento heurístico da interpretação surge quando a

leitura deixa de ser decifração para tornar-se descoberta”. Essas formulações permitem compreender a heurística desta tese como movimento exploratório, no qual a leitura da forma fílmica abre caminhos para o surgimento de hipóteses analíticas.

Inspirada por essa ideia de leitura como ato de descoberta e pela dimensão cromática da imagem discutida por Jacques Aumont (2011) e por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1990), esta pesquisa propõe um dispositivo próprio — a heurística cromática — destinado a observar as interações entre imagem, som e síntese sensível no cinema.

Maria Cristina Mendes (2014, p. 111) descreve o “cinema de cozinha” como uma “oficina de experimentos que provê a felicidade dos sentidos”. Essa definição dialoga diretamente com o que o “iteramalimpsesto” adota como heurística perceptiva: uma abordagem que privilegia a experiência estética e afetiva sobre uma interpretação puramente racional. Assim, o cinema é apreendido pela via sensível, em suas camadas cromáticas, sonoras e emocionais.

A heurística cromática configura-se como um campo qualitativo de observação destinado a evidenciar as inter-relações entre forma e afeto na experiência cinematográfica, e não como um sistema rígido de categorização. Três eixos principais organizam essa abordagem:

- **vermelho** — materialidades visuais: composição, luz, enquadramento, direção de arte, figurino e cor;
- **azul** — materialidades sonoras: voz, trilha, ruído e silêncio, enquanto modulações de percepção e afeto;
- **violeta** — síntese perceptiva: ponto de convergência entre som e imagem, onde se formam atmosferas, tensões e sentidos.

Essas três dimensões compõem o dispositivo metodológico do “iteramalimpsesto”, permitindo observar como os filmes que compõem o *corpus* analisado configuram o mal tanto como tema narrativo quanto como experiência estética e sensorial. O método propõe uma escuta cromática do visível e uma leitura visual do audível — uma forma de pensamento fílmico que revela a maldade como estrutura de percepção e memória. A heurística cromática, de caráter interpretativo, detalhada no Capítulo II, articula os eixos visuais, sonoros e de síntese perceptiva que orientam toda a análise desenvolvida nesta tese.

Segue-se a perspectiva de Manuela Penafria (2009), que define a análise como processo de revelação dos modos de significação do audiovisual, privilegiando a materialidade da imagem, do som e do ritmo em vez de leituras exclusivamente narrativas. Para a autora, o filme funciona como uma programação de efeitos: cada escolha de enquadramento, luz, cor, montagem ou desenho sonoro organiza respostas perceptivas e simbólicas no espectador. Esta pesquisa adota essa concepção ao tratar a análise fílmica como procedimento qualitativo e interpretativo voltado à investigação dos processos sensoriais e discursivos ativados pelo cinema.

Entre as metodologias disponíveis, destaca-se a análise poética proposta por Wilson Gomes e desenvolvida por Penafria (2009), que se organiza em dois movimentos complementares: (1) identificar os efeitos estéticos, emocionais e cognitivos produzidos pela obra e (2) reconstruir, a partir deles, as estratégias formais que lhes dão origem. Essa abordagem reconhece que a experiência do espectador antecede qualquer categorização sistemática e, por isso, constitui ponto de partida privilegiado para o percurso analítico. Em diálogo com Ismail Xavier (2005) e com David Bordwell e Kristin Thompson (2019), compreende-se o filme como estrutura dinâmica de significação, na qual imagem, som e ritmo se articulam em um sistema expressivo que integra estética, ideologia e percepção.

A metodologia adotada combina, assim, uma abordagem poético-analítica com uma dimensão hermenêutica. De um lado, descrevem-se as estratégias expressivas da mise-en-scène, da fotografia, do som e da montagem; de outro, investigam-se os efeitos de sentido produzidos por essas escolhas na construção da maldade como experiência sensorial, política e ética. Não se trata apenas de interpretar o que as imagens mostram, mas de compreender como mostram, em que condições sensíveis a violência, a exclusão e o colapso institucional se tornam visíveis, audíveis e pensáveis.

Esse percurso dialoga com a base teórica que sustenta a tese. Hannah Arendt (1999) associa o mal à repetição obediente dos gestos cotidianos; Jacques Rancière (2009) discute a partilha do sensível como regime que define o que pode ou não ser visto e ouvido; Jacques Aumont (2011) investiga a imagem cinematográfica como espaço de negociação entre o que se expõe e o que se oculta; Julia Kristeva (1982) pensa o abjeto como limite da representação; Zygmunt Bauman (1998) analisa a desresponsabilização moral nas sociedades contemporâneas. Esses referenciais permitem compreender o mal como construção discursiva e sensível articulada às formas de percepção e às materialidades do cinema.

A intertextualidade, por sua vez, é abordada a partir das contribuições de Elizabeth Moraes Gonçalves e Denis Porto Renó (2009), que compreendem o diálogo entre obras como processo que amplia o potencial interpretativo do filme ao justapor gêneros, discursos e modos de representação. James Dudley Andrew (1984) acrescenta que o cinema nunca é um sistema fechado: cada obra reativa tradições narrativas, estilísticas e culturais que se atualizam na experiência do espectador. Desse ponto de vista, a análise fílmica deixa de ser apenas exame de uma narrativa isolada e passa a operar como leitura de camadas culturais em circulação.

No campo dos gêneros que encenam o mal, Noel Carroll (1990) descreve a estrutura emocional do horror como combinação de medo, repulsa e fascínio diante da figura monstruosa, enquanto Robin Wood (2003) identifica o horror como retorno do reprimido sob forma anômala. Laura Mulvey (1975), por sua vez, evidencia a dimensão política do olhar ao discutir a construção do prazer visual e as relações de poder que o atravessam. Esses estudos contribuem para compreender como figurações da maldade — vilões, monstros, corpos abjetos — condensam conflitos sociais e psíquicos, operando como dispositivos privilegiados para a análise.

Do ponto de vista sociocultural, Bauman (1998) e Debord (1997) oferecem instrumentos para situar as obras em um contexto mais amplo. Bauman relaciona a modernidade e a pós-modernidade à fragmentação moral e à transformação do outro em objeto descartável; Debord compreende o espetáculo como forma de organização da vida social, em que relações humanas se convertem em imagens circulantes. Tais perspectivas ajudam a entender por que, nos filmes analisados, a maldade não se limita a atos individuais, mas se manifesta como lógica estrutural inscrita em instituições, cidades, corpos e dispositivos de visibilidade.

A articulação entre esses referenciais sustenta a hipótese central da tese: o “iteramalimpsesto” é o dispositivo que revela como o mal se fabrica na própria forma fílmica, na sobreposição entre o que se vê e o que se ouve. Ver e ouvir o cinema, nesse sentido, é revisitar as camadas simbólicas de uma cultura que se reescreve incessantemente na superfície sensível da imagem.

A tese organiza-se em quatro capítulos, além da introdução e das considerações finais, delineando um percurso que articula reflexão teórica, análise fílmica e aplicação do conceito de “iteramalimpsesto” à compreensão das formas contemporâneas do mal nos filmes do *corpus* aqui selecionados. A Introdução apresenta o problema de pesquisa, os objetivos e a

justificativa do estudo, situando *Coringa* (2019) e *A Substância* (2024) como *corpus* analítico e formulando o conceito de “iteramalgimpsesto” como ferramenta conceitual e metodológica singular.

Assim, a Introdução estabelece o terreno conceitual e metodológico que orienta a tese. Ao formular o “iteramalgimpsesto” como conceito heurístico inédito e aplicá-lo aos filmes que compõem o *corpus*, a pesquisa busca compreender como a maldade se reinscreve na própria materialidade audiovisual, condensando tensões sociais e políticas próprias de seu contexto de produção e circulação.

O Capítulo I apresenta o arcabouço teórico da tese, revisando debates sobre estética, ética, intertextualidade e modos de análise fílmica. Esse conjunto de referências constitui o terreno conceitual que possibilita a formulação do “iteramalgimpsesto” e delimita os princípios que orientam sua construção.

O Capítulo II introduz o “iteramalgimpsesto” como conceito heurístico, descrevendo sua lógica interna, seus eixos cromáticos — Vermelho (imagem), Azul (som) e Violeta (síntese) — e seu potencial para interpretar processos de reinscrição estética e sensorial nos filmes do *corpus*.

O Capítulo III aplica o “iteramalgimpsesto” à análise de *A Substância* (2024), examinando a representação da maldade a partir da abjeção, da performatividade e da precariedade dos corpos femininos. A leitura evidencia como a obra reinscreve tensões biopolíticas e afetivas por meio de escolhas formais específicas.

O Capítulo IV desenvolve a análise de *Coringa* (2019), focalizando a maldade política e suas manifestações na exclusão, no abandono e na violência estrutural. A investigação demonstra como a obra mobiliza imagem, som e montagem para reinscrever conflitos sociais na própria forma fílmica.

As Considerações Finais retomam o percurso, sintetizando as contribuições teóricas e metodológicas do “iteramalgimpsesto” e indicando possíveis desdobramentos para pesquisas futuras sobre a estética da maldade no cinema contemporâneo.

## CAPÍTULO I — CONCEITOS-BASE DO “ITERAMALGIMPSESTO”

Esta tese parte da tradição dos estudos sobre estética, ética e intertextualidade para delinear quatro dimensões teóricas que atravessam o conceito: a relação entre imagem e maldade; a articulação entre forma estética e implicações políticas; a intertextualidade como princípio de construção das obras; e a experiência sensorial do cinema como campo de inscrição do conflito. Em diálogo com autores que pensam a imagem como repositório de memória e tensão histórica — como Jacques Aumont, Jacques Rancière e Slavoj Žižek —, esta pesquisa parte da hipótese de que o cinema pode operar como um dos espaços centrais de inscrição simbólica do mal. Como afirma Aumont, a imagem cinematográfica não se limita a representar o mundo, mas “organiza formas visíveis que produzem sentido, afetando diretamente a maneira como percebemos e interpretamos a realidade” (AUMONT, 2011, p. 15). Nessa perspectiva, a imagem torna-se lugar de condensação estética e histórica, capaz de articular sensibilidade e pensamento.

O objetivo deste capítulo é delinear um quadro teórico que situe o “iteramalgimpsesto” em relação à intertextualidade, entendido aqui como conceito heurístico e não como teoria totalizante: uma ferramenta de leitura capaz de identificar como os filmes que compõem o *corpus* analisado reinscrevem, amalgamam e transformam discursos sobre o mal em sua materialidade audiovisual. Tal compreensão dialoga com a formulação de Rancière, para quem a estética não diz respeito apenas às formas artísticas, mas à própria “distribuição do sensível, isto é, à partilha do que pode ser visto, dito e pensado em uma determinada ordem histórica” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Assim, a análise fílmica permite compreender como imagens e sons participam da configuração de regimes de visibilidade associados à violência, à exclusão e à crueldade.

Nesse percurso, o primeiro passo consiste em explicitar o lugar da análise fílmica como procedimento metodológico central desta pesquisa, definindo os recortes mobilizados e as questões dirigidas às obras. Em seguida, apresentam-se os conceitos-chave que orientam a leitura proposta ao longo da tese, estabelecendo as bases conceituais para a formulação do “iteramalgimpsesto” e para sua aplicação às narrativas de *Coringa* (2019) e *A Substância* (2024). Como observa Žižek, o cinema constitui um campo privilegiado para pensar o mal, pois “não apenas mostra a violência, mas organiza as condições simbólicas que a tornam visível e, muitas vezes, aceitável” (ŽIŽEK, 2012, p. 9).

## 1.1 Análise fílmica

A análise fílmica constitui, nesta tese, o ponto de partida para compreender os filmes como exemplos de linguagem sensorial e discursiva. Manuela Penafria (2009) define a análise como atividade de perscrutação detalhada da obra, destinada a identificar tanto os efeitos produzidos na experiência de fruição quanto as estratégias formais que os sustentam. Para a autora, o filme opera como uma programação de efeitos: uma articulação entre imagem, som e narrativa que orienta respostas perceptivas e simbólicas no espectador. Como afirma Penafria, a análise fílmica busca compreender “os efeitos do filme sobre o espectador e os mecanismos formais responsáveis por produzi-los” (PENAFRIA, 2009, p. 9). Esta pesquisa adota essa perspectiva, entendendo a análise fílmica como procedimento qualitativo e interpretativo voltado à investigação dos processos sensoriais ativados pelo audiovisual, especialmente na construção da experiência da maldade em *Coringa* e *A Substância*.

Entre as metodologias possíveis, destaca-se a análise poética proposta por Wilson Gomes e desenvolvida por Penafria (2009), estruturada em duas etapas complementares: identificar os efeitos estéticos, emocionais e cognitivos produzidos pela obra e, em seguida, reconstruir as estratégias formais que lhes dão origem. A abordagem reconhece que a experiência do espectador antecede a categorização sistemática, de modo que sentir o filme se torna ponto de entrada para compreendê-lo. Esse gesto orienta o percurso analítico desta tese ao priorizar, nos filmes do corpus, os afetos mobilizados por cor, som, ritmo e composição antes de sua sistematização conceitual.

Nessa direção, Jacques Aumont (1995) contribui ao propor um procedimento que articula percepção, reconhecimento e interpretação. Para o autor, a leitura do filme organiza-se em etapas encadeadas que vão da inteligibilidade perceptiva ao reconhecimento dos objetos visuais e sonoros, culminando na apreensão dos sistemas especificamente cinematográficos que estruturam o discurso (AUMONT, 1995, p. 183). Analisar um filme implica, segundo Aumont, “revê-lo, manipulá-lo, recortá-lo, comparar suas sequências” (AUMONT, 1995, p. 214), operações fundamentais para tornar visíveis as escolhas formais responsáveis pelos efeitos produzidos. Esse procedimento orienta a análise de *Coringa* e *A Substância*, permitindo identificar como enquadramentos, atmosferas sonoras e estratégias de montagem organizam regimes de percepção associados à violência e à exclusão.

A concepção dialoga com Ismail Xavier (1983), para quem a linguagem cinematográfica é processo em permanente reelaboração histórica. As estéticas e os modos de

ver resultam de condições culturais específicas; por isso, a análise deve reconhecer o filme como produto das tensões entre expressão artística e materialidade de produção. Em *Coringa*, essa tensão manifesta-se na articulação entre realismo urbano e estilização expressionista; em *A Substância*, na combinação entre corpo, abjeção e espetáculo visual. Cada obra carrega marcas de seu tempo — estilos, repertórios e conflitos — que atravessam sua significação.

Essa dimensão dialógica é ampliada por Carlos Eduardo Rockenbach (2020), ao compreender o cinema como arte criativa e discursiva produzida entre imaginação, técnica e indústria. O filme resulta de uma negociação constante entre desejo estético e condicionamentos materiais, preservando sua potência artística mesmo sob lógicas de produção complexas. Denise Azevedo Duarte Guimarães (2012) reforça essa perspectiva ao caracterizar o cinema como amálgama intersemiótico, no qual literatura, música, teatro, dança e fotografia se reorganizam em um sistema próprio de significação. Essa mistura de códigos torna-se visível no *corpus* analisado, especialmente na articulação entre corpo, som e imagem como camadas expressivas da maldade.

A intersemiose conecta-se à noção de abertura estética discutida por Umberto Eco (1986), segundo a qual a obra contemporânea se constitui como campo de multiplicação interpretativa. O sentido, afirma Eco, não reside em significados fixos, mas emerge da interação entre estrutura formal e experiência perceptiva do espectador. Tal abertura intensifica-se no cinema, cuja dimensão audiovisual produz mensagens estratificadas e percursos interpretativos múltiplos, como se observa nas ambiguidades narrativas e sensoriais de *Coringa* e *A Substância*.

Distinguir análise de crítica torna-se, nesse ponto, fundamental. A crítica permite ensaios e juízos de valor, já a análise fílmica busca compreender o filme como discurso. Jacques Aumont (2011) sintetiza essa posição ao afirmar que o cinema “pensa por imagens”, isto é, organiza o pensamento por meio de cores, sons, movimentos e enquadramentos. Essa concepção sustenta a leitura do *corpus* como sistema expressivo no qual o mal se constrói não apenas como tema narrativo, mas como forma sensível.

Sob a ótica do formalismo histórico, David Bordwell e Kristin Thompson (2019) reforçam a dimensão estrutural da análise ao destacar que narrativa e *mise-en-scène* funcionam como sistemas de controle da atenção e da emoção. Em *Coringa*, a organização do espaço urbano e o ritmo da montagem orientam a identificação afetiva com o protagonista; em *A Substância*, a *mise-en-scène* do corpo feminino e a repetição de gestos instauram uma

experiência de desconforto e abjeção. A análise fílmica observa, assim, as operações formais que estruturam a experiência visível do filme para além do enredo.

No contexto brasileiro, Elizabeth Moraes Gonçalves e Denis Porto Renó (2009) ampliam essa perspectiva ao situar o cinema como território de intertextualidade expandida. Para os autores, a montagem audiovisual configura o filme como espaço de reescritas permanentes, aproximando-o da noção de palimpsesto. Cada imagem carrega vestígios de outras formas expressivas, o que dialoga diretamente com a proposta do “iteramalimpsesto” como dispositivo de leitura das camadas sensoriais do *corpus*.

Essa fundamentação teórica sustenta a premissa desta tese: compreender os filmes do *corpus* analisado como superfícies de reinscrição sensorial, nas quais imagem e som operam conjuntamente para produzir sentidos estéticos, éticos e políticos. O “iteramalimpsesto” insere-se nessa tradição ao deslocar o foco da representação para o processo perceptivo, permitindo ler cada filme como experiência iterativa que se reescreve continuamente a partir de suas camadas visuais, sonoras e culturais.

## **1.2 Simulacros e intertextualidade**

Isaías Latuf Mucci observa que abordar o simulacro exige situá-lo em relação àquilo que lhe serve de contraste: o real. Para o autor, o simulacro não remete a um modelo original, mas constitui um signo que se refere apenas a si mesmo, pois “não representa algo exterior, mas afirma sua própria condição de artifício” (MUCCI, 2009, p. 1). Retomando Jean Baudrillard e Mario Perniola, Mucci sintetiza que o simulacro deve ser entendido como uma construção artificial destituída de um modelo original e incapaz de se tornar referência para si mesmo. Nesse horizonte, o simulacro desloca o debate da mimese para a autonomia simbólica. Não há essência a alcançar, nem verdade profunda escondida sob a superfície. Como observa Michel Maffesoli, trata-se de um regime estético que opera pela duplicação contínua, pela multiplicação de aparências e pela circulação de formas que já não guardam vínculo direto com um referente originário.

Baudrillard radicaliza esse cenário ao afirmar que o simulacro “reconstrói, por meio da ilusão referencial, o mundo que convencionou chamar de real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). A representação deixa de funcionar como janela para o mundo e torna-se véu, substituição, reinvenção. A imagem perde sua função reflexiva e se converte em matriz de realidade: aquilo que se experimenta não é mais o mundo, mas sua reconstrução sensorial. Arlindo Machado

aprofunda essa leitura ao afirmar que as imagens são “artifícios para simular algo a que não se tem acesso direto” (MACHADO, 1997, p. 31). Nesse sentido, toda imagem é mediação — tentativa de reinscrever o mundo por meio de códigos perceptivos específicos. Com a intensificação das tecnologias digitais, Neli Freitas descreve a contemporaneidade como uma “vertigem comunicacional”, marcada pela saturação de signos e pela diluição das fronteiras entre real e ficção (FREITAS, 2012, p. 14).

A distinção proposta por Baudrillard entre dissimulação e simulação é decisiva para compreender esse processo. Dissimular é fingir não ter o que se tem; simular é fingir ter o que não se tem. Na dissimulação, ainda há referência ao real; na simulação, essa diferença colapsa. A simulação põe em ruína a separação entre verdadeiro e falso, real e imaginário, e o simulacro deixa de ser erro para tornar-se sistema. Nesse enquadramento, o cinema surge como espaço privilegiado da simulação: produz mundos, multiplica aparências e fabrica verossimilhanças capazes de se sobrepor às experiências concretas. *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019) exemplifica esse regime ao construir uma trajetória em que Arthur Fleck habita uma estética que oscila entre patologia e performance, verdade e fingimento. O espectador nunca tem acesso a um real empírico estável; acompanha, antes, a proliferação de sinais, afetos e atmosferas que constituem sua deriva. Nesse sentido, o simulacro opera como ruína da origem: tudo o que resta é aparência organizada como experiência sensível.

A posição de Gilles Deleuze tensiona profundamente esse cenário. Em oposição à leitura do simulacro como ilusão ou cópia degradada, Deleuze propõe que o simulacro é potência de criação, pois “não é a negação da diferença, mas sua afirmação” (DELEUZE, 2006, p. 299). Não se trata de falsificar o real, mas de instaurar diferença. O simulacro rompe com a hierarquia entre original e cópia, inaugurando um regime em que a criação emerge por variação, deslocamento e intensificação — as chamadas potências do falso. A imagem deixa de ser duplicação e torna-se força, devir, processo criativo que reconfigura a percepção. Enquanto Baudrillard interpreta o simulacro como ruína da referência, Deleuze identifica nele a possibilidade de um pensamento que dispensa modelos fixos. No cinema, isso significa que a imagem não representa: ela pensa por meio de seus contornos, vibrações, cortes e intensidades.

Diante dessas duas perspectivas, ambas robustas e rigorosas, esta tese não opta por uma contra a outra. Em vez disso, propõe um terceiro caminho que emerge justamente da tensão entre esses polos. Os filmes analisados operam nem como regime de dissolução pura, nem como potência ilimitada de criação, mas como superfícies de reinscrição sensorial

marcadas pela sobreposição de camadas estéticas, culturais e afetivas. É nesse ponto que o “iteramalimpsesto” se consolida como conceito heurístico. O simulacro não é compreendido como cópia degradada nem como invenção *ex nihilo*, mas como processo de reescrita no qual cada imagem preserva vestígios de outras imagens, cada gesto sonoro reverbera ecos históricos, cada corpo filmado manifesta memórias culturais e cada narrativa reinscreve tensões políticas, éticas e perceptivas.

A lógica aqui não é a da dissolução nem a da ruptura criativa, mas a da continuidade transformadora. Essa concepção aproxima-se da noção de intertextualidade formulada por Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva — posteriormente expandida por Denize Correa Araujo — segundo a qual toda imagem é palimpsesto: superfície em que discursos, afetos e memórias se entrecruzam. Araujo descreve o audiovisual como campo em que “as imagens se reescrevem incessantemente”, articulando sensibilidade, história e crítica social (ARAUJO, 2013, p. 57).

O “iteramalimpsesto” ancora-se nesse princípio ao conceber o cinema como organismo de memória estética, no qual a maldade se reinscreve não como essência nem como engano, mas como gesto sensorial. O simulacro, nesse sentido, não dissolve a realidade: reinscreve-a. Não cria sem precedentes: transfigura. É nessa lógica de repetição produtiva que se inscrevem *Coringa* e *A Substância*, obras que não reproduzem o mal, mas o reativam sob condições estéticas e políticas específicas. O “iteramalimpsesto” surge, assim, como síntese entre as duas tradições teóricas, compreendendo os filmes como superfícies de escrita contínua nas quais simulacro, memória e experiência se interpenetram na própria materialidade das imagens.

A discussão sobre os simulacros evidencia como o *corpus* repousa sobre regimes de aparência que não apenas representam, mas reinventam o real. Ainda assim, compreender o simulacro como operação estética não basta para explicar como essas imagens reativam e transformam memórias culturais que antecedem cada obra. A lógica de reescrita que sustenta tanto o simulacro quanto o cinema exige um dispositivo capaz de apreender o entrelaçamento entre repetição e diferença em sua dimensão sensorial. É nesse intervalo que a intertextualidade — e suas diferenciações em relação ao “iteramalimpsesto” — torna-se passo necessário na argumentação.

### 1.3 Diferenciações intertextualidade e “iteramalimpsesto”

A intertextualidade constitui um dos fundamentos teóricos deste estudo, pois permite compreender o cinema como espaço de circulação permanente entre textos, discursos e memórias culturais. Desde as formulações de Julia Kristeva, inspiradas em Bakhtin, a intertextualidade é concebida como o princípio segundo o qual “todo texto se constrói como um mosaico de citações” (KRISTEVA, 1982, p. 146). Tal perspectiva desloca a centralidade da autoria individual para a rede de relações discursivas que sustenta cada obra. No âmbito audiovisual, esse movimento se desdobra como um tecido polissensorial, no qual imagem, som e movimento reinscrevem memórias de narrativas, gêneros e tradições estéticas.

Denize Correa Araujo amplia essa compreensão ao propor a noção de “intertextualidade expandida”, indicando que o cinema partilha suas operações de sentido com a televisão, a publicidade e as mídias digitais, constituindo um ecossistema contínuo de referências que o espectador percorre ativamente. Para a autora, o audiovisual é como um campo de atravessamentos, no qual “as imagens se reescrevem incessantemente em diálogo com outros textos e mídias” (ARAUJO, 2013, p. 57). Autores como Michael Riffaterre e Gérard Genette contribuem para esse quadro ao mapear modalidades de relação entre textos, reforçando que toda obra emerge de uma memória cultural compartilhada.

Contudo, ao mesmo tempo em que essa tradição oferece uma base indispensável, ela apresenta limites quando aplicada aos filmes do *corpus* desta tese, cuja força expressiva reside não apenas em citações, alusões ou estruturas narrativas reconhecíveis, mas em operações sensoriais que ultrapassam o plano discursivo. A intertextualidade descreve relações entre obras, privilegiando a lógica da referência; porém, a experiência cinematográfica se realiza também pela cor, pela luz, pelo ruído, pelo ritmo e pelo silêncio — materialidades que produzem sentido sem recorrer necessariamente ao código textual. Em *Coringa* e *A Substância*, a memória cultural do mal não se manifesta apenas por arquétipos narrativos ou gêneros reconhecíveis, mas se inscreve na própria textura sensível da imagem e do som.

É justamente nesse ponto que emerge a necessidade de um dispositivo mais atento ao modo como a memória estética se reinscreve no corpo fílmico. O “iteramalimpsesto”, conceito formulado nesta tese, nasce dessa lacuna. Ele se insere na tradição intertextual, mas desloca seu eixo analítico do plano discursivo para o plano perceptivo. Em vez de mapear citações explícitas ou relações estruturais entre obras, investiga como a materialidade sensorial do filme — luz, cor, gesto, ruído, silêncio e movimento — funciona como campo de

reativação e transfiguração de memórias estéticas. Trata-se de um conceito heurístico voltado ao sensível, não ao texto; ao rastro perceptivo, não à referência declarada.

Essa mudança de eixo produz uma distinção decisiva: enquanto a intertextualidade opera entre obras, o “iteramalimpsesto” opera na obra. A intertextualidade descreve trocas discursivas; o “iteramalimpsesto” examina camadas visuais e sonoras que reinscrevem essas memórias na própria forma fílmica. O que antes era entendido como texto desloca-se, aqui, para o domínio da textura, em que luz, cor, ruído e ritmo constituem modos de inscrição sensorial. Como observa Araujo, “a intertextualidade no cinema é uma forma de experiência, não apenas um exercício de citação” (ARAUJO, 2019, p. 82). O “iteramalimpsesto” expande essa formulação ao propor que é na experiência perceptiva que a memória cultural se reinscreve: vestígios cromáticos, sonoros e rítmicos atuam como dispositivos de sentido capazes de atualizar, distorcer ou tensionar discursos anteriores.

Desse modo, o “iteramalimpsesto” não se apresenta como derivação da intertextualidade, mas como sua expansão metodológica no campo das imagens em movimento. Ele permite compreender a reinscrição iterativa nas obras selecionadas para o corpus, nas quais temporalidades, ideologias e estéticas se amalgamam sensorialmente. Em *Coringa*, essa reinscrição manifesta-se na repetição corporal, nos gestos e na paisagem sonora urbana que atualizam imaginários de exclusão e colapso institucional; em *A Substância*, emerge na duplicação do corpo, na textura da carne e na violência visual que reinscrevem padrões biopolíticos de controle e apagamento.

A distinção entre intertextualidade e “iteramalimpsesto” permite, assim, compreender o cinema não como simples sistema de citações, mas como campo de reinscrições sensoriais, em que cor, som e atmosfera condensam rastros culturais e afetivos. No entanto, identificar como tais camadas se reorganizam ainda não responde por que essas reinscrições se constituem como formas específicas de maldade no cinema contemporâneo. Para compreender essa dimensão ética e política, torna-se necessário deslocar o foco das operações formais para os modos como a violência se constrói, se naturaliza e se legitima socialmente. É nesse ponto que a discussão avança para o problema do mal como construção ética e política.

#### **1.4 O mal como construção ética e política**

A compreensão do mal como fenômeno histórico, discursivo e relacional constitui um dos fundamentos teóricos desta tese. Em vez de concebê-lo como essência metafísica ou

desvio excepcional, entende-se a violência como construção ética e política, moldada pelas condições sociais e pelas formas simbólicas que estruturam o imaginário coletivo. Nos filmes do *corpus*, essa construção torna-se visível em narrativas nas quais violência, exclusão e colapso moral aparecem não como anomalias, mas como efeitos imanentes às rotinas sociais: expressões de uma normalidade sustentada por sistemas de poder e mediada por estéticas que naturalizam a barbárie.

Hannah Arendt, em *Eichmann em Jerusalém*, reformula de modo decisivo o pensamento moderno sobre a violência ao apresentar a noção de banalidade do mal. Para a autora, o mal pode ser praticado não por monstros ou figuras patológicas, mas por indivíduos comuns, incapazes de exercer juízo crítico sobre seus atos. O horror reside menos na intenção e mais na suspensão do pensamento ético. Como afirma Arendt, muitos agentes da violência eram “terríveis e aterrorizantes porque eram completamente incapazes de pensar por si mesmos” (ARENDR, 1999, p. 289). Essa leitura desloca a discussão do campo das motivações individuais para o das engrenagens sociais que tornam o mal possível. Em *Coringa* (Todd Phillips, 2019), essa lógica manifesta-se na repetição burocrática da exclusão, na indiferença institucional e na normalização do abandono, fazendo do colapso moral um produto sistêmico antes de um desvio individual.

Zygmunt Bauman aprofunda esse horizonte ao examinar como a modernidade e suas instituições produzem condições para a violência moral e política. Em *Modernidade e Holocausto* (1998), argumenta que a racionalidade burocrática pode se converter em dispositivo de aniquilação simbólica e material; em *Modernidade líquida* (2001), expõe a fragilidade dos vínculos humanos e a dissolução das responsabilidades éticas no mundo contemporâneo. Transpostas ao cinema, essas formulações ajudam a compreender como imagens da maldade articulam, simultaneamente, a frieza racional da modernidade e a instabilidade afetiva do presente. A estetização da dor — o close no rosto indiferente, o som abafado do colapso, a repetição coreografada de quedas e fracassos — reinscreve a banalidade do mal em camadas sensoriais que atravessam os filmes do *corpus*.

Esse campo de tensões é ampliado por Susan Sontag, que observa que olhar o sofrimento do outro é sempre um ato moral, ainda que não necessariamente compassivo. Para a autora, “as imagens de sofrimento pedem uma resposta ética, mas não garantem empatia” (SONTAG, 2003, p. 41). No cinema, a violência torna-se experiência mediada: aquilo que, na vida cotidiana, poderia suscitar repulsa, é reorganizado como experiência sensível, capaz de aproximar o espectador da dor e, simultaneamente, distanciá-lo por meio da própria mediação

estética. O corpus produz, assim, uma ambivalência ética: ver e não agir, sentir e não interferir. O mal emerge tanto da ação quanto da indiferença organizada pela forma fílmica.

Sob outra chave teórica, Gilles Deleuze e Félix Guattari recusam a ideia de mal como essência. Em *Mil Platôs*, descrevem a violência como efeito de processos de codificação do desejo, nos quais sistemas políticos e sociais capturam e administram forças coletivas. A violência, nessa leitura, não nasce de intenções individuais, mas de regimes que organizam corpos, afetos e condutas. Os filmes do *corpus* traduzem visualmente essa concepção ao apresentar personagens atravessados por fluxos de poder que os excedem. Cada gesto, cada respiração e cada silêncio revelam modos pelos quais o desejo é territorializado, reprimido ou convertido em força destrutiva.

A crítica filosófica de Friedrich Nietzsche radicaliza essa abordagem ao dissolver a fronteira entre bem e mal como categorias fixas. Em *Além do bem e do mal*, afirma que “não há fenômenos morais, apenas uma interpretação moral dos fenômenos” (NIETZSCHE, 1886, p. 108). A moralidade é produção histórica, moldada por interesses e disputas de poder. Os filmes analisados operam nesse terreno interpretativo ao reinscrever dilemas éticos em personagens ambíguos, cujas trajetórias oscilam entre reconhecimento social e autoimagem. Nessa chave, o mal não é essência, mas efeito interpretativo — um modo de atribuir sentido à experiência humana por meio da imagem.

Judith Butler acrescenta uma dimensão ética central ao discutir a precariedade dos corpos. Em *Vida Precária*, argumenta que a violência se torna visível quando determinadas vidas são excluídas da esfera do reconhecimento, quando alguns corpos são considerados indignos de luto ou cuidado. Como afirma a autora, “certas vidas são mais passíveis de perda do que outras” (BUTLER, 2015, p. 38). Essa reflexão encontra ressonância direta em *A Substância* (Coralie Fargeat, 2024), cuja narrativa expõe o corpo feminino como território de reinscrição estética e política: superfície submetida a padrões de consumo, obsolescência e espetáculo. A obra evidencia, de forma sensorial, como a precariedade é construída, performada e reiterada.

Slavoj Žižek introduz a noção de violência sistêmica para designar estruturas que produzem sofrimento sem se apresentarem como violentas. Trata-se de uma violência que opera “por trás da normalidade”, ocultando-se sob discursos de progresso, mérito e ordem (ŽIŽEK, 2009, p. 2). Essa lógica aparece nos filmes do corpus como atmosfera: a violência não se impõe apenas por atos explícitos, mas se infiltra na montagem, no ritmo, no silêncio e na cor, transformando a forma fílmica em dispositivo de internalização ideológica.

Paul Ricoeur lembra que o mal é inseparável da linguagem simbólica, pois é por meio dela que culturas elaboram culpa, punição e redenção. Cada narrativa atualiza arquétipos em novas formas sensoriais, reorganizando mitos à luz do imaginário contemporâneo. É nesse gesto de repetição transformadora que se manifesta o caráter “iteramalgimpástico” da forma fílmica. O mal é reencenado não para ser superado, mas para ser revisto e reinterpretado no presente. Cada obra torna-se, assim, um palimpsesto moral — superfície em que vestígios do passado se amalgamam em novas tensões do olhar.

O “iteramalgimpasto”, como conceito heurístico, permite observar como o mal se inscreve não apenas como tema, mas como textura: ritmo, cor, silêncio e atmosfera. A maldade torna-se sensorial antes de ser narrativa e perceptível antes de ser discursiva. Os filmes do *corpus* reinscrevem, desse modo, a violência ética e política como forma perceptiva que atravessa a imagem e se fixa na materialidade audiovisual.

Se o mal se configura como construção ética, política e histórica, ele também se manifesta como forma sensorial, organizando a percepção do espectador por meio da estética. A violência não aparece apenas como evento narrativo, mas como dispositivo visual e sonoro que orienta afetos, posicionamentos e interpretações. Compreender o mal, portanto, demanda examinar como a forma — luz, cor, enquadramento e silêncio — participa ativamente de sua elaboração. É desse desdobramento que emerge a necessidade de discutir a estética do mal como campo de reinscrição sensível, tema que orienta o desenvolvimento do próximo tópico.

### **1.5A estética do mal: forma e intertextualidade**

O “iteramalgimpasto” permite observar o cinema como um palimpsesto sensorial, no qual cada gesto técnico e narrativo reitera e desloca rastros de uma cultura anterior. A maldade é concebida como força de repetição e desvio que atua por meio de imagens e sons, afastando-se de noções de essência ou de evento extraordinário ao amalgamar o passado no presente da experiência estética. Ao representar visual e sonoramente o mal, os filmes produzem também uma reflexão sobre sua condição de linguagem e de memória. É nesse movimento de reiteração e transformação que o “iteramalgimpasto” se consolida como ferramenta conceitual para pensar o audiovisual enquanto estrutura formal e sensível.

A estética cinematográfica materializa essa lógica ao reinscrever o mal nas formas sensoriais do filme. Mais do que suporte visual ou sonoro, a forma configura-se como linguagem que inscreve a maldade na experiência sensível do espectador. Essa dimensão pode

ser compreendida a partir das contribuições de Jacques Aumont, David Bordwell e Kristin Thompson, Jacques Rancière, Julia Kristeva, Laura Mulvey e Michel Foucault, autores que concebem o cinema como sistema expressivo no qual forma e conteúdo se constituem mutuamente.

Jacques Aumont observa que “a imagem fílmica não mostra simplesmente o mundo, mas o refaz, reorganizando o visível de acordo com a lógica do olhar cinematográfico” (AUMONT, 2004, p. 73). No caso da maldade, isso significa que violência, desconforto ou alienação podem ser sugeridos por uma luz oblíqua, um silêncio prolongado ou um close sufocante. Bordwell e Thompson reforçam essa perspectiva ao afirmar que o estilo visual e sonoro não é ornamento do conteúdo, mas condição de sua inteligibilidade e eficácia emocional (BORDWELL; THOMPSON, 2019). A forma torna-se, assim, pensamento sensível: aquilo que o filme elabora, elabora esteticamente.

Nos filmes do *corpus*, a *mise-en-scène* materializa a decadência psíquica das personagens e a corrosão dos vínculos sociais. O corpo curvado, a simetria desconfortável dos espaços, a trilha sonora dissonante e os silêncios constrangedores participam da construção da maldade como experiência afetiva e política. Nessa materialidade sensorial, o “iteramalgimpsesto” se realiza de modo pleno: é o ponto em que o mal deixa de ser apenas ideia representada e se converte em sensação — textura, reverberação, presença. Os eixos cromáticos vermelho, azul e violeta evidenciam que cor, som e atmosfera funcionam como estruturas discursivas nas quais a maldade se escreve.

A imagem cinematográfica, lembra Aumont, é “um espaço de negociação entre o que se mostra e o que se esconde” (AUMONT, 2011, p. 112), e é precisamente nesse interstício que o mal se inscreve. O corte, a elipse, o fora de campo, o silêncio e a sombra tornam-se dispositivos tão expressivos quanto a luz ou o som. Essa negociação do visível não se esgota na linguagem interna do filme, mas integra um regime mais amplo de organização do sensível. É nesse ponto que se articula a contribuição de Jacques Rancière. Para o autor, toda estética é política porque redefine aquilo que pode ser visto, ouvido e sentido em determinado momento histórico. A política da arte, escreve Rancière, não consiste em transmitir mensagens, mas em “reorganizar o que é comum, deslocar o visível e o dizível, reconfigurar a partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). Ao tratar a maldade como experiência estética, os filmes do *corpus* participam desse regime ao redistribuir lugares de visibilidade para a dor, o colapso e a violência estrutural.

Se Rancière pensa a política das imagens na esfera do sensível, Julia Kristeva desloca a discussão para o território do corpo e do desconforto. Sua teoria do abjeto é fundamental para compreender o modo como o cinema constrói o mal pela via simultânea da repulsa e da atração. O abjeto desestabiliza fronteiras entre eu e outro, dentro e fora, pureza e contaminação, ameaçando a integridade do sujeito. Não se trata de um simples objeto repellido, mas de algo que retorna do interior, lembrando que a identidade jamais é totalmente limpa. O abjeto manifesta-se em imagens que confrontam o espectador com fluidos corporais, feridas, decomposição e ruínas psíquicas e simbólicas. A estética do abjeto não apenas representa a desordem: convoca essa desordem como experiência. O mal torna-se, nesse horizonte, experiência física e sensorial, reduzindo a distância entre espectador e imagem.

Laura Mulvey acrescenta dimensão decisiva ao situar o olhar cinematográfico como regime de poder. Ao demonstrar que o prazer visual se organiza por dinâmicas de desejo e controle, a autora evidencia que o olhar é também um dispositivo moral, pois define quais corpos podem ser expostos, desejados, punidos ou descartados (MULVEY, 1975). Em *A Substância* (Coralie Fargeat, 2024), esse regime é tensionado ao converter o corpo feminino em ruína do olhar que antes o consagrava como espetáculo: Sue, a jovem extraída como imagem ideal e descartada como resto grotesco, expõe a violência estrutural inscrita na própria forma do prazer visual. Em *Coringa* (Todd Phillips, 2019), o corpo de Arthur oscila entre o risível e o trágico, confrontando o espectador com um olhar que ora convoca identificação, ora impõe distância incômoda. Em ambos, a estética torna-se campo de fricção moral, evidenciando como a violência não apenas é narrada, mas organizada por escolhas formais que moldam a percepção.

Se Mulvey desvela a lógica de poder que estrutura o prazer visual, Michel Foucault permite deslocar a discussão para outro regime do olhar: aquele em que ver e ser visto integram mecanismos de vigilância e disciplina. Em *Vigiar e Punir*, o olhar organiza corpos, comportamentos e condutas, instituindo regimes de controle que se naturalizam no cotidiano. Mobilizada aqui como desenvolvimento teórico, essa leitura permite compreender o regime escópico do cinema como espaço em que prazer visual e vigilância se entrelaçam. A câmera não apenas observa, mas regula; não apenas mostra, mas seleciona quais corpos serão expostos à luz e quais permanecerão à sombra. Regimes de visibilidade e de vigilância tornam-se, assim, dispositivos centrais para pensar a estética da maldade nos filmes analisados, nos quais ver e ser visto se confundem em performances de controle.

Dessa perspectiva, a estética da maldade é também estética da perturbação. Ao desestabilizar a visualidade — por meio de enquadramentos assimétricos, cortes bruscos, distorções cromáticas ou dissonâncias sonoras — o filme tensiona o julgamento moral. O mal passa a se manifestar não apenas nas ações narradas, mas na maneira como a narrativa organiza a experiência de vê-las, senti-las e avaliá-las. A forma deixa de funcionar como invólucro para se tornar vetor de afeto e crítica: é na composição da imagem e do som que se decide o alcance ético da obra.

O “iteramalimpsesto”, nesse contexto, oferece uma chave para ler essa sobreposição estética. Ao articular imagem, som e síntese perceptiva pelos eixos cromáticos vermelho, azul e violeta, o conceito permite compreender como camadas visuais e sonoras se amalgamam, se reescrevem e se contaminam, produzindo o mal como experiência sensorial. A estética é, assim, o território em que o mal se torna visível, audível e pensável. Reconhecer o papel da forma na construção da maldade implica compreender o *corpus* como campo de inscrição ética: cada enquadramento, silêncio, corte ou cor constitui também uma decisão moral e histórica.

O mal cinematográfico não se define apenas pelo que narra, mas pela maneira como se materializa, pelas escolhas sensíveis que reinscrevem, em cada obra, os rastros de um imaginário coletivo. O “iteramalimpsesto” propõe interpretar esse processo como reescrita contínua: cada filme é memória viva, camada em metamorfose, elaborando o mal formalmente — pensando-o, sentindo-o e regravando-o, imagem após imagem, som após som.

A discussão sobre a estética da maldade revela, assim, como imagem e som reconfiguram sensorialmente tensões éticas e políticas. Para compreender plenamente de que modo essas camadas se amalgamam, se repetem e se transformam, torna-se necessário explicitar a ferramenta teórico-metodológica que estrutura esta tese. O “iteramalimpsesto”, desenvolvido no capítulo seguinte, emerge como dispositivo capaz de integrar percepção, memória estética e reinscrição formal, articulando os princípios discutidos até aqui em uma metodologia aplicável às obras do *corpus*.

## CAPÍTULO II — “ITERAMALGIMPSESTO”

No capítulo anterior, demonstrei que a maldade nos filmes do *corpus* não se limita a temas ou figuras narrativas, mas se manifesta como processo de reinscrição sensorial: um regime estético no qual imagens, sons e atmosferas reativam memórias culturais e políticas. A violência, nesse contexto, deixa de ser apenas representada para se tornar experiência perceptiva, inscrita na própria materialidade audiovisual. Para compreender de que modo essa repetição transformadora opera na forma do filme, aprofundarei, neste capítulo, o conceito de “iteramalgimpsesto” como conceito heurístico. Trata-se de explicitar como compreendo a intertextualidade — redefinida no capítulo anterior como dinâmica perceptiva e sensorial — desdobrando-se aqui em metodologia de análise fílmica capaz de articular imagem, som e experiência espectral.

Parto das formulações de Gérard Genette sobre a transtextualidade. Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, o autor afirma que todo texto se constrói como um campo de relações, definindo a transtextualidade como “tudo o que põe um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 8). Entre essas modalidades, a hipertextualidade — entendida como a transformação de um texto anterior “sem que este seja explicitamente citado” (GENETTE, 2010, p. 10) — oferece um campo especialmente fecundo para pensar os filmes do *corpus*, nos quais personagens, esquemas visuais e atmosferas narrativas retornam sob variações formais e deslocamentos sensoriais.

Essa lógica de derivação me permite compreender o filme como hipertexto audiovisual: uma superfície na qual o passado não desaparece, mas permanece ativo como força de recomposição estética. Nesse ponto, a metáfora do palimpsesto assume papel decisivo. Para Genette, “o palimpsesto é uma escritura de segunda mão, na qual se leem ainda, sob o texto presente, os vestígios do texto anterior” (GENETTE, 2010, p. 399). Ao transpor essa noção para o cinema, observo como cada gesto técnico — cor, enquadramento, desenho sonoro, montagem — carrega resíduos simbólicos e afetivos que se atualizam na experiência do espectador, mesmo quando não são reconhecidos como referência direta.

Umberto Eco amplia essa perspectiva ao deslocar o palimpsesto do plano exclusivamente textual para o campo da recepção. Para o autor, toda leitura implica atravessar camadas de sentido, pois “ler é sempre percorrer um palimpsesto” (ECO, 1996, p. 42). No cinema, entendo que essa operação não se realiza apenas pelo reconhecimento intelectual de referências, mas pela experiência sensível: o espectador percebe ritmos, tonalidades

cromáticas e atmosferas que evocam memórias estéticas anteriores, produzindo uma familiaridade estranhada que caracteriza grande parte do audiovisual contemporâneo. A intertextualidade deixa, assim, de ser apenas relação discursiva e passa a operar como fenômeno perceptivo.

É do cruzamento entre essas três operações — iteração, amálgama e palimpsesto — que formulo o conceito de “iteramalimpsesto”. Iterar, aqui, significa repetir transformando; amalgamar, fundir elementos heterogêneos; palimpsestar, reescrever preservando vestígios do que foi apagado. A formação lexical do termo segue a lógica dos substantivos abstratos em língua portuguesa, nos quais o sufixo nomeia uma condição ou estado persistente. Assim como “maldade” designa uma qualidade reiterada nas práticas sociais, “iteramalimpsesto” designa, tal como proponho nesta tese, uma estrutura formal recorrente em certas obras audiovisuais: superfícies sensoriais nas quais camadas estéticas, políticas e culturais se acumulam, se contaminam e se transformam, sem eliminar completamente seus rastros anteriores.

Como conceito heurístico, o “iteramalimpsesto” organiza a leitura que desenvolvo dos filmes do *corpus*. Em contraste com abordagens analíticas que fragmentam imagem e som em domínios autônomos, defendo aqui uma metodologia fundada na indissociabilidade das materialidades audiovisuais. Essa proposta dialoga diretamente com Jacques Aumont, para quem o cinema constitui “um pensamento que se exerce por imagens e sons” (AUMONT, 2011, p. 23), e com Bordwell e Thompson, que afirmam que o estilo fílmico não é ornamento do conteúdo, mas “o meio pelo qual a narrativa e a experiência emocional se tornam inteligíveis” (BORDWELL; THOMPSON, 2019, p. 58).

A partir dessa premissa, estruturei o “iteramalimpsesto” em três eixos entrelaçados: Vermelho (imagem), Azul (som) e Violeta (síntese perceptiva). Essa heurística cromática parte da ideia de que a experiência cinematográfica se constitui como campo contínuo de sensações, no qual escolhas formais e implicações ético-políticas se coproduzem. Não se trata de categorias rígidas, mas de zonas de observação sensorial que orientam a leitura que proponho do filme enquanto superfície de reinscrição.

Entre esses eixos, o vermelho configura-se como ponto de partida por sua associação recorrente, no imaginário ocidental moderno, à inscrição visual da violência, da ruptura e do excesso. Como observa Michel Pastoureau (2017), o vermelho ocupa historicamente o lugar da cor da transgressão e da intensidade extrema, vinculando-se ao sangue, à ferida, à exposição do corpo e àquilo que irrompe de forma visível e incontornável no campo

perceptivo. No cinema, essas qualidades cromáticas operam como modos imediatos de inscrição do mal na imagem, seja pela saturação da cor, seja pela ênfase na materialidade da carne.

O azul, por sua vez, desloca a análise para o campo sonoro e atmosférico. Mais do que uma cor associada ao visível, ele funciona aqui como regime sensorial de reverberação, englobando ruídos, silêncios, texturas acústicas e trilhas que prolongam, tensionam ou contradizem aquilo que se vê. Essa dimensão aproxima-se do que autores como Raymond Murray Schafer (1994) descrevem como paisagem sonora, na qual o som organiza afetos, hierarquias e modos de habitar o espaço.

O violeta, enquanto cor-síntese, corresponde ao ponto de convergência entre imagem e som, emergindo da colisão entre a inscrição visual do vermelho e a reverberação sensorial do azul. Trata-se de uma zona liminar em que essas camadas se amalgamam, produzindo atmosferas densas de maldade, nas quais afeto, política e forma tornam-se indissociáveis, não mais distinguíveis como domínios separados da experiência fílmica.

O “iteramalgimpsesto” estrutura, assim, o procedimento metodológico que adoto nesta tese. A heurística cromática permite compreender os filmes do *corpus* como superfícies de reinscrição contínua, nas quais camadas visuais e sonoras se sobrepõem, se deslocam e se transformam ao longo da experiência espectral. A partir desse princípio, avanço, no próximo item, para a análise do primeiro eixo: o vermelho, entendido como cor da inscrição, da ferida e do excesso — porta de entrada sensorial para observar como a maldade se fixa na forma cinematográfica antes de se estabilizar como narrativa.

## 2.1 Vermelho

O vermelho ocupa posição singular no espectro cromático: é cor de intensidade, mas também de ambivalência. Como observam André Lüttich (2017), Sunil Kumar (2018) e Ian Watts (2019), seus significados variam amplamente conforme o contexto cultural: prosperidade e celebração na China, pureza na Índia, luto na África do Sul e, no Ocidente, associações recorrentes com desejo, perigo, violência e excesso. Essa multiplicidade semântica faz do vermelho um signo instável, cuja força reside menos em um significado fixo do que em seu impacto sensorial imediato.

Para esta tese, essa plasticidade simbólica assume função estética central. O vermelho opera como camada cromática capaz de instaurar atmosferas, anunciar rupturas e articular

tensões éticas. Em *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019), o terno vermelho demarca um ponto de inflexão narrativa decisivo, sinalizando a transição de Arthur Fleck de um regime de contenção social para outro de performatividade agressiva e visível.

Em pesquisa anterior, observei que “à medida que Arthur se transforma, o vermelho torna-se mais presente e saturado” e que o figurino atua como “marca visual de transição e indício de um novo modo de ser visto pelo mundo” (DAVID BECKER, 2021, p. 121). No presente estudo, retomo e reelaboro essa leitura à luz do conceito de “iteramalimpsesto”, deslocando-a de uma interpretação predominantemente simbólico-narrativa para compreendê-la como vestígio cromático persistente, inscrito na materialidade sensorial da imagem e reinscrito ao longo da experiência fílmica.

Do ponto de vista do “iteramalimpsesto”, o vermelho corresponde à camada da imagem — a inscrição inaugural da experiência sensorial. Tal como no palimpsesto, essa camada inicial não se dissolve diante das sobreposições posteriores, mas permanece como rastro ativo que orienta a percepção. Jacques Aumont lembra que “a cor cinematográfica é, antes de tudo, uma força de emoção, antes de ser um signo” (AUMONT, 2011, p. 73). O vermelho é precisamente o ponto em que essa força se manifesta com maior intensidade, funcionando como primeiro movimento do circuito cromático que, ao longo da análise, se amalgama ao azul (som) e culmina no violeta (síntese perceptiva).

Essa persistência cromática revela-se em operações visuais discretas, porém decisivas. O penteado de Arthur escovado para trás, aproximando-o visualmente de Thomas Wayne, constitui exemplo de antropofagia simbólica: elementos associados à figura paterna são apropriados e ressignificados na constituição da persona do *Coringa*. O cabelo alisado — posteriormente tingido de verde — opera como signo “iteramalimpstético”, pois reinscreve o vestígio anterior sem apagá-lo completamente. Trata-se de um deslocamento, não de uma substituição: o passado permanece visível como camada subjacente.

Em *A Substância* (*The Substance*, Coralie Fargeat, 2024), o vermelho adquire estatuto distinto. A cor deixa de funcionar como índice pontual de transformação para se converter em matéria instável da própria imagem. A paleta cromática da diretora mobiliza o vermelho como elemento que acompanha a metamorfose do corpo feminino, instaurando um regime de visibilidade no qual pele, luz e superfície parecem escorrer umas sobre as outras. Em momentos de saturação extrema, o vermelho inunda o quadro, mas não como excesso eufórico: emerge como sinal de desgaste, ruptura e fragmentação.

A *mise-en-scène* articula contrastes sistemáticos entre ambientes clínicos — marcados pelo branco, pela assepsia e pela neutralização cromática — e superfícies saturadas, fazendo com que o vermelho não apenas se destaque, mas infiltre o campo visual. Ele reverbera sobre o branco estéril das paredes, o brilho metálico dos instrumentos e o dourado artificial das premiações, funcionando como vestígio pulsante de um corpo que resiste à normatização estética. Nessa lógica, o vermelho não celebra a vitalidade, mas denuncia a violência de um regime que consome e descarta o corpo feminino.

Ao colocar em relação *Coringa*, *A Substância* e obras correlatas — como *O rei da comédia* (The King of Comedy, Martin Scorsese, 1983) — torna-se evidente que o vermelho atua como um arquivo estético, registrando continuidades entre diferentes regimes de imagem, expondo a permanência de uma economia visual do excesso, seja na violência explícita, seja no desgaste performativo do corpo. O vermelho, assim, amplia o campo do “iteramalimpsesto”: ao mesmo tempo em que se transforma conforme a obra e o contexto, preserva sua função histórica de anunciar ruptura, tensão e colapso do sensível.

O vermelho configura-se, portanto, como a primeira cor do circuito analítico proposto nesta tese: camada inaugural da imagem, vestígio cromático da carne e ponto de partida para a síntese violeta, na qual imagem e som se amalgamam. Seja na inscrição do corpo masculino marginalizado, seja na fragmentação do corpo feminino espetacularizado, o vermelho instaura o regime de afetos que se expande ao longo das obras analisadas, constituindo o primeiro movimento da reinscrição do “iteramalimpsesto”.

### 2.1.1 Do sangue ao brilho: itinerários do vermelho entre Scorsese, Phillips e Fargeat

André Bazin (1991, p. 293) compreende a *mise-en-scène* como herdeira da tradição teatral, articulando encenação, espaço e presença corporal. Mirelle Almeida Oliveira García e Ana Margarita Barandela (2010) destacam que a construção de um mundo imaginário depende de dispositivos capazes de intensificar a ilusão e envolver o espectador. A *mise-en-scène* torna-se, assim, elo entre forma e experiência: organiza o visível e convoca o público a habitar o espaço fílmico como afeto.

Jacques Rancière (2009) e Julianna Nogueira Ronna (2017) ampliam essa noção ao compreenderem a *mise-en-scène* como dispositivo de redistribuição do sensível — aquilo que, em determinado regime estético, pode ser visto, ouvido e sentido. Nesse horizonte, *O rei da comédia* (The King of Comedy, Martin Scorsese, 1983), *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019)

e *A Substância* (The Substance, Coralie Fargeat, 2024) articulam mundos distintos, mas conectados por uma economia simbólica comum: exclusão, desejo de reconhecimento e exposição do corpo como superfície de visibilidade.

Dentro dessa organização do sensível, o vermelho emerge como eixo cromático que atravessa e conecta essas obras. Em *O rei da comédia*, ele domina o espaço diegético — o terno de Rupert Pupkin, carpetes, cortinas e paredes saturadas — traduzindo visualmente sua obsessão pela visibilidade. Fabio D’Onofrio (2014, p. 31) observa que, no cinema de Scorsese, o vermelho simboliza simultaneamente sacralidade e agressão, operando como cor que “oscila entre promessa de redenção e iminência do colapso”. O vermelho expressa, portanto, a ambiguidade entre aspiração e violência que define o personagem.

Em *Coringa*, o vermelho reaparece, mas reinscrito em outro regime estético. De cor associada ao martírio, converte-se em cor da insurreição e da ruptura, integrando uma gramática visual centrada no mal-estar social. Embora a tonalidade dialogue com o uso scorsesiano, ela retorna deslocada — memória estética que persiste, mas se transforma. Trata-se, justamente, da operação do “iteramalgimpsesto”<sup>i</sup>: um elemento formal que não desaparece, mas retorna modificado, carregando consigo as marcas de sua própria história visual.

As diferenças de *mise-en-scène* reforçam esse deslocamento. Em *O rei da comédia*, a minúcia espacial e os planos estáveis sugerem controle, repetição e estagnação. A geometria rígida acompanha a incapacidade de Pupkin de romper com sua fantasia. Em *Coringa*, ao contrário, a câmera é errante, inclinada, frequentemente próxima demais do corpo; o ruído urbano invade a cena, e os espaços são estreitos e degradados. Se Scorsese estrutura o delírio pela rigidez, Phillips filma a perda de controle: a imagem oscila com Arthur, evidenciando um corpo deslocado e vulnerável.

Nesse regime, o vermelho funciona como contracampo aos tons frios da primeira metade do filme. À medida que Arthur se aproxima de sua persona, a fotografia aquece e a cor passa a ocupar o quadro — no figurino, nas luzes, nas chamas, nas sirenes. Lawrence Sher (2019b), diretor de fotografia, afirma que: “a cor ajuda a evocar humor, profundidade e desgraça iminente”, operando como articuladora de estados afetivos mais do que como elemento decorativo. Em termos do “iteramalgimpsesto”, essa inscrição cromática constitui a camada inicial que será reorganizada pelo som (azul) e pela síntese entre ambos (violeta).

Essa economia cromática é reforçada por objetos que participam da construção estética. Em *Coringa*, o papel — frágil, manipulável, descartável — torna-se metáfora do

corpo social de Arthur: o cartaz publicitário que ele carrega e perde; o cartão que explica sua condição neurológica; o caderno em que rabisca frases e desenhos fragmentados. Em vários desses objetos, o vermelho aparece como marca, ferida ou aviso, conectando materialidade e afeto e reinscrevendo camadas simbólicas que retornam ao longo da narrativa.

A intertextualidade entre os filmes *O rei da comédia* e *Coringa* ganha ainda contorno metacinematográfico com a presença de Robert De Niro: protagonista no primeiro e apresentador consagrado no segundo. A inversão de papéis reinscreve o fracasso dos anos 1980 como poder midiático nos anos 2010, com consequências trágicas. A genealogia ficcional e biográfica torna visível o próprio Iteramalgimpsesto: o novo texto não suprime o antigo, mas o reinscreve. O terno vermelho de Pupkin reaparece, deslocado, no terno de Arthur; o estúdio televisivo, antes cenário de ascensão, torna-se palco do colapso.

Em *A Substância*, o vermelho desloca-se novamente, agora associado à plasticidade do corpo feminino e à mercantilização da juventude. A *mise-en-scène* de Coralie Fargeat alterna ambientes assépticos com explosões de vermelho que se espalham por paredes, líquidos e superfícies de pele. A cor acompanha as metamorfoses de Elisabeth/Sue e marca a degradação física e ontológica da personagem. Aqui, o vermelho deixa de significar visibilidade e passa a registrar a tensão entre padrão de beleza e decomposição, aproximando-se da estética do abjeto formulada por Julia Kristeva (1982).

A força simbólica do vermelho nas três obras também converge com as reflexões de Richard Dyer (2002), para quem as imagens não apenas refletem realidades sociais, mas moldam expectativas e desejos. Ao mobilizar o vermelho como cor que conecta fracasso, violência, desejo e reconhecimento, esses filmes elaboram genealogias visuais da marginalização. A cor opera como rastro ético e político, expondo as tensões entre exclusão e espetáculo.

Em *A Substância*, esse itinerário cromático assume contorno ainda mais radical. Sue — fabricada como corpo ideal, superfície sem desgaste — materializa aquilo que Pupkin e Arthur almejam, mas jamais alcançam: o estatuto do espetáculo. Contudo, essa perfeição é sustentada pela própria corrosão do corpo, e o vermelho registra, nos limites da pele e nas fissuras da matéria, o custo dessa visibilidade artificial. O vermelho não apenas colore, mas denuncia: infiltra o brilho da juventude e revela sua ruína iminente.

Assim, o vermelho constitui, nesse conjunto de obras, um fio palimpséstico que atravessa personagens, espaços e objetos. Ele atua como dispositivo moral e afetivo, traduzindo tensões entre exclusão e espetáculo, sofrimento e visibilidade. Nesse sentido, o

vermelho figura o “iteramalimpsest” por excelência: cor que mancha, resiste e retorna a cada reescrita da maldade.

### 2.1.2 O vermelho em *A Substância*: abjeção e labirinto da identidade

Quando um filme enfatiza ritmo, cor, enquadramento, silêncio ou textura, desloca-se para aquilo que Roman Jakobson (2000, p. 121) denomina função poética da linguagem: a atenção volta-se para a própria forma. Nessa operação, o signo deixa de servir apenas à comunicação referencial e passa a evidenciar sua materialidade. No cinema, esse deslocamento instaura um regime em que imagem e som operam como dispositivos sensoriais autônomos. *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019) e *A Substância* (The Substance, Coralie Fargeat, 2024) mobilizam essa função poética ao transformar o vermelho em instrumento de inscrição do corpo e da experiência.

Em *A Substância*, o vermelho configura um campo de intensidades visuais, infiltrando superfícies, contaminando a luz e adensando a textura do quadro. A cada metamorfose de Elisabeth/Sue, a cor ganha espessura, atravessando pele, cenário e lentes, até dissolver as fronteiras entre corpo e imagem. A narrativa de duplicação encontra no vermelho sua forma visceral: como o sangue, o ritmo cromático torna-se pulsante e viscoso, articulando desejo, desgaste e decomposição. O gesto iterativo que define o “iteramalimpsesto” manifesta-se aqui como variação contínua da cor — sempre retornando, sempre transformada.

A *mise-en-scène* de Coralie Fargeat constrói essa ambiência por meio do contraste entre brancos assépticos e zonas saturadas. No mármore polido, o vermelho vaza; infiltra-se como líquido, escorre, reflete. O corpo — inicialmente moldado pela promessa de juventude eterna — converte-se em superfície de inscrição do excesso: uma tela onde glamour e ruína coexistem. Como observa Julia Kristeva (1982, p. 11), o abjeto é aquilo que “perturba uma identidade, um sistema, uma ordem”, e é justamente essa perturbação que o vermelho encena ao desgastar e desestabilizar a superfície do quadro.

Esse percurso ecoa o de *Coringa*, mas se orienta em sentido inverso. Em Todd Phillips, o vermelho irrompe como energia ascendente: cor da visibilidade e da performatividade pública. Em *A Substância*, ele implode; emerge de dentro, como matéria íntima que o cenário tenta conter. O vermelho da maquiagem de Arthur busca o olhar; o vermelho que brota da mutação de Elisabeth/Sue resiste à visibilidade. Ambos derivam, porém, de um mesmo princípio do “iteramalimpsesto”: a cor como inscrição do corpo

submetido ao regime do espetáculo — ora pelo desejo de ser visto, ora pelo colapso de ter sido visto demais.

Essa inversão é também sonora. Ruídos úmidos, fricções, gotejos e arranhados constroem uma textura acústica que prolonga a vibração cromática. O som infiltra a imagem, transformando o vermelho em frequência perceptiva. Como afirma Michel Chion (1994, p. 5), no cinema o som “não se limita a acompanhar a imagem, mas a transforma”. A violência não é apenas mostrada; é pulsada. O espectador não apenas vê o sangue — escuta sua materialidade. Essa sinestesia do desconforto amplia o campo perceptivo e dá forma ao que escapa à representação: a matéria viva da dor, do desejo e da decomposição.

O vermelho marca historicamente fronteiras entre o permitido e o interdito — o tapete da consagração, a luz do palco, o sangue do sacrifício. *A Substância* colapsa essas instâncias: o pigmento do glamour é o mesmo da ferida. A cor opera como agente entrópico, corroendo aquilo que deveria estabilizar. O vermelho invade o branco cirúrgico, o dourado das premiações e o prateado das lâminas, instaurando um regime em que brilho e carne se tornam indiscerníveis.

Essa operação encontra eco distante — mas decisivo — em *O Iluminado* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980). Não por citação direta, mas pela lógica da saturação. Em Kubrick, o vermelho irrompe como excesso que invade o espaço arquitetônico; em Fargeat, retorna como sinal de colapso biopolítico. Os corredores vazios de *O Iluminado* funcionam como labirintos psicológicos; em *A Substância*, longos corredores clínicos — invadidos pelo vermelho orgânico que escorre do corpo de Sue — atualizam essa sensação sob outro registro: não mais a psicose masculina, mas a violência estética imposta aos corpos femininos.

A experiência do espectador também é reorganizada. Filmes como *Violência Gratuita* (*Funny Games*, Michael Haneke, 1997/2007) demonstram como a violência pode transformar o público em testemunha involuntária. *A Substância* realiza gesto semelhante: o vermelho que escorre, pulsa e reverbera obriga o olhar a confrontar a criatura abjeta que emerge de Sue — presença que se gostaria de evitar, mas que paradoxalmente exige o olhar que a legitima. A *mise-en-scène* conduz o espectador por um labirinto visual sem refúgio possível; a violência do corpo torna-se violência do olhar.

Nesse regime, o vermelho figura o “iteramalgimpsesto” em sua forma mais radical. Ele registra, rasura e reinscreve; retorna transformado; opera como arquivo sensível daquilo que já não pode ser neutralizado: a violência que incide sobre os corpos e a estética que a torna visível. *A Substância* reinscreve a linhagem cromática do cinema de horror, deslocando-

a para um território extremo: a saturação da carne como crítica biopolítica e como testemunho do colapso da imagem sob a pressão do espetáculo.

### 2.1.3 O vermelho como inscrição e rasura: estética da violência e do desejo

Este tópico consolida o lugar do vermelho na hipótese do “iteramalimpsesto” como dispositivo de inscrição e rasura no plano da imagem. Em vez de tratá-lo como simples emblema psicológico ou assinatura estilística, descreve-se seu funcionamento como prática material de escrita visual: a cor deposita marcas, recobre camadas anteriores e, ao mesmo tempo, permite que elas permaneçam parcialmente visíveis. O vermelho não “explica” personagens; participa da constituição sensível de sua presença. Ao incidir sobre pele, objetos, superfícies, tecidos, luzes e filtros de câmera, produz-se uma superfície em que se acumulam traços de outras imagens, cenas e memórias espectatoriais — ecos reconhecíveis que não se reduzem à citação direta. Como observa Jacques Aumont (2011, p. 73), “a imagem cinematográfica trabalha sempre com restos”, e é nesse regime de restos visuais que o vermelho se afirma como operador estético.

No vocabulário do “iteramalimpsesto”, inscrição designa o gesto pelo qual a imagem deposita sentidos na superfície visível; rasura, o gesto pelo qual outra camada se sobrepõe sem eliminar totalmente a anterior. O vermelho opera simultaneamente nesses dois movimentos. Em *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019), o terno carmim e o batom convertem o corpo em suporte de legibilidade: a figura atravessa o quadro e fixa o olhar, reinscrevendo sua posição na cidade. Em *A Substância* (The Substance, Coralie Fargeat, 2024), o vermelho das mutações corporais rasura a promessa de perfeição estética ao atravessar o branco asséptico e reinscrever na imagem o retorno do orgânico — precisamente aquilo que a *mise-en-scène* clínica tentava apagar. Em ambos os casos, a cor deixa um resto, evitando o fechamento de sentidos: uma sobra perceptiva que retorna quando o espectador reconhece algo já visto, porém transformado.

A inscrição do vermelho envolve figurino, direção de arte e decisões técnicas — temperatura de cor, filtros, LUTs, gelatinas, textura de materiais e desenho de luz. Em *Coringa*, a gradação de verdes e amarelos que antecede o traje vermelho prepara o salto cromático: o vermelho emerge porque o entorno o sustenta. Em *A Substância*, a alternância entre iluminação fria e zonas saturadas permite que o vermelho vase das bordas e contamine o quadro. Assim, o vermelho funciona como dispositivo técnico-estético: não é a cor isolada

que produz o mal, mas sua fricção com as margens do visível — o branco clínico, o metal, o néon, o ouro polido, a pele.

Sem pretensão de estabelecer genealogia exaustiva, é possível situar *Coringa* e *A Substância* em um campo mais amplo de ecos cromáticos. Em *Carrie, a estranha* (Carrie, Brian De Palma, 1976), o banho de sangue rasura o ritual de consagração; em *Suspiria* (Suspiria, Dario Argento, 1977), o vermelho saturado instaura uma atmosfera ritualística; em *Touro indomável* (Raging Bull, Martin Scorsese, 1980), o ringue vermelho inscreve a violência como espetáculo; em *A lista de Schindler* (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993), o casaco vermelho suspende o preto-e-branco e grava uma memória; em *Cisne Negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010), o vermelho emerge como fissura no branco e no negro; na releitura de *Suspiria* (2018), a cor ritual transforma o corpo coreografado em escrita no espaço. Em todos esses casos, o vermelho repete um gesto reconhecível — inscrição do risco, do limiar, do excesso —, mas o reposiciona na concretude da *mise-en-scène*. O reconhecimento espectral (“já vi”) encontra, assim, a diferença (“não assim”).

O vermelho também se aproxima do corpo como limite sensorial: rubor, ferida, batom, verniz, tecido colado à pele. Em *Coringa*, o rosto pintado substitui a fala como linha gráfica; em *A Substância*, a pele que se abre faz da cor índice de processo, não de estado. Em ambos, o vermelho desloca a psicologia para a fisiologia: a emoção não é narrada, mas exposta como modulação de brilho, opacidade e viscosidade. O corpo torna-se página onde a cor escreve, apaga e reescreve — materialidade que aproxima a análise das questões de luz, textura e densidade.

Cortinas, tapetes, letreiros, carpetes de estúdio e néons urbanos ampliam essa cartografia cromática. Em *O rei da comédia* (The King of Comedy, Martin Scorsese, 1983), cortinas e carpetes saturados disciplinam o enquadramento e sustentam a lógica entre palco e bastidor. Em *Coringa*, o vermelho desloca-se do estúdio televisivo para a cidade incendiada. Em *A Substância*, atravessa corredores clínicos e telas internas (monitores, painéis), fazendo coincidir o campo do espetáculo com o da intervenção corporal. A cor desenha, assim, um mapa do visível: traz à tona o que deve ser visto e expõe o que a cena buscaria manter invisível.

Essa dinâmica encontra formulação precisa no “iteramalimpsesto”: as camadas retornam transformadas. Em *Coringa*, o terno vermelho reinscreve a iconografia do performer televisivo, mas a rasura quando a dança transborda a escadaria e dissolve a fronteira entre palco e rua. Em *A Substância*, o vermelho da metamorfose reencontra tradições do horror

corporal, mas as reinscreve ao confrontar clínica, mídia e cosmética no mesmo plano. A repetição não produz redundância, mas espessura: as imagens devolvem ao espectador memórias de outras imagens percebidas de modo diverso. É nesse movimento de rasura e sobreposição — o procedimento palimpséstico da heurística cromática — que o vermelho evidencia a fricção entre o visível, o encoberto e o que persiste sob a superfície.

Embora o foco aqui seja a imagem, o vermelho prepara terreno para o campo sonoro. Irrupções cromáticas frequentemente coincidem com alterações de intensidade, timbre e densidade acústica: saturações visuais articulam-se a ruídos metálicos, ressonâncias graves ou silêncios bruscos. Em *Coringa*, a emergência do vermelho acompanha os arrastamentos do violoncelo; em *A Substância*, explosões cromáticas alinham-se a texturas sonoras sincopadas. A cor extravasa o olhar e orienta a escuta.

Assim, o vermelho cumpre a função de primeiro vetor da heurística cromática do “iteramalimpsesto”. Ele não hierarquiza o visual sobre o sonoro; delimita o ponto de entrada: a cor como escrita do corpo e do espaço. A partir dele, a hipótese central da tese — o mal como acontecimento sensível na fricção entre camadas — reformula-se no plano da imagem. A maldade não se localiza em um elemento isolado, mas no modo como essas inscrições visuais se sobrepõem, se negam e deixam vestígios. No *corpus* desta pesquisa, o vermelho não resolve: acumula. Sua função é dar espessura ao ato de ver, preparando a passagem para o eixo seguinte — Azul — que investigará como o som faz vibrar essas superfícies, completando o movimento do “iteramalimpsesto” entre imagem e áudio.

## 2.2 Azul

Se o vermelho atua na superfície do visível — rastro de carne, sangue e excesso — o azul emerge nas camadas profundas do som: território do invisível que reverbera no corpo. É a cor do eco, da distância, do silêncio que pesa e da vibração que persiste quando a imagem já cessou. Nos filmes do *corpus*, o azul opera menos como tonalidade e mais como frequência afetiva, configurando um regime sensorial que não apenas se escuta, mas se incorpora.

Importa destacar que este eixo não separa som e imagem como instâncias autônomas. A heurística cromática do “iteramalimpsesto” parte da premissa de que a experiência cinematográfica é, desde sua origem, audiovisual. Mesmo o chamado “cinema mudo” recorria a acompanhamento musical para intensificar a recepção. Michel Chion (1994) descreve essa interdependência como “contrato audiovisual”, afirmando que som e imagem estabelecem

uma relação de co-determinação na qual “não se ouve o mesmo quando se vê, nem se vê o mesmo quando se ouve” (CHION, 1994, p. 7). A escolha pelo azul, portanto, não fragmenta o filme: apenas explicita uma camada específica de um mesmo tecido sensível.

Em *Coringa* e *A Substância*, o som funciona simultaneamente como ferida e como sintoma. Se o vermelho corresponde ao choque, o azul corresponde à reverberação: aquilo que permanece vibrando depois que o evento visual já se esgotou. A cor fixa o trauma na superfície da imagem; o som prolonga essa presença ao convertê-la em vibração interna. O azul, nesse sentido, habita o intervalo entre o grito e o silêncio, entre o ruído urbano e o colapso subjetivo.

Em *Coringa*, o som possui função estruturante. Ele não acompanha a loucura: a produz. Os acordes graves e arrastados compostos por Hildur Guðnadóttir traduzem o peso físico da depressão e o pulsar lento da ansiedade; o violoncelo converte-se em corpo, curvado e tenso, prestes a romper. Chion (1994, p. 114) observa que o som pode “dar corpo ao que não se vê”, criando uma presença afetiva que antecede a imagem. A cena do banheiro, após o triplo homicídio, evidencia esse processo: o chiado do ar, o atrito do tecido e o ranger do piso constroem uma textura acústica que, ao ser interrompida por um silêncio abrupto, intensifica a percepção do espectador.

Roland Barthes (1980) compreende o silêncio como “um grito por outra gramática” (BARTHES, 1980, p. 66). Em *Coringa*, o silêncio opera justamente como gramática do indizível, produzindo um intervalo no qual a violência deixa de ser narrada e passa a ser sentida. O silêncio não apazigua: comprime.

O desenho sonoro do filme alterna ruídos metálicos, vozes sobrepostas, buzinas, trens, falas entrecortadas e silêncios densos. Gotham configura-se como ambiente de pressão contínua, no qual o som invade o corpo de Arthur e reverbera como mal-estar. Jacques Rancière (2009) afirma que a política da estética consiste em “uma redistribuição do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26), definindo o que pode ser visto, ouvido e percebido em determinado regime histórico. Em *Coringa*, sons que normalmente permaneceriam à margem — sofrimento psíquico, colapso emocional, violência estrutural — são trazidos à superfície, funcionando como dispositivo de escuta política.

Em *A Substância*, o som desloca o eixo da violência para o interior do corpo. A trilha musical cede lugar a ruídos amplificados: pele que se abre, líquidos que escorrem, ossos friccionados, respirações interrompidas. A escuta torna-se quase intolerável. Julia Kristeva (1982) define o abjeto como aquilo que “perturba a identidade, o sistema, a ordem”

(KRISTEVA, 1982, p. 4); aqui, o som cumpre exatamente essa função, fazendo do corpo um espaço instável e ameaçador.

A partir da concepção de Raymond Murray Schafer (1994), segundo a qual “toda paisagem sonora reflete as relações de poder que a produzem” (SCHAFER, 1994, p. 7), é possível compreender *A Substância* como um regime acústico biopolítico: o corpo feminino é governado, explorado e consumido também pelo som. O eixo azul, aqui, não “acompanha” a imagem: ele administra o corpo pela repetição, pela pressão contínua, pela sensação de cerco — como se a violência persistisse mesmo quando a tela tenta oferecer superfície lisa.

A *mise-en-scène* sonora funciona como palimpsesto. Música, ruído, voz e silêncio não se organizam por sucessão linear, mas por sobreposição. O resultado é um “iteramalgimpsesto” acústico, no qual o espectador escuta restos, vestígios e reverberações. Em *Coringa*, a música de Guðnadóttir atua como respiração subterrânea; em *A Substância*, o corpo soa como cavidade onde algo já morto continua a se mover. Gilles Deleuze e Félix Guattari (1985) afirmam que o som pode “tornar o tempo audível” (DELEUZE; GUATTARI, 1985, p. 344); aqui, esse tempo é viscoso, arrastado, melancólico.

O silêncio constitui elemento decisivo. Em *Coringa*, silêncios abruptos antecedem a violência como suspensão respiratória; em *A Substância*, funcionam como anestesia momentânea antes do colapso da carne. Trata-se de um “azul quase branco”: instante em que a frequência parece desaparecer, mas o desconforto permanece inscrito no corpo espectral.

A voz opera como ponto de fusão entre corpo e som. Em *Coringa*, ela oscila entre timbre infantilizado e trêmulo, revelando um sujeito desalinhado do mundo. Em *A Substância*, a voz de Elisabeth torna-se grave, espessa, cansada. Michel Foucault (2014) afirma que “o poder investe diretamente no corpo” antes de se manifestar no discurso (FOUCAULT, 2014, p. 28); a voz fraturada torna-se, assim, sintoma dessa inscrição.

Assim como o vermelho se imprime na superfície visível, o azul corporifica-se no som. São registros distintos do “iteramalgimpsesto”: o vermelho como palimpsesto da carne; o azul como palimpsesto do ruído. Articuladas, essas camadas constroem uma estética da maldade que se vê e se escuta, que sangra e vibra. O azul não é apenas cor nem apenas frequência: é uma ética da escuta. Lúcia Santaella (2004) observa que a percepção humana é sinestésica, articulando visão, som, tato e movimento em um único processo (SANTAELLA, 2004, p. 219). Essa concepção sustenta o “iteramalgimpsesto”: imagem e som não são categorias isoladas, mas modos simultâneos de afetar e de pensar.

### 2.2.1 O riso, o grito e o silêncio: a composição sonora como narrativa em *Coringa* (2019)

A potência do mal no cinema emerge com maior intensidade nos pontos em que formas e gêneros se contaminam. *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019) reinscreve essa contaminação ao articular riso, dor, silêncio, ruído e performance em uma gramática audiovisual que dilui fronteiras entre drama, horror, tragicomédia e realismo psicológico. O mal deixa de figurar como atributo moral e passa a constituir experiência estética: uma vibração sensorial que atravessa corpo, imagem e som.

Michel Chion (1994) observa que, no cinema, “ouvir é também ver”, sublinhando que a escuta cinematográfica é necessariamente perceptiva e integrada (CHION, 1994, p. 23). O som, nessa perspectiva, não acompanha a imagem, mas a reorganiza. No âmbito do “iteramalimpsesto”, atua como eixo azul — superfície de reverberação em que frequências, silêncios e ruídos inscrevem tensões éticas e afetivas que excedem o plano visível. O riso, o grito e o silêncio compõem, assim, um palimpsesto acústico no qual o corpo revela sua fratura diante da ordem social.

A adaptação realizada por Phillips não transpõe diretamente as HQs, mas rasura seus códigos. Elementos gráficos do universo de Batman retornam deslocados — menos como homenagem do que como desfiguração. A estética da arte sequencial, baseada na síntese gráfica e na suspensão temporal, cede lugar a uma narrativa fundada no peso material da cidade e na instabilidade do corpo. Esse procedimento constitui operação do “iteramalimpsesto”: Gotham funciona como camada sonora e espacial que reverbera precariedade e reinscreve, no corpo de Arthur, a textura sensorial da degradação urbana.

Antônio Candido et al. (2009) lembram que “no cinema, a câmera narra” (CANDIDO et al., 2009, p. 23). Em *Coringa*, essa função narrativa é ampliada pela trilha sonora e pelo desenho sonoro, que estruturam atmosferas de clausura. Close-ups sufocantes, movimentos lentos, ângulos baixos, ruídos metálicos, silêncios prolongados e fotografia opaca produzem uma experiência de compressão física. Gotham, nesse regime, não representa a cidade: converte-se em corpo acústico que absorve e devolve a violência social sob a forma de ruído contínuo.

O riso de Arthur Fleck estabelece o primeiro ponto de ruptura. Entre soluços, falhas respiratórias e pausas involuntárias, a gargalhada surge como sintoma de inadequação social. Henri Bergson (2018) compreende o riso como mecanismo de correção moral; contudo, em *Coringa*, o riso não corrige — expõe. Ele se aproxima do “unheimlich freudiano”, no qual “o

estranho emerge do familiar” (FREUD, 2010, p. 244), produzindo desconforto tanto nos personagens quanto no espectador. Nas cenas de maior tensão, o riso irrompe sobre quase-silêncios, instaurando um descompasso sensorial que intensifica o isolamento da personagem.

A intertextualidade com *Acrobata da dor* (Cruz e Sousa, 1893) aprofunda essa leitura. O verso “num riso de tormenta” ecoa diretamente na gargalhada involuntária de Arthur — som que simultaneamente encobre e revela sofrimento. O riso converte-se em ruído que separa o sujeito do mundo: deixa de operar como expressão afetiva e passa a funcionar como vestígio acústico de uma identidade fraturada.

O grito, por sua vez, raramente se manifesta de forma explícita. Ele se dissolve em respirações aceleradas, ruídos urbanos, ranger de pisos e, sobretudo, na trilha sonora composta por Hildur Guðnadóttir. As notas graves do violoncelo condensam peso, lentidão e saturação emocional. O instrumento funciona como extensão do corpo — curvado, trêmulo, prestes a romper. A música não ilustra estados internos; ela os produz. O grito desloca-se da voz para a vibração sonora e reorganiza o tempo da narrativa.

As canções diegéticas introduzem fissuras irônicas nesse regime acústico. *Temptation Rag* (Henry Lodge, 1909) antecede uma agressão brutal; *That's Life* (Kay & Gordon, 1963) sublinha o ciclo reiterado de fracasso; *Rock and Roll Part 2* (Glitter & Leander, 1970) converte colapso psíquico em espetáculo público. Já a música televisiva do programa de Murray Franklin, marcada por cordialidade artificial, explicita o contraste entre o verniz luminoso do estúdio e a violência simbólica do riso coletivo.

O silêncio, contudo, constitui a camada mais incisiva. Em *Coringa*, o silêncio nunca é ausência: é presença intensificada. Barthes (1980) define o silêncio como “uma forma extrema de significação” (BARTHES, 1980, p. 67). Nas caminhadas de Arthur pelas ruas de Gotham, passos abafados, respirações e ruídos mínimos instauram sensação de esvaziamento social. O mundo existe, mas distante; esse vazio acústico devolve ao espectador a negligência estrutural que circunda o personagem. O silêncio não ameniza — acusa.

**Figura 1**– *Bathroom Dance*



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A performance de Joaquin Phoenix intensifica essa articulação sonora. Parte da trilha foi composta antes das filmagens, permitindo que o ator escutasse a música no set. A sequência conhecida como *Bathroom Dance* emerge desse regime híbrido: a trilha aciona o corpo, e o corpo reorganiza o espaço. O som torna-se motor da coreografia, instaurando uma temporalidade que escapa à lógica do roteiro e se aproxima da lógica do gesto.

Sob a lente do “iteramalimpsesto”, a estrutura sonora do filme organiza-se como palimpsesto afetivo sustentado por três operações simultâneas: a) o riso, no qual a fala falha e retorna como ruído; b) o grito, que migra do corpo para o violoncelo; c) o silêncio, que expõe o mal como suspensão perceptiva. Essas camadas não se substituem; sobrepõem-se. À medida que Arthur se transforma em *Coringa*, o riso, antes sintoma de exclusão, converte-se em marca de autodefinição; o silêncio, antes preenchido por medo, torna-se afirmação; o grito reorganiza-se como gesto performativo. A metamorfose sonora antecede e prepara a metamorfose visual.

No limite, *Coringa* propõe uma estética da escuta como experiência política. Ouvir o riso que incomoda, o grito que fere e o silêncio que pesa é confrontar aquilo que a cidade tenta apagar. Nesse “iteramalimpsesto” acústico, o mal não habita a interioridade psicológica, mas a vibração social que se inscreve no corpo sonoro da personagem — ferida que se escuta antes de se interpretar.

### 2.2.2 Estrela quebrada: som, corpo e declínio em *A Substância* (2024)

A sequência de abertura e encerramento de *A Substância* (Coralie Fargeat, 2024) institui um circuito simbólico no qual gênese, apogeu e ruína convergem sob a metáfora da estrela — simultaneamente astro luminoso e mercadoria cultural. O plano inicial, que apresenta a divisão de um ovo fecundado, antecipa a duplicação ontológica que sustentará a narrativa: o corpo já nasce cindido, predisposto ao desdobramento. Não se trata de um sujeito originário, mas de um organismo que se anuncia como hipertexto vivo. Essa imagem inaugural, ao mesmo tempo clínica e mítica, funciona como matriz do “iteramalimpsesto” corporal, no qual a identidade se constitui pela sobreposição de camadas sensoriais.

O plano final retoma essa lógica em chave grotesca. A calçada da fama — emblema máximo da consagração — converte-se em aterro simbólico: a estrela destinada à performer torna-se recipiente de detritos, sangue, purpurina, maquiagem e fragmentos de pele. O corpo que antes irradiava brilho agora escorre como matéria viscosa sobre o emblema cultural. A trilha de aplausos, que deveria consagrar, acompanha a decomposição física de Elisabeth Sparkle, fundindo espetáculo e destruição. Brilho e lodo deixam de operar como opostos e passam a constituir camadas de um mesmo processo de inscrição estética.

Esse percurso revela um regime de substituição que atua simultaneamente nos planos simbólico, material e sonoro. A estrela, enquanto imagem, converte-se em marca; enquanto corpo, em mercadoria. A lógica da obsolescência programada, característica da cultura de celebridades, assume literalidade: Sparkle é descartada quando seu corpo deixa de corresponder ao ideal de juventude eterna e produtividade contínua. Sua duplicata, Sue, emerge como versão atualizada — “upgrade” biopolítico que fabrica juventude como promessa técnica. O brilho, nesse contexto, não consagra: acelera o descarte.

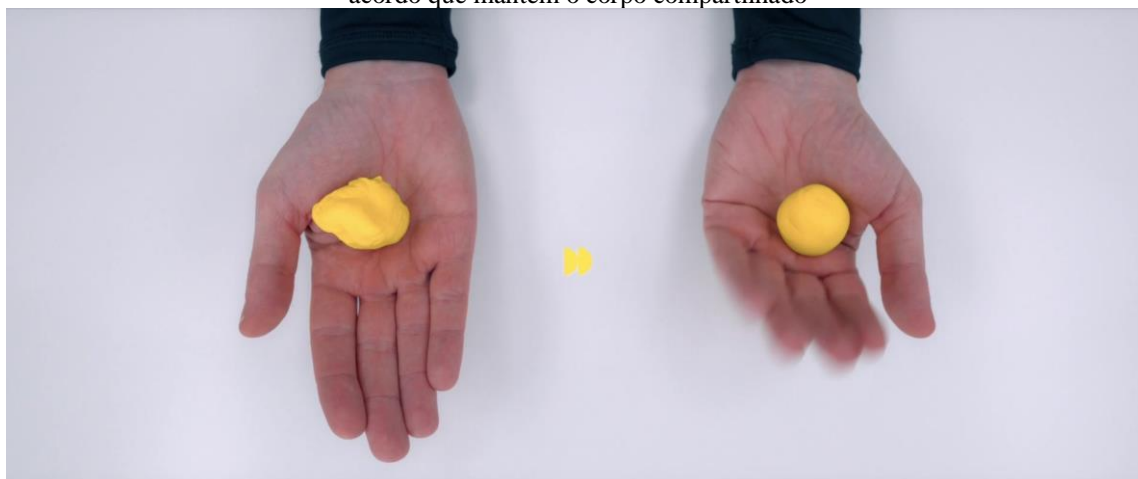
**Figura 2**– O globo de neve como miniatura da própria repetição: Elisabeth encara o simulacro congelado de sua persona, aprisionada em seu eterno espetáculo



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Entre esses dois polos narrativos, o globo de neve presente no apartamento dramatiza a estrutura espetacular da autoimagem. A miniatura de Elisabeth, eternamente dançando sob confetes congelados, reduz a performer à repetição mecânica. Quando Sparkle destrói o objeto, rompe simultaneamente a forma de autorrepresentação que a mantinha cativa. Esse motivo retorna em escalas distintas — o ovo inicial, o globo de neve, a lente da câmera, o globo ocular — cada qual funcionando como recipiente translúcido que confina o corpo feminino em regimes contínuos de visibilidade.

**Figura 3**– As gemas em balanço: o pacto biológico das duas versões exige precisão ritual, metáfora do frágil acordo que mantém o corpo compartilhado



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A manipulação das gemas desloca a duplicação do imaginário para o corpo. Se o globo de neve condensava idealização estática, as gemas introduzem performatividade concreta: Elisabeth e Sue partilham uma vida que precisa ser fisicamente mantida e ritualmente

calibrada. A duplicação revela, assim, seu caráter artesanal e exaustivo. Nada é natural; tudo é manejo. O corpo feminino emerge como alegoria do pós-industrial — replicável, intercambiável, programado.

**Figura 4**– O pedido sussurrado: o close dos lábios de Elisabeth reinscreve um motivo clássico do cinema, em que a boca isolada dramatiza pactos e convocações



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2019).

A adesão de Elisabeth ao procedimento da substância é marcada pela centralidade da voz. O close nos lábios reinscreve um motivo clássico do cinema, no qual a boca isolada dramatiza pactos e colapsos subjetivos. Como observa Michel Chion, “a voz é sempre corpo em cena, mesmo quando o corpo se fragmenta” (CHION, 1999, p. 16). Ao aderir a essa linhagem, *A Substância* transforma o pedido sussurrado de Elisabeth não apenas em autorização narrativa, mas em inscrição sonora do corpo no processo que o fragmentará.

Isolada em sua própria voz, a protagonista firma o pacto que regerá a narrativa. O close revela que, antes mesmo da duplicação, o corpo já é segmentado pelo dispositivo: reduzido ao fragmento que autoriza o procedimento. O compartilhamento do corpo em turnos de sete dias encena a divisão extrema da subjetividade contemporânea: uma versão vive sob holofotes; a outra é relegada à invisibilidade e ao desgaste. O corpo converte-se em arquivo temporal, superfície que alterna vitalidade e exaustão.

A fusão final das duas mulheres em massa informe — o Monstro Elisae — marca o ponto de saturação do “iteramalimpsesto” corporal. Identidade e artifício tornam-se indissociáveis. O horror não reside na monstruosidade em si, mas na literalidade da lógica que a produz: quando o corpo é compelido a se reescrever indefinidamente, a forma colapsa. A matéria informe que resta não é aberração, mas consequência direta da repetição excessiva de camadas.

A estética do filme reforça esse processo por meio de espelhos, cortes, feridas, olhos destacados e superfícies de pele sob luz fria. Trata-se de uma mise-en-scène da fragmentação. O espelho não devolve identidade: multiplica versões. Cada reflexo oferece um deslocamento mínimo. A luz clínica opera como signo de controle, enquanto o vermelho saturado das mutações expõe a dimensão abjeta da carne que vaza — aquilo que a neutralização técnica tenta conter, sem sucesso.

Nesse conjunto, *A Substância* dialoga tanto com *Coringa* quanto com a tradição do horror corporal. Se o corpo dançante de Arthur traduz som em gesto, Fargeat radicaliza o procedimento ao converter o corpo feminino em campo de disputa entre espetáculo e decomposição. O horror deixa de ser apenas visual e alcança o háptico e o sonoro: estalos, líquidos espessos, respirações interrompidas e ruídos úmidos compõem um regime perceptivo no qual a carne resiste à própria mercantilização.

O desfecho reinscreve criticamente a metáfora da estrela. A purpurina que recobre o sangue não simboliza glamour, mas saturação. Como discuto em pesquisa anterior, “o corpo que performa identidades moldadas pela violência tende a colapsar ou explodir simbolicamente” (DAVID BECKER, 2021, p. 45). Em *A Substância*, esse colapso é literalizado: o espetáculo da juventude eterna culmina em entropia biológica, devolvendo à estrela um brilho caótico que já não consagra, mas expõe a ruína inscrita na própria lógica do espetáculo.

O filme desmonta, assim, o mito da estrela ao revelar sua estrutura iterativa: camadas sucessivas de expectativa, idealização, desgaste e descarte. O corpo fragmentado não desaparece — persiste como matéria simbólica. Glamour e abjeção coabitam a mesma superfície, compondo o “iteramalimpsesto” final: escrita do corpo compelido a performar até o esgarçamento.

Nesse percurso, o azul estrutura-se como palimpsesto do ruído — aquilo que reverbera quando o visível já deixou sua marca. Ele torna audível o que o vermelho inscreve na superfície e prepara o terreno para a síntese perceptiva do violeta, ponto em que imagem e som deixam de operar como camadas autônomas e passam a constituir um único gesto sensorial.

### 2.2.3 Dança: a semiótica gestual e performance

A dança constitui, neste estudo, a forma mais clara de fusão entre os eixos cromáticos do “iteramalgimpsesto”: gesto que traduz o som em movimento, imagem que torna visível a pulsação acústica. Se o azul corresponde à reverberação sonora que incide sobre o corpo, a dança é sua inscrição visual — gesto que escuta e responde. Nesse sentido, configura um campo privilegiado para observar a materialidade do audiovisual, pois reúne ritmo, silêncio, pausa, aceleração, fluxo e ruptura em uma mesma superfície sensorial.

Cristiane Wosniak afirma que “o corpo em movimento é também um corpo sonoro, que reverbera e produz significações pelo ritmo” (WOSNIAK, 2018, p. 92). Em chave “iteramalgimpstética”, isso significa que o gesto não funciona como simples reação ao som, mas como sua continuidade sensível. A dança incorpora o azul, reinscreve-o na superfície vermelha da imagem e produz o primeiro esboço da síntese violeta — ainda instável, ainda em processo, mas já perceptível.

Em *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019), a dança organiza-se como vocabulário gestual que se transforma conforme Arthur Fleck é atravessado por tensões internas e por ruídos externos. Repetem-se motivos corporais — inclinações de cabeça, rotações de ombro, retrações de tronco — que funcionam como léxico gestual em expansão. À medida que o corpo se reorganiza, a *mise-en-scène* também se desloca: o banheiro exíguo, a sala abafada, a escadaria aberta e o estúdio televisivo reconfiguram a relação entre gesto, espaço e câmera.

**Figura 5**– *Coringa* (Todd Phillips, 2019): o corpo que encontra o ritmo que não tinha

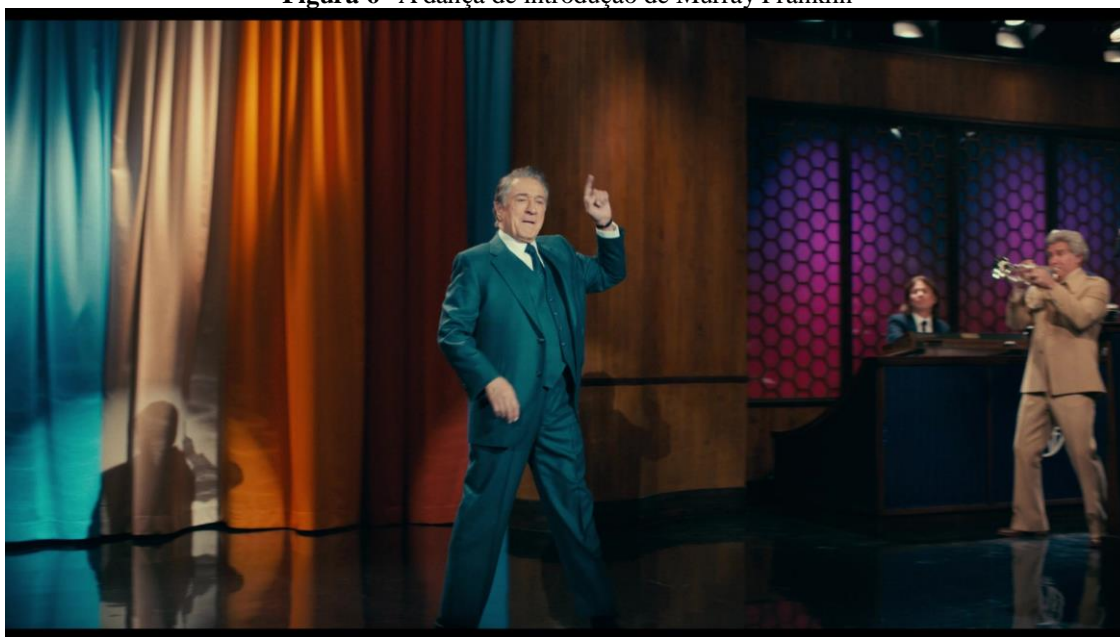


**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Na cena em que Arthur dança com a arma ao som de *Shall We Dance* (Mark Sandrich, 1937), o corpo tenta absorver um ritmo que ainda não domina. A televisão introduz o musical clássico — fluido, leve, ritualizado — enquanto o corpo de Arthur permanece hesitante, desalinhado. Christine Greiner descreve esse estado como “corpo semiósico”, entendido como superfície em que “afeto, tensão e sentido se condensam antes de se estabilizarem em forma” (GREINER, 2005, p. 101).

A *Bathroom Dance* constitui o ápice desse processo. No espaço mínimo do banheiro, iluminado por luz fria e enquadrado em plano fixo, Arthur permite que a trilha de Hildur Guðnadóttir organize a duração de seus movimentos. Não se trata de coreografia, mas de descoberta: deslocamentos lentos de peso, torções mínimas e gestos alongados constroem uma gramática interna que antecede a metamorfose. Como observa Wosniak, a semiótica gestual torna visíveis “mudanças físicas e psíquicas decorrentes da reconfiguração do corpo humano” (WOSNIAK, 2013, p. 45). A dança torna visível aquilo que o som já insinuava: o colapso como vibração sensível.

**Figura 6**– A dança de introdução de Murray Franklin



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Essa lógica culmina na entrada triunfal no programa de Murray Franklin. O corpo, marcado por giros e pausas, transforma o estúdio em palco de reivindicação. A coreografia reorganiza o tempo do *talk show* e antecipa o ato violento. A dança converte-se em assinatura perceptiva do personagem: aquilo que o vermelho inscreve, o azul sustenta, e o corpo traduz.

Em *A Substância* (*The Substance*, Coralie Fargeat, 2024), a lógica gestual opera em direção oposta. Se em *Coringa* o movimento irrompe de dentro para fora — o corpo encontra no som um vocabulário próprio —, aqui o corpo é vibrado de fora para dentro.

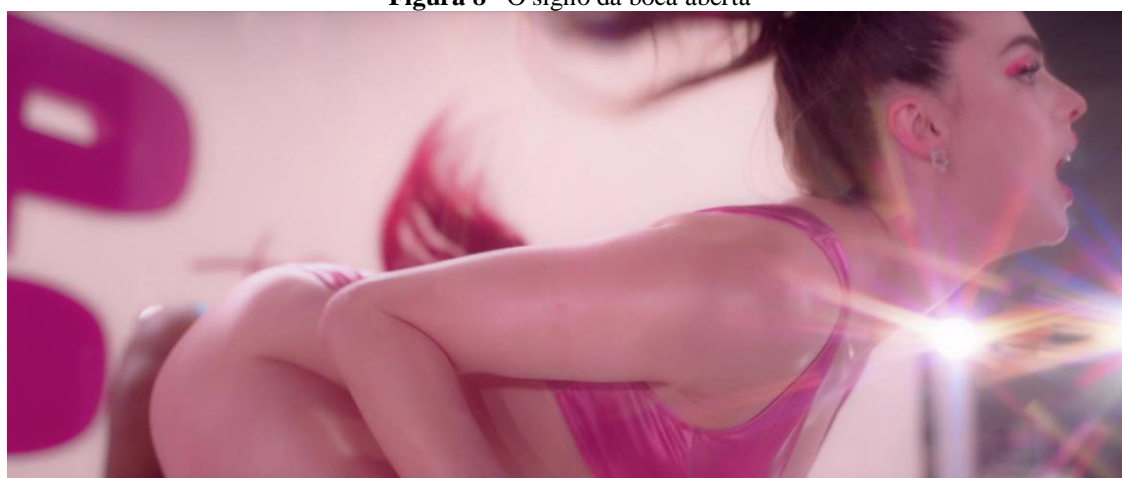
**Figura 7**– *A Substância* (CoralieFargeat, 2024): o corpo que dança para continuar existindo



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

As coreografias de Elisabeth Sparkle nos programas de ginástica e comerciais são rigorosamente cronometradas, pensadas para a câmera e para a edição. Cada passo responde ao ritmo da televisão diurna, marcado por um público que acompanha a programação enquanto realiza tarefas repetitivas. Não há espaço para desvio: a dança precisa ser previsível, segura, adequada a um corpo feminino que só pode existir se for disciplinado. A *mise-en-scène* reforça essa lógica ao enquadrar movimentos econômicos, gestos contidos e rotações mínimas, sempre subordinados à demanda de inspirar sem perturbar.

**Figura 8**– O signo da boca aberta



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Com Sue, o programa *Pump It Up* explode em saturações magenta, lilás e rosa. A câmera aproxima-se da pele, dos vincos, dos lábios entreabertos. O corpo feminino passa a ser organizado não pela expressão, mas pela exposição: o gesto intensifica a lógica do consumo, e a dança se torna vitrine da mercadoria-corpo. O signo da boca aberta — de Marilyn Monroe a Megan Fox — reaparece reinscrito, agora como exaustão performática. O que se apresenta como sensualidade revela-se desgaste.

Para ambas as personagens, a dança perde seu potencial de liberdade e converte-se em demanda biopolítica. Elisabeth dança para caber no ideal; Sue dança para sustentar o desejo que as câmeras exigem. Enquanto Arthur dança para existir, Elisabeth e Sue dançam para não desaparecer.

A dança, ao articular gesto e ritmo, constitui a zona intermediária do “iteramalimpsesto”: ponto em que a inscrição visual do vermelho e a reverberação sonora do azul se encontram e se reorganizam. Se o vermelho incide sobre a superfície da imagem — a carne, a ferida, o excesso — e o azul reverbera como frequência afetiva — ritmo interno, tensão acústica, silêncio carregado —, a dança emerge como operação que traduz essas camadas em movimento.

No plano dramático, a dança coreografa a maldade como experiência encarnada: não se projeta como abstração moral, mas como forma viva que se expressa pelo corpo em transformação. No plano metodológico, evidencia o funcionamento do “iteramalimpsesto” ao demonstrar como o gesto opera simultaneamente como escrita e rasura — movimento que marca, desloca e reinscreve sentidos.

Dessa forma, a dança constitui o ponto de convergência dos eixos cromáticos. É a operação pela qual o corpo pensa, reorganiza e traduz o audiovisual, permitindo que o movimento revele o entrelaçamento das camadas sensoriais que sustentam a construção da maldade nos filmes do corpus. Aqui, o corpo não apenas se move: ele escreve.

### **2.3 Violeta**

O violeta ocupa, historicamente, a zona de fronteira entre estados, funções e regimes do sensível. Em tradições medievais, como observa Michel Pastoureau, tonalidades violáceas eram associadas tanto à autoridade quanto à penitência, implicando simultaneamente poder e transfiguração: uma cor “nunca estável, sempre situada entre o excesso e a contenção” (PASTOUREAU, 1998, p. 143). Em cosmologias afro-brasileiras, conforme analisa

Reginaldo Prandi (2001), cores próximas ao violeta aproximam-se de entidades ligadas ao tempo, ao movimento e à memória, reforçando sua dimensão processual. Na cultura contemporânea, a cor tornou-se signo de dissidência identitária — assumida por movimentos feministas e queer como símbolo de deslocamento e recusa de posições fixas (McLEAN, 2019; BRIDGES, 2017). O violeta, portanto, nunca se fixa: opera por trânsito.

No contexto desta pesquisa, trato o violeta como condição perceptiva e não como atributo cromático isolado. Ele constitui a terceira camada da heurística cromática do “iteramalimpsesto” — o ponto em que as camadas anteriores deixam de operar de modo autônomo e passam a convergir em uma síntese sensorial. Diferentemente do vermelho, associado à inscrição visual da ferida, e do azul, ligado à reverberação sonora do trauma, o violeta nomeia o entre: o espaço de fusão no qual imagem e som deixam de ser distinguíveis como instâncias separadas da experiência.

Essa escolha se reforça quando observada a partir de uma lógica luminosa — e não pictórica. No espectro RGB, utilizado nos sistemas de formação da imagem eletrônica e digital, o violeta resulta da combinação direta entre vermelho e azul, com a ausência do verde, configurando-se como cor relacional produzida pela coexistência de frequências distintas (AUMONT, 2011, p. 143). Sua formação óptica evidencia que sua existência depende da simultaneidade entre camadas heterogêneas. Assim como o próprio cinema, o violeta não se explica pela soma linear dos elementos que o compõem, mas pela interação entre eles. Sua potência é relacional: não representa um objeto ou um estado psicológico isolado, mas vibra como acontecimento sensível, emergente da articulação entre forças visuais e sonoras.

Por isso, sua materialidade visual é sempre instável. No *corpus* analisado, o violeta raramente surge como cor sólida ou dominante. Ele se manifesta como atmosfera, penumbra, reflexo metálico, brilho periférico ou borda cromática. Sua aparição coincide com momentos de transição — instantes em que o filme deixa de ser apreendido apenas como narrativa e passa a ser vivido como experiência corporal. Em *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019), nuances violáceas emergem na escadaria onde gesto, música e iluminação se interpenetram, convertendo o espaço urbano em rito de metamorfose. Em *A Substância* (The Substance, Coralie Fargeat, 2024), reflexos violáceos sobre superfícies clínicas articulam a zona em que a carne que se rasga encontra sua reverberação acústica. O violeta marca, assim, o ponto de encontro entre choque (vermelho) e ressonância (azul).

Essa camada não corresponde ao domínio exclusivo da fotografia nem ao do desenho de som, mas à sua interdependência. É nesse ponto que o “iteramalimpsesto” encontra sua

forma plena. O violeta torna perceptível aquilo que Michel Chion descreve como efeito de fusão audiovisual, no qual “já não se sabe se se vê o que se ouve ou se se ouve o que se vê” (CHION, 1994, p. 63). A experiência deixa de ser analítica e passa a ser sinestésica. Não é mais possível separar imagem e trilha, gesto e ritmo, silêncio e luz.

Essa dinâmica manifesta-se nos interstícios: na escadaria de *Coringa*, onde corpo, som e luz constituem um único fluxo; nos corredores de *A Substância*, onde a carne que vaza adquire volume acústico; nos risos que se desfazem em melancolia; nos reflexos que devolvem não um corpo estável, mas o processo de sua desintegração. O violeta surge sempre como passagem — aquilo que resta quando o vermelho abriu a ferida e o azul lhe conferiu duração temporal.

Propor o violeta como categoria analítica implica também propor uma ética da percepção sensível. A violência não é apenas aquilo que se vê, assim como a dor não se reduz ao que se escuta. No corpus analisado, os afetos operam por infiltração: imagem e som constroem sentidos ao se contaminarem mutuamente. Como observa Jacques Rancière, a estética não transmite mensagens, mas “reconfigura o campo do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). O violeta é precisamente essa reconfiguração: o momento em que o sensível se densifica a ponto de se tornar experiência ética.

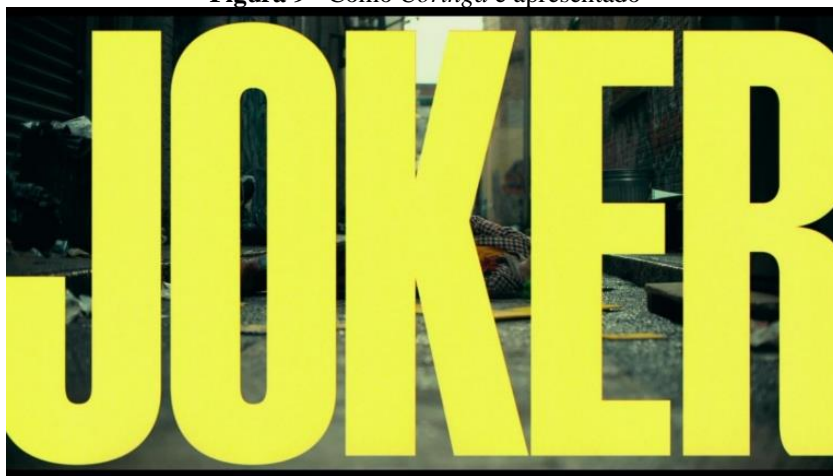
Nesse sentido, o violeta pode ser compreendido como índice da metamorfose perceptiva, em diálogo com abordagens que pensam o cinema a partir dos limiares da experiência sensível. Ele não existe isoladamente no vermelho nem no azul, mas apenas no instante em que ambos se tocam. Trata-se do tom do intervalo: a ferida que deixou de sangrar, mas ainda não cicatrizou; o pensamento que emerge quando a emoção encontra densidade suficiente para se materializar no corpo; a superfície onde ruído e cor deixam de operar como informação e passam a constituir atmosfera, tal como descrevem as teorias que compreendem o audiovisual como experiência encarnada (SOBCHACK, 2004; RANCIÈRE, 2009).

Por isso, o violeta não encerra o percurso cromático — ele o inaugura em outro nível. Essa camada abre a compreensão de que o “iteramalimpsesto” não descreve apenas como o cinema reinscreve a maldade, mas também como o espectador a percebe. O violeta é o ponto em que os olhos escutam, os ouvidos leem a imagem e o corpo vibra com o que vê. Ele nomeia a experiência sinestésica que sustenta a hipótese central desta tese: o mal no cinema não se organiza como tema ou atributo moral, mas como acontecimento sensível — superfície de reescrita contínua onde afeto, gesto e ruído se condensam.

### 2.3.1 As máscaras de *Coringa*, Elisabeth e Sue

Máscaras não são apenas objetos físicos; configuram operações visuais, sonoras e simbólicas que reorganizam o corpo e modulam a forma como ele pode ser percebido. No *corpus* desta pesquisa, essa operação extrapola o plano epidérmico e alcança a própria organização formal do filme, incluindo a tipografia, que passa a funcionar como superfície de inscrição sensível — uma espécie de “máscara gráfica” que antecede o personagem e já delimita o regime de visibilidade em jogo. Como observa Jacques Aumont (2011, p. 112), a imagem cinematográfica não apenas representa corpos, mas os produz enquanto efeitos perceptivos. Nesse sentido, tanto *Coringa* (*Joker*, Todd Phillips, 2019) quanto *A Substância* (*The Substance*, Coralie Fargeat, 2024) recorrem a tipografias monumentais para anunciar seus protagonistas, mobilizando-as como dispositivos que organizam expectativa, afeto e reconhecimento antes mesmo da estabilização diegética dos sujeitos.

**Figura 9**– Como *Coringa* é apresentado



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Em *Coringa*, o movimento é inverso ao da apresentação clássica do personagem. O título monumental não revela: encobre. A palavra “JOKER” surge como máscara gráfica que oculta Arthur Fleck, espancado no beco, atrás de letras gigantes. O espectador não vê o rosto, mas recebe um rastro sensorial: som comprimido, respiração irregular, uma risada que, nesse primeiro momento, ainda não explode como descontrole absoluto, mas se apresenta contida, quase calculada. A tipografia funciona, assim, como a primeira operação do “iteramalimpsesto” no filme: o corpo está presente, mas parcialmente apagado; o nome é dado, mas ainda não corresponde plenamente ao sujeito que o porta; a imagem se recusa a

mostrar, mas faz vibrar; o som não confirma, mas anuncia. Trata-se de uma inscrição antecipada, na qual a máscara precede a identidade.

Esse procedimento dialoga com o que Roland Barthes (1984, p. 89) descreve como “retórica da ausência”: aquilo que não se mostra intensifica sua potência significante. A máscara tipográfica sela a metamorfose antes de sua plena inscrição narrativa, instaurando um atraso perceptivo que obriga o espectador a habitar a zona de tensão entre o que é nomeado e o que ainda não se deixa ver.

**Figura 10**– Como *A Substância* apresenta personagens



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Em *A Substância*, a lógica se inverte radicalmente. Os nomes das personagens irrompem em cores saturadas — magenta, verde ácido, lilás — pulsando, piscando e expandindo-se na tela. A tipografia mutante espelha a própria lógica narrativa do filme: o corpo se duplica, a imagem se regrava, o rosto se renova. O nome deixa de ser simples marcador identificatório e passa a operar como uma terceira pele, um terceiro corpo gráfico que anuncia a instabilidade identitária antes mesmo da metamorfose física. A tipografia cumpre, aqui, função complementar à carne: expõe a transformação em vez de encobri-la. A cor do *lettering*, seu brilho artificial e sua textura digitalizada acompanham a duplicação biopolítica que estrutura a narrativa.

Essa operação aproxima a tipografia do que Michel Foucault (2014, p. 155) descreve como tecnologias de visibilidade, isto é, dispositivos que não apenas exibem, mas produzem corpos legíveis dentro de regimes específicos de poder. Em *A Substância*, o nome já nasce submetido a esse regime: ele performa, circula como mercadoria e antecipa a lógica de descarte que atravessa a narrativa.

A diferença cromática e sensorial entre os filmes permite, assim, compreender a tipografia como pré-máscara — uma “máscara de nome” que antecede a maquiagem e a própria inscrição corporal. Se em *A Substância* essa máscara gráfica se associa à transformação e à instabilidade identitária, em *Coringa* ela se constrói como gesto de ocultação. Nos dois casos, instala-se a camada violeta do “ioteramalgimpsesto”, espaço liminar em que organização formal e experiência sensível se encontram e produzem expectativa afetiva.

Esse movimento tipográfico dialoga diretamente com a lógica das máscaras físicas. A maquiagem de Arthur mobiliza códigos visuais historicamente associados ao palhaço norte-americano, figura ambivalente no imaginário cultural: simultaneamente ligada à comicidade popular e à ameaça latente. Como observa Simon Critchley (2002, p. 54), o riso sempre carrega uma dimensão de violência simbólica, pois expõe falhas, deslocamentos e inadequações. O palhaço, nesse contexto, opera como mediador instável entre alegria e inquietação.

Em certos circuitos de recepção — fóruns, ensaios audiovisuais e debates culturais — a maquiagem de Arthur é aproximada a repertórios criminológicos e midiáticos associados à figura do palhaço enquanto simulacro de inocência. Não se trata de estabelecer causalidade ou equivalência moral, mas de reconhecer uma ressonância iconográfica: o filme aciona uma memória coletiva em que o rosto pintado já não é neutro. Como afirma Aby Warburg (2013), imagens carregam sobrevivências (*Nachleben*) que atravessam épocas e retornam carregadas de tensão.

**Figura 11**– *Pogothe clown*



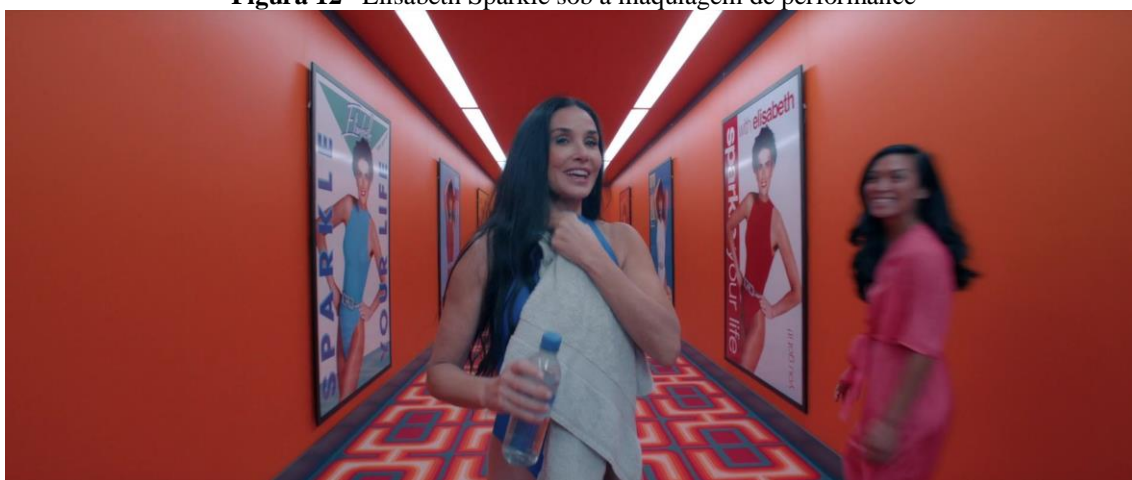
**Fonte:** Frame elaborado pela autora.

A presença do “*Pogo’s*”, nome do clube de comédia frequentado por Arthur, reforça essa lógica em nível diegético. O espaço da comédia — lugar socialmente destinado ao riso e à leveza — torna-se também território de frustração, humilhação e exclusão. A máscara do palhaço reaparece, assim, como superfície de tensão entre espetáculo e abjeção, preparando o terreno para a compreensão da violência como gesto que emerge da falha de reconhecimento.

Para sustentar seu simulacro de “homem comum”, Arthur adota uma série de máscaras identitárias: a de bom filho, trabalhador aplicado, companheiro afetuoso e vítima da sociedade. Essas posições funcionam como tentativas provisórias de estabilizar uma identidade em colapso, formas de se apresentar ao mundo e, simultaneamente, de se proteger dele. Jean Baudrillard (1981, p. 23) descreve a máscara como dispositivo ambivalente que encena e oculta, fazendo circular sentidos enquanto produz deslocamento. A máscara, assim, não cobre uma essência; ela a fábrica.

Em *A Substância*, essa lógica desloca-se novamente. A máscara abandona o campo do rosto e torna-se metabolismo. Diferentemente do gesto manual, artesanal e performativo de Arthur, o rejuvenescimento de Elisabeth Sparkle é químico, corporativo e biotecnológico — uma máscara que age sob a pele. O simulacro deixa de ser predominantemente performático e converte-se em fisiologia. Se Arthur pinta o rosto para transgredir o mundo, Elisabeth altera a arquitetura celular para continuar pertencendo a ele. O disfarce muda de natureza: em vez de cobrir, substitui; em vez de ocultar, reconfigura. Elisabeth não interpreta juventude — ela a ingere, até ser consumida por ela.

**Figura 12**– Elisabeth Sparkle sob a maquiagem de performance



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Em ambos os filmes, as máscaras participam da construção de personas que aspiram reconhecimento. No entanto, essas trajetórias não se organizam segundo a ética heroica

clássica. Arthur não se sacrifica por um coletivo; sua autoimagem heroica é simulacro, não missão. Sua trajetória é movida por feridas íntimas, ressentimento e desejo de validação. A relação com Penny Fleck e a fantasia romântica com Sophie explicitam essa instabilidade: como analisam Ismail Xavier (2005) e Fernão Ramos (2005), a montagem pode operar não para confirmar a realidade, mas para evidenciar fraturas internas. Em *Coringa*, a diegese se dobra ao delírio, não ao real objetivo.

A relação com Penny Fleck e a fantasia romântica com Sophie tornam essa problemática ainda mais nítida. No discurso dirigido a Murray Franklin, Arthur reivindica ter sido “o homem da casa” desde sempre e cuidar bem da mãe. O suposto relacionamento com Sophie fornece a última peça da máscara de normalidade. No entanto, como analisam Ismail Xavier (2005) e Fernão Ramos (2005), a “montagem figurativa” rompe a continuidade do espaço diegético e revela que esse romance existia apenas na imaginação de Arthur: as imagens surgem não para narrar fatos, mas para evidenciar fraturas internas. A diegese se dobra ao delírio, não à realidade concreta.

De modo análogo, *A Substância* expande a lógica do simulacro ao inscrevê-la diretamente sobre o corpo feminino submetido ao olhar midiático. Maquiagens, figurinos e procedimentos estéticos funcionam como camadas tecnológicas de um disfarce que preserva a aparência enquanto corrói a identidade. Em ambos os casos, o rosto deixa de ser espelho e passa a operar como tela: superfície de negociação entre o íntimo e o social, entre o humano e o espetacular.

A maquiagem de Elisabeth, concebida como segunda pele, exerce simultaneamente funções de performance e de controle. Cada camada busca apagar o tempo e, ao mesmo tempo, fixar o olhar alheio. O rosto converte-se em suporte de projeção do desejo do outro. A lógica do simulacro descrita por Baudrillard (1981) atinge, nesse ponto, uma literalidade biológica: o “mais real que o real” deixa de ser apenas formulação abstrata e torna-se disputa entre carne e ícone. O corpo de Elisabeth — duplicado, consumido, replicado pela substância — passa a competir com a própria imagem.

O duplo Elisabeth/Sue encena o colapso da identidade performática. Se Arthur utiliza a maquiagem para projetar um novo eu e escapar à impotência, Elisabeth tenta preservar uma versão de si que já não existe, e é justamente essa insistência estética que a destrói. O rosto rejuvenescido de Sue, moldado por tecnologia e desejo midiático, reflete de maneira cruel o corpo que a sociedade tenta negar: um corpo marcado pelo tempo. Em ambas as narrativas, maquiar é também apagar; camuflagem e autodestruição convergem no mesmo gesto.

**Figura 13**– O encontro de Sue com seu simulacro: o corpo observa a imagem ideal



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A cena em que Sue confronta seu simulacro convertido em mercadoria sintetiza o núcleo do “iteramalimpsesto” em *A Substância*. A personagem não encara apenas uma imagem de si, mas um produto acabado. O violeta emerge precisamente dessa fusão entre o vermelho da exposição — o corpo que brilha, sangra e se exhibe — e o azul da reverberação interna — o ruído, a dor, a duração afetiva. É a cor da máscara que pensa: do rosto que reflete sobre sua própria artificialidade no instante em que ela se torna insustentável.

Em *Coringa*, esse ponto de inflexão se dá quando a violência inaugura uma agência inquietante. A sequência do metrô não opera como libertação, mas como realinhamento ético perturbador que obriga o espectador a revisar sua posição diante da personagem. Essa desestabilização é ampliada pelo estatuto de Arthur como narrador não confiável: delírios, lapsos e fantasias reorganizam a diegese, tornando a maldade inseparável da subjetividade que a percebe.

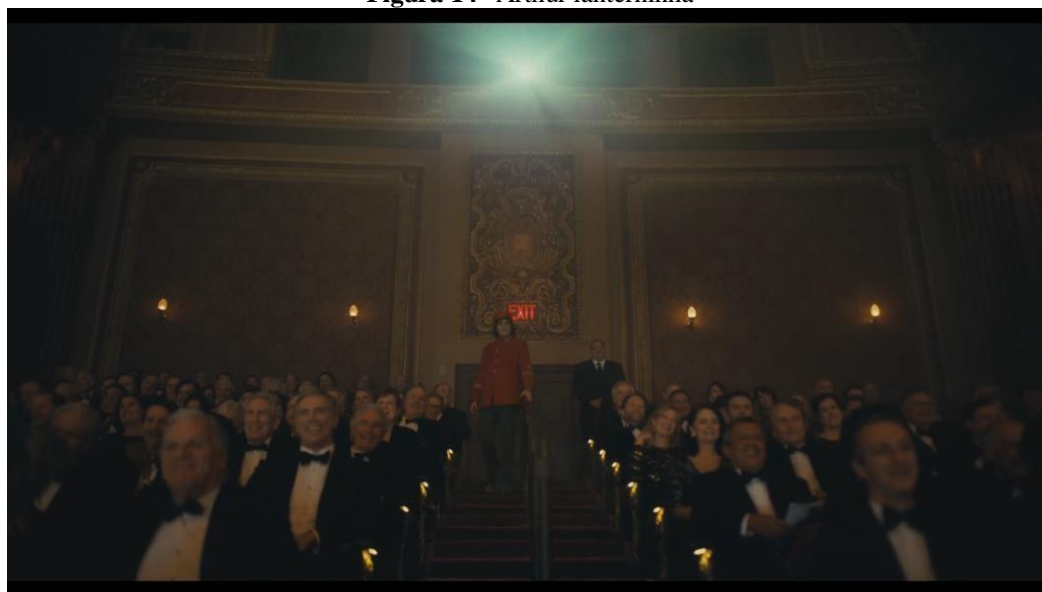
Essa desestabilização é ampliada pelo estatuto de Arthur como narrador não confiável. Delírios, lapsos de memória e fantasias de validação reorganizam a diegese: o que se vê é o mundo filtrado por sua percepção, não necessariamente a materialidade objetiva dos fatos. A maldade diegética torna-se inseparável da subjetividade que a percebe. A *mise-en-scène* aproxima espectador e personagem ao estruturar visualmente a vulnerabilidade como elemento narrativo.

A comparação com *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) ajuda a demarcar diferenças fundamentais entre regimes de figuração da violência no cinema de suspense. No filme de Hitchcock, a autoria do crime é deslocada para a figura materna que Norman Bates encarna — uma máscara identitária que redistribui a agência da violência e a reinscreve em

uma lógica de cisão psíquica. Como observa Robin Wood (2003), trata-se de uma estratégia recorrente do horror clássico, na qual o mal é internalizado sob a forma do duplo e explicado por um conflito reprimido que encontra expressão monstruosa.

Em *Coringa*, por outro lado, a narrativa não submete a violência a uma genealogia clínico-materna nem a um determinismo psicológico estabilizador. O trauma não opera como explicação causal direta, mas como fratura acumulativa que se articula a processos de exclusão social, humilhação pública e precarização institucional. O percurso de Arthur Fleck é estruturado menos pela revelação de uma origem patológica do mal do que por um campo de ressentimento e desamparo que transforma a violência em resposta. Desde o início, seu movimento é reativo: ele age para interromper uma dor percebida como insuportável e injusta, sem que a narrativa ofereça um mecanismo redentor ou uma etiologia simplificadora para seus gestos.

**Figura 14**– Arthur lanterninha



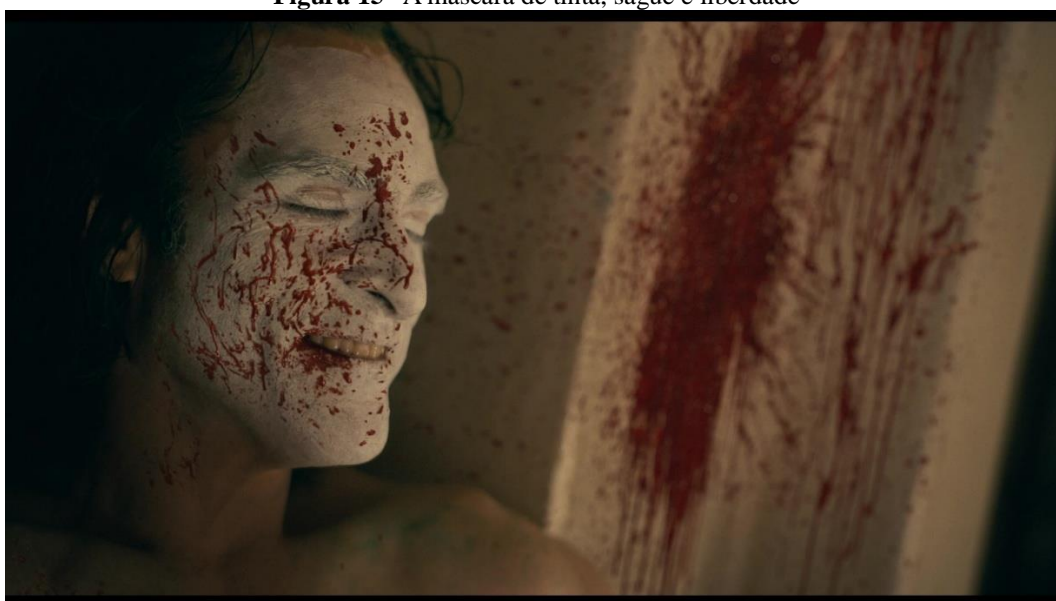
**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A sequência do cinema explicita essa tensão entre corpo, tempo e mundo. Arthur ri fora de compasso com a plateia; seu uniforme vermelho irrompe entre trajes escuros; a *mise-en-scène* sublinha sua posição lateral no enquadramento. A risada deslocada não opera apenas como sintoma clínico, mas como acontecimento sonoro que reorganiza a relação entre o corpo e o espaço social. Como propõe Michel Chion (1994), o som no cinema não apenas acompanha a imagem, mas produz sentido ao afetar diretamente a percepção do espectador, instaurando regimes de escuta que podem gerar desconforto, estranhamento ou exclusão. Nesse sentido, a risada de Arthur materializa acusticamente sua condição de desajuste: ela

surge onde se espera silêncio, rompe a cadência coletiva e expõe a incompatibilidade entre o corpo e o mundo que o cerca. Metaforicamente, o vermelho vibra sem encontrar eco.

Nesse universo, cor, figurino e luminosidade atuam como dispositivos narrativos. A paleta visual elabora uma gramática baseada na oposição entre opacidade e explosão. Na primeira metade do filme, Arthur é absorvido por tons terrosos e dessaturados; à medida que a persona *Coringa* emerge, o vermelho se intensifica. Wayne e Murray aparecem em tons azul-escuros, compondo um par cromático que, no contato entre vermelho e azul, produz zonas violáceas — signo provisório da transição entre o homem e a persona.

**Figura 15**– A máscara de tinta, sangue e liberdade



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Para Arthur, a máscara de palhaço constitui o último véu entre ele e a dissolução subjetiva. Pintada, borrada pelo suor, manchada de sangue e depois replicada como símbolo coletivo, ela opera como dispositivo semiótico de múltiplas camadas. Como discuto em pesquisa anterior (DAVID BECKER, 2021), a sobreposição do sangue à pintura original adiciona uma camada abjeta e grotesca que a afasta do humano e a aproxima da figura do *Coringa* como signo de recusa radical. Ao assumir o rosto pintado como rosto definitivo, o personagem declara a inexistência de retorno: a máscara é absorvida e, com ela, consolida-se a persona que passa a organizar o olhar e a escuta do espectador.

Em *A Substância*, esse processo se reinscreve sob outra chave. Se em *Coringa* a máscara é ritualística e performativa, em *A Substância* ela é metabólica e biotecnológica. A juventude torna-se a máscara; a carne, seu suporte descartável. Em ambos os casos, a máscara

não apenas oculta: ela produz. É nesse ponto que o violeta se estabiliza como camada analítica central — espaço liminar em que o visível e o audível se fundem e onde a máscara deixa de esconder para revelar.

A cena em que Elisabeth tenta reassumir seu corpo e encontra no espelho uma estranha replicada reflete, em chave trágica, o momento em que Arthur encara seu sorriso sanguinolento. O espelho já não devolve o rosto anterior, mas o rosto que tomou o lugar daquele rosto. Esse “ponto sem retorno” constitui eixo comum às duas narrativas: Arthur e Elisabeth/Sue atravessam um limiar ontológico e tornam-se aquilo que performam. Como lembra Baudrillard (1991), há um momento em que o simulacro deixa de recobrir o real para efetivamente substituí-lo.

Ambas as trajetórias evidenciam que a máscara é também trabalho. Arthur dança, entorta a coluna, compõe um novo rosto; Elisabeth curva o corpo, pinta o tempo, performa juventude como critério de empregabilidade. Em *A Substância*, a performance não é apenas estética, mas laboral: o corpo envelhecido não é sujeito, mas falha técnica. Butler (2017) argumenta que toda performance reiterada se fissa quando a norma já não pode ser sustentada; o filme literaliza essa ruptura ao fazer de Sue a encarnação da norma e de Elisabeth a encarnação de seu colapso.

Assim, *Coringa* e *A Substância* delineiam trajetórias em que o “eu” se converte em máscara e a máscara em cela estética. As personagens buscam reconhecimento por meio da performance, mas são capturadas pelo espetáculo que as produz. É nesse ponto que o Iteramalimpsesto se manifesta com maior intensidade: camadas sociais, estéticas, simbólicas e subjetivas se sobrepõem até que nenhuma identidade permaneça estável. O sujeito dissolve-se entre versões de si; o que resta é a superfície — pintada, rejuvenescida ou ensanguentada — onde a maldade se reinscreve como experiência sensorial e política.

### 2.3.2 *Coringa* e *A Substância*: figuras contemporâneas do mal

A história dos gêneros cinematográficos sugere que as figurações do mal se reorganizam em consonância com as inquietações históricas, sociais e sensoriais de cada período. Como observa Robin Wood (2003), o horror tende a funcionar como espaço privilegiado de retorno do reprimido, no qual ansiedades coletivas encontram forma narrativa e corporal. Nesse sentido, o horror clássico dos anos 1930, em filmes como

*Frankenstein* (James Whale, 1931) e *Drácula* (Tod Browning, 1931), organiza o medo em torno do corpo anômalo e da ciência como transgressão dos limites naturais.

O grotesco, herdeiro de tradições cênicas pré-cinematográficas, ressurgiu com força nas décadas de 1970 e 1980, articulando repulsa e metamorfose nas fronteiras entre humano e inumano. Como analisa Noël Carroll (1990), essas figurações mobilizam o horror a partir da violação de categorias ontológicas estáveis, explorando a inquietação gerada por corpos híbridos, mutantes ou em decomposição. Obras como *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hooper, 1974) e *A Mosca* (David Cronenberg, 1986) exemplificam esse regime, no qual o mal se manifesta como processo de degradação física e simbólica.

Já o drama social, sob influência do neorealismo e de tradições realistas, desloca o mal do corpo monstruoso para as instituições e para o cotidiano que produz exclusão, abandono e precarização de vidas, fazendo do sofrimento um efeito estrutural, e não uma anomalia individual.

A partir dos anos 2000, esses regimes estéticos tendem menos a se suceder e mais a coexistir. Nesse contexto, o horror deixa de operar apenas como figura externa ou excepcional e passa a assumir uma dimensão estrutural: como observa Robin Wood (2003), o monstro moderno encarna conflitos sociais reprimidos, revelando contradições inscritas no próprio funcionamento da cultura. Assim, a figura monstruosa já não habita apenas a margem do quadro, mas se inscreve nas engrenagens sociais que moldam, normatizam e descartam sujeitos.

A partir dos anos 2000, esses regimes estéticos tendem menos a se suceder e mais a coexistir. Nesse contexto, o horror deixa de operar apenas como figura externa ou excepcional e passa a assumir uma dimensão estrutural. Como observa Robin Wood (2003), o monstro moderno encarna conflitos sociais reprimidos, revelando contradições inscritas no próprio funcionamento da cultura. Essa inflexão é aprofundada no cinema contemporâneo do trauma, no qual, segundo Thomas Elsaesser (2013), a violência se desloca do evento extraordinário para as próprias condições de vida, produzindo o sofrimento como efeito sistêmico e recorrente. O mal, assim, deixa de se concentrar em figuras isoladas e passa a se inscrever nas engrenagens sociais que moldam, normatizam e descartam sujeitos.

Em *Coringa*, o mal configura-se como efeito do abandono estrutural. Arthur Fleck é produzido por um sistema que segrega os indesejáveis e, simultaneamente, exige que permaneçam funcionalizados. A interrupção do tratamento médico, o isolamento afetivo, o desemprego e a violência cotidiana compõem uma trajetória de degradação contínua. A risada

involuntária, deslocada e dissonante, emerge como sintoma desse desencaixe: o corpo responde fora de compasso porque já não encontra lugar no mundo que o cerca. O riso surge quando se espera silêncio; a dança, quando se espera contenção; o assassinato, quando a norma exige obediência. O mal, aqui, não se concentra em um “vilão”, mas se manifesta como espiral de fraturas sociais acumuladas.

Essa ambiguidade pode ser pensada à luz do que Tzvetan Todorov define como zona de hesitação: “o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação, comum ao leitor e à personagem, entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 31). Embora *Coringa* não se inscreva no fantástico clássico, o filme opera uma hesitação contemporânea: o espectador oscila entre aceitar os acontecimentos como fatos objetivos ou como projeções de uma subjetividade em colapso. A maldade diegética torna-se inseparável do modo como é percebida.

Em *A Substância*, o mal articula-se como imposição estética e biopolítica. O problema não reside apenas no que se mostra ou se oculta, mas no imperativo de visibilidade permanente: existir é, literalmente, ser visto. Elisabeth Sparkle é consumida pelo mesmo sistema que a consagrou. A juventude converte-se em critério de existência pública e valor econômico. Sua substituição por Sue, versão rejuvenescida e “atualizada”, literaliza a lógica da obsolescência programada. O corpo feminino transforma-se em laboratório, vitrine e mercadoria.

A metamorfose grotesca que une Elisabeth e Sue em turnos semanais materializa essa violência em escala biológica. O corpo passa a funcionar como recurso compartilhado, em uma economia que extrai vitalidade de um lado para vendê-la do outro. Nesse sentido, o excesso não é acidente, mas princípio. Como formula Georges Bataille, trata-se de uma “luxuosa dilapidação de energia” (BATAILLE, 2005, p. 74), em que o transbordamento revela a lógica que sustenta o sistema. O corpo transbordante de *A Substância* não é monstruoso apenas por sua deformação, mas porque expõe a norma que o exige perfeito.

As duas obras convergem, ainda, na performatividade do mal. Arthur transforma sofrimento em espetáculo — pela dança, pela presença televisiva, pelo assassinato transmitido ao vivo. Elisabeth performa juventude como critério de empregabilidade. O *talk show* que ridiculariza Arthur o converte em símbolo; a emissora que demite Elisabeth consagra Sue como novo rosto ideal. O espetáculo alimenta-se das ruínas que ele mesmo produz. A violência simbólica não é apenas representada: ela é o próprio combustível da indústria da imagem.

A leitura de Slavoj Žižek permite compreender esse funcionamento ideológico. Para o autor, a dominação persiste não apesar da consciência, mas junto dela: “eles sabem muito bem o que fazem, mas mesmo assim o fazem” (ŽIŽEK, 2008, p. 29–30). Arthur deseja ser visto; Elisabeth deseja voltar a ser amada e reconhecida. Ambos aderem à promessa de reconhecimento e pagam com a própria subjetividade. O resultado é a ruína.

As estruturas narrativas reforçam essas diferenças. Em *Coringa*, a fragmentação — elipses, devaneios, zonas deliberadas de dúvida — espelha a deterioração psíquica da personagem. O tempo dobra, falha, retoma; o espectador não observa a metamorfose de Arthur de fora, mas é arrastado por ela. Em *A Substância*, a divisão em ciclos de sete dias impõe uma ordem ritual que, em vez de estabilizar, corrói. Cada repetição aprofunda o desgaste e evidencia a falência da promessa de perfeição. O tempo não avança; ele gira em espiral em torno do mesmo corpo exaurido.

Dessa forma, os filmes não apenas tematizam o mal, mas o fazem operar como estrutura formal. Em *Coringa*, o mal se articula pela desordem, pela quebra de expectativas narrativas e pela instabilidade perceptiva. Em *A Substância*, ele se organiza pela simetria irônica de um ritual que nada redime: repetir o pacto é aprofundar a falência. Fragmentação e repetição deixam de ser recursos técnicos para se tornarem modos de tortura simbólica — formas de prender o espectador em uma experiência estética de exaustão.

O “iteramalimpsesto” manifesta-se plenamente nessa lógica temporal e sensorial. Arthur reinscreve sua vida como tragicomédia violenta; Elisabeth reinscreve o corpo como promessa continuamente adiada e fraturada. Em ambos, a ruína torna-se espetáculo, e o tempo se converte em corpo: dobrado, ferido, reiterado. O vermelho inscreve a exposição, o azul reverbera o ruído e a dor, e o violeta sintetiza essa fricção em atmosferas liminares onde forma e ética se contaminam.

Em última instância, *Coringa* e *A Substância* reinscrevem o mal não apenas como tema, mas como modo de sentir, ver e ouvir o cinema. O “iteramalimpsesto” que atravessa essas obras revela que a estética da ruína não ornamenta o sofrimento: ela o transforma em linguagem crítica. O mal deixa de ser apenas narrado e passa a ser experimentado como forma de pensamento audiovisual — uma reflexão encarnada sobre as violências que estruturam o presente.

### 2.3.3 Ideologia, empatia e complexidade moral

O cinema, enquanto campo simbólico, afetivo e perceptivo, constitui-se como espaço privilegiado de circulação ideológica, na medida em que organiza formas de ver, sentir e reconhecer o mundo social. Tal como argumenta Slavoj Žižek, a força da ideologia não reside primariamente no conteúdo explícito das obras audiovisuais, mas naquilo que elas apresentam como natural, inevitável ou desejável. A ideologia opera menos pelo que oculta do que pelo que estrutura como evidência sensível: “a ideologia não é simplesmente uma falsa consciência da realidade social, mas essa própria realidade, na medida em que é sustentada por uma fantasia ideológica” (ŽIŽEK, 1991, p. 33). Nesse sentido, a imagem cinematográfica não apenas representa: ela molda expectativas, legitima afetos e organiza regimes de visibilidade e reconhecimento. Assim, mais do que ilustrar estruturas sociais, o cinema participa ativamente de sua fabricação sensível.

Em *Coringa*, esse mecanismo ideológico manifesta-se na patologização do desvio. A recusa de Arthur Fleck em performar normalidade — sua risada involuntária, o corpo curvado, os gestos deslocados — converte-se em índice de inadequação que deve ser corrigido, excluído ou silenciado. Como aponta Michel Foucault, o discurso do louco não é interdito por ausência de razão, mas por perturbar a racionalidade dominante e os dispositivos que a sustentam (FOUCAULT, 2014, p. 12–13). No filme, essa interdição é dramatizada pela retirada do atendimento médico, pelo isolamento afetivo e pela negligência institucional: o mal político emerge menos do ato violento em si do que da recusa sistemática de cuidado. Conforme analisa Žižek, explosões violentas como a que encerra o terceiro ato constituem “a irrupção do real do sofrimento social”, isto é, aquilo que o sistema tenta recalcar para preservar sua coerência simbólica (ŽIŽEK, 2009, p. 47).

Em *A Substância*, a crítica ideológica assume outra configuração: a da autoalienação performática. Se em *Coringa* o sistema exclui o sujeito que falha, aqui ele o seduz até que se autoapague. Elisabeth Sparkle não é apenas marginalizada; ela é interpelada a desaparecer sob a promessa de uma versão mais jovem, magra e perfeita de si mesma. A juventude é vendida como escolha individual, mas vivida como obrigação estética. A substituição de Elisabeth por Sue não constitui mero artifício narrativo, mas sintoma de uma ideologia que confunde autonomia com adesão compulsória. Como observa Žižek, a ideologia é mais eficaz quando se apresenta como espontânea, quando o sujeito acredita agir por desejo próprio aquilo que lhe foi previamente imposto (ŽIŽEK, 1989, p. 28–29). É precisamente esse efeito que a substância corporifica.

A relação entre desejo e alienação, central à teoria psicanalítica, ilumina ambas as narrativas. Jacques Lacan define o estádio do espelho como o momento em que o eu se constitui a partir de uma imagem externa, inaugurando-se ao custo de uma alienação estrutural: “o eu é, desde a origem, um outro” (LACAN, 1949, p. 97). Arthur deseja ser visto; Elisabeth deseja permanecer visível. Em ambos os casos, as imagens que buscam são aquelas que os despossuem de si mesmos. O sistema promete reconhecimento, mas devolve apenas simulacros. Não aceita sujeitos — aceita imagens performáveis, ajustáveis, consumíveis.

A ideologia, nesse contexto, não apenas reprime: ela captura. Captura o rosto do palhaço e o transforma em signo de revolta midiática. Captura a juventude e a converte em mercadoria. Como argumenta Žižek, a tarefa da crítica cultural é localizar o ponto cego da ideologia — aquilo que ela não pode reconhecer sem colapsar (ŽIŽEK, 1989, p. 21). Em *Coringa*, esse ponto cego é a negligência estrutural que antecede o colapso. Em *A Substância*, é a violência estética que sustenta a promessa de liberdade. Em ambos, o mal não se configura como desvio moral individual, mas como sintoma estrutural.

Richard Rorty oferece uma perspectiva complementar ao deslocar a ética do campo normativo abstrato para o campo da sensibilidade. Para o autor, o progresso moral não se amplia por princípios universais, mas pelo alargamento do nosso círculo de preocupação: “a solidariedade não é descoberta por reflexão, mas criada pela imaginação” (RORTY, 1989, p. 93). Esse deslocamento é decisivo para compreender o percurso dramático de *Coringa*, uma vez que a experiência ética proposta pelo filme não se organiza como julgamento moral externo, mas como envolvimento perceptivo com a vulnerabilidade da personagem. Ao acompanhar a degradação de Arthur, o filme impede o espectador de permanecer na posição confortável da observação distanciada. Somos colocados dentro de seus gestos, falhas e dores — não para absolver, mas para compreender o processo social que antecede o colapso moral. Como discuto em pesquisa anterior (DAVID BECKER, 2021), “o espectador é progressivamente deslocado da posição de julgamento para a de contaminação afetiva”. Trata-se, portanto, de uma empatia crítica: não desculpa, mas responsabiliza.

Em *A Substância*, a empatia opera sob outro regime afetivo. Elisabeth Sparkle não fere diretamente o outro; ela fere a si mesma ao aderir ao dispositivo que promete eternizar sua juventude. A cada mutação, o filme convoca menos ao nojo que à compaixão crítica, evidenciando uma subjetividade feminina submetida a expectativas estéticas inatingíveis. Susan Sontag observa que olhar o sofrimento do outro é sempre um gesto ético ambíguo, pois não garante empatia automática, mas produz implicação (SONTAG, 2003, p. 91). Vivian

Sobchack acrescenta que o grotesco força o espectador a “habitar corporalmente a experiência do outro”, embaralhando distâncias morais e perceptivas (SOBCHACK, 2004, p. 58). Em *Coringa* e *A Substância*, essa habitação não produz conforto: produz dilema.

Nenhuma das obras oferece solução moral. Arthur e Elisabeth ocupam a zona do abjeto, categoria que, segundo Julia Kristeva, marca a fronteira instável entre o eu e aquilo que ameaça dissolvê-lo: “o abjeto é aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem” (KRISTEVA, 1982, p. 4). Em ambos, o abjeto não é apenas um “tema”, mas um modo de organização sensível: o corpo insiste como falha (na respiração, na textura, na pele, no riso), e essa falha reabre a fronteira do sujeito a cada retorno. Roland Barthes lembra que o olhar nunca é neutro, pois é sempre afetado pelo que vê (BARTHES, 1980, p. 49), enquanto Jacques Rancière destaca que a arte reorganiza o sensível, reposicionando o espectador diante de sua própria implicação ética (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Nesse horizonte, o “iteramalimpsesto” opera como dispositivo de leitura sensível. Ele evidencia que a violência não reside apenas no gesto extremo, mas nas camadas que o antecedem — insistências, rasuras e repetições que constroem o mal como experiência estética. Arthur mata como produto de Gotham; Elisabeth implode como produto do espetáculo que a formou. Em ambos os casos, a empatia não absolve: convoca à responsabilidade coletiva. Avaliar cada personagem implica reconhecer os dispositivos que moldam seus gestos, desejos e limites.

Como lembra Judith Butler, toda resistência emerge dentro de um campo normativo que antecede o sujeito e define quais vidas são consideradas passíveis de luto, cuidado e reconhecimento (BUTLER, 2015, p. 38). Žižek complementa que a ideologia opera precisamente quando transforma opressão em desejo. As duas obras desvelam essa ambivalência fundamental: resistir e aderir tornam-se movimentos simultâneos. O mal contemporâneo aparece menos como essência e mais como contradição — aquilo que se produz quando o sujeito tenta sobreviver a normas que não lhe permitem existir plenamente.

É nesse limiar — entre crítica e compaixão, repulsa e reconhecimento — que o Iteramalimpsesto se consolida como método de escuta estética. Ao articular visível e audível, corpo e rastro, gesto e reverberação, o método evidencia que ética e estética não se separam: ambas constituem uma mesma superfície sensorial onde o mal se reinscreve. No corpus analisado, compreender o mal é sustentar sua complexidade — e reconhecer, como propõe Rorty, que a ética não nasce da resolução, mas da capacidade de olhar o outro sem recorrer ao conforto da distância.

## 2.4 Esquema operacional: “iteramalimpsesto” e Heurística Cromática

As seções anteriores estabeleceram o percurso conceitual necessário para compreender o “iteramalimpsesto” como dispositivo geral e a heurística cromática como ferramenta analítica aplicada. A partir desse arcabouço, torna-se fundamental apresentar, de modo sistematizado, como tais elementos serão mobilizados nas análises fílmicas dos capítulos subsequentes. Este tópico, portanto, consolida o método ao explicitar seus critérios operacionais, sua coerência interna e sua reprodutibilidade analítica.

O quadro a seguir sintetiza a relação entre o dispositivo teórico — o “iteramalimpsesto” — e as três camadas cromáticas que estruturam a heurística (vermelho, azul e violeta), indicando de forma objetiva como cada categoria será identificada e analisada no corpus. Trata-se de um esquema que traduz conceitos abstratos em parâmetros observáveis, permitindo acompanhar a circulação do mal como experiência sensível, formal e ética.

Esse esquema metodológico complementa e sintetiza a discussão desenvolvida ao longo do capítulo. O “iteramalimpsesto” estabelece o princípio transversal de leitura — a dinâmica pela qual camadas estéticas, discursivas e sensoriais retornam transformadas, organizando resíduos visuais, sonoros e afetivos como superfície de reinscrição —, enquanto a heurística cromática especifica os parâmetros de identificação e interpretação das camadas que estruturam a representação da maldade no *corpus*.

A articulação entre ambos assegura um método consistente, verificável e coerente: o vermelho inscreve, o azul reverbera e o violeta pensa. Essa tríade orientará a leitura das sequências fílmicas em *A Substância* (The Substance, Coralie Fargeat, 2024) e *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019), permitindo compreender como os filmes do corpus reinscrevem a maldade não apenas como tema narrativo, mas como experiência estética, ética e sensorial.

**Quadro 1** – Esquema operacional do “iteramalgimpsesto” e da heurística cromática

Categoria	Definição	Critérios operacionais na análise fílmica
<b>Iteramalgimpsesto</b> (dispositivo geral)	Princípio teórico que articula repetição (iteração), fusão (amálgama) e rasura (palimpsesto). Permite rastrear resíduos formais, discursivos e sensoriais reativados em novas configurações.	Identificar camadas que retornam em novos contextos; observar reciclagem visual e sonora; reconhecer coexistência de registros anteriores e atuais como superfície de reinscrição.
<b>Vermelho</b> (inscrição)	Camada que materializa o mal na superfície do corpo. Marca o ponto em que a violência se inscreve na carne.	Hematomas, cortes, suor, fraturas, maquiagem borrada, deformações, gestos de impacto, acidentes, rasgo físico e simbólico do corpo.
<b>Azul</b> (Reverberação)	Camada que registra a propagação do mal no espaço. Indica estagnação, opressão ou frieza ambiental.	Arquitetura hostil, salas escuras, corredores claustrofóbicos, silêncio, distância emocional, ambientes imóveis, enquadramentos que comprimem.
<b>Violeta</b> (Pensamento da imagem)	Camada que emerge da colisão entre inscrição (vermelho) e reverberação (azul). Configura a consciência fraturada, o delírio e o entrelugar sensorial.	Devaneios, delírios, estados liminares, sobreposições visuais, transições cromáticas, rupturas perceptivas, momentos em que a imagem “pensa” o trauma.

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

A sistematização apresentada encerra o percurso metodológico deste capítulo ao definir, de modo articulado, tanto o princípio geral do “iteramalgimpsesto” quanto os critérios operacionais da heurística cromática. A partir desse enquadramento, a investigação desloca-se do plano conceitual para o plano analítico, observando como as camadas de inscrição (vermelho), reverberação (azul) e síntese sensorial (violeta) se manifestam na materialidade fílmica. É nesse ponto que o método se prova: não apenas como construção teórica, mas como instrumento capaz de acompanhar a complexidade estética e afetiva das obras.

Com esse arcabouço consolidado, o capítulo seguinte inaugura o eixo analítico da tese, tomando *A Substância* (The Substance, Coralie Fargeat, 2024) como primeiro laboratório sensorial do “iteramalgimpesto”.

### CAPÍTULO III — O MAL SOCIAL: *A SUBSTÂNCIA* (2024)

O filme expõe um colapso que se inicia no interior do corpo — nas inscrições que marcam a carne (vermelho), nas reverberações gestuais e sonoras que se prolongam no ambiente (azul) e na síntese sensorial em que essas forças se amalgamam (violeta). Por isso este capítulo inaugura o percurso analítico: aqui, o mal não é tomado prioritariamente como categoria moral ou institucional, mas como gramática sensorial que antecede e sustenta as estruturas políticas que o legitimam.

A narrativa construída por Fargeat evidencia a violência não como evento excepcional, mas como efeito cumulativo da repetição normativa. Em vez de recorrer a monstros externos ou figuras anômalas, o filme fabrica subjetividades progressivamente deformadas por exigências cotidianas de beleza, juventude e performance. Trata-se de um regime de crueldade de baixa intensidade, que opera pela reiteração de gestos aparentemente voluntários e necessários. Como argumenta Judith Butler (2015), a norma se sustenta precisamente pela repetição contínua de atos que produzem o corpo como superfície regulada, naturalizando a coerção sob a forma de escolha.

Nesse sentido, a violência em *A Substância* não se apresenta como imposição explícita, mas como técnica de cuidado de si. Tal lógica aproxima-se do que Michel Foucault (2008) descreve como tecnologias normativas do corpo, nas quais práticas de autocorreção, aperfeiçoamento e vigilância são internalizadas como responsabilidade individual. A promessa de autocura, atualização ou melhoria progressiva converte-se, assim, em mecanismo de captura subjetiva, até que o corpo — saturado de expectativas e demandas contraditórias — entra em colapso.

A estética do grotesco, a fragmentação identitária e o ciclo ritualístico de alternância entre Elisabeth e Sue, sustentado pela lógica compulsória do procedimento, configuram um comentário incisivo sobre a economia contemporânea do “consumo de si”. Nesse regime, o sujeito não apenas consome, mas é continuamente convertido em recurso, mercadoria e

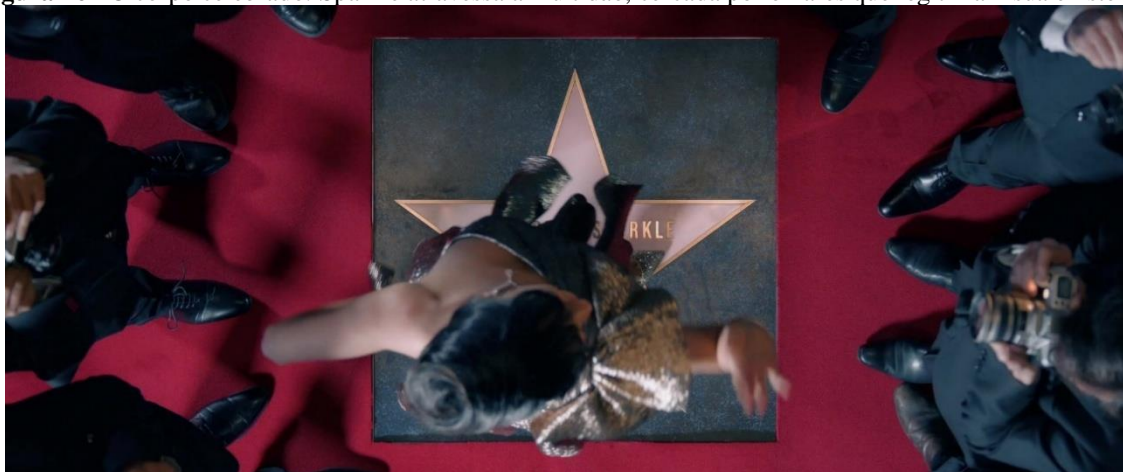
espetáculo, reiterando uma violência que se perpetua não pelo choque pontual, mas pela repetição disciplinar inscrita no cotidiano.

### 3.1 O corpo como superfície simbólica

Judith Butler (2015), em *Corpos em aliança e a política das ruas*, argumenta que os corpos são regulados politicamente e frequentemente desvalorizados quando não se ajustam às normas vigentes, o que produz uma hierarquia entre vidas reconhecíveis e vidas descartáveis. Em *A Substância* (Coralie Fargeat, 2024), o corpo de Elisabeth Sparkle materializa esse processo: sua visibilidade depende da capacidade de performar juventude, beleza e produtividade, convertendo-se em camada simbólica de inscrição da precariedade — corpo consumido como mercadoria e descartado quando perde função.

O corpo de Elisabeth também ecoa a crítica à sociedade do espetáculo formulada por Guy Debord. Nesse ponto, o “iteramalgimpesto” atua como conceito heurístico de rastreamento sensorial dessa exclusão: ela se inscreve no vermelho da matéria exposta, se propaga no azul da respiração interrompida e se elabora no violeta da consciência que luta para sobreviver às forças que a fragmentam.

**Figura 16**— O corpo celebrado: Sparkle atravessa a multidão, cercada por olhares que legitimam sua existência



Fonte: Frame de *A Substância* (2024).

A sequência de abertura de *A Substância* estabelece seu regime simbólico pela figura da estrela — em sentido literal, como ícone hollywoodiano, e em sentido metafórico, como promessa de ascensão e destino. Elisabeth Sparkle é apresentada no auge de sua popularidade,

cercada por aplausos e exclamações como “Nós amamos você!”. O enquadramento superior sobre sua estrela na calçada da fama funciona como dispositivo de consagração: o corpo é exibido como superfície de valor social, iluminado pelo olhar coletivo e ritmado pelo espetáculo que a legitima.

**Figura 17**– A estrela de Elisabeth em seu apogeu: consagração pública e inscrição do corpo como valor social



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Esse mesmo signo de consagração retorna mais tarde como ruína — estrela que, antes suporte da fama, torna-se superfície de decomposição. O retorno configura uma operação “iteramalgipséstica”: a imagem inaugural é raspada, reinscrita e contaminada pelo corpo que já não sustenta o brilho que a consagrou.

**Figura 18**– Elisabeth Sparkle em seu programa matinal



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Décadas depois, reencontramos Elisabeth em outro registro. Ainda disciplinada, ainda performática, porém deslocada do desejo coletivo. Nesta fase da narrativa, ela encena saúde,

leveza e autocuidado como performances exigidas pelo formato televisivo. Trata-se do primeiro indício visual do descompasso entre o que ela apresenta e o que o sistema deseja. O corpo permanece funcional, mas já não corresponde ao imperativo de juventude. Como apresentadora de um programa matinal, Sparkle repete exercícios e rotinas de bem-estar como quem tenta sustentar a própria relevância pela mimese de um brilho que já não encontra eco.

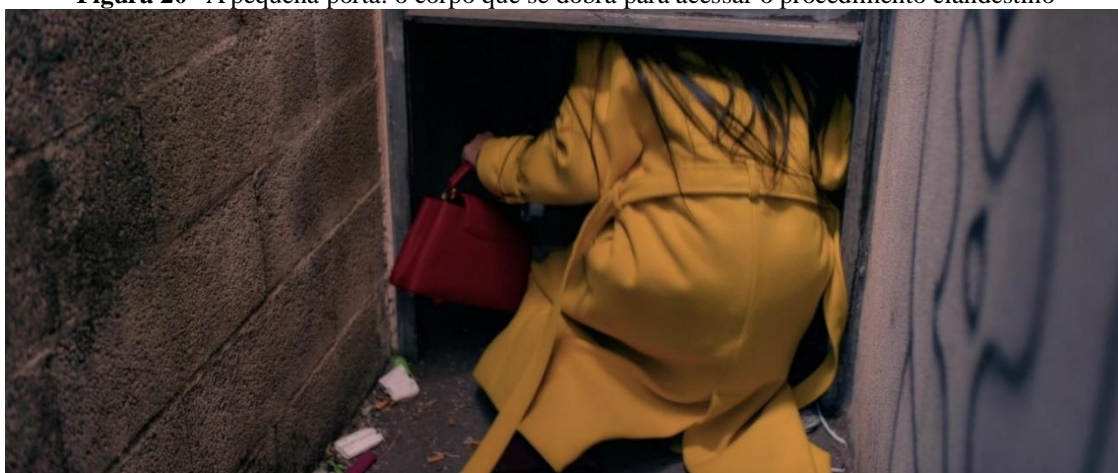
**Figura 19**– A consulta hospitalar: senescência como inscrição visual do declínio



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Enquadrada de cima e comprimida pelo ângulo, Elisabeth encolhe diante do diagnóstico de um desgaste severo na coluna, resultado do tempo e da repetição disciplinada dos movimentos exigidos pelo trabalho. A câmera superior estabelece uma assimetria simbólica: o corpo é observado de fora, como objeto avaliável. O envelope contendo o USB — acompanhado do bilhete “Mudou minha vida” — atua como indício narrativo de contaminação: o futuro procedimento irrompe não como salvação, mas como promessa de correção. A composição traduz o desgaste corporal como queda visual, antecipando a lógica normativa que deslocará a personagem do espaço público para a obsolescência.

**Figura 20**– A pequena porta: o corpo que se dobra para acessar o procedimento clandestino



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A transição entre o diagnóstico de obsolescência e o acesso à substância é articulada por uma *mise-en-scène* que materializa o próprio ato de transgressão. Para obter o procedimento — clandestino, restrito e moralmente ambíguo — Elisabeth precisa atravessar uma abertura estreita no subsolo do edifício. O corpo curvado para caber na pequena porta reinscreve visualmente a passagem para um regime identitário distinto: a protagonista precisa se rebaixar para continuar existindo.

**Figura 21** – Sala de aplicação: ambiente asséptico que reforça o regime de controle do corpo



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Essa travessia encontra ecos intertextuais em dois imaginários centrais da cultura visual ocidental: a miniaturização em *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*, Lewis Carroll, 1865), que antecede o acesso a um mundo de regras distorcidas; e a travessia do guarda-roupa em *As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (*The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Andrew Adamson, 2005), na qual

o prosaico se converte em fabulação. *A Substância*, porém, desloca esse repertório para o campo do abjeto e do biopolítico: não há portal mágico, mas um corredor estreito que conduz a um laboratório clandestino; não há maravilhamento, mas constrangimento.

Dentro da sala branca, iluminada por lâmpadas frias que anulam singularidades, Elisabeth é apresentada ao protocolo: frascos distintos, funções distintas, riscos distintos. O “ativador”, fluorescente e instável, só pode ser usado uma única vez — gesto inaugural da duplicação. Os “estabilizadores”, ao contrário, exigem ingestão diária, instaurando um regime de manutenção contínua que aprisiona o corpo na própria performance. A *mise-en-scène* minimalista reforça essa hierarquia: tudo ali se reduz a cálculo, função e controle. A travessia da pequena porta apenas confirma aquilo que o diagnóstico já anunciava: já não existe passagem simbólica disponível no espaço público. A decisão não é escolha; é destino imposto por uma estrutura que torna o corpo descartável.

**Figura 22** – O frasco de Ativador: o verde-neon da substância como alerta biológico e promessa tecnológica



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

O frasco de “Ativador”, filmado em close, apresenta um verde-neon saturado que comunica simultaneamente vitalidade e toxicidade. Na natureza, pigmentos fluorescentes — como os das rãs da família *Dendrobatidae* ou de insetos luminescentes — operam como advertência visual, um regime cromático que sinaliza perigo a potenciais predadores (STEVENS; RUXTON, 2012). Coralie Fargeat mobiliza esse imaginário biológico para associar a cor à promessa de rejuvenescimento: não como pureza tecnológica, mas como risco revestido de milagre. *A substância* se apresenta como solução estética, mas já carrega, em sua aparência química, o indício de que aquilo que restaura também corrói.

Durante seu desligamento, Elisabeth recebe de presente um livro de receitas — gesto aparentemente gentil, mas atravessado por ironia institucional. O presente funciona como

dispositivo simbólico: ao perder sua utilidade pública, resta-lhe a domesticidade. Cozinhar não é enunciado como cuidado de si, mas como contenção, retorno forçado ao papel social tradicionalmente associado a mulheres mais velhas. A cena explicita o mecanismo de regulação que Butler (2015) descreve: a normatividade que converte corpos femininos em sujeitos de adequação, vigilância e culpa.

A transformação de Elisabeth em Sue, sua versão jovem, tampouco constitui ruptura libertadora. Representa, antes, a tentativa desesperada de escapar à precariedade imposta pelo ideal estético, ao custo de aprofundar a alienação. A *mise-en-scène* reforça essa leitura ao organizar ambientes clínicos e estéreis que ecoam a desumanização do corpo feminino como recurso estético. A cena do nascimento de Sue ocorre em um banheiro branco e vazio, espaço que funciona como matriz simbólica onde a identidade de Elisabeth é desconstruída e remontada segundo parâmetros externos de valor.

Inspirada pela noção de performatividade formulada por Butler (2015), esta leitura desloca o conceito para o plano cromático: as cores operam como enunciações performativas da identidade, repetindo, distorcendo e hierarquizando o corpo feminino conforme variações sensíveis de desejo e poder. Assim, a *mise-en-scène* torna visível o processo pelo qual a norma se produz e se desfaz no corpo filmado.

**Figura 23**– Elisabeth gritando e contorcendo-se durante a mutação



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Na cena em que Elisabeth, em processo de transformação, contorce-se no chão do banheiro branco, a câmera estática em *plongée* a comprime contra o piso — como se registrasse a autópsia de um corpo ainda consciente de sua dissolução. O ângulo enfatiza o desamparo físico e o enclausuramento simbólico, inscrevendo visualmente a fragilidade que antecede sua duplicação.

O enquadramento superior revela Elisabeth em posição fetal, remetendo a um útero simbólico. O branco clínico funciona como um azul estéril: silêncio frio, luz que apaga singularidades, atmosfera em que o corpo é reconfigurado não pela vida, mas pela expectativa alheia. A posição fetal, além de evocar nascimento, mobiliza significados de regressão, refúgio e medo. O abjeto, na formulação de Kristeva (1982), marca o ponto em que o sujeito se confronta com aquilo que ameaça sua coerência. Em *A Substância*, esse processo se desloca: Elisabeth não renasce para si, mas para um olhar externo que exige sua reformulação contínua. O corpo deixa de funcionar como ancoragem da identidade e passa a operar como dispositivo de ajuste permanente, moldado pela pressão estética que o enquadra.

**Figura 24** – O reflexo de Elisabeth devolve rosto que tomou o lugar do anterior



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Quando Elisabeth encara o espelho após injetar a substância rejuvenescente, o reflexo não devolve reconhecimento, mas simulacro: não há correspondência entre o que se vê e o que se é. Deleuze (1988, p. 437) define o simulacro como aquilo que afirma a diferença e recusa o modelo: “O simulacro é o sistema no qual o diferente se relaciona com o diferente pela própria diferença” ou seja, a cópia não deriva do original — subverte-o. A juventude que surge não recupera uma história perdida, mas inventa um corpo sem passado, sem marcas, sem rastro. Essa operação abstrata se materializa na cena do espelho embaçado: ao tentar limpar a superfície — gesto típico de ambientes úmidos — Elisabeth busca restaurar a nitidez de um eu que já não coincide consigo. Calor, vapor e suor convertem-se em signos da fricção interna que acompanha o renascimento imposto. O plano captura o instante de estranhamento: um rosto recém-formado, ainda difícil de situar, retorna não como continuidade da identidade anterior, mas como outra coisa — promessa, ruptura e desejo condensados na mesma superfície.

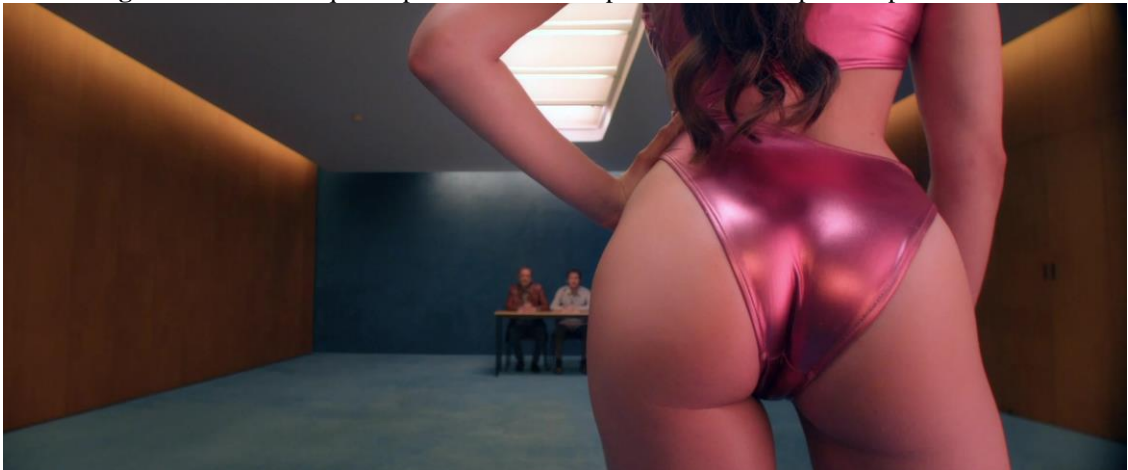
**Figura 25**– Sue diante da vitrine: o ideal plástico e a carne recém-nascida



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A nova versão da personagem tenta aprender a ser mulher. Caminhando pela rua com roupas discretas — ainda marcadas pela vida de Elisabeth — ela se detém diante de uma vitrine onde um manequim veste um *body esportivo*<sup>1</sup>. A vitrine funciona como superfície de projeção — não da fantasia, mas da violência normativa que estabelece parâmetros inatingíveis.

**Figura 26**– Do manequim à performance: o corpo convertido em produto para a câmera



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A câmera enquadra o manequim em sua rigidez perfeita e, em seguida, desloca-se para Sue, cujo corpo recém-criado ainda carrega vestígios da anatomia anterior. A comparação é inevitável: entre o plástico ideal e a carne instável abre-se um abismo de expectativa social. O

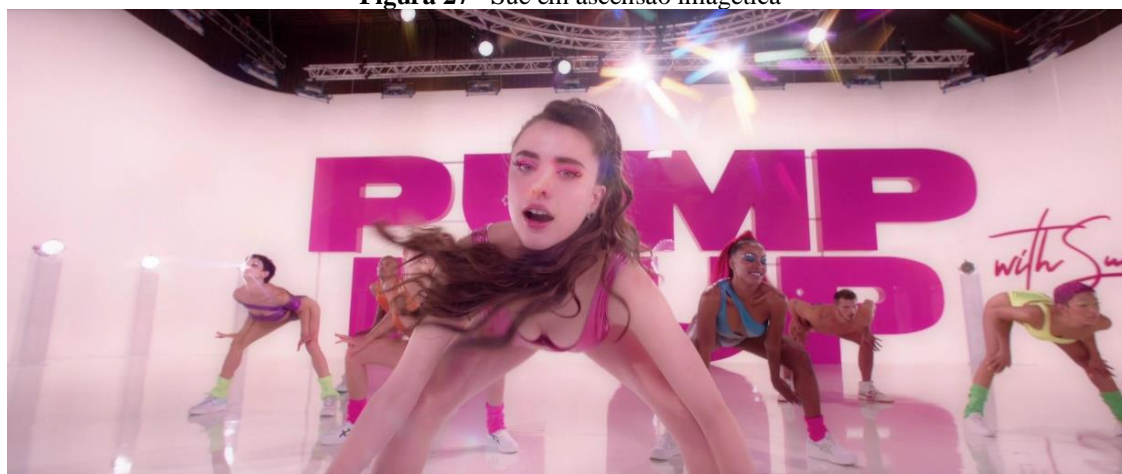
---

<sup>1</sup>A *mise-en-scène* evoca, de maneira oblíqua, a lógica da sedução consumista encenada em *Os Delírios de Consumo de Becky Bloom* (*Confessions of a Shopaholic*, Paul Hogan, 2009), mas sem o tom fantasioso: aqui, o manequim não oferece glamour, tampouco anima a peça como objeto de desejo.

vermelho da bolsa e o amarelo do sobretudo — resíduos cromáticos de Elisabeth — contrastam com o magenta da peça esportiva, sugerindo a tensão entre identidade herdada e identidade performada. A vitrine oferece um ideal fixo; Sue, uma promessa de adequação. O instante produz ferida: o corpo observa aquilo que deveria ser e confronta, no próprio reflexo, o que ainda não consegue sustentar.

Esse momento prepara sua ascensão imagética. Se antes o corpo surgia como superfície vulnerável, disciplinada pela norma e pelo reflexo, agora ele se converte em tecnologia de presença. No estúdio, Sue não apenas aparece — ela produz aparição. Sua coreografia acelera o espaço, reorganiza a luz e institui um regime visual em que a juventude opera como energia performada. A câmera abandona a posição avaliadora da vitrine e aproxima-se do esforço: carne iluminada, suor, respiração marcada. A visibilidade deixa de ser consequência e passa a funcionar como comando; o corpo torna-se vetor de luz e de desejo normativo.

**Figura 27**– Sue em ascensão imagética



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Nesse ambiente saturado de cor e ritmo, a visibilidade não representa resultado, mas exigência. Sue performa a própria autoridade estética, instaurando um novo modo de existir diante das lentes. A montagem enfatiza essa transfiguração ao insistir na carne exposta, em closes que fragmentam e recortam o corpo, convertendo-o não em sujeito pleno, mas em superfície erotizada e manipulável. O enquadramento não contempla Sue inteira — vê partes. A câmera trata seu corpo como matéria disponível, reiterando a lógica de objetificação que o filme busca explicitar.

**Figura 28**– O despertar diante do duplo: após a primeira semana dividindo o corpo, Elisabeth contempla a existência concreta de Sue, caída ao seu lado, numa coreografia silenciosa que expõe a partilha da própria carne



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

O primeiro turno da substância se completa, e o despertar de Elisabeth não se restringe ao retorno da consciência: ele se afirma na constatação do outro corpo que agora partilha o mesmo mundo e a mesma matéria. A imagem do banheiro, com suas linhas geométricas e luz asséptica, evidencia o que a substância institui: dois sujeitos coexistindo no limite de uma única superfície biológica. Essa coreografia imóvel, quase ritual, antecipa a compreensão das regras que regerão a duplicação. Quando ambas se reconhecem — em um encontro simultaneamente íntimo e ameaçador — o filme inscreve o caráter partilhado do corpo-substrato, inaugurando a lógica dos turnos de sete dias e uma competição que lentamente se intensificará.

A partir desse momento, a relação entre Elisabeth e Sue passa a ser regida por uma disputa silenciosa. O rasgar do pôster, a substituição no programa televisivo e a apropriação do gesto de despedida com beijo figuram, no plano da imagem, a perda gradual de lugar simbólico. Enquanto Sue acumula visibilidade e reconhecimento, Elisabeth observa seu brilho evaporar. A expressão “morrer de inveja” ganha, então, concretude visual: a deterioração acelerada da pele, o surgimento de manchas, a rigidez dos movimentos e o cansaço inscrito no rosto configuram um corpo que envelhece não apenas pelo tempo, mas pela internalização hostil do próprio apagamento. A ojeriza dirigida à nova versão, impossível de ser enunciada verbalmente, retorna como corrosão fisiológica: o corpo absorve o ressentimento e o devolve como desgaste.

Nesse processo, a precariedade assume novos contornos, e a relação de Elisabeth com o próprio corpo torna-se ambivalente. Ele é, ao mesmo tempo, resíduo de uma identidade em declínio e único espaço possível de resistência. Aqui, o mal social converte-se em mal-

estar encarnado, e a disputa entre as duas versões migra do plano da visibilidade midiática para o da fisiologia. Essa fissura subjetiva prepara o gesto seguinte, em que a personagem buscará — no ato de comer — uma forma radical de reinscrição de si no corpo compartilhado.

É nesse contexto que, sozinha em casa, Elisabeth abre a geladeira, encara uma fatia de torta e um frango assado e, num gesto de transgressão silenciosa, decide devorá-lo inteiro. O ato, aparentemente banal, carrega potência simbólica. Ao consumir o que a versão jovem rejeitou, Elisabeth rompe o pacto de obediência. Come com fúria: dedos sujos de gordura, lábios manchados, livre das expectativas de contenção feminina. A fome não é apenas física; é insubmissão. Devora o símbolo da domesticidade como gesto de resistência. Essa decisão não é vingança, mas reinscrição: no instante em que a narrativa muda de direção, o corpo tenta recuperar agência e converte-se em campo de guerra — não para triunfar, mas para incendiar o palco no qual foi compelido a atuar.

**Figura 29**– Frango assado



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

O frango reaparece na narrativa de forma cômica e cruel como instrumento de vingança fisiológica, quando Sue o expulsa pela coxa. O retorno do alimento funciona como sintoma corporal que traduz, em registro grotesco, a cisão entre as duas versões do mesmo corpo: aquilo que uma consome retorna como lesão na outra. A nutrição, que deveria integrar, converte-se em rastro de conflito, materializando a disputa entre instâncias que compartilham a mesma superfície biológica sem partilhar um mesmo regime de desejo.

Na sequência, Sue liga para a empresa responsável pela substância e acusa “a outra” de destruir o corpo — administrado pela operadora como mero recurso funcional. A resposta é inequívoca: “não existe ela ou você”. Ambas coexistem e devem obedecer às regras de divisão. Revoltada, Sue prolonga seu turno e priva Elisabeth de qualquer participação. A insubmissão é punida: a instância que ousou alimentar-se fora do ideal estético retorna envelhecida como castigo. Quando desperta, Elisabeth surge mais velha, deformada, desfigurada — um arquivo vivo das punições inscritas pelo regime de turnos.

**Figura 30**– O retorno de Elisabeth: o corpo desperta carregando as marcas do turno de suplância, arquivo instável das camadas de controle e apagamento



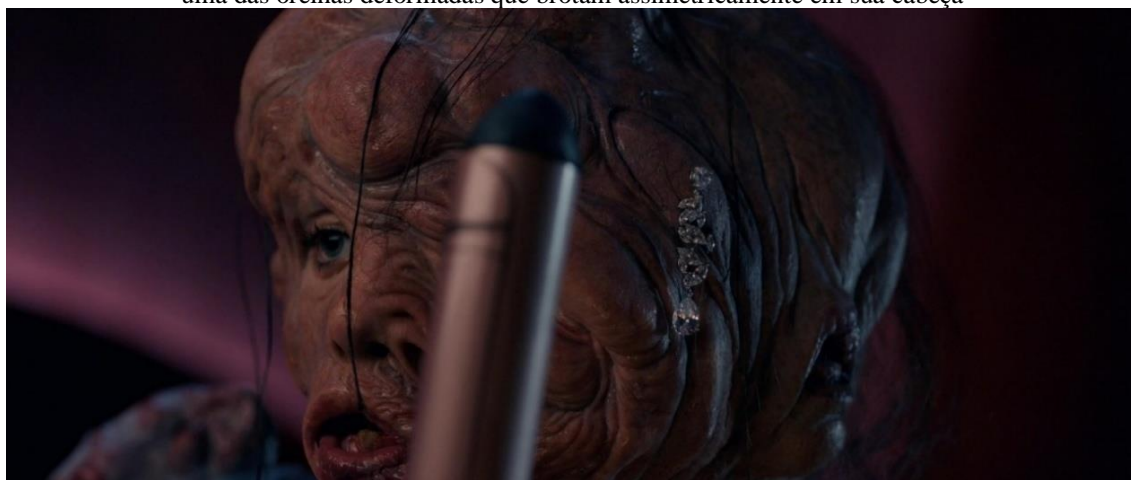
**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

O despertar não é retorno: é colisão entre temporalidades desalinhadas. O corpo que volta já não coincide com quem o habita. Inicia-se um ciclo compulsivo: Elisabeth retorna à cozinha guiada pelo livro de receitas, não como dona de casa resignada, mas como sabotadora do próprio corpo. Cada prato preparado e devorado configura-se simultaneamente como recusa do ideal de beleza e como autodestruição simbólica. A compulsão torna-se linguagem; a comida, munição. Elisabeth já não busca agradar — busca desativar o espetáculo.

A resposta de Sue não encerra o conflito — apenas o desloca para outra escala. A partir desse momento, a disputa silenciosa entre as duas versões assume o formato de uma

guerra interna, uma fricção crescente que o filme desenvolverá até seus extremos. O corpo compartilhado converte-se em campo de batalha, e a tensão acumulada pela quebra do pacto de turnos encontrará seu ápice nas seções seguintes, quando a cisão culminará na fusão grotesca que dará origem ao Monstro Elisae. Sem antecipar ainda essa metamorfose — tema dos tópicos 3.4 e 3.5 —, basta notar que a punição inscrita no corpo já anuncia a ruptura irreversível que está por vir.

**Figura 31**– Em meio à pele aberta, aos olhos desalinhados e à musculatura exposta, introduz um brinco e, em uma das orelhas deformadas que brotam assimetricamente em sua cabeça



**Fonte:** Frame de A Substância (2024).

Uma ironia delicada rompe o fluxo do horror: a criatura — fusão disforme de Elisabeth e Sue — prepara-se para voltar ao palco. O som metálico do brinco, um leve *plim-plim*, ressoa como eco remoto de vaidade. Os brincos, nesse contexto, não servem à criatura; servem ao olhar que os contempla. São adornos incômodos, perfurados na carne para produzir visibilidade. Inseridos em tecido corrompido, funcionam como lembrança da única linguagem que o mundo ensinou: a beleza como passaporte para afeto e reconhecimento.

**Figura 32**– *Don't be scared! I'm the same*



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

“Eu ainda sou a mesma”, murmura o Monstro Elisue em seu clímax — frase que ecoa como lamento filosófico. O que permanece do sujeito quando o corpo foi moldado, recortado e violentado por um sistema que exige juventude infinita? A pergunta paira como ferida aberta. Aqui, a monstruosidade não é erro: é revelação. A estética da juventude eterna — imposta como norma cultural — produz corrosão identitária. A trajetória de Elisabeth Sparkle encarna o vazio existencial que Gilles Lipovetsky identifica na modernidade: estetização, individualismo narcisista e imagens convertidas em destino.

O espetáculo da juventude, que prometia vida, produz solidão, fragmentação e morte simbólica. A narrativa não trata apenas de uma mulher que deseja permanecer jovem: denuncia um regime de visibilidade que vende corpos e apaga sujeitos. Uma vez transformadas na criatura grotesca, Elisabeth e Sue já não disputam mais reconhecimento entre si — a competição simplesmente perde sentido. Diante do olhar social, ambas são igualmente descartáveis. O que resta não é a disputa interna, mas a constatação de que, nesse regime estético, o ser nunca importou: importava apenas a aparência, e, quando ela falha, todo sujeito se torna ruína.

**Figura 33**– Monstro Elisasue ataca a plateia. A *mise-en-scène* transforma-o em espelho da rejeição



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A sequência final, em que a criatura grotesca investe contra a plateia que a descartou, consoma a monstruosidade como gesto de retorno. A *mise-en-scène* transforma o Monstro Elisasue em espelho da rejeição: aquilo que a plateia produziu — e depois abandonou — retorna como figura que devolve, em violência, o olhar que a expulsou. A fusão disforme produz um violeta visual e ético: o ponto em que a imagem pensa aquilo que o sistema não ousa dizer. Trata-se do corpo deformado pela tentativa de agradar devolvendo, como ruína viva, tudo o que absorveu durante anos. O público que consumiu Elisabeth e depois a abandonou é confrontado com o que preferiu ignorar: o resíduo da beleza quando convertida em única via de aceitação.

**Figura 34**– O retorno à estrela: o corpo residual rasteja até o ícone que um dia consagrou Elisabeth, num gesto final de reconhecimento impossível



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Ao final, o ciclo se fecha. A criatura rasteja até a própria estrela na calçada da fama, repetindo o plano aéreo da abertura — agora sem aplausos, apenas carne exposta. O rosto derretido repousa sobre o símbolo que antes a consagrara, instaurando um loop entre apogeu e ruína. O globo de neve em seu apartamento reforça essa circularidade: miniatura e estrela funcionam como micro e macroinscrições do mesmo destino, o brilho que aprisiona. Nessa reencenação grotesca do trajeto inicial, o “iteramalgimpsesto” se torna visível: o passado retorna não como memória, mas como camada rasgada que insiste em sobreviver na superfície do presente.

**Figura 35**– A estrela permanece: enquanto o corpo se desfaz, a marca inscrita no chão persiste como rastro indelével de uma existência convertida em espetáculo



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A permanência da estrela contrasta com a efemeridade da carne. A inscrição no piso — firme — funciona como epitáfio estético: o nome resiste, o corpo não. O filme encerra-se onde começou, mas o signo, agora, é outro. A estrela preserva apenas a marca, não a vida. A busca pelo ideal de beleza converte-se em processo de autodesgaste: um corpo compelido a corresponder ao olhar até se desintegrar sob ele. A massa que antes foi Elisabeth dissolve-se sobre a calçada da fama, enquanto em sua mente aplausos e purpurina — restos do espetáculo — continuam a cair. A consagração final não é triunfo, mas esvaziamento: o corpo que brilhou retorna como resíduo. Pouco depois, seus fragmentos são recolhidos por um funcionário anônimo, tratados como lixo urbano. O sistema conserva o signo e descarta a mulher.

### **3.2 A exclusão de Elisabeth e o etarismo aplicado a Demi Moore**

A exclusão de Elisabeth se intensifica de modo progressivo: investidores deixam de reconhecê-la, colegas desviam o olhar quando ela atravessa os corredores, e seu nome desaparece dos diálogos que definem o futuro da emissora. O momento mais incisivo dessa lógica de apagamento ocorre na sequência do restaurante, em que Elisabeth permanece sozinha à mesa, cercada pelos restos de um banquete do qual não participou.

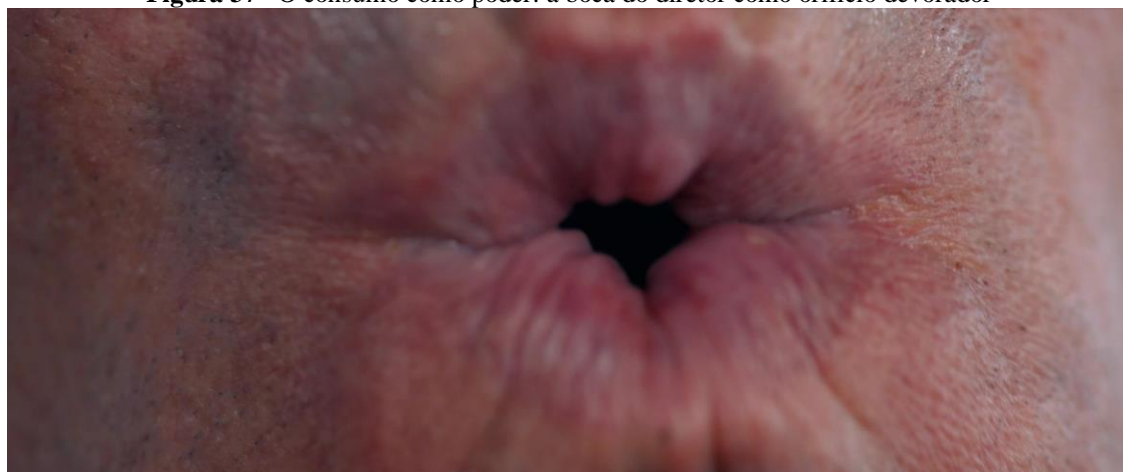
**Figura 36**– Elisabeth permanece sozinha à mesa, cercada pelos resíduos de um banquete do qual fora excluída



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A *mise-en-scène* reforça essa assimetria. Elisabeth é empurrada para a margem do quadro, enquanto homens de sua mesma faixa etária permanecem ao centro — celebrando, rindo, sem qualquer risco de obsolescência. O contraste entre restos alimentares e corpos masculinos ainda legitimados produz uma composição que remete ao lixo, ao excesso e ao descarte. A cena reinscreve a personagem como presença-resíduo: aquilo que já cumpriu sua função e, por isso, pode ser abandonado.

**Figura 37**– O consumo como poder: a boca do diretor como orifício devorador



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

O close extremo da boca desloca o orifício<sup>2</sup> de suas funções cotidianas — falar, mastigar, respirar — para um regime de excesso em que ele se converte em mecanismo de captura. O gesto ecoa uma iconografia recorrente na cultura visual: orifícios ampliados que operam simultaneamente como abertura e ameaça, associados ao exercício do poder. O enquadramento transforma aquele ato banal de comer em metáfora da lógica corporativa que devora relevância, tempo e, sobretudo, corpos. Elisabeth não está excluída da comida; está excluída da condição de ser consumida como imagem desejável.

Essa operação visual dialoga diretamente com o etarismo que atravessa a própria carreira de Demi Moore, cuja trajetória midiática foi marcada por picos de exaltação seguidos de períodos de apagamento, muitas vezes justificados pela idade e pela suposta “inadequação” ao ideal estético juvenil. Fargeat mobiliza esse repertório cultural de forma crítica: o corpo envelhecido de Moore, historicamente visado pela imprensa, retorna aqui como superfície de inscrição do mal social que recai sobre mulheres que ultrapassam o limite arbitrário do “ainda desejável”.

No filme, a exclusão de Elisabeth não decorre apenas do envelhecimento, mas da suposta ineficácia performativa atribuída a um corpo que já não corresponde ao ideal de presença eternamente jovem, útil e funcional. Os dispositivos de poder regulam quem pode ocupar o centro do quadro, quem pode ser visto e quem deve ser ignorado; aqueles que escapam ao modelo hegemônico são empurrados para a margem. Elisabeth converte-se, assim, em figura liminar: não mais protagonista, mas testemunha de seu próprio apagamento, situada no entrelugar em que visibilidade e rejeição se fundem.

A cena não constitui episódio isolado de humilhação, mas evidencia o funcionamento estrutural de um regime que organiza a visibilidade feminina a partir de critérios de utilidade estética. A operação ocorre em duas etapas: primeiro, o ambiente a desloca — afastando-a do núcleo de decisão, reconhecimento e pertencimento; depois, a câmera confirma esse deslocamento ao registrá-la como sobra, posicionando-a lateralmente, cercada por restos de consumo que metonimizam sua própria condição. A violência é silenciosa, cotidiana e constante: não se inscreve no choque explícito, mas na composição de enquadramentos que definem quem permanece iluminado e quem deve desaparecer. Nesse ponto, a trajetória de

---

<sup>2</sup> O dispositivo simbólico encontra eco na capa do álbum *Todos os Olhos* (1973), de Tom Zé, em que uma bola de gude é fotografada sobre outro orifício de Décio Pignatari, para simular um olho. A imagem subverte as fronteiras entre ver, ser visto e ser consumido, convertendo o corpo em superfície ambígua de olhar, voyeurismo e escândalo — um ponto de visão que também é ponto de vulnerabilidade.

Elisabeth articula-se a uma crítica mais ampla: o etarismo<sup>3</sup> não apenas exclui; ele inviabiliza a possibilidade de existir plenamente em cena, instaurando um regime pelo qual o corpo feminino, quando não mais adequado ao ideal normativo, é tratado como excedente a ser removido.

**Figura 38**– Demi antes dos procedimentos estéticos vs. o seu rosto após



**Fonte:** Frame elaborado pela autora.

Essa crítica ao etarismo se adensa quando se considera a trajetória de Demi Moore, intérprete de Elisabeth. Mesmo apresentando um corpo que aparenta menos idade que seus 62 anos, Moore não escapa às pressões estéticas de Hollywood. Em entrevistas à *Hello Magazine* (2024) e à *InStyle* (2024), a atriz relatou ter submetido o corpo, por décadas, a dietas rigorosas e treinos extenuantes para atender às expectativas da indústria, afirmando que chegou a “torturar” a própria imagem física. Em *A Substância* (2024), essa trajetória retorna de forma ficcionalizada: Moore interpreta uma mulher que tenta recuperar a juventude por meio de um procedimento radical, apenas para ser consumida pela mesma lógica que a moldou. O filme transforma essa biografia em camada metalinguística, convertendo o corpo da atriz em superfície onde se cruzam história pessoal e crítica ao etarismo.

Assim, a narrativa não apenas denuncia a objetificação e o apagamento das mulheres que envelhecem, mas evidencia como essas pressões atravessam as próprias atrizes que

---

<sup>3</sup>Para Tatiane Baggio (2021 p. 78), etarismo: “também conhecido como ageísmo ou idadismo, refere-se à discriminação baseada na idade, frequentemente direcionada a pessoas idosas, e manifesta-se por meio de estereótipos, preconceitos e práticas discriminatórias que marginalizam esse grupo. [...] Ele pode afetar a saúde física e mental das pessoas idosas, além de limitar suas oportunidades de participação social e econômica. A Organização Mundial da Saúde (OMS) também destaca que combater o etarismo é essencial para promover o envelhecimento saudável e a equidade na sociedade.” (BAGGIO, 2021 p. 78)

corporificam essas personagens — funcionando como espelho das contradições da cultura contemporânea. A heurística “iteramalgimpstética”, nesse ponto, ilumina o gesto simbólico: tornar visível o resíduo, a sobra, aquilo que deveria permanecer oculto — e é precisamente aí que se localiza a escrita sensível do mal social.

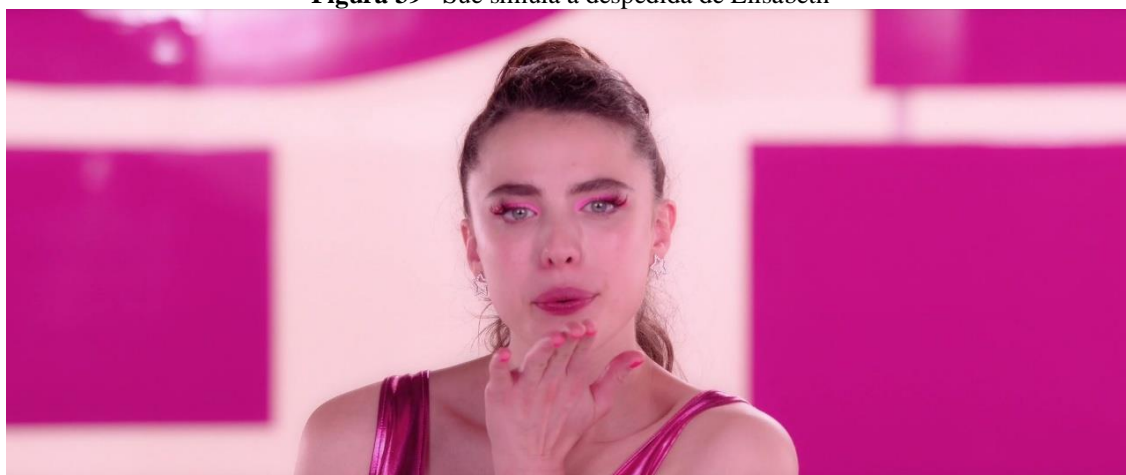
### 3.3 Trilha sonora e enquadramentos

Coralie Fargeat mobiliza trilha sonora e enquadramentos como dispositivos centrais de produção de desconforto. Composta por Raffertie, a trilha aposta em texturas industriais, distorções eletrônicas, ruídos corpóreos e batidas descompassadas. Essa escolha não apenas estabelece o tom do filme, mas produz uma escuta tátil, quase fisiológica. Jacques Aumont (1995, p. 67) observa que a composição visual e sonora pode intensificar a relação afetiva entre espectador e personagem, sobretudo em narrativas estruturadas pelo mal-estar. É nesse ponto que a heurística do “iteramalgimpsesto” se torna operante: a trilha não apenas acompanha a experiência; ela a inscreve no corpo (vermelho), no espaço (azul) e no intervalo sensorial que articula ambos (violeta).

O som funciona como superfície híbrida: não ilustra a imagem, atravessa-a como modulação afetiva contínua. Em sequências decisivas — como quando Elisabeth encara o espelho ou durante os estágios de transfiguração corporal — a trilha oscila entre um zumbido quase inaudível e explosões de ruído metálico. A paisagem sonora recorre a fricções, pulsações saturadas e sopros ásperos que corroem a imagem, instaurando uma textura de tensão persistente. Esses elementos não acompanham o desconforto: produzem-no como inscrição sensorial, sustentando a instabilidade que organiza o filme.

Esse desenho sonoro dialoga com tradições contemporâneas do horror sensorial. Em *Sob a Pele* (*Under the Skin*, Jonathan Glazer, 2013), ruídos granulares e silêncios abruptos aproximam a escuta da carne; em *A Bruxa* (*The Witch*, Robert Eggers, 2015), drones de madeira e vocalizações tensas constroem um campo ritual de estranhamento; e em *Cisne Negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010), respirações aceleradas e raspagens corporais materializam a instabilidade psíquica da protagonista. Nessas obras — e em *A Substância* — o som constitui zona de fusão entre corpo, espaço e percepção, configurando aquilo que este trabalho identifica como camada violeta: a espessura sensorial em que o mal não é apenas narrado, mas vivido na textura audiovisual.

**Figura 39**– Sue simula a despedida de Elisabeth



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Os sons são o primeiro indício de que Sue não é substituição, mas atualização violenta do signo. Sua estreia televisiva é acompanhada pela música “*I Got Pump It*”, cuja batida acelerada e pulsante reorganiza a gramática sensorial do programa que antes pertenceu a Elisabeth. Ao replicar o gesto do beijo — marca afetiva da versão original — Sue não homenageia: converte. O que antes funcionava como assinatura de simpatia passa a operar como performance de juventude, erotização e velocidade. A simetria entre os enquadramentos reforça o pacto cruel do filme: enquanto uma é apagada, a outra é celebrada — ambas permanecendo, contudo, presas à mesma superfície de troca.

A trilha, marcada pela repetição e pelo impulso, enfatiza a aceleração do corpo jovem como mercadoria, compondo contraste direto com o tom mais suave e coreografado do formato original. Nesse movimento, som, gesto e enquadramento funcionam como mecanismo iterativo de substituição: Sue não apenas assume o lugar de Elisabeth, mas inaugura um novo regime de presença televisiva, no qual vitalidade e sedução operam como critérios de valor. Sua aparição não constitui mera continuidade estética — é reescrita sensorial. A trilha sonora atua como dispositivo de deslocamento entre as duas versões de uma mesma imagem pública.

**Figura 40** – “Sou a Sue”



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Em close extremo, o filme captura Sue pronunciando seu novo nome, intensificando a atmosfera. O close nos lábios — carregando o som abafado e ritmado da autoprocamação — funciona como batismo: Sue nasce não apenas pela transformação física, mas pela nomeação de si. Em seguida, ela se vê reproduzida nas telas do estúdio enquanto seu nome ecoa repetidamente, configurando uma paisagem sonora de reverberação que concede existência plena à identidade recém-criada. A trilha é ambígua: ritmada, quase pop, mas em tom menor, com batidas irregulares e timbres sintéticos que tensionam o suposto momento de celebração.

Esse impacto é amplificado por um mecanismo de reconhecimento sensorial. Ouvir o próprio nome tende a ativar processos cognitivos de atenção e recompensa. Como demonstram Carmody e Lewis (2006, p. 92), estímulos autorreferenciais são processados com prioridade emocional, mesmo quando competem com outros estímulos sensoriais. É nesse ponto que o “iteramalgimpsesto” se intensifica: voz (azul), carne transformada (vermelho) e percepção de si (violeta) convertem-se em um único batimento sensorial. O batismo “Sou a Sue” não afirma uma identidade — expõe sua fratura. O eco do novo nome, longe de consolidar o sujeito, torna-se prisão sonora. O que deveria ser celebração converte-se em trilha da alienação.

As frases que movem Elisabeth e Sue retornam como comandos em disputa pelo corpo. Elisabeth age impulsionada por “Nós amamos você”, enunciado que ecoa quando encara o simulacro jovem aprisionado no globo de neve — promessa de reconhecimento que já não lhe pertence. Sue, por sua vez, é guiada pela instrução “Eles vão amar você”, usada pelo diretor para persuadi-la a apresentar o especial de fim de ano, rompendo o acordo do ciclo e condenando Elisabeth à degeneração acelerada.

Cada versão é orientada por uma promessa distinta de amor: uma ligada ao passado, outra projetada no futuro; uma vinculada ao que foi perdido, outra ao que ainda pode ser exibido. O filme reinscreve essas vozes como forças concorrentes que moldam o corpo em direções antagônicas, ampliando o conflito entre hospedeira e simulacro.

Essa justaposição produz efeito de estranhamento. O *Verfremdungseffekt*, formulado por Bertolt Brecht (1964), rompe o fluxo de imersão para instaurar atitude reflexiva. No cinema, essa operação — como discutem Jacques Aumont (2011) e Jacques Rancière (2009) — desloca o reconhecimento e reorganiza o sensível. Assim, o estranhamento torna-se dispositivo estético central para compreender a maldade como fenômeno “iteramalgimpstético”: o espectador reconhece a estrutura de uma “cena de ascensão”, mas o desenho sonoro e visual a convertem em experiência grotesca. O prazer é contaminado; a trilha parece alérgica ao corpo que acompanha.

A pesquisadora Cristiane Wosniak (2019) compreende o corpo como “ícone cinético”, um signo em movimento que traduz e reconfigura sentidos pela via sensorial. Para ela, o corpo não é objeto da imagem, mas linguagem em si: uma “signagem híbrida” em que visual, sonoro e verbal se entrelaçam na produção de sentido. Ao discutir o videoclipe como “tradução icônica”, Wosniak observa que a signagem se corporifica em materialidade singular — dispositivo, suporte, canal. Nessa perspectiva, som e corpo tornam-se extensões um do outro: o ritmo corporal não apenas acompanha o som, mas o revela, tensiona e transforma em imagem. Em *A Substância*, essa operação é radicalizada: o corpo jovem é coreografado como pulsação audiovisual do próprio desejo social de atualização.

Como discutem Lúcia Santaella e WinfriedNöth (2008), as matrizes sonora, visual e verbal não atuam de forma isolada, mas se interpenetram na experiência estética, produzindo uma percepção sinestésica em que ouvir e ver constituem operações cognitivas integradas. É nesse entrelaçamento que a heurística iteramalgimpstética se manifesta: som e corpo deixam de operar como categorias separáveis e passam a atuar como camadas simultâneas de inscrição sensorial. A escuta assume dimensão háptica — aproxima corpo e imagem — de modo que o som não se acrescenta à cena, mas a corporifica. Em *A Substância* (2024), essa confluência produz uma camada de desconforto tangível: o som pulsa como carne, e a carne reverbera como som. A escuta assume dimensão háptica — aproxima corpo e imagem — de modo que o som não se acrescenta à cena, mas a corporifica.

É nesse horizonte que a reflexão de Cristiane Wosniak (2019) se torna fundamental. Ao compreender o corpo como “ícone cinético”, a autora propõe que o movimento corporal

funciona como qualidade de sentimento, ainda anterior à interpretação. O corpo, assim, não é mero objeto da imagem, mas dispositivo sensorial que traduz e reconfigura sentidos pela via do movimento. No videoclipe — e, por extensão, no cinema— o ritmo corporal não apenas acompanha o som, mas o produz como gesto perceptivo. Som e corpo participam de um mesmo processo de semiose, no qual o significado não é transmitido, mas sentido.

Pensar o corpo como signo e o som como pulsação desse signo é reconhecer que, nesse regime estético, a experiência audiovisual opera em chave sinestésica: escutar também é ver, e ver também é tocar. Essa relação emerge em *A Substância* quando a trilha se alinha aos batimentos cardíacos da protagonista ou quando se dissocia do seu ritmo, sugerindo perda de controle. Há momentos em que a música se retira por completo, cedendo lugar a um silêncio denso que, como explica Michel Chion (1994), não representa ausência, mas presença plena do vazio: “o silêncio absoluto no cinema muitas vezes equivale a um grito interrompido” (p. 92). É esse grito suspenso — inscrito na carne, na imagem e no som — que o filme encena.

No universo cromático e sensorial proposto por Fargeat, o som deixa de ser acompanhamento para tornar-se cicatriz perceptiva. O silêncio que atravessa as cenas de transfiguração de Elisabeth não sugere apagamento, mas controle: um esvaziamento programado da escuta que regula a intensidade do desconforto. Como observa Chion (2011, p. 43), “o som cinematográfico não se limita a ilustrar a imagem: ele a costura”. Em *A Substância*, essa costura é feita de dor: abafamentos súbitos, ecos clínicos, fricções metálicas e suspensões bruscas da trilha constroem uma textura acústica que não explica a imagem — mas a corrói.

Sob a ótica do “iteramalgimpsesto”, o som surge como sulco perceptivo — aquilo que marca o que já não está presente, mas ainda afeta. Ele separa o corpo da personagem do corpo do espectador, instaurando o intervalo onde a abjeção se torna visível. Judith Butler (2015) observa que “a vulnerabilidade é sempre performativa: ela acontece quando o corpo é exposto à audição do outro”. Em *A Substância*, o som opera exatamente nesse ponto de exposição, iluminando a violência estética que sustenta o imperativo da juventude. O ruído contido funciona como disciplina: pedagogia sensorial que orienta o olhar e delimita quanto de dor pode ser ouvido.

A experiência sonora concebida por Fargeat opera, assim, como o avesso da musicalidade trágica de *Coringa* (*Joker*, Todd Phillips, 2019). Se Phillips intensifica o desconforto pela saturação sonora, *A Substância* o produz pela contenção. O mal manifesta-se, portanto, não apenas no excesso, mas na retirada: o silêncio que sufoca é também o

silêncio que controla. No horizonte “iteramalgimpstético”, o som torna-se cicatriz — rastro do que já foi rasurado da escuta, mas continua a vibrar como presença ausente.

### 3.4 Beleza, juventude e a abjeção do corpo

A *Substância* (2024), dirigida por Coralie Fargeat, apresenta o mal social como força difusa, dispersa nas dinâmicas de alienação, autocontrole e consumo que estruturam a cultura contemporânea. Ao explorar os efeitos do etarismo, da pressão estética e da busca incessante por validação, a obra acompanha a trajetória de uma mulher devorada por um sistema que converte corpos em mercadorias. Em diálogo com autores como Guy Debord, Richard Dyer, Gilles Lipovetsky e Laura Mulvey, o filme expõe a fragmentação do eu e a desumanização produzidas pela lógica espetacular da juventude como valor social.

A noção de *locus* simbólico é central para compreender esse processo. Santaella e Nöth (2008, p. 44) o definem como “ponto de contato em que códigos e meios distintos se entrelaçam, instaurando zonas de transição e hibridização”. É precisamente nessa zona de fricção — onde imagem, som e corpo deixam de operar como esferas isoladas — que a leitura sensível de *A Substância* se adensa. A obra não constrói seus sentidos de forma linear: ela os faz colidir.

Para Jacques Rancière (2009), o *locus* constitui a própria cena política da estética: o território no qual o visível e o audível se reorganizam e, ao fazê-lo, redistribuem o que pode ser percebido, sentido ou reconhecido. É desse rearranjo do sensível que emerge a crítica do filme à juventude enquanto imperativo estético e forma de violência social. Essa formulação pode ser desdobrada por outras abordagens do *locus* nas teorias da imagem. Em Gaston Bachelard (1957), ele assume forma poética: espaço onde o imaginário encontra matéria. Em Christian Metz (1982), constitui o campo de projeção no qual o visível e o desejado se entrelaçam. Como sintetiza o autor (1982, p. 94), “o *locus* simbólico da imagem cinematográfica é aquele onde o visível e o imaginado coexistem”.

Em *A Substância*, essa coexistência é colonizada por pressões culturais que transformam juventude e beleza em mercadorias. Debord (1997, p. 12) observa que “tudo o que era diretamente vivido tornou-se representação”. O corpo de Elisabeth Sparkle exemplifica esse princípio: moldado, consumido, substituído e descartado como qualquer produto em circulação no regime espetacular. A lógica se intensifica pela estética do grotesco, que expõe o corpo feminino em transição como imagem de abjeção — aquilo que, conforme

Kristeva (1982, p. 4), ameaça a ordem do sujeito e, por isso, deve ser expurgado. Quando a substância é aplicada, uma fenda de carne aberta se forma nas costas de Elisabeth, simbolizando a violência estética imposta ao corpo sob o olhar social. A luz branca, a frieza asséptica e o enquadramento fechado transformam a metamorfose em autópsia performativa.

**Figura 41**– Olho da protagonista em processo de transição: o globo ocular da versão rejuvenescida emerge de trás da órbita. O plano hiper-realista registra a invasão do novo “eu” sobre o antigo.



Fonte: Frame de *A Substância* (2024).

Aqui, a heurística cromática opera de modo implícito: o vermelho da carne exposta, o azul da trilha e o tom híbrido que irrompe dessa colisão configuram a linguagem sensorial da violência estética. Richard Dyer (2002, p. 34) observa que “a construção da beleza passa pela normalização da violência simbólica”; no cinema, ser belo frequentemente implica o apagamento da matéria orgânica e da imperfeição vital. O close extremo do globo ocular — o “novo” invadindo e expulsando o “antigo” — materializa essa substituição como expulsão subjetiva.

A substituição não é apenas simbólica: é física, invasiva e espetacularizada. Lipovetsky (2005, p. 37) afirma que, na era da estetização da vida, “a juventude se torna não apenas valor, mas mercadoria emocional, social e simbólica”. A cena traduz essa tese com precisão: aquilo que deveria ver torna-se objeto de visão; o que deveria permanecer íntimo torna-se espetáculo; o que deveria ser sujeito retorna como resíduo.

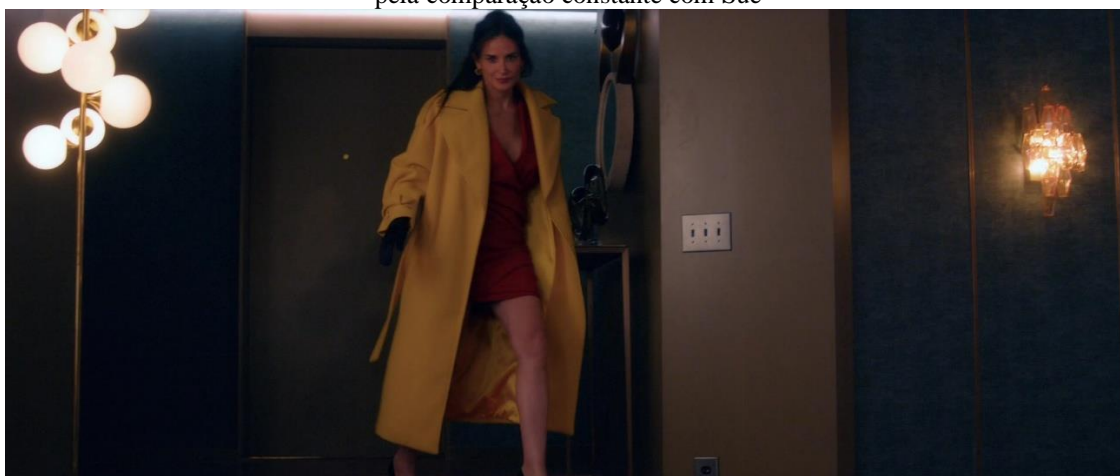
### 3.5 O espelho e a visibilidade política do mal

Se a precariedade inscreve no corpo a gramática do controle, é no regime do olhar que essa escrita se torna lei. A visibilidade define quem pode aparecer sem punição e quem

deve ser corrigido, silenciado ou exibido como advertência. Em *A Substância* (2024), o espelho cristaliza esse regime: não apenas reflete, mas seleciona o que merece ser visto. É nessa fronteira entre ver e permitir ver que a forma se constitui em conteúdo político, abrindo caminho para compreender a visibilidade do mal.

A fusão entre corpo e espelho é uma das chaves simbólicas mais persistentes do cinema de horror e do melodrama contemporâneo. Em *A Substância*, a duplicação especular da protagonista não representa apenas a cisão entre juventude e decadência; revela quem pode ser visto e quem deve ser ocultado. A precariedade física e emocional de Elisabeth Sparkle aparece como inscrição política: o corpo feminino torna-se campo de disputa, superfície sobre a qual o poder escreve, apaga e reinscreve significados. É o vermelho da carne exposta, o azul frio da vigilância que congela, e o violeta do entre-lugar em que aparência e verdade se atritam — a lógica cromática do “iteramalgimpsesto” convertida em política do olhar.

**Figura 42**– A combinação entre o casaco amarelo, o vestido vermelho e as luvas que escondem o dedo envelhecido compõe uma *mise-en-scène* de autossuficiência, cuja força contrasta com a insegurança instaurada pela comparação constante com Sue



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A câmera de Fargeat constrói o espelho como zona política. Cada enquadramento em que Elisabeth se observa é também um ato de vigilância. A figura feminina é dividida entre o corpo que sofre e o reflexo que promete redenção, e essa divisão instaura o campo onde o mal se fabrica: não como essência moral, mas como política da aparência. Rancière (2009, p. 24) define a estética como “o modo como as práticas sensíveis configuram o comum de uma comunidade, o que pode ser visto, dito e sentido”. A partir dessa perspectiva, o espelho deixa de ser objeto diegético e torna-se dispositivo: ele delimita a partilha do sensível, decide o que pode ser reconhecido como belo e o que será expulso para o domínio do grotesco.

A visibilidade, assim, converte-se em forma de punição. O rosto da protagonista é moldado por enquadramentos que a centralizam e a isolam, transformando-a em espetáculo de si mesma. A obsessão pelo reflexo, pela imagem perfeita, revela o mal-estar de um tempo em que a visibilidade é critério de valor e controle. Como observa Byung-Chul Han (2017, p. 17), “a sociedade da transparência não admite negatividade; ela exige exposição total”. Em *A Substância*, essa exposição é literal: o corpo aberto, a pele que se renova e se rasga, o sangue que insiste em existir. O mal, aqui, não está apenas na violência física, mas na exigência de permanecer visível mesmo quando já não há corpo capaz de sustentar o olhar.

Nesse contexto, o espelho passa a refletir o rosto de Elisabeth como superfície rasurada. Os ferimentos produzidos por Sue reinscrevem a identidade na carne, transformando o espelho em memória material do abuso. As imagens revelam a violência do desejo normativo. O corpo converte-se em linguagem de dominação e, simultaneamente, em crítica — aproximando-se do conceito de abjeção formulado por Kristeva (1982), aquilo que deve ser expulso porque perturba a ordem simbólica.

**Figura 43**—Diante da maçaneta, Elisabeth capta uma imagem deformada de si, registro que expõe a distância entre o que ela é e o que o reflexo autoriza a ver



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Em uma das sequências mais contundentes, Elisabeth observa a própria imagem através do reflexo côncavo de uma maçaneta. O rosto surge distorcido e aprisionado. A composição sugere um ponto de vista subjetivo: uma mulher envelhecida tentando caber em um ideal que já não lhe pertence. A expressão entre o susto e o vazio marca a cisão entre reconhecimento e negação — entre o que ela é e o que o mundo permite ver.

**Figura 44** – A tentativa de mascarar a idade se transforma em autoaniquilação simbólica



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Ao retornar ao banheiro — humilhada pela comparação com Sue, cujo rosto jovem domina o *billboard* que observa da janela — Elisabeth remove a maquiagem com violência, como se cada traço cosmético fosse também uma ofensa ao espelho. A cena expõe o desgaste da performatividade estética: a máscara, antes suporte de visibilidade, converte-se em ato de autodesgaste.

**Figura 45**– Cansada de não poder controlar o próprio corpo, Elisabeth decidi eliminar o corpo de Sue



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A partir desse confronto, a violência deixa de ser apenas gesto: converte-se em inscrição. O rosto ferido não representa a dor — grava-a. O espelho, incapaz de conter o excesso, devolve não a imagem, mas o rastro. A disputa atravessa não apenas a carne, mas o regime afetivo que organiza a visibilidade: é um embate entre o amor invocado (“Nós amamos você”), o amor prometido (“Eles vão amar você”) e a exigência de continuar sendo

vista. Nesse cruzamento, o corpo torna-se dispositivo sensorial em que desejo, obediência e ruína se sobrepõem como camadas de um mesmo palimpsesto.

**Figura 46**—O rosto de Elisabeth como superfície rasurada: a violência de Sue reinscreve a identidade na carne, transformando o espelho em memória material do abuso



Fonte: Frame de *A Substância* (2024).

O espelho cinematográfico, assim, constitui-se como campo de dominação simbólica. Elisabeth Sparkle é observada não apenas pelo público interno da narrativa — os espectadores fictícios que consomem sua imagem —, mas também pela câmera e, por extensão, pelo público externo. Essa sobreposição de olhares configura uma operação “iteramalgipséptica”: a imagem se reinscreve em múltiplas camadas de observação, retomando e transformando os regimes de visibilidade que moldaram historicamente a representação feminina. A forma fílmica amalgama resíduos do olhar masculino — do classicismo hollywoodiano às culturas digitais de performance — e os devolve como ferida visual.

Essa configuração de olhares encontra ressonância nas reflexões de Butler (2015, p. 61), para quem “a performatividade do corpo é sempre um ato político, pois reitera e desafia as normas que a produzem”. O corpo guarda, na própria superfície, aquilo que o regime estético tenta expulsar. É nesse ponto que o paradoxo da visibilidade feminina no cinema contemporâneo se torna mais evidente: toda possibilidade de resistência passa pelo olhar, mas o olhar está sempre condicionado pelo mesmo sistema que institui a norma.

Ao longo do filme, a duplicação entre Elisabeth e Sue — sua versão rejuvenescida — torna-se cada vez mais claustrofóbica. O espelho, antes objeto de vaidade, converte-se em fronteira entre sujeito e imagem. Quando Sue toma o lugar de Elisabeth, o reflexo deixa de devolver reconhecimento e passa a devolver ausência. Essa inversão visual é também uma inversão ética: a imagem, que deveria confirmar a identidade, transforma-se em seu algoz.

Kristeva (1982, p. 15) descreve esse processo como abjeção — o retorno do que foi excluído, o reconhecimento do impuro que ameaça o eu. Em *A Substância*, o espelho torna-se precisamente esse espaço da abjeção: nele, a mulher vê aquilo que o regime estético tenta apagar — a carne, a dor, o tempo.

A duplicação especular não é apenas visual, mas sonora. O som da respiração, os ruídos do ambiente e o silêncio súbito das cenas de transformação ampliam a dissociação perceptiva. O espectador é arrastado não para dentro do espelho, mas para dentro do vazio que o espelho abre. Esse movimento corresponde ao que o “iteramalimpsesto” descreve como reinscrição sensorial: a imagem é raspada e sobreposta por camadas de som e silêncio, produzindo percepção simultaneamente empática e incômoda. A trilha sonora rarefeita e os ruídos corporais reforçam a precariedade do corpo como superfície simbólica. A dor é percebida não apenas visualmente, mas auditivamente; o som atua como cicatriz perceptiva, vestígio de um trauma que não se deixa apagar.

A dimensão sonora redefine o campo do sensível. A cada supressão súbita, o filme desloca o espectador para o desmonte perceptivo da personagem, instaurando o vazio como dispositivo estético. Esse vazio delimita o espaço da experiência e regula o afeto. Mas é justamente na brecha entre ruído e silêncio que a violência emerge: o instante em que o som falha é também o momento em que a imagem se torna insuportável. Fargeat utiliza o som como lâmina de contenção, modulando o espaço perceptivo em cortes e suspensões. Esse vazio, por sua vez, é político: é o espaço em que o espectador se confronta com o próprio desejo de ver.

Rancière (2009) afirma que “a política da arte consiste em redistribuir os espaços e os tempos da visibilidade”. *A Substância* realiza exatamente essa redistribuição. Ao inverter o regime do olhar, ao transformar a beleza em ruína e a juventude em horror, o filme questiona a própria estrutura perceptiva do espectador. O espelho deixa de ser superfície de reconhecimento e torna-se dispositivo de estranhamento. Faz ver o que normalmente permanece invisível: a violência de querer permanecer visível. O mal, portanto, inscreve-se na materialidade da imagem, nos gestos luminosos, nos silêncios que contraem o espaço, na respiração que falha.

Essa leitura permite compreender o “iteramalimpsesto” simultaneamente como categoria analítica e modo de pensamento estético. No espelho, a imagem repete e transforma; no som, o silêncio rasura e reinscreve. O filme constitui-se como espessura perceptiva em que cada gesto contém o rastro de outro: cada plano carrega o vestígio de outro, cada som guarda

o eco de um grito contido. A forma não ilustra — ela pensa. E o que pensa é precisamente a colisão cromática que move esta tese: o vermelho da carne exposta, o azul da disciplina visual e o violeta que emerge como consciência fraturada entre ambos. Nesse ponto, o filme torna visível o princípio do “iteramalimpsesto” formulado no Capítulo II: imagem e som sobrepõem camadas de violência estética e social, fazendo do corpo da protagonista uma superfície em constante rasura.

Ao articular visibilidade, som e corpo, *A Substância* faz do espelho um dispositivo político e do silêncio um gesto ético. A monstruosidade já não reside no corpo deformado, mas no olhar que exige perfeição. A visibilidade, nesse sentido, é uma forma de vulnerabilidade: ver é também ser ferido pela imagem. A câmera não apenas mostra — ela inscreve. Em síntese, o espelho em *A Substância* revela a natureza “iteramalipséctica” da estética contemporânea: uma superfície onde o social, o sensível e o simbólico se entrelaçam em camadas de reinscrição. O corpo da protagonista é o palimpsesto dessa operação, uma imagem em raspagem contínua, uma voz que oscila entre o grito e o silêncio. O mal, enfim, não está na personagem nem na narrativa, mas na própria economia do olhar que produz a necessidade de vê-lo.

### **3.6 Sociedade do espetáculo e alienação moderna**

Para compreender os mecanismos de alienação representados em *A Substância* (2024), o conceito de sociedade do espetáculo formulado por Guy Debord (1997, p. 14) é fundamental: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Nesse regime, a experiência desloca-se do viver ao ver e, por extensão, ao consumir. Elisabeth internaliza expectativas de perfeição estética a ponto de ver sua subjetividade rarefeita. Não basta ser saudável: é preciso parecer jovem e bela para existir socialmente. O corpo, portanto, deixa de ser matéria viva e converte-se em representação ajustada ao regime de exibição.

Essa lógica se materializa na cena em que Elisabeth assiste, pela televisão, à versão jovem, Sue, apresentada em enquadramentos fragmentados e sensuais. Os closes se fixam em partes separadas do corpo — cintura, quadris, seios, boca — instaurando um olhar que, como sintetiza Richard Dyer (2002, p. 45), “não vê a mulher como pessoa, mas como somatória de atributos visualmente desejáveis”. A observação de Malba Tahan (2020, p. 88) aprofunda essa operação ao notar que “o mínimo desvio do ideal anula toda a beleza visível”. Vista sob essa

chave, Sue funciona como superfície idealizada cujo valor depende da estabilidade estética; basta um detalhe fora do lugar para que o ideal colapse.

A lógica que atravessa o programa televisivo antecipa, no plano ficcional, mecanismos intensificados nas redes sociais. Se a câmera recorta partes do corpo para produzir uma imagem idealizada, filtros e ferramentas de edição reiteram esse processo nas plataformas digitais, projetando sobre o olhar cotidiano padrões frequentemente inalcançáveis. Estudos como os de Cruz, Viana e Lemos (2020, p. 70) apontam que a exposição contínua a modelos irreais pode operar como gatilho para distorções de autoimagem em contextos de forte pressão estética. Carolina Regina de Melo Moura (2023, p. 9) acrescenta que o Instagram tende a reforçar comparações sociais contínuas, com repercussões diretas sobre autoestima e percepção do corpo feminino.

Em *A Substância*, essa dinâmica assume forma simbólica: o corpo filmado encena, intensifica e expõe as mesmas pressões que, no cotidiano, organizam a relação entre visibilidade e pertencimento. O filme converte a estética digital em matéria narrativa e crítica, reinscrevendo no plano audiovisual os dispositivos de vigilância estética que governam a vida social.

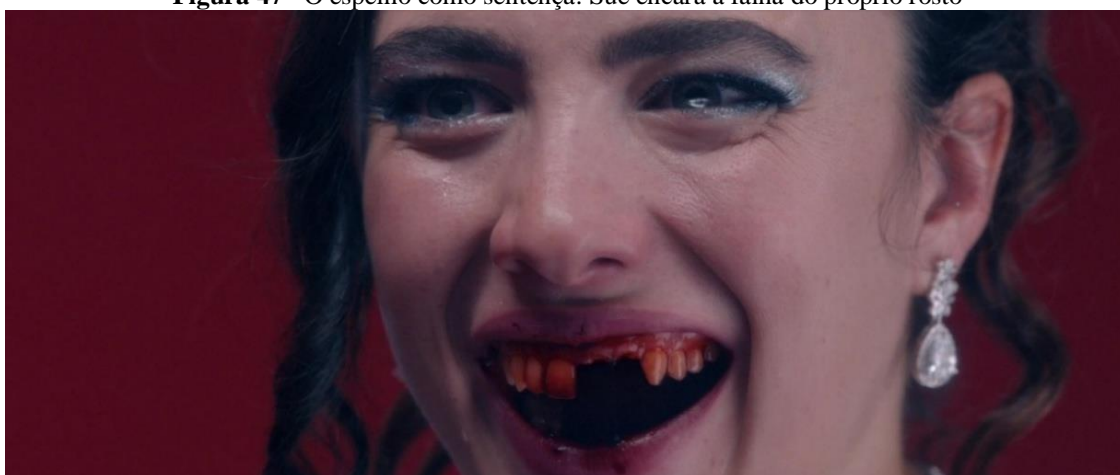
Esse processo de distorção imagética extrapola o universo digital e adquire força simbólica dentro da narrativa. As tensões entre aparência e identidade condensam-se na trajetória de Elisabeth, que, ao tentar se adequar ao padrão, dissolve-se nele. A fragmentação corporal exposta nos enquadramentos de Sue confirma o que Susan Bordo (1993) identifica como o uso do corpo feminino como campo de dramatização de conflitos culturais contemporâneos. No cinema, essa dinâmica não apenas ecoa tais tensões: ela se reinscreve formalmente, transformando o corpo filmado em matéria sensorial e crítica.

A alienação não opera apenas como processo individual, mas estrutural. Em *A Substância*, esse mecanismo atinge o limite: o corpo real é corroído pela imagem ideal. O que resta não é emancipação, mas esgotamento simbólico. A monstruosidade que emerge ao fim não configura falha, mas revelação. O anúncio corporativo — “A substância é uma revolução estética. Você, mais jovem. Mais bonita. Mais poderosa. Você, como sempre deveria ter sido” (FARGEAT, 2024) — implode sobre si mesmo. A estética da juventude eterna revela sua própria violência.

A expulsão do dente inaugura essa inversão. Aquilo que deveria restaurar retorna como resíduo. O banheiro branco, que funcionava como promessa de pureza, é contaminado pela viscosidade do vermelho: uma inscrição da falha que rompe o ideal. A superfície clínica

já não contém o corpo — expõe sua primeira fissura. Nesse ponto, o espetáculo encontra sua fronteira crítica: quando a imagem já não consegue sustentar o corpo que deveria representar, o ideal revela sua violência. É aqui que o pensamento de Kristeva (1982) se torna produtivo: o abjeto é aquilo que ameaça a integridade do sujeito. Em *A Substância*, o abjeto emerge no colapso da própria imagem — quando a carne, a falha e a dor irrompem no que deveria permanecer liso, luminoso e perfeito.

**Figura 47**– O espelho como sentença: Sue encara a falha do próprio rosto



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Em seguida, a narrativa se volta para a reação de Sue diante dessa falha inaugural. O close registra o choque silencioso ao perceber que o corpo idealizado começa a se desfazer sob o próprio olhar. A expressão captura o limiar entre controle e falha: o rosto jovem, cuidadosamente fabricado, confronta sua própria instabilidade. O choque não é apenas físico — é epistemológico. Sue descobre que não compreende o funcionamento do corpo que habita.

Quando outro dente se desprende, a personagem enfrenta uma experiência para a qual não possui repertório. Sua juventude é fabricação, não processo: ela não amadureceu, foi produzida. A cena inscreve essa ruptura entre crescimento e criação — o corpo perde peças como quem descobre, subitamente, que nunca teve infância. Essas microperdas inauguram a dimensão explícita do *body horror*, abrindo espaço para o abjeto que se intensificará adiante. O espelho, antes garantia de perfeição, devolve instabilidade. A superfície reflexiva torna-se testemunha do colapso, reinscrevendo o corpo como abjeto — não por ser monstruoso, mas por escapar ao padrão que deveria encenar. Essa passagem abre o caminho para a saturação corporal que culminará no Monstro Elisasue.

A sequência seguinte radicaliza essa lógica. Outro dente cai e, mesmo diante da falha emergente, Sue — já em processo de desintegração — é instruída a deixar o banheiro e “sorrir

para os patrocinadores”. A frase “meninas bonitas devem sempre sorrir” cristaliza a disciplina estética que rege o corpo feminino: a dor não deve aparecer, a falha não deve ser vista, o sofrimento não pode interromper o espetáculo. A exigência de leveza naturaliza a obediência; a dor converte-se em falha estética a ser escondida.

**Figura 48**– As meninas superpoderosas



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A lógica cromática da narrativa reforça a metamorfose que sustenta o filme. Sue é introduzida como estrela nascente envolta em magenta — cor da promessa, do espetáculo e do desejo luminoso — enquanto Elisabeth surge marcada pelo amarelo, tonalidade associada à visibilidade midiática, ao alerta contínuo e à própria lógica do consumo (num registro visual que remete, inclusive, ao exagero televisivo de personagens como o Inspetor Bugiganga). A fusão dessas duas presenças — o magenta exuberante e o amarelo saturado — produz, não por acaso, a base cromática do vermelho.

É dessa mistura que irrompe a criatura abjeta — o Monstro Elisae (The *Elisae Monster*, CoralieFargeat, 2024): síntese brutal da imagem desejada e da imagem exaurida, corpo que já não pertence nem à promessa de juventude nem ao ideal de reconhecimento. O vermelho, nesse ponto, deixa de ser apenas cor: torna-se o produto material da colisão entre duas existências incompatíveis, a inscrição sensorial do colapso de ambas. Pouco depois, essa criatura tenta restaurar uma aparência reconhecível; ao escapar da linguagem do espetáculo, o corpo retorna como abjeto.

**Figura 49**– A criatura amalgamada encarna o excesso da reescrita



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

A aparição do monstro não representa descontrole, mas coerência interna: é o corpo reagindo ao acúmulo de camadas que já não se harmonizam. A criatura — fusão grotesca de Elisabeth e Sue — corporifica o colapso final desse processo. O roteiro descreve o monstro como possuidor de pele aberta, rasgada e pulsante, olhos desalinhados, como um corpo em permanente mutação e decadência (FARGEAT, 2024). A mulher outrora bela que, ao tentar intensificar sua própria perfeição, é corroída e lançada para fora da ordem simbólica encarna, com precisão, a crítica de Fargeat ao culto da aparência. O monstro não expõe uma falha estética — expõe a verdade incômoda: a impossibilidade da juventude eterna.

**Figura 50**– O rosto de Elisabeth irrompe nas costas de Sue, revelando a coexistência impossível das duas versões no mesmo corpo



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

O surgimento do rosto de Elisabeth nas costas de Sue desloca a duplicação da metáfora para a carne. Não se trata apenas de um erro do procedimento, mas da visualização extrema do princípio do “iteramalgimpsesto”: identidades que já não se sucedem no tempo, mas se sobrepõem no espaço do corpo. A forma híbrida resultante — nem Elisabeth, nem Sue, e ambas simultaneamente — opera como simulacro imperfeito da estrela que Sparkle um dia foi. O que deveria apagar a versão anterior retorna como excesso: a duplicação não substitui; ela transborda. A superfície corporal revela a disputa entre o eu desejado, o eu descartado e o eu fabricado. Nesse instante, os turnos colapsam: não há mais alternância, apenas coexistência dissonante. A transformação não produz uma nova identidade — produz uma inscrição saturada que tenta reproduzir um brilho que já não tem onde repousar.

**Figura 51**– A máscara como último vestígio: a criatura tenta recompor o rosto perdido, revelando a falência da fusão e a persistência do desejo de aparência



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

O gesto desesperado do Monstro Elisaeue ao colocar sobre si a máscara com o rosto jovem de Elisabeth reforça essa leitura. Como observa Georges Bataille (1957, p. 92): “a máscara encarna o paradoxo da imagem: ela tenta preservar o sagrado do rosto ao mesmo tempo em que denuncia sua perda”, ela é “o véu que anuncia a ausência; o vestígio daquilo que já não se sustenta”. Aqui, a máscara não protege — expõe. É o último testemunho do desejo de reconhecimento, já descolado de qualquer possibilidade de retorno.

A criatura coloca sobre si uma máscara com o rosto de Elisabeth — o mesmo rosto antes fetichizado e descartado — agora reencenado como relíquia. A cena perturba não porque encobre a deformidade, mas porque dramatiza o desejo desesperado de retorno a um eu idealizado que já não existe. A máscara, como observa Georges Bataille (1957, p. 92), encarna simultaneamente a tentativa de preservar o sagrado da imagem e o reconhecimento melancólico de sua perda: “a máscara é o véu que denuncia a perda do ser; é o vestígio daquilo que já não se sustenta”. A máscara expõe a nostalgia impossível do ideal perdido.

**Figura 52**– Monstro Elisaeue coloca a máscara de Elisabeth e observa o mundo através dela



**Fonte:** Frame de *A Substância* (2024).

Na sequência, o ponto de vista do Monstro Elisaeue evidencia a limitação óptica e a distorção perceptiva do corpo abjeto — corpo que continua compelido ao ideal, mesmo quando já não pode sustentá-lo. Assim, a máscara deixa de ser disfarce e converte-se em prisão óptica e simbólica: filtra não apenas o que se mostra, mas o que se pode ver. Ao sobrepor o rosto perfeito ao corpo monstruoso, a criatura realiza um último ritual de autoapresentação — tenta recompor uma identidade já inacessível. A operação grotesca explicita o impasse entre o rosto que deseja exibir e a matéria que já não corresponde a esse desejo.

O corpo torna-se, simultaneamente, objeto estético e dispositivo crítico: enquanto imagem, revela as contradições de uma cultura que mercantiliza aparência e sofrimento; enquanto gesto, expõe a fragilidade das normas que sustentam esse ideal. A figura grotesca funciona como agente de ruptura: ao provocar repulsa, revela os mecanismos de poder que definem o que pode — e o que não pode — ser visto. Nesse registro, o abjeto — conforme Julia Kristeva (1982) — não se reduz à repulsa: constitui o limiar do simbólico, o ponto em que o corpo desafia sua inscrição estética e social. É precisamente nesse limiar que a operação “iteramalgimpstética” se afirma: superfície em que se reinscrevem tensões entre desejo, repulsa e identidade, convertendo sofrimento em signo e o grotesco em linguagem.

Monstro Elisavue ultrapassa os limites do corpo enquanto projeto de beleza e inaugura uma estética da desordem, na qual o colapso não é destruição, mas reconfiguração. Ao recusar a extinção simbólica, o corpo opera como contra-imagem: campo de fricção em que a norma expõe sua própria falência. Sua permanência é ato estético e político: gesto que transforma dor em inscrição e ruína em crítica.

A estética mobilizada por Fargeat transcende o horror corporal e propõe uma crítica incisiva às lógicas contemporâneas de identidade e visibilidade. Pela decomposição física, desmonta-se simbolicamente o dispositivo social que condiciona a existência das mulheres: o olhar normativo, o desejo de controle, a mercantilização da juventude. Em diálogo com Judith Butler, Gilles Lipovetsky e Julia Kristeva, evidencia-se a mesma constatação: o corpo feminino é moldado para ser visto — raramente para ser habitado.

Assim, o corpo grotesco resiste. A criatura que emerge da fusão entre Elisabeth e Sue não súplica reconhecimento; exige ser vista, mesmo em sua monstruosidade. O filme converte-se em espelho quebrado: cada fragmento reflete traços da cultura que o produziu — o culto à juventude, a fetichização da dor, a alienação do espetáculo. A obra não recompõe um rosto perfeito; obriga a encarar o resto após a implosão da perfeição. É nesse encontro entre ruína e reflexo que a crítica se torna inescapável.

Dessa forma, o mal deixa de residir em um personagem ou trama específica e passa a manifestar-se como textura estética do próprio sistema — uma sobreposição contínua entre som, imagem e ideologia. É essa zona de atrito entre forma e poder que prepara a transição para o próximo capítulo, no qual o “iteramalgimpsesto” se revela não apenas conceito, mas operação sensível de leitura do sensível. O mal social, inscrito na economia da visibilidade e no consumo de si, abre caminho para a análise seguinte: como essas mesmas lógicas se reconfiguram como mal político no espaço urbano e institucional de *Coringa* (2019).

#### CAPÍTULO IV — O MAL POLÍTICO: *CORINGA* (2019)

Se *A Substância* revela o mal que opera por dentro — estético, silencioso, normativo — *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019) desloca o eixo da análise para fora: para a cidade, para o Estado e para o colapso das instituições que deveriam resguardar o sujeito. Enquanto o filme de Fargeat expõe o corpo pressionado por expectativas de juventude e produtividade, o de Phillips inscreve o corpo precarizado na geografia do abandono. Reunidos, ambos expõem as duas faces de uma mesma gramática da violência: a estética que fere o íntimo e a política que fere o comum.

Embora dialogue com a tradição gráfica da DC Comics, a força dramática de *Coringa* não depende desse repertório. A figura do palhaço trágico emerge como gesto autônomo: um sujeito apagado, disciplinado pelo silêncio e pela precariedade, atravessado por mecanismos de exclusão que se acumulam até o colapso. Phillips não reconstrói a origem do personagem pela via da fidelidade, mas pela corrosão de seus resíduos intertextuais — ecos de Gwynplaine, sombras do *Coringa* de *A Piada Mortal*, fragmentos que retornam apenas como traços dispersos.

Se, no capítulo anterior, o mal era íntimo — um corte que atravessava a carne — aqui ele se torna público: um corte urbano. Onde Elisabeth Sparkle sofre a violência de um ideal que a consome por dentro, Arthur Fleck é atravessado pela violência de um sistema que o abandona por fora. Em uma narrativa, o corpo é laboratório de expectativas estéticas; na outra, é superfície sobre a qual se grava o desamparo institucional. Juntos, os filmes revelam o que esta tese propõe: o mal contemporâneo distribui-se em duas frentes inseparáveis — a estética e a política; a íntima e a urbana; a silenciosa e a explosiva.

Este capítulo, portanto, investiga o mal político como força de exclusão, abandono e colapso do cuidado social. Observa como a *mise-en-scène* de Phillips reinscreve o sofrimento coletivo como linguagem audiovisual, transformando Gotham não em simples cenário, mas em organismo vivo que molda, pressiona e implode seus habitantes. Nesse deslocamento, o “iteramalgimpsesto” expande-se do corpo íntimo para o corpo urbano, analisando como a cidade marca, disciplina e fere — não apenas narrativamente, mas sensorialmente.

#### 4.1 Gotham: cor, corpo e cidade em *Coringa*

A adaptação em *Coringa* (2019) não consiste na tradução direta das HQs para o cinema, mas na corrosão de seus resíduos visuais. Elementos gráficos do universo de *Batman* reaparecem desfocados, deslocados ou esvaziados de sua função original, sendo reinscritos em um registro de realismo estético marcado pela materialidade urbana. Enquanto a arte sequencial opera pela síntese gráfica e pela suspensão do movimento, o filme de Todd Phillips organiza-se pela mobilidade do olhar e pela fisicalidade do corpo, ampliando a experiência afetiva da narrativa.

Essa transposição não preserva o colorido simbólico dos quadrinhos; ela o raspa. O excesso cromático dá lugar a uma arquitetura de decadência convertida em textura audiovisual. Nesse ponto, o “iteramalgimpesto” se torna operante: a camada em que corpo (vermelho), cidade (azul) e consciência trágica (violeta) se fundem. Gotham deixa de ser cenário e passa a atuar como superfície de inscrição, imprimindo precariedade no corpo do protagonista e revelando, no atrito entre espaço e afeto, a tonalidade violeta que emerge sempre que dor e cidade colidem.

Conforme Antônio Candido, Paulo Gomes e Décio Rosenfel (2009, p. 23): “a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro”. É essa função que ancora o realismo de *Coringa*: menos reprodução fiel da realidade e mais dispositivo afetivo que envolve o espectador no colapso emocional do protagonista. Os autores observam que o close-up, o travelling e a panorâmica operam como gestos narrativos, selecionando e interpretando elementos expressivos (CANDIDO et al., 2009, p. 24). A angulação, portanto, não é neutra: molda empatia, desloca foco e amplifica a sensação de abandono. Os autores assinalam que o olhar cinematográfico fragmenta o corpo — ora a cabeça, ora a boca, ora apenas um olho.

Em *Coringa*, essa fragmentação intensifica o sentimento de clausura: Arthur é frequentemente capturado por enquadramentos fechados, movimentos lentos de câmera e ângulos baixos que o comprimem contra as paredes deterioradas de Gotham. Silêncios prolongados, ruídos metálicos, fotografia opaca e som urbano intrusivo constroem uma ambiência de confinamento. Gotham não acolhe: absorve e esvazia.

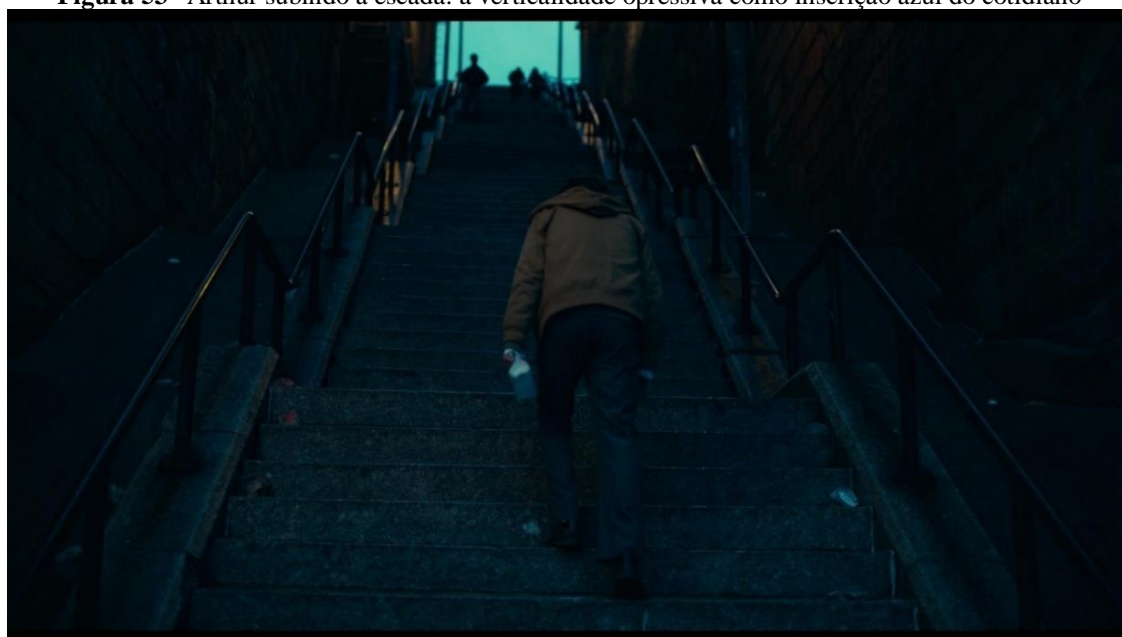
O espaço urbano, assim, não funciona como pano de fundo: é agente sensorial. A *mise-en-scène* constrói uma topografia de ruína saturada por texturas de abandono — ruídos metálicos, becos sombreados, lixo acumulado e luzes opacas — que acompanham, camada

por camada, a deterioração de Arthur Fleck. Mais que ambientar, a cidade impõe um regime perceptivo: molda como o corpo se move, tropeça, respira e sofre. Nesse registro, o “iteramalgimpsesto” desloca-se para o ambiente urbano: cidade, corpo e gesto friccionam-se continuamente, produzindo zonas de tensão em que a precariedade assume forma sensorial e política.

A paleta cromática organiza esse atrito: o vermelho do corpo ferido, o azul da arquitetura hostil e o violeta das colisões subjetivas estruturam a experiência visual do mal político. O vermelho surge como inscrição imediata da precariedade — hematomas, suor, maquiagem borrada. O azul invade como frieza espacial — corredores estreitos, escadarias intermináveis, túneis que ecoam indiferença. Entre ambos, o violeta emerge quando corpo e cidade colidem, sinalizando um ponto de saturação afetiva.

Nessa chave, *Coringa* reinscreve o mal como experiência espacial. A violência não reside apenas nas personagens; está na textura das paredes, no ritmo dos passos, na rigidez das escadas encharcadas de lixo. A heurística cromática do “iteramalgimpsesto” evidencia isso: o mal é ritmo, cor e som — forma sensorial de reorganizar o visível. Aqui, a vibração não é metáfora, mas método perceptivo: modo pelo qual camadas cromáticas se afetam mutuamente, produzindo uma leitura em que a cidade não apenas enquadra o corpo, mas o desestabiliza, o atravessa e o reinscreve continuamente.

**Figura 53**— Arthur subindo a escada: a verticalidade opressiva como inscrição azul do cotidiano



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Gotham não observa Arthur: consome-o como resíduo. Os ruídos do metrô, os becos estreitos, as janelas que devolvem versões difusas do protagonista — tudo opera como inscrição iterativa de abandono. O espaço urbano funciona como superfície que não apaga: apenas acumula traços, falhas e restos. A escada concentra essa operação simbólica. Nos trajetos iniciais, ela é verticalidade opressiva: degraus infinitos que comprimem o corpo e o devolvem sempre ao mesmo ponto — ritual de fracasso que se repete diariamente. Cada subida reinscreve a exaustão, transformando o deslocamento físico em coreografia mecânica do desgaste.

**Figura 54**– Pulando na poça de chuva: corpo, cidade e delírio se fundem em vibração estética



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Quando Arthur retorna à escada após a metamorfose, a operação cromática se inverte. Agora ele desce dançando: a coreografia converte desamparo em gesto, e o corpo, antes esmagado, expande-se. O percurso ascendente de fracasso torna-se uma queda performativa em que movimento e ritmo ganham densidade simbólica. Nesse instante, riso, euforia e impulso — elementos que Bergson associa à suspensão momentânea do peso social — retornam deformados: não como comichidade, mas como afirmação estética. O degrau deixa de corrigir e passa a ser palco: espaço onde o corpo reinscreve seu próprio excesso, ocupando, pela primeira vez, a cidade em vez de ser por ela comprimido.

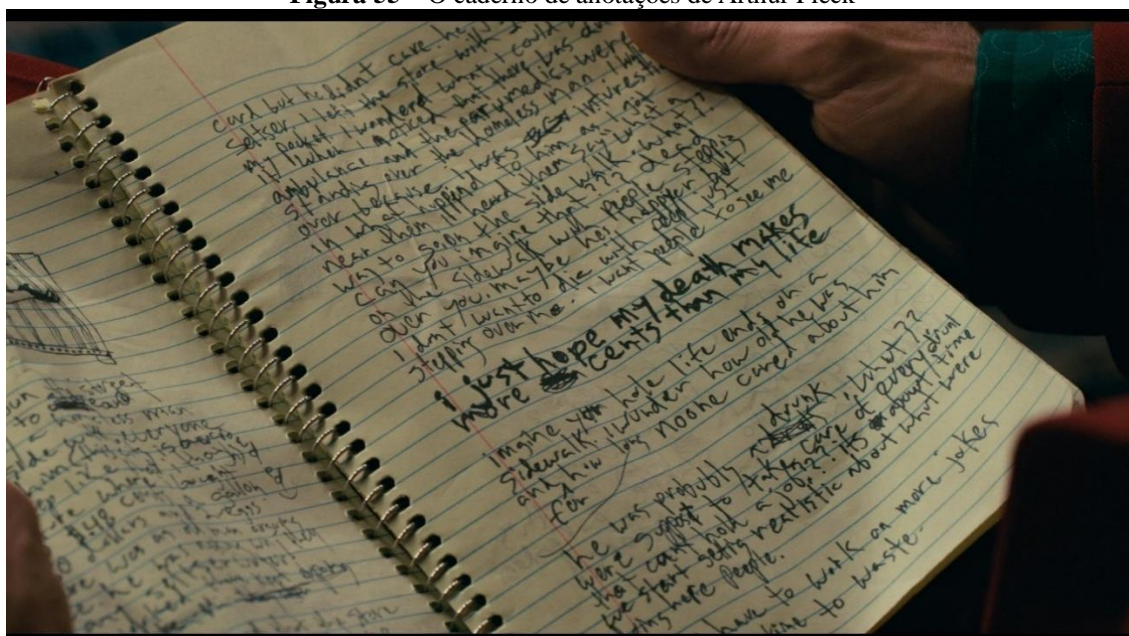
Nesse momento, o “iteramalgimpesto” cintila: o vermelho do corpo vibrante, o azul da arquitetura em suspensão e um violeta que já não é sofrimento, mas potência — forma nova de existir no mundo. Assim, *Coringa* articula, pela cidade, uma poética

“iteramalimpsestica”: o mal aparece como vibração estética produzida pela fusão entre cor, som e corpo. Gotham não representa o mal: produz o mal, camada por camada, convertendo o próprio espaço urbano em dispositivo sensível da violência que organiza a experiência social.

### 4.3 O caderno de anotações: um palimpsesto interno

O caderno de anotações de *Coringa* funciona como dispositivo de inscrição subjetiva: nele, palavra, desenho e rasura compõem um corpo alternativo, mais próximo da experiência interna do que da narrativa pública. Não se trata de diário, mas de prótese identitária — uma superfície onde Arthur tenta organizar o que o mundo dispersa. O gesto de escrever não documenta eventos; reorganiza afetos. As páginas acumulam restos de humor, colagens, frases interrompidas e imagens feridas, configurando uma superfície gráfica que se aproxima da lógica do “iteramalimpsesto”: cada adição não apaga o que veio antes — apenas o tensiona, o deforma ou o repete. O caderno torna-se, assim, o único espaço onde o protagonista testa a continuidade de si, uma tentativa de manter coesão psíquica em meio à desagregação cotidiana.

Figura 55 – O caderno de anotações de Arthur Fleck



Fonte:Frame de *Coringa* (2019).

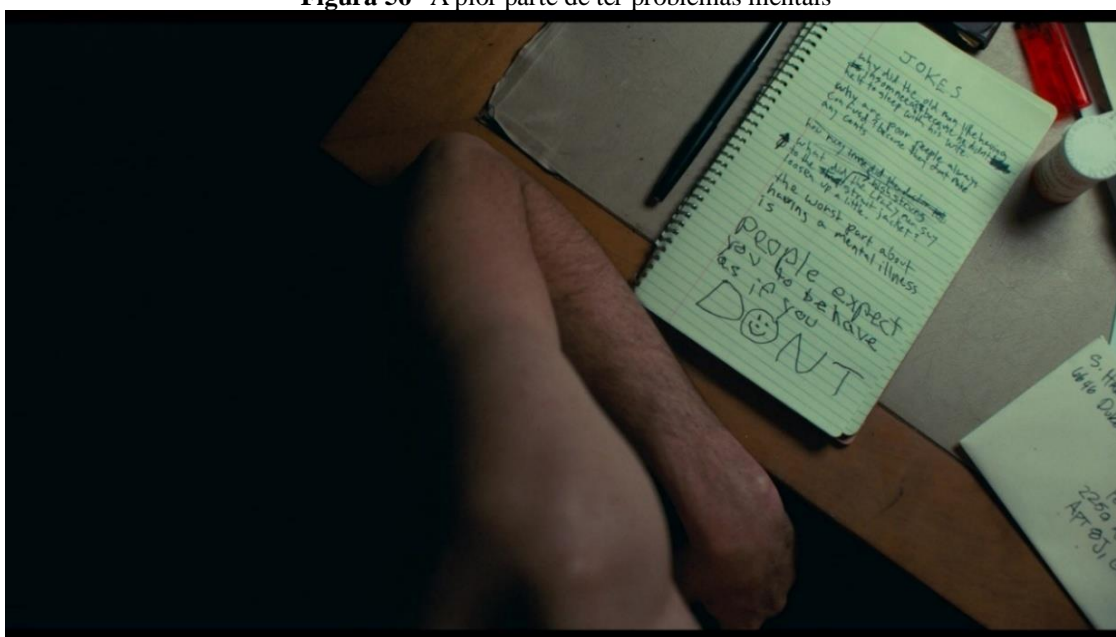
Nessa chave, o caderno não representa o trauma: ele o materializa. A montagem enfatiza a textura desse corpo-escrita, mostrando como a subjetividade de Arthur se constrói por sobreposições instáveis, deslocamentos e rupturas. O caderno opera como contracampo da

cidade: Gotham é azul-fria, externa, concreta; o caderno é vermelho-fraturado, interno, vacilante. O violeta emerge justamente quando esses dois regimes — o urbano e o íntimo — colidem. Assim, o mal político torna-se também mal gráfico: uma inscrição que revela a impossibilidade de organizar o pensamento em um mundo que não oferece lugar para ele.

É nesse contexto que o espectador é convidado a mergulhar na mente da personagem. Entre as anotações, uma frase se destaca por aparecer duplamente riscada: *I just hope my death makes more cents than my life*. Mantém-se o trecho em inglês porque o jogo linguístico — *cents* e *sense* — perde força em português. O caderno registra essa ambiguidade: ao escrever *cents*, Arthur insinua simultaneamente *sense*. Assim, valor e sentido, economia e significado, coexistem no mesmo gesto gráfico. Arthur não pergunta apenas se sua morte teria valor monetário; pergunta se teria algum sentido. O caderno torna-se, então, o espaço onde ele negocia valor e significado, mercado e afeto, existência e esgotamento.

A narrativa do atropelamento do sem-teto, registrada de modo fragmentado, expõe a lógica do trauma: o fato é lembrado, mas o antes e o depois se desintegram. É no caderno que essa consciência se formula: *Talvez ele esteja mais feliz, mas eu não quero morrer com as pessoas passando por cima de mim. Eu quero que as pessoas me vejam*. Aqui se explicita o núcleo ético do filme: a violência nasce menos da maldade do que do desejo desesperado de visibilidade. Arthur tenta recuperar alguma permanência. Se não pode ser visto, deseja ao menos ser lido — tentativa mínima de existir num universo que insiste em apagá-lo.

**Figura 56**– A pior parte de ter problemas mentais



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A frase manuscrita — “*The worst part about having a mental illness is people expect you to behave as if you don't*” [tradução nossa: “A pior parte de ter uma doença mental é que as pessoas esperam que você se comporte como se não a tivesse”] — concentra, em forma de piada amarga, a síntese da experiência de Arthur. No caderno, o humor aparece sempre ladeado por medo, desamparo e violência. A comédia é esforço, não alívio. Esta é a única “piada” que ele de fato produz, mas ela não funciona como válvula de escape: é a enunciação brutal da contradição que estrutura sua existência. O mesmo sistema que patologiza exige, simultaneamente, que ele dissimule os efeitos da própria patologia.

A consulta com a assistente social explicita esse paradoxo. Arthur está medicado, mas não se sente melhor; cumpre um protocolo, mas não encontra cuidado. Quando ela anuncia o fim do atendimento e afirma, em essência, que “ninguém se importa com você”, confirma a ironia do caderno de anotações: o sujeito com transtorno mental deve “funcionar normalmente” dentro de uma estrutura que sequer reconhece sua existência. O caderno torna-se, assim, o único espaço onde Arthur formula uma verdade que não encontra lugar no diálogo institucional. A textura suja do papel, os rabiscos compulsivos e as colagens comprimidas reinscrevem esse desencontro entre linguagem e escuta: o mal-estar psíquico não é apenas condição individual — é sintoma social.

Antes de chegar às páginas que tratam da sexualidade, o caderno já expõe um padrão gráfico de inquietação que revela como Arthur testa sua própria existência no mundo. Entre rabiscos ilegíveis e frases interrompidas, surge uma anotação emblemática: “ultimamente tenho andado alarmado, com medo de que as pessoas possam perguntar se eu estive na floresta”. A escrita oscila entre confissão e delírio, mas o que se inscreve ali é menos o conteúdo literal da frase e mais o sentimento subjacente: a suspeita de que ninguém o vê. Logo abaixo, Arthur registra: “Eu acho que não existo”. As entradas fragmentadas sugerem que, mesmo quando tenta chamar atenção — seja perseguindo pessoas de forma, seja circulando com roupas espalhafatosas de palhaço — ele permanece socialmente apagado.

O uniforme do trabalho, que deveria destacá-lo, apenas confirma a lógica descrita por Fernando Braga da Costa: certos corpos, sobretudo quando associados a funções precarizadas, tornam-se invisíveis independentemente da cor, do ruído ou da movimentação. Os crimes anônimos que mais tarde estruturam a narrativa também participam dessa tentativa frustrada de inscrição no espaço público; quando finalmente tenta assumir o rosto por trás do vigilante do metrô, sua fala é novamente desqualificada. A escrita, assim, revela um sujeito que tenta

existir por excesso — excesso de cor, de gesto, de risco — diante de um mundo que, insistentemente, o devolve ao nada.

As páginas dedicadas à sexualidade são ainda mais reveladoras. A colagem de três mulheres seminuas sobre uma caveira indica a fusão entre *eros* e morte. O desejo aparece como ameaça; a intimidade, como perigo. Arthur escreve sobre sexo como quem descreve um espetáculo distante: “Quando devo fazer? Engraçado pensar nisso, porque isso não existe”. Desejo e gozo surgem como ideias, não experiências. Os olhos riscados, torsos recortados e frases truncadas funcionam como indícios gráficos de dissociação. A sintaxe falha não expressa ignorância, mas exaustão — ecos da invisibilidade social descrita por Fernando Braga da Costa.

**Figura 57**– *Knock-knock*



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

O caderno retorna ao centro da narrativa quando Arthur o leva ao programa de Murray Franklin. Ali, o objeto — antes laboratório íntimo de ordenação do caos — é rebaixado a acessório ridículo. Murray ironiza a necessidade de ler piadas, como se espontaneidade fosse obrigação diante das câmeras. O comentário “sem pressa”, dito em tom sarcástico, marca irritação com o suposto desperdício do tempo televisivo. O protocolo do *talk show* é claro: Arthur está ali para ser constrangido, não levado a sério.

A assimetria atinge o ápice: Murray controla enquadramento, ritmo, pausas. Arthur é reduzido a figura — não sujeito. O caderno de anotações torna-se miniatura de todas as operações do “iteramalimpsesto”: rasura do texto interrompido; sobreposição de colagens e

desenhos; reinscrição do trauma como piada deformada; a dor convertida em figura gráfica; o corpo inscrito no gesto de escrever. Se Gotham escreve Arthur por fora — em azul metálico — o caderno escreve Arthur por dentro — em vermelho, em falha, em ruptura. No fim, o caderno não revela quem ele é; revela tudo aquilo que ele não pôde ser.

### 4.3 Intertextualidade e reinscrição: cinema dentro do cinema

Todd Phillips<sup>4</sup> alega não ter deixado afirmação não ter inserido *eastereggs* de forma deliberada na obra. Ainda assim, a ausência de intenção autoral não impede que determinadas inserções se tornem perceptíveis. Cada vestígio de outras obras retorna como camada sensorial, e não como código a ser decifrado. As referências não funcionam como descobertas, mas como infiltrações — fragmentos que se dispersam no tecido do filme para produzir novas configurações do mal. O percurso de Arthur é palimpséstico: acumula, fricciona e rasura narrativas anteriores. A intertextualidade emerge, assim, não como pista, mas como operação estética que reorganiza a percepção.

Figura 58– Carnival



Fonte: Frame de *Coringa* (2019).

A cidade decadente convoca *Taxi Driver* (1976); o fracasso cômico ressoa *O Rei da Comédia* (1982), amplamente discutido no tópico 2.1.1; o palhaço melancólico evoca

---

<sup>4</sup>Em entrevista à LawrenceSher: “[trad. nossa]: *Eu não faço eastereggs. Qualquer easteregg que alguém encontrar é um erro. [...] Você vê o que quer ver, ouve o que quer ouvir.*” (LAWRENCE, 2019a, p. 1)

Chaplin; a lógica narrativa dialoga com *O Cavaleiro das Trevas* (1986); e a filosofia amarga do riso remete ao Comediante de *Watchmen* (1987). Cada elemento reaparece transformado, como se o filme raspasse esses resíduos para reinscrevê-los em outro regime de sensibilidade.

O nome artístico “Carnival”, atribuído ao palhaço que Arthur interpreta nas ruas, remete imediatamente à festa, alegria e suspensão temporária da norma. O carnaval, enquanto rito de inversão, funciona historicamente como momento de licença — mas também de finitude. Em *Coringa*, esse fim se dá de modo simbólico e duplo: Arthur não apenas perde a fantasia, mas também o lugar social que ela parecia prometer.

A primeira ruptura ocorre quando é espancado por um grupo de crianças — gesto que subverte a lógica de afeto culturalmente atribuída à relação entre infância e palhaços. Aqueles que deveriam receber leveza respondem com violência. A agressão infantil revela que, mesmo na camada mais frágil do tecido social, Arthur é percebido como corpo descartável. O palhaço — figura associada à alegria — torna-se alvo de hostilidade. O carnaval termina ali, no beco sujo, ao som de risadas cruéis.

A segunda ruptura acontece no hospital infantil. A arma que deveria protegê-lo cai diante das crianças, rompendo o pacto mínimo de segurança e inocência. O riso vira silêncio. O gesto — ainda que acidental — destrói o último espaço onde Arthur existia sem medo. “Carnival” deixa de ser personagem e converte-se em fracasso: a fantasia prova sua própria falência. As crianças, público mais receptivo ao palhaço, rejeitam-no duas vezes: pela violência e pelo susto. O carnaval, festa da coletividade, termina para Arthur em um silêncio denso, antecedendo a emergência do Coringa como figura de dissociação.

Enquanto o palhaço que Arthur performa remete ao imaginário festivo e dionisíaco, o figurino “Arthur Fleck” é moldado por outra linhagem: a dos homens solitários que atravessam a cidade como corpos sem lugar. Do mesmo modo que Travis Bickle percorre a Nova York de *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) como sujeito fraturado pelo ambiente urbano, Arthur atravessa Gotham com fisicalidade semelhante, marcada pela alternância entre rigidez e hesitação.

Ambos são personagens limítrofes não porque romantizam a marginalidade, mas porque encarnam sintomas diretos das metrópoles que habitam — espaços que os deformam, moldam e rasuram. O gesto iterativo entre eles não reside na citação literal, mas na forma como cada um é produzido pelo atrito entre corpo e rua: o suor, o sangue, o medo, o lixo que voa, o olhar perdido nos reflexos metálicos. *Taxi Driver* ecoa em *Coringa* não como

referência explícita, mas como vibração sensorial — camada cromática que reaparece transformada no corpo vermelho e instável de Arthur.

**Figura 59**— *Taxi Driver* (1976): a cidade como espelho do desamparo



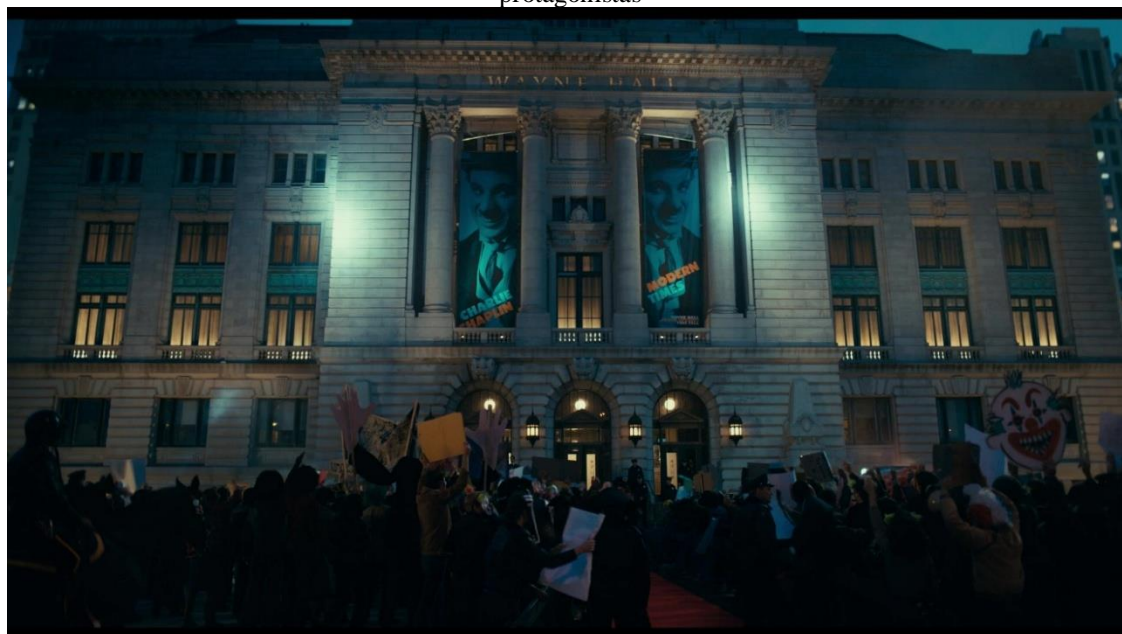
**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019) e *Táxi Driver* (1976).

A Gotham de *Coringa* herda essa Nova York suja de Scorsese, mas não a replica: ela a adensa. Se Travis Bickle percebe a cidade como contágio moral, Arthur a sente como pele — superfície azul-fria que roça o corpo em carne viva, imprimindo precariedade antes mesmo que alguém o toque. O táxi que o atropela não é piscadela cinéfila: é reinscrição crua da lógica do descarte urbano. Em *Taxi Driver*, a cidade devora o sujeito pela paranoia; em *Coringa*, devora pela indiferença. Ambas as trajetórias caminham para explosões — Travis pelo delírio messiânico, Arthur pela saturação sensorial — e cada explosão devolve não redenção, mas ruína.

Essa costura prepara o terreno para a próxima reinscrição, quando *Tempos Modernos* irrompe na fachada do cinema durante a revolta. Se Travis encarna o trabalhador exausto de uma cidade que o rejeita, Chaplin encarna o operário esmagado pela máquina — e, em Gotham, essas duas linhagens convergem para mostrar que a cidade contemporânea não apenas produz monstros: ela os anuncia, molda e redistribui como parte do próprio espetáculo urbano. A escolha de *Tempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936) como filme exibido no cinema de luxo de Gotham não é acidental: ela duplica a ironia histórica da cena. Dentro da sala escura, a elite aristocrática assiste, confortavelmente instalada, à performance

de Chaplin como operário esmagado pela máquina industrial — enquanto do lado de fora, os verdadeiros operários de Gotham vivem exatamente aquilo que o filme satiriza.

**Figura 60**– Dentro do teatro, a aristocracia assiste Chaplin atuar como operário; nas ruas, os operários tornam-se protagonistas



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Há um “iteramalgimpesto” imediato nessa sobreposição: a ficção de 1936 reinscrita na miséria contemporânea, e a miséria contemporânea devolvida como ficção política. A aristocracia contempla a alienação industrial como entretenimento; os trabalhadores reais — garis em greve, desempregados, precarizados — tornam-se protagonistas involuntários da ruína urbana. O lixo se acumula nas ruas, a cidade colapsa, a negligência estatal se intensifica. O filme funciona como espelho invertido: quem deveria rir chora; quem deveria ser visto permanece invisível; e quem deveria ser protagonista das reformas torna-se apenas ruído urbano. Chaplin como operário é espetáculo; os operários reais de Gotham são problema. É nessa fricção que o filme produz sua crítica social mais aguda.

A frase “Costumava achar que minha vida era uma tragédia; agora vejo que é uma comédia” adquire sentido pleno quando Arthur a dirige a Murray. Não é reflexão abstrata; é resposta direta ao colapso de sua biografia. Durante toda a vida, Penny lhe repetiu que ele havia nascido para “colocar um sorriso no rosto das pessoas”, como se existisse para aliviar o mundo — não para habitá-lo. Ao descobrir que essa narrativa maternal repousa sobre fantasia, negligência e delírio, o alicerce simbólico da “tragédia pessoal” desaba. Não há destino

heroico nem sofrimento nobre: há farsa, abandono, ruína. A vida não é tragédia nem comédia — é o riso como cicatriz.

Nesse ponto, o filme estabelece um “iteramalgimpsesto” sensorial com *Watchmen* (1987). O Comediante — figura que ironiza a própria história americana — afirma que a vida é piada cruel. Em *Coringa*, esse cinismo retorna sem ironia, despojado de qualquer distanciamento intelectual: reaparece como diagnóstico visceral de precariedade. O Comediante lê o colapso histórico; Arthur lê o colapso de si mesmo. Ambos pronunciam a mesma sentença, mas por trajetórias distintas: um observa a queda do mundo, o outro é produto direto dela.

Além disso, há uma camada adicional de espelhamento. Arthur é “comediante” por profissão, ainda que fracassado; o Comediante é comediante por nome, embora brutal. As duas figuras pertencem a universos ficcionais distintos, mas se encontram na lógica no riso como operação de violência. Para o Comediante, a piada é o mundo; para Arthur, a piada é ele próprio. Quando a vida deixa de ser percebida como tragédia e passa a ser entendida como comédia, não há libertação — há aceitação amarga de sua própria desumanização.

**Figura 61**– Murray como caricatura de Jack Nicholson



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A intertextualidade visual também se manifesta na composição dos espaços, sobretudo na forma como o filme reinscreve ícones de sua própria tradição cinematográfica. Em uma das cenas centrais, a parede atrás de Arthur exibe uma caricatura de Murray cuja expressão remete ao *Coringa* interpretado por Jack Nicholson em *Batman* (1989). A sobreposição

transforma o espaço doméstico em superfície reiterada, onde o passado do gênero infiltra-se no presente da narrativa. Nesse gesto, a *mise-en-scène* sugere que a nova figura do *Coringa* nasce diante dos rastros históricos do mito.

Essa lógica reverbera na própria cidade. Os cartazes na fachada do cinema durante a revolta final atuam como marcadores simbólicos de linhagem e duplicidade. *Excalibur* (*Excalibur*, John Boorman, 1981) e *As Duas Faces de Zorro* (*Zorro: The Gay Blade*, Peter Medak, 1981) tematizam legitimidade, máscara e filiação — e retornam em *Coringa* como rastros visuais que antecipam a crítica mitológica desenvolvida pelo filme.

**Figura 62**– *Excalibur* e *As Duas Faces de Zorro* na fachada do cinema



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Em *Excalibur*, o jovem Arthur, filho bastardo de Uther Pendragon, torna-se rei ao retirar a espada da pedra. O gesto ecoa, ironicamente, no Arthur de *Coringa*: ambos são marcados pela ilegitimidade e herdeiros de um poder simbólico que os rejeita. Se o herói medieval empunha uma espada como confirmação de destino, o Arthur contemporâneo empunha uma arma como resposta ao abandono. A linhagem mítica converte-se em crítica social.

A presença de *As Duas Faces de Zorro* acrescenta um segundo eixo: o herói mascarado que inspirou Batman retorna agora em chave paródica. Dentro da sala, o público assiste ao nascimento de um herói; fora dela, a cidade presencia o surgimento de um vilão. A fronteira entre tela e rua produz uma zona intermediária em que ficção e revolta se interpenetram.

*Coringa* raspa e reinscreve cada imagem herdada. Nada volta intacto. Cada obra retorna contaminada pelo “iteramalimpsesto” cromático do filme: o vermelho da dor, o azul do abandono e o violeta da dissociação. É a operação de mistura, rasura e reinscrição que transforma *Coringa* em cinema dentro do cinema — não porque apenas cita, mas porque pensa com as imagens que herdou.

#### 4.4 A televisão, o espetáculo e o mal político

A televisão no apartamento dos Fleck funciona como contraponto cromático ao corpo de Arthur. Ele chega da farmácia exausto, carregando mais uma leva de medicamentos — sem saber se, desta vez, surtirão qualquer efeito — e atravessa a sala trazendo consigo o vermelho da precariedade. O ambiente que o recebe, porém, é inteiramente azul: luz opaca, aparelho antigo, tapetes gastos, janelas que não abrem. Trata-se de um espaço não apenas emocionalmente frio, mas sensorialmente estagnado — lugar onde nada flui, nada cresce, nada respira. A casa não acolhe: paralisa.

**Figura 63**– O abraço imaginado de Murray: a fantasia violeta de pertencimento



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Nesse cenário suspenso, a televisão atua como único portal para um “fora” que permanece inacessível. Apesar de prometer circulação, movimento e reconhecimento, o que oferece é apenas imagem — um fluxo distante que ressalta a imobilidade da vida doméstica. Assim, o aparelho funciona simultaneamente como janela e cárcere: projeta a fantasia de

pertencimento enquanto reafirma a impossibilidade de alcançá-lo. É nessa tensão que o azul do apartamento se intensifica, transformando o gesto de assistir televisão em ritual de sobrevivência e, ao mesmo tempo, de confinamento sensorial.

Nesse ambiente saturado de azul, irrompe a primeira grande vibração violeta do filme. Depois de afirmar, com orgulho frágil, “*Sou o homem da casa desde que me lembro. Cuido bem da minha mãe*”, a narrativa desliza para o devaneio em que Murray Franklin o abraça com ternura, agradece por “cuidar tão bem da mãe doente”, reconhece seu “grande esforço” e chega a dizer que “adoraria ter um filho como ele”. O delírio não corrige a realidade: a suspende. A luz violeta que envolve o plano condensa precisamente essa colisão entre dor (vermelho) e desejo de afeto (azul). O acolhimento não existe, mas é vivido — e por breves instantes produz uma vibração afetiva que combina ternura, delírio e desamparo. O corpo de Arthur, ainda dolorido da surra no beco, é momentaneamente arrancado do azul da estagnação e elevado pela promessa ilusória de um lugar possível no mundo. Pela primeira vez, ele se imagina visto. O violeta, aqui, torna-se inscrição sensorial desse anseio por pertencimento.

**Figura 64**— O retorno à sala azul: o fim do delírio e a reinstalação da estagnação



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A sequência corta abruptamente para o azul do apartamento: televisão ligada, paredes gastas, a mãe distante na poltrona. O violeta desaparece como se nunca tivesse existido. A passagem é brutal: do sonho de reconhecimento para a estagnação absoluta. O que resta é o azul frio, silencioso, imóvel — cor não da paz, mas da paralisia. O espectador percebe, com Arthur, que o afeto imaginado nunca foi possível: ele sai do abraço caloroso e retorna ao

vazio cotidiano. Nesse ponto, o “iteramalgimpsesto” não opera apenas como leitura cromática, mas como método sensorial: o violeta do desejo é rasurado pelo azul da realidade, deixando apenas o rastro de uma ilusão interrompida.

É novamente pela televisão que Arthur confronta o descompasso entre sua experiência e a forma como a cidade a enuncia. Enquanto nas ruas começam a surgir cartazes e máscaras que celebram a morte dos três executivos do metrô como gesto de revanche de classe, o programa de Murray Franklin enquadra o episódio como tragédia que atinge jovens de futuro promissor. A mesma ação é ressignificada para públicos distintos: nas ruas, sintoma de revolta; na tela, ataque covarde contra a “boa gente” de Gotham. A mediação televisiva reposiciona o gesto de Arthur, retirando-o do campo da sobrevivência desesperada e reinscrevendo-o no campo da condenação moral. A televisão torna-se, assim, dispositivo de violência simbólica: não apenas mostra o mundo, mas o reorganiza, esvaziando a possibilidade de que Arthur interprete a própria história.

**Figura 65**–Flecks dançam



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A reação de Arthur a essa gramática televisiva é ambígua. Em casa, ele e Penny dançam ao som do tema do *talk show*, como se, por alguns instantes, participassem da festa luminosa encenada no estúdio que jamais os incluiria. A música leve e o enquadramento mais aberto sugerem uma suspensão parcial da precariedade cotidiana. Arthur não celebra apenas o programa: celebra a possibilidade de ser reconhecido por aquela figura paterna midiática. O corpo que a cidade espanca encontra, pela tela, um simulacro de acolhimento. A dança,

contudo, permanece restrita ao apartamento azul: é uma alegria sem consequência, confinada ao espaço do devaneio. A aparição de Thomas Wayne na televisão reforça como a mídia funciona, no obra, como dispositivo de distanciamento moral. Diante das câmeras, Wayne descreve o vigilante do metrô como “fracassado” e “covarde”, ignorando que se refere ao próprio filho bastardo — cuja existência contornou por meio da patologização e do silenciamento. O discurso televisivo atua como camada de rasura: Wayne não fala como pai, nem como cidadão, mas como figura pública construída para performar autoridade, apagando qualquer possibilidade de vínculo e reinscrevendo Arthur na posição de indesejável.

A aparição de Thomas Wayne na televisão reforça como a mídia funciona, em *Coringa*, como dispositivo de distanciamento moral. Diante das câmeras, Wayne descreve o vigilante do metrô como “fracassado” e “covarde”, sem saber que fala do próprio filho bastardo — uma existência que ele mesmo contornou por meio da patologização e do silenciamento. O discurso televisivo atua como camada de rasura: Wayne não fala como pai nem como cidadão, mas como figura pública moldada para performar autoridade. Sua fala opera como violência simbólica, apagando qualquer possibilidade de vínculo e reinscrevendo Arthur na posição de indesejável.

**Figura 66**– Thomas Wayne despreza o vigilante, sem saber que Arthur



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A ironia “iteramalgimpsética” se intensifica quando Arthur decide procurá-lo pessoalmente. A busca por reconhecimento — já frustrada no espaço doméstico, na assistência social e no trabalho — desloca-se agora para a esfera paterna. O encontro no

banheiro converte a expectativa de um laço possível em mais uma camada de humilhação: Wayne não apenas rejeita Arthur, mas o agride fisicamente, reiterando a lógica de exclusão que atravessa toda a trajetória do personagem. O azul da distância televisiva converte-se, assim, no vermelho da violência direta; e o violeta que emerge dessa colisão evidencia a compreensão trágica de Arthur: não existe origem capaz de abrigá-lo.

Nesse ponto, a televisão cumpre novamente seu papel como superfície de inscrição pública. Ela não revela verdades — ela produz versões. A imagem de Arthur como fracassado, articulada por Wayne e disseminada pelo aparato midiático, ecoa pela cidade e prepara o terreno para a estética de linchamento moral que o filme intensificará a seguir. O espectador percebe que a mídia não apenas comenta a violência urbana: participa da sua fabricação, moldando afetos, identidades e expectativas sociais que sustentam o próprio colapso do protagonista.

Essa operação não é isolada no audiovisual contemporâneo. Filmes como *Entrevista com o Demônio* (*Late Night with the Devil*, 2023) reforçam o mesmo imaginário ao transformar o *talk show* em ritual de absorção da dor alheia sob forma de entretenimento. Em ambos os casos, o estúdio televisivo se torna um espaço liminar onde espetáculo, público e violência se confundem — superfície onde o mal não é apenas exibido, mas produzido.

**Figura 67**– Arthur e a televisão presos no hospital



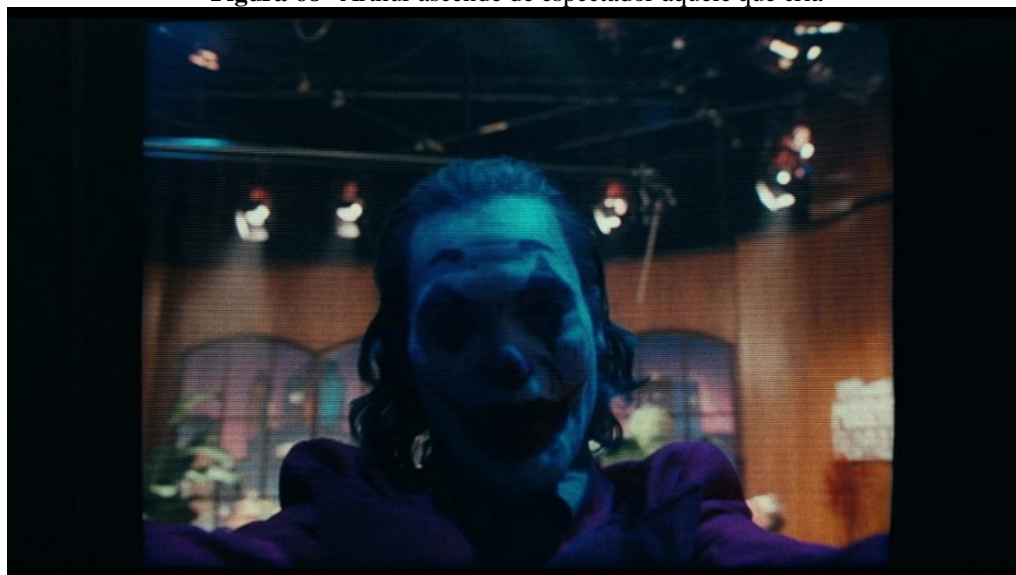
**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Mesmo com Penny internada, a televisão permanece como mediadora da realidade. O aparelho ligado ao fundo indica que nem o espaço clínico escapa ao regime de espetáculo.

Notícias, *talk shows* e debates continuam a reorganizar o sensível, mesmo em um ambiente supostamente dedicado ao cuidado. A tela não atua como simples elemento narrativo, mas como dispositivo de reconhecimento público: ela organiza visibilidade, julgamento e punição. Essa operação atinge seu ápice quando Murray Franklin exhibe, em rede nacional, o vídeo do *stand-up* fracassado de Arthur. A transmissão converte vulnerabilidade em entretenimento, instaurando uma economia afetiva em que o sofrimento se transforma em matéria de riso. O fracasso íntimo, vivido em um clube pequeno e quase vazio, é amplificado como espetáculo de humilhação.

Essa lógica é central na construção do mal político no filme: a televisão funciona como ponto de convergência entre exclusão social e desqualificação pública. Murray não fala com Arthur; fala com o público imaginado que legitima sua autoridade. Por isso a cena final é tão contundente: ao matar o apresentador diante das câmeras, Arthur não interrompe o regime de mediação — ele o expõe. O sinal permanece no ar, lembrando que o espetáculo absorve até a própria violência que tenta denunciá-lo. O meio não colapsa com o disparo; apenas muda de intensidade.

**Figura 68**— Arthur ascende de espectador àquele que cria



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Após o assassinato de Murray, Arthur deixa de ser apenas consumidor do espetáculo para tornar-se produtor de sua própria imagem. O enquadramento que o mostra de pé, diante da plateia em choque e dos monitores ainda ligados, marca essa virada. O homem que passava os dias sentado no sofá, diante da televisão, agora ocupa o centro do quadro televisivo. A

transição de espectador a figura do show constitui o clímax de um regime que transforma visibilidade em condição mínima de existência social.<sup>5</sup>

A partir daí, a imagem de Arthur como *Coringa* se torna reproduzível: surge em televisores, jornais, cartazes e, sobretudo, nas máscaras usadas pelos manifestantes nas ruas. O rosto pintado deixa de pertencer ao indivíduo e converte-se em logotipo da revolta difusa. A televisão cumpre papel decisivo nessa disseminação: ao repetir a imagem em loop, fornece um modelo visual prontamente copiável, imprimível e compartilhável. O “iteramalimpsesto” manifesta-se na própria circulação: cada reprodução raspa e reinscreve o sentido original, transformando uma experiência singular de exclusão em signo coletivo de insatisfação.

A presença constante das telas reforça que o olhar televisivo é sempre assimétrico. Thomas Wayne não fala com Gotham; fala com a câmera. Murray não dialoga com Arthur; dialoga com seu público abstrato. O destinatário humano desaparece e sobra apenas a imagem — vazia, autorreferente, performativa. Esse esvaziamento do interlocutor desloca o campo da política para o território do espetáculo. Essa lógica é central ao “iteramalimpsesto”: a televisão opera como plano violeta porque funde códigos heterogêneos — o ruído azul da plateia, a luz dura do estúdio e o vermelho do corpo exposto. Cada gesto na tela é sobreposição de afetos, rasura e reinscrição da dor em linguagem. Na humilhação televisionada, Arthur deixa de ser sujeito e passa a ser figura; o corpo é convertido em conteúdo.

Quando ele devolve a violência ao vivo, executando Murray diante das câmeras, o gesto não aparece como catarse, mas como ápice do próprio regime televisivo. A morte não interrompe o fluxo; confirma que o sistema transforma sofrimento em mercadoria, presença em audiência e mal-estar em performance. Nesse momento, sua metamorfose identitária se completa. A televisão devolve a Arthur algo que o espelho jamais sustentou: visibilidade — um reconhecimento pervertido, mas reconhecimento. Ao converter a cena em notícia, o dispositivo midiático legitima a violência como forma de aparição, reafirmando que, naquele regime de visibilidade, é o impacto — e não a ética — que define quem pode ser visto.

Assim, a televisão em *Coringa* não apenas reflete a violência social: ela a fabrica, amplifica e redistribui. Ativa o “iteramalimpsesto” ao transformar ruído, corpo e visibilidade em linguagem do mal. O filme revela que, no regime contemporâneo, existir

---

<sup>5</sup>A referência histórica ao suicídio de Christine Chubbuck ilumina esse processo. Em 1974, assim como em *Coringa*, a câmera continuou gravando, indiferente ao limite ético entre dor e imagem. A performance extrema do sofrimento não rompeu a lógica televisiva; apenas revelou sua estrutura. Em *Coringa*, a televisão não representa o mal político — ela o organiza, convertendo desigualdade em forma e dor em audiência.

equivale a aparecer, e desaparecer equivale a nunca ter sido. A violência televisiva torna-se, portanto, mecanismo de inscrição social: aquilo que é filmado existe; aquilo que não é filmado se apaga. Nesse processo, a mídia já não apenas registra eventos, mas os organiza em uma economia afetiva que define quem merece atenção, indignação ou esquecimento. A televisão é o lugar em que o mal político adquire sua forma mais explícita — o espetáculo da dor convertido em narrativa pública.

#### 4.5 Espelhos, máscaras e fragmentação identitária

Se em *A Substância* (2024) o espelho configurava a superfície onde a violência social se reinscreve no corpo feminino, em *Coringa* (2019) essa lógica desloca-se para o corpo precarizado do sujeito urbano. Toda a trajetória de Arthur Fleck é mediada por dispositivos ópticos — espelhos, janelas, televisores, telas e máscaras — que operam como mecanismos de inscrição, apagamento e reconstrução identitária. Essas superfícies não devolvem a imagem do sujeito, mas apenas o rastro do que a cidade autoriza que ele seja.

**Figura 69**– Arthur manipula o próprio rosto diante do espelho, instaurando a fratura entre sentir e parecer — primeiro regime de violência do filme



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Nesse registro, o espelho deixa de refletir e passa a produzir: corrige, disciplina e fabrica uma imagem moldada pela gramática do abandono. Como observa Laura Mulvey (1975), a imagem cinematográfica distribui poder e organiza o desejo; em *Coringa*, esse

regime é revertido. O olhar não erotiza, mas normatiza. O espelho torna-se dispositivo de pedagogia emocional — não para que Arthur se reconheça, mas para que aprenda a corresponder ao modo como deve ser visto.

Esse processo é intensificado pelo ambiente urbano que o cerca: a greve do lixo, a hostilidade dos transeuntes, a frieza dos corredores e o descaso institucional compõem o azul sujo de Gotham. Esses elementos não apenas moldam o corpo de Arthur; fragmentam-no. A cidade devolve versões truncadas do sujeito — pedaços soltos de uma identidade sem eixo — preparando o terreno para a tentativa radical de apagamento que virá. A primeira violência, no entanto, nasce de dentro: a exigência de parecer feliz.

**Figura 70**– *Put on a happy face*



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Diante do espelho, Arthur força um sorriso com brutalidade, puxando os cantos da boca enquanto uma lágrima escorre. O plano instaura a fratura entre corpo e imagem: o sorriso imposto não expressa afeto, mas obediência. A fotografia intensifica esse descompasso pela oposição entre o vermelho dos olhos irritados e o azul frio da luz do camarim. Ali, Arthur descobre que sua imagem não lhe pertence — e que qualquer possibilidade de reconhecimento dependerá sempre da forma, nunca do afeto.

Ao longo do filme, Arthur raramente recebe um reflexo inteiro. As janelas do ônibus, do elevador, de Arkham ou do apartamento da mãe funcionam como espelhos descontínuos, devolvendo apenas fragmentos — um olho, uma mandíbula, uma sombra. Essa estética do recorte remete ao estágio do espelho formulado por Lacan (2008), segundo o qual a imagem

unificada funda o “eu”. Em *Coringa*, essa unidade nunca se completa. Arthur permanece num pré-estágio do espelho: vê-se em pedaços, reconhece-se apenas como falha, jamais como figura inteira.

**Figura 71**– Arthur e Bruce separados pela grade: a duplicidade especular entre dois futuros órfãos



Fonte: Frame de *Coringa* (2019).

O encontro entre Arthur e Bruce Wayne intensifica a lógica do espelhamento fraturado. A grade que os separa funciona como espelho invertido: o adulto infantilizado e a criança aristocrática observam-se como imagens possíveis um do outro. Ambos são órfãos em potência; ambos caminham para futuros trágicos; ambos ocupam lugares moldados por ausências e violências que ainda não compreendem. A superfície metálica — fria, rígida, impenetrável — inscreve a diferença de classe como barreira física e simbólica, revelando que a cidade decide quem pode atravessar e quem deve permanecer do lado de fora. Cada um vê no outro aquilo que poderia ter sido. Esse breve encontro marca um momento violeta: duas trajetórias colidem e revelam que a narrativa já carrega, desde o início, os escombros de seus futuros.

As fantasias afetivas de Arthur reforçam, no plano imaginário, a mesma inscrição sensorial que Gotham havia gravado na materialidade do corpo: a impossibilidade de pertencimento. A ilusão ao lado de Sophie dá continuidade a esse vazio. Arthur não deseja Sophie; deseja o que ela representa — a promessa de um olhar que o reconheça. Ele não a ama: ama a possibilidade de ser visto, amado, acolhido. É a ausência desse olhar — e não a perda dele — que estrutura sua solidão. Nesse ponto, a categoria de “deslugar” formulada por

Sandra Fischer (2010) ilumina a cena: trata-se da experiência de “não estar dentro e não estar fora simultaneamente”, condição na qual o sujeito ocupa espaços sem, de fato, pertencer a eles. Arthur move-se exatamente nessa zona intermediária: uma vizinhança que ele imagina, um cotidiano que ele projeta, um laço que nunca foi estabelecido. Sophie nunca esteve ali.

**Figura 72**– Arthur imaginando Sophie ao seu lado: o amor como ficção azul



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A sequência, assim, não configura um colapso amoroso, mas a constatação trágica de que Arthur não é sujeito do laço: é sujeito da lacuna. Ele não se decepciona com Sophie — ele desperta para o fato de que jamais houve qualquer vínculo possível. Sophie opera como figura do “deslugar”, evidenciando que a narrativa já produz, desde o início, um corpo que pertence sem pertencer, que procura sem ser visto, que deseja sem ser reconhecido.

Essa mesma lógica atravessa sua relação com Penny Fleck, deslocando o espelho físico para o campo do afeto materno. A relação entre Arthur e Penny constitui uma das inscrições sensoriais mais profundas de *Coringa* (2019). Se os espelhos, as janelas e as máscaras funcionam como superfícies que fraturam a identidade, é no espaço doméstico — azul-frio, silencioso, atravessado por murmúrios — que essa fratura encontra sua origem. A casa não acolhe: ela reverbera abandono.

O apartamento diminuto, saturado de sombras, ruídos distantes e paredes descascadas, configura um espaço de “deslugar” no sentido proposto por Fischer (2010): um território onde não se pertence, mas se permanece. Penny não opera como personagem psicológica, mas como dispositivo estético da ausência. Seu corpo debilitado, sua fala espaçada, seu olhar que

nunca encontra Arthur compõem uma coreografia de não-afeto. Não há violência explícita; há silêncio estrutural — um azul que apaga contorno, gesto e permanência. Aquilo que deveria ser a inscrição vermelha do cuidado converte-se em vazio, murmúrio, espera. Arthur existe ao lado da mãe, mas não com ela. A proximidade física não gera vínculo; produz ruído.

**Figura 73**– Arthur dando banho em Penny: o cuidado interrompido como inscrição azul do lar



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A cena em que Arthur dá banho em Penny é exemplar. A água escorre em silêncio; ela fala em tom infantilizado; ele responde com uma ternura quebrada. Não há reciprocidade — há revezamento forçado de papéis. O filho ocupa o lugar de cuidador; a mãe, o de corpo-objeto fragilizado. O vermelho do toque, contudo, não se inscreve: dissolve-se no azul da enfermidade, no passado que não fecha, na história que não se conta. A intimidade é simulada, não construída; o gesto aproxima fisicamente o que permanece distante afetivamente.

**Figura 74**– A porta entre mãe e filho: superfície especular do deslugar afetivo



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Quando Arthur conversa com Penny através da porta do banheiro, ambos dividem o mesmo espaço, mas não partilham escuta, afeto ou reconhecimento. A porta funciona como espelho opaco, no sentido “iteramalimpsestico”: separa, ecoa, distorce. A fala de Penny atravessa a madeira como ruído; o olhar de Arthur, voltado para baixo, revela a postura de uma criança que nunca encontrou lugar para existir. O momento sintetiza a lógica do “deslugar”: estar presente e ausente ao mesmo tempo. Penny está ali, mas não o vê. Arthur está ali, mas não é visto.

A virada estética ocorre quando Arthur lê a carta da mãe para Thomas Wayne. O texto, escrito na caligrafia trêmula de Penny, busca reinscrever um passado improvável no presente. Mas, ao contrário da lógica do “iteramalimpsesto”, essa camada não se soma: ela implode. A possibilidade de que Arthur seja filho de Thomas Wayne — e, logo depois, a revelação de que tudo pode ser delírio psíquico da mãe — produz uma rasura identitária profunda. Penny não apenas falhou no cuidado: inventou, projetou, apagou contornos da própria história.

A maternidade se apresenta, assim, não como origem, mas como palimpsesto falhado: camada de fantasia que encobre um núcleo de violência estrutural. A fotografia reforça o colapso. A carta é amarelada, frágil, quase morta; o apartamento, azul opaco e silencioso; o corpo de Arthur, marcado de vermelho. A fusão desses elementos produz o violeta das escolhas amargas — o violeta que anuncia a queda.

Importa notar que a tese não posiciona Penny como vilã, mas como agente estrutural de um sistema que falhou com ambos. Penny também foi vítima: internada, abusada, silenciada, abandonada pelo Estado. Sua maternidade não revela maldade íntima, mas o fracasso de uma rede institucional que antecede e ultrapassa a personagem. Arthur é resultado de camadas sucessivas de abandono. Não teve pai (uma ausência fabricada); não teve proteção materna (não por maldade, mas por colapso psíquico); não teve reconhecimento social (invisibilidade); não teve suporte psiquiátrico (medicação cortada). Ele não sabe o que é amor porque nunca o recebeu de forma minimamente estruturada.

Se o vermelho é a dor e o azul é o abandono, Penny ocupa a interseção entre ambos: ela é o ponto em que essas camadas colidem para produzir o violeta da subjetividade trágica de Arthur. Ela o ama? Sim — em sua versão fragmentada. Ela o abandona? Sim — porque nunca teve condições de amá-lo de forma inteira. Ela mente? Sim — porque mentiram para ela antes. Ela o protege? Não — mas tampouco foi protegida. A relação dos dois não se organiza pela lógica moral, mas pela lógica do palimpsesto: cada gesto da mãe é uma camada antiga que o filme raspa para revelar o trauma original.

É por isso que, quando Arthur dança no banheiro após o homicídio, sua metamorfose não é ruptura: é retorno. O corpo apenas responde à história que o moldou: uma história escrita em camadas de silêncio azul e dor vermelha, que o “iteramalgimpsesto” transforma em violeta — cor da consciência fraturada que finalmente encontra forma.

**Figura 75**– Arthur trabalhando no hospital: seu último instante de alegria não performativa



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A última interrupção do cuidado — seu trabalho como palhaço em hospitais — marca a perda final antes da derrocada. Ali, pela única vez no filme, ele existe sem medo. O gesto vermelho da alegria — brincar com crianças com câncer — suspende, por um breve instante, a pressão azul que a cidade exerce sobre ele. Quando a arma cai do bolso diante das crianças, a cena produz uma colisão cromática imediata: o vermelho do susto, o azul silencioso do metal, o violeta do choque que invade aquele espaço. O hospital, até então abrigo, converte-se em superfície de humilhação.

Perder esse emprego é perder o último brilho que ainda iluminava sua precariedade. Esse episódio prepara o caminho para o colapso no metrô: a arma adquirida como gesto desesperado de proteção torna-se motivo de expulsão, e a cidade responde punindo seu esforço de sobreviver. No metrô, a narrativa cristaliza um acúmulo insuportável de camadas — o vermelho da dor, o azul do isolamento, o violeta da ruptura — intensificando não apenas a empatia, mas a percepção sensorial do desmoronamento.

Mas a maior fissura ainda está por vir. Após investigar o próprio passado, Arthur descobre que foi vítima de violência doméstica e negligência severa na infância — revelação

que implode o último fragmento de narrativa que ainda lhe dava sentido. Ao matar Penny, ele tenta interromper a origem de sua dor; por alguns instantes, o gesto produz um alívio ambíguo, quase silencioso, como se a eliminação da mãe apagasse também a história que ela inscrevera em seu corpo. Contudo, a sensação se desfaz rapidamente: o vazio retorna, agora ampliado pela culpa e pelo desamparo absoluto. A ruptura, antes íntima, converte-se em colapso estrutural.

Há um momento decisivo da paleta azul em *Coringa* (2019): aquele em que Arthur, incapaz de sustentar qualquer inscrição afetiva no mundo, entra na geladeira e fecha a porta por dentro. O gesto, à primeira vista absurdo, condensa a lógica sensorial da narrativa: o azul do espaço doméstico torna-se clausura absoluta. A geladeira, iluminada por um branco azulado, converte-se em cápsula de isolamento total — abrigo impossível onde Arthur tenta suspender realidade, corpo, tempo e ruído.

**Figura76** – O recolhimento impossível: Arthur entra na geladeira numa tentativa de silenciar o mundo. O azul frio do eletrodoméstico converte o corpo em sobra, numa clausura que beira o apagamento.



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

Diferentemente de outros pontos de fuga simbólicos, aqui há risco concreto: o modelo de geladeira apresentado no filme não pode ser aberto por dentro. Ao puxar a porta, Arthur não busca apenas silêncio — ensaia a própria ausência. Trata-se de gesto liminar entre desaparecer e interromper o ruído do mundo. O azul, nesse instante, não é cor: é temperatura afetiva, frieza absoluta do não-lugar. À medida que Arthur se dobra dentro do compartimento estreito, o corpo já não ocupa o mundo — tenta caber onde não há lugar. É outro episódio do

“deslugar”, desta vez físico, literal, quase letal. Aqui, o vermelho desaparece; o violeta nem chega a surgir. Resta apenas o azul da suspensão: o gesto extremo de quem tenta desligar-se da própria existência.

Logo após se trancar na geladeira — gesto azul de estagnação que flerta diretamente com a morte, já que aquele modelo de refrigerador não pode ser aberto por dentro — Arthur é abruptamente arrancado desse útero congelado por uma ligação telefônica. O som agudo do aparelho irrompe no silêncio como rasgo violeta: colisão entre o desejo de desaparecer e a promessa de ser visto.

**Figura 77**– A ligação que suspende o suicídio: Arthur é arrancado do azul da estagnação



Fonte: Frame de *Coringa* (2019).

A cena é construída como interrupção sensorial da morte. Arthur estava prestes a encerrar a própria existência quando recebe um convite para participar do programa de *Murray Franklin* — sua primeira forma de visibilidade social. O telefone, portanto, não o salva; convoca-o. O chamado funciona como gatilho narrativo e afetivo: desloca o corpo do azul da anulação para o violeta da iminência de ação.

Esse convite inaugura um novo ciclo — não de vida, mas de violência. A aparição desejada desencadeia uma sequência de três mortes: o matricídio (rompimento do último laço afetivo deteriorado), o assassinato do colega que o denunciou e, por fim, a execução de Murray ao vivo, no cerne do espetáculo. A ligação marca, assim, o instante em que Arthur deixa de ser sujeito da estagnação para tornar-se sujeito da ruptura. É o ponto em que o

“iteramalimpsesto” reorganiza o sensível: o azul da desistência, o vermelho da ação que retorna e o violeta como campo de passagem entre morrer e tornar-se imagem pública.

Paradoxalmente, Arthur só se percebe como sujeito quando encontra superfícies que o recortam: o reflexo confirma não uma identidade, mas uma ausência. Cada vidro fosco, cada janela opaca e cada espelho fraturado devolve apenas restos — uma mandíbula, um olho, um borrão. Nessa estética da interrupção, o sujeito não se reconhece inteiro; ele se reconhece justamente na falta. É o corpo percebido como ruído, não como forma. A lógica especular transforma-se, então, em pedagogia do vazio: Arthur aprende que só existe nos intervalos entre o que a superfície permite ver e o que ela impede de aparecer.

Essa dinâmica alcança seu ápice quando ele veste a máscara de palhaço para fugir da polícia. Diferentemente do espelho, que distorce, a máscara substitui. Ela não corrige nem devolve; ela cancela. Onde o espelho ainda preservava a tensão entre interioridade e aparência, a máscara elimina o conflito: o rosto desaparece sob um ícone rígido, geométrico e performativo. O sujeito, antes fragmentado, torna-se unificado — mas unificado como ficção. O rosto orgânico, vulnerável e marcado de vermelho, é recoberto pelo azul sintético da máscara, produzindo um violeta que já não é hesitação, mas apagamento sensorial. No espelho, Arthur perdia pedaços de si; na máscara, ele perde o próprio contorno. Não há mais rosto, apenas signo.

**Figura 78**– Coringa, o que há por trás da máscara?

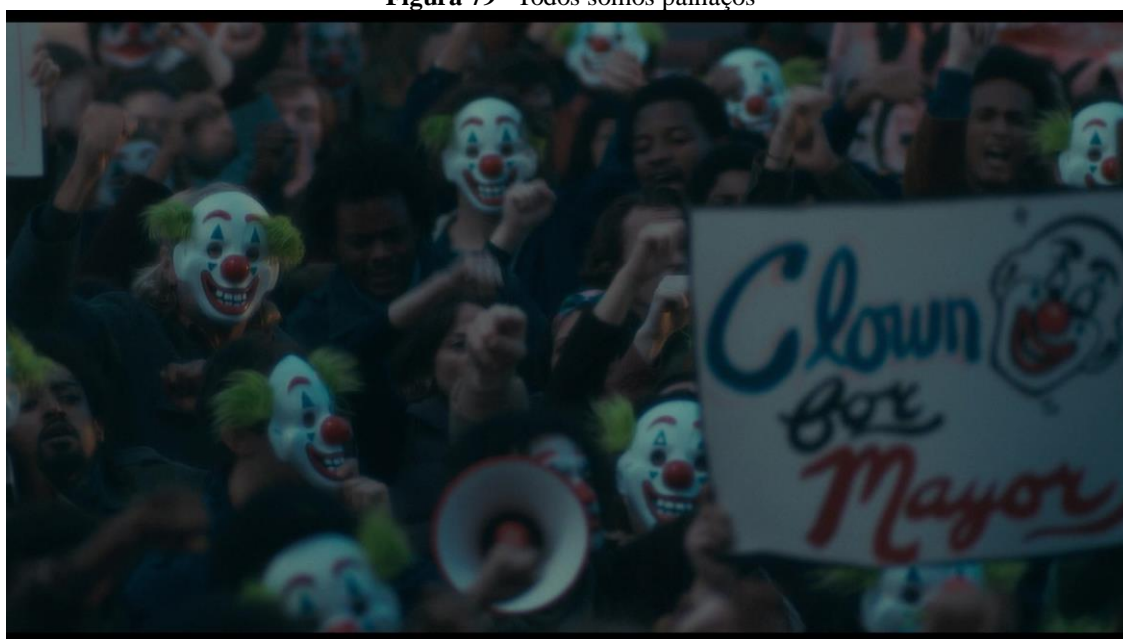


**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A máscara funciona, assim, como dispositivo político: anonimiza a precariedade, dissolve identidades individuais e transforma frustração, ressentimento e invisibilidade em corpo coletivo. Não é Arthur quem convoca a revolta; é Gotham que, diante do próprio colapso, encontra no rosto pintado um signo de compartilhamento. A máscara deixa de ocultar e passa a declarar: não “somos Arthur”, mas “somos o que a cidade produz quando nos abandona”. Nesse gesto, o “iteramalimpsesto” atinge seu ápice político — o indivíduo precarizado converte-se em figura pública não pela vontade, mas pela exaustão do sistema que o excede.

Se, no âmbito íntimo, o espelho organiza a relação de Arthur consigo mesmo e com o outro, no plano coletivo essa mesma lógica se desloca para a multidão. A operação especular, antes restrita ao corpo individual, expande-se quando centenas passam a usar o mesmo rosto que Arthur descobriu diante das superfícies que o corrigiam — o espelho do camarim, as janelas opacas do ônibus e do elevador, o vidro fosco de Arkham, a porta do banheiro que o separava de Penny. O que era experiência íntima — olhar-se e não se reconhecer — torna-se gramática pública. O corpo individual dissolve-se em massa mascarada. O “iteramalimpsesto” opera plenamente aqui: o rastro de Arthur converte-se em inscrição coletiva, multiplicando-se até que a origem se torne irreconhecível. Essa replicabilidade ecoa Christian Metz (1982 p. 15), para quem a imagem cinematográfica circula como “ideia sem dono”, resíduo cultural que excede seu emissor.

**Figura 79**– Todos somos palhaços



Fonte: Frame de *Coringa* (2019).

A multidão mascarada reinscreve, à escala social, o percurso fragmentado de Arthur. A máscara que ele usava para trabalhar — instrumento frágil de sobrevivência, não de vocação — retorna como dispositivo de identificação coletiva. Do mesmo modo que Arthur foi disciplinado por espelhos que lhe ensinavam como deveria parecer, os manifestantes encontram na máscara um rosto possível diante de uma cidade que, como Gotham, os recusa. Não desejam tornar-se palhaços, assim como Arthur jamais desejou performar felicidade diante do espelho; mas, como ele, ocupam papéis impostos por uma estrutura que os mantém no azul do abandono.

A presença contínua de superfícies reflexivas ao longo da narrativa organiza a queda de Arthur como sequência de rasuras. O espelho do camarim devolve um sorriso forçado; as janelas do ônibus e do elevador devolvem fragmentos; o vidro fosco de Arkham devolve um borrão; a porta do banheiro devolve a ausência materna como ruído. Cada reflexo elimina uma camada anterior. Cada novo rosto é menos Arthur e mais *Coringa*. A lógica não é linear, mas acumulativa: tinta, suor, borrões, fraturas e olhares vazios empilham-se até restar apenas o signo.

O espelho derradeiro não devolve identidade; devolve resto. Arthur não é mais Arthur nem *Coringa* — é aquilo que sobra quando todas as camadas já foram inscritas, raspadas e saturadas. A estética especular de *Coringa* institui, assim, uma política da imagem: não há sujeito fora do reflexo, e não há reflexão que não produza ruína. Espelhos, janelas, portas, máscaras e superfícies translúcidas funcionam como dispositivos do “iteramalimpsesto” — mecanismos que reinscrevem, camada após camada, o mal como forma sensível. O rosto deixa de ser identidade e torna-se signo; o reflexo deixa de reproduzir e passa a criar; a máscara deixa de ocultar e passa a revelar. Cada superfície converte-se em escritura — e é nessa escritura que o mal se faz visível.

#### **4.6 O levante, o caos e a origem do herói**

Antes que o levante urbano tome forma, é possível perceber que a narrativa de *Coringa* (2019) organiza a queda de Arthur Fleck como uma cadência de falhas sucessivas — um movimento iterativo que prepara o desfecho político do filme. A decisão de antecipar, na análise, o bloco dedicado aos espelhos e às máscaras não é apenas estrutural, mas metodológica: estabelece uma progressão lógica que acompanha o próprio percurso da personagem.

Ao longo da narrativa, Arthur tenta reiteradamente inscrever-se no mundo, mas cada tentativa retorna como rasura. Primeiro, ele tenta se ver: o espelho não devolve identidade, apenas distorção. Depois, ele tenta se imaginar outro: os delírios afetivos — com Murray ou com Sophie — não produzem pertencimento, apenas suspendem brevemente o vazio. Em seguida, ele tenta ser percebido pela mídia: a televisão o converte em piada, reorganizando sua vulnerabilidade como espetáculo. Por fim, ele tenta ser visto como pessoa: o encontro com Thomas Wayne, a assistência social e o trabalho revelam que não há lugar institucional, afetivo ou social capaz de reconhecê-lo como sujeito.

A sucessão dessas experiências fracassadas constitui o eixo sensorial do filme. Cada tentativa de inscrição devolve apenas ausência; cada gesto de reconhecimento retorna como erro, distorção ou silêncio. A cidade explode quando o sujeito já se encontra estilhaçado por dentro. Assim, quando o levante finalmente irrompe, não representa apenas um evento político externo, mas a materialização coletiva de um processo que vinha sendo preparado desde o início — um ciclo em que o corpo, a cidade e a imagem convergem para produzir o colapso. É a partir dessa cadência — ver, imaginar, aparecer, existir — que o tópico a seguir analisa o levante urbano como culminância “iteramalgipséstica” da narrativa: momento em que o sofrimento individual se amalgama à violência coletiva, transformando precariedade em gesto político.

**Figura 80**– Arthur finalmente tem sua existência notada



**Fonte:** Frame de *Coringa* (2019).

A revolta que toma as ruas de *Gotham* não opera como pano de fundo, mas como superfície sensorial sobre a qual se depositam as tensões acumuladas ao longo do filme. A cidade em chamas não ilustra o colapso: ela o encarna. A vibração azul do caos urbano — sirenes, fumaça, ruídos metálicos — constitui o plano sobre o qual o vermelho da violência coletiva se inscreve. Dessa fusão cromática surge o violeta, índice do instante em que o sofrimento individual se converte em afeto político.

No centro desse deslocamento encontra-se Arthur, já plenamente incorporado à figura do *Coringa*. O resgate de seu corpo após o atropelamento funciona como ritual de passagem: elevado sobre o capô do carro policial, ele deixa de ser sujeito narrativo para se tornar imagem, ícone, superfície. Essa posição — quase um altar profano — não o celebra enquanto indivíduo, mas consagra a possibilidade de que uma violência marginal se converta em linguagem coletiva. É nesse ponto que o “iteramalimpsesto” atinge sua forma mais explícita: o corpo vermelho ferido encontra a massa azul em convulsão e, da colisão entre ambos, nasce o violeta da dança — gesto que condensa júbilo, colapso e delírio.

A morte de Thomas e Martha Wayne reinscreve o mito fundador sob chave trágica. A origem do herói deixa de derivar de um ato excepcional cometido por um antagonista isolado; passa a ser consequência política. O assassinato no beco não é evento privado, mas produto de um sistema que falhou estruturalmente. A narrativa raspa o passado canônico e reinscreve o acontecimento como sintoma de uma cidade que fabrica, simultaneamente, seus monstros e seus justiceiros. Nesse gesto, o “iteramalimpsesto” opera como crítica: vilão e herói emergem da mesma ferida social que Gotham insiste em não tratar.

A multidão mascarada amplifica essa lógica. As máscaras funcionam como superfície iterativa que dissolve identidades individuais e reinscreve a violência na coletividade. O rosto do palhaço — antes marca íntima da exclusão de Arthur — torna-se signo público. Quando centenas de corpos anônimos repetem esse rosto, a violência estrutural adquire corpo coletivo. Gotham, tomada por chamas, sombras e ruídos, converte precariedade em movimento físico: a cidade respira através da multidão mascarada.

A dança final de Arthur, sobre o carro policial, constitui o ápice dessa metamorfose. O corpo que antes se dobrava, tremia e tropeçava agora se ergue em plena coreografia, impondo ritmo a um espaço em colapso. O riso branco não oferece catarse; produz fissura. Não redime, não conclui, não alivia. Expõe. É o riso de quem não reivindica mais reconhecimento, mas afirma a própria ausência de lugar social. Ele dança porque já não cabe em nenhum território simbólico; dança porque a cidade o expulsou e, paradoxalmente, o transformou em imagem.

No epílogo, o corredor branco de Arkham devolve o corpo ao confinamento, mas não o captura. O riso que ecoa naquele espaço clínico funciona como vestígio da metamorfose — sobra sonora que nem a instituição consegue silenciar. A marcha do palhaço, perseguido por enfermeiros sem nome, reinscreve o caos como performance contínua. O hospital psiquiátrico, tradicionalmente espaço de silenciamento, converte-se na superfície final da rasura: já não há Arthur a conter, apenas o rastro do *Coringa* que escapa.

Assim, o levante urbano, o assassinato dos Wayne, a dança sobre o carro e a fuga em Arkham compõem um único movimento do “iteramalimpsesto” político. A violência individual se amalgama à violência coletiva; o corpo respira a cidade e a cidade respira o corpo; o mito é raspado e reinscrito como crítica. A origem do herói nasce da mesma ruína que produz o vilão. É nesse cruzamento entre vermelho, azul e violeta que o filme transforma o mal em superfície sensível, forma estética e gesto político.

Reunindo esses movimentos, o percurso deste capítulo demonstrou que *Coringa* (2019) reinscreve o mal político como experiência sensorial distribuída entre corpo, cidade, mídia e mito. A cidade azul-metal, a violência vermelha dos gestos e o violeta das colisões afetivas compõem um regime de exclusão que não é abstrato, mas cotidiano — reiterado em cada enquadramento, em cada riso, em cada superfície de inscrição. Em diálogo com *A Substância* (2024), o filme confirma que o mal contemporâneo se desdobra simultaneamente no íntimo e no urbano, na carne e na rua, na estética e na política.

Esse duplo movimento será retomado nas considerações finais para explicitar a contribuição do “iteramalimpsesto” como ferramenta de leitura e análise da maldade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mal, nos filmes do *corpus*, não é uma essência fixa, mas um processo que se reinscreve nas relações humanas, surgindo quando vulnerabilidades individuais encontram estruturas sociais que amplificam violência e exclusão, deixando marcas que persistem nas imagens, nos corpos e na memória. Esta tese partiu de uma pergunta central: como o “iteramalimpsesto” pode ser aplicado para analisar, de forma sensorial e intertextual, a representação da maldade no *corpus*? Essa questão foi formulada no interior de um problema maior, apresentado na introdução: a consolidação do cinema industrial contemporâneo como espaço de interseção entre espetáculo, consumo e conflito, no qual certas obras operam uma dupla inscrição, preservando estruturas dominantes enquanto introduzem deslocamentos éticos e estéticos capazes de desestabilizá-las. Nesse intervalo — entre previsibilidade industrial e risco expressivo — *Coringa* (*Joker*, Todd Phillips, 2019) e *A Substância* (*The Substance*, Coralie Fargeat, 2024) foram observados como casos-limite: produtos de ampla circulação que, ao tensionarem seus próprios códigos, tornam a violência, a exclusão e o espetáculo não apenas temas narrativos, mas problemas de forma.

A hipótese que guiou esta pesquisa sustenta que a maldade, longe de constituir um tema narrativo estático, manifesta-se no cinema como gesto poético: uma vibração estética capaz de reorganizar os modos de ver, ouvir e sentir o mundo. Essa formulação não emerge de maneira abstrata, mas a partir da análise concreta das materialidades audiovisuais do *corpus*. Em *Coringa*, o vermelho da maquiagem, do sangue e do figurino inscreve a violência diretamente no corpo marginalizado de Arthur Fleck; o azul das arquiteturas opressivas, dos silêncios institucionais e do desenho sonoro urbano reverbera o abandono social; e o violeta se estabiliza nos momentos em que corpo e cidade se fundem em estados liminares de delírio e exposição pública. Em *A Substância*, o vermelho reaparece na carne que se rasga, se duplica e se deteriora; o azul se manifesta na frieza clínica, nos ruídos tecnológicos e na atmosfera asséptica que governa o corpo feminino; e o violeta emerge como síntese perceptiva nos instantes em que imagem e som tornam indissociáveis desejo, abjeção e espetáculo.

A partir desses achados formais, o cinema pôde ser compreendido não como espelho passivo da sociedade, mas como linguagem que pensa pela própria materialidade audiovisual, redistribuindo o sensível e reinscrevendo afetos sociais na experiência do espectador. Essa orientação dialoga diretamente com o horizonte fenomenológico mobilizado ao longo da tese: a ideia de que ver é também sentir, de que a imagem atua como corpo e como memória, e de

que a recepção é atravessada por camadas hápticas, sonoras e afetivas que antecedem — e condicionam — a interpretação racional.

Para investigar essa operação, formulei o conceito de “iteramalimpsesto” como ferramenta teórico-metodológica e, ao mesmo tempo, como disposição perceptiva. O termo, cunhado nesta tese, resultou da articulação entre três operações: iteração, amálgama e palimpsesto. “Iterar” foi entendido como repetir transformando; “amalgamar”, como fundir elementos heterogêneos; e “palimpsestar”, como reescrever preservando vestígios do que foi apagado. Assim, o “iteramalimpsesto” permitiu compreender o audiovisual como superfície de reinscrição contínua, na qual resíduos formais, ideológicos e afetivos retornam sob novas configurações. Essa proposta não se limitou a mapear referências: ela buscou demonstrar como o mal se fabrica na forma, como camadas simbólicas se sedimentam no visível e no audível, e como o espectador participa desse processo ao reinscrever sentidos a partir de seu próprio repertório cultural e sensível.

O objetivo geral consistiu em examinar de que modo *A Substância* (2024) e *Coringa* (2019) constroem regimes sensoriais que reinscrevem ideologias, afetos e tensões sociais, articulando corpo, cidade, som e imagem como dispositivos éticos. Essas obras foram selecionadas por condensarem, cada qual à sua maneira, duas frentes decisivas da maldade contemporânea: o mal silencioso, difuso e normativo, que corrói o sujeito por dentro, e o mal explosivo, público e institucional, que se inscreve no espaço urbano e retorna sob forma de colapso social. A escolha por um *corpus* reduzido implicou uma delimitação empírica, mas foi condição necessária para o caráter intensivo do método: um estudo de caso aprofundado, compatível com a natureza sensorial do conceito e com a exigência de análise minuciosa das materialidades fílmicas.

No plano metodológico, desenvolvi uma heurística cromática estruturada em três eixos: o vermelho, camada de inscrição visível da violência, do corpo e da dor; o azul, camada de reverberação sonora, silêncio, trauma e atmosfera; e o violeta, cor-síntese em que imagem e som deixam de operar como instâncias separadas e se contaminam em uma experiência liminar. Tal como sistematizado no esquema operacional apresentado no Capítulo II, esse dispositivo articulou um princípio geral de leitura (“iteramalimpsesto”) a critérios observáveis na análise fílmica, permitindo acompanhar como a maldade se fixa, se propaga e se transforma na materialidade audiovisual. A heurística cromática foi concebida não como categorização rígida, mas como campo qualitativo de observação capaz de sustentar a

reprodutibilidade analítica do percurso: o vermelho inscreve, o azul reverbera e o violeta pensa.

As análises demonstraram que, em *A Substância*, o mal opera prioritariamente na esfera íntima, biopolítica e normativa. O corpo feminino torna-se laboratório social submetido à promessa e à punição da juventude eterna. A violência é estética e disciplinar: infiltra-se nas superfícies do rosto, nos pequenos gestos, nas texturas hápticas, no som amplificado da carne e no silêncio que antecipa o colapso. Nesse filme, o “iteramalimpsesto” evidenciou como a reescrita contínua do corpo — como mercadoria e como imagem — funciona como rasura da feminilidade, reinscrevendo padrões de valor, beleza e obsolescência. O mal não é um vilão isolado, mas um sistema de visibilidade e exigência: uma lógica que se apresenta como escolha individual enquanto opera como coerção, transformando autonomia em adesão compulsória.

Em *Coringa*, por sua vez, o mal se desloca para o espaço urbano, para o colapso das instituições e para o abandono social. A cidade torna-se corpo e o corpo torna-se cidade: ruído, lixo, sirenes, respiração, golpes, compressão espacial e humilhação pública organizam uma gramática audiovisual do desamparo. O mal aparece como sintoma de falência estrutural, emergindo do entrelaçamento entre precariedade material, negligência institucional e desejo de reconhecimento. O conceito de “iteramalimpsesto” permitiu observar como as camadas cromáticas organizam esse percurso: o vermelho como inscrição da dor na carne e no gesto; o azul como reverberação do urbano hostil, do som que invade e reconfigura o corpo; e o violeta como zona trágica de fusão em que indivíduo e cidade já não se distinguem, produzindo uma atmosfera liminar em que o espectador não consegue manter distância ética confortável.

Nos dois filmes, a maldade não aparece como desvio moral, mas como sintoma de uma cultura marcada pela tensão permanente entre visibilidade e apagamento. Trata-se de uma sociedade que exige demais dos corpos e oferece pouco às subjetividades; que estetiza a violência e banaliza a exclusão; que transforma sofrimento em espetáculo e faz do reconhecimento uma promessa que frequentemente retorna como punição. O diálogo com autores mobilizados ao longo da tese — especialmente aqueles ligados à crítica ideológica, à política da estética, à performatividade e à fenomenologia do cinema — contribuiu para sustentar a tese de que o cinema elabora o mal na própria forma. Não se trata apenas de representar: trata-se de produzir uma experiência em que ética e estética se interpenetram, e em que o espectador é afetado antes de interpretar.

O “iteramalimpsesto” consolidou-se, assim, como um conceito heurístico capaz de pensar o cinema para além da intertextualidade entendida apenas como rede de referências ou diálogo entre textos. Diferentemente das abordagens que privilegiam a circulação discursiva ou a reescrita semântica de obras anteriores, o recorte proposto nesta tese incide sobre a dimensão sensorial e operatória da linguagem audiovisual: aquilo que se reinscreve não apenas como citação ou eco narrativo, mas como corpo, som, cor, ritmo e afeto. Ao integrar imagem e som, corpo e espaço, política e estética, o conceito permite observar como resíduos do tempo histórico retornam transformados nas superfícies sensíveis do filme, operando como experiência perceptiva antes de se estabilizarem como significado.

Nesse quadro, o mal não aparece como categoria fixa ou atributo moral isolável, mas como processo, relação e vibração — uma força que se atualiza na própria forma fílmica e resiste à fixação conceitual. É nesse sentido que o “iteramalimpsesto” se articula à heurística cromática desenvolvida ao longo da tese, oferecendo um instrumento de leitura que acompanha a circulação entre inscrição visual, reverberação sonora e síntese perceptiva. Tal articulação aproxima o conceito do regime perceptivo delineado na introdução: uma imagem que sente antes de explicar, um cinema da ferida em que sofrimento e trauma se tornam linguagem, e no qual a experiência do espectador participa ativamente da reescrita contínua do sentido.

A articulação entre *A Substância* e *Coringa* revelou que o mal contemporâneo opera em escalas complementares. No filme de Fargeat, manifesta-se como força difusa inscrita nos corpos, nas normas de beleza, na gramática do cuidado e na economia do espetáculo — um mal social que age pela repetição e pela promessa. Em *Coringa*, o mal assume uma dimensão política ao deslocar-se do âmbito estritamente individual para o campo das estruturas urbanas e institucionais. A cidade de Gotham não funciona apenas como cenário narrativo, mas como forma sensível da precarização social, da falência do cuidado público e da produção sistemática de vidas descartáveis. Essa configuração dialoga com a leitura de Zygmunt Bauman (1998), para quem a modernidade produz sujeitos supérfluos, expostos à exclusão e à invisibilidade, bem como com Hannah Arendt (1999), que associa o mal à normalização burocrática da negligência e à erosão do espaço público. O colapso vivido por Arthur Fleck, assim, não é apenas psicológico, mas inscrito nas condições materiais e políticas da cidade que o abandona.

Delimitar o *corpus* a duas obras recentes implica uma limitação empírica. Essa escolha, no entanto, foi necessária para compatibilizar o caráter intensivo da proposta com o

tempo e a extensão de uma tese de doutorado. O escopo da pesquisa permanece, portanto, deliberadamente circunscrito aos filmes *A Substância* (2024) e *Coringa* (2019), selecionados por sua densidade formal, relevância estética e força cultural. Essa delimitação, contudo, não esgota o potencial do conceito, uma vez que o “iteramalgimpsesto” descreve um modo de funcionamento da linguagem audiovisual, e não uma estética restrita a um gênero, formato ou contexto específico.

Estudos futuros podem expandir sua aplicação para outros regimes audiovisuais — como séries televisivas, videogames, videoclipes, cinema asiático ou produções independentes — bem como para outras formas de maldade contemporânea, incluindo o mal ecológico, tecnológico ou algorítmico. A tese, assim, não se propõe como fechamento analítico, mas como plataforma conceitual aberta, oferecendo um conceito heurístico passível de ser testado, tensionado e reconfigurado em diferentes contextos de produção e leitura audiovisual.

Ao pensar o mal não como desvio, mas como experiência estética e política, esta tese propõe uma epistemologia que entende o cinema como um dos modos mais potentes de pensar, sentir e produzir mundo. Entre o vermelho da exposição, o azul da reverberação e o violeta da síntese, o conceito de “iteramalgimpsesto” revelou o cinema como superfície viva de reinscrição sensível, onde cada imagem carrega a memória de suas camadas e a promessa — ou ameaça — das que ainda virão.

## REFERÊNCIAS

**ARAÚJO**, Denize Correa. Intertextualidade e audiovisual: ecos e ressonâncias da imagem contemporânea. Curitiba: UFPR, 2008.

\_\_\_\_\_. Cinema e intermedialidade. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

\_\_\_\_\_. Intermedialidade e criação: cinema, vídeo e tecnologias digitais. Curitiba: UFPR, 2013.

\_\_\_\_\_. Estudos de intertextualidade audiovisual. Curitiba: UTP, 2019.

\_\_\_\_\_. O corpo da imagem: intertextualidade e experiência sensorial. Curitiba: Appris, 2019.

**ARENDETT**, Hannah. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

**ANDREW**, James Dudley. Principais teorias do cinema. Campinas: Papirus, 2002. p. 123.

**ALTMAN**, Rick. Film/Genre. London: British Film Institute, 1999.

**AUMONT**, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1995. p. 42, 88.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: As Teorias dos Cineastas. Campinas, SP: Papirus, 2004.

\_\_\_\_\_. A estética do filme. São Paulo: Papirus, 2011.

**BACHELARD**, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1957].

**BAGGIO**, Tatiane. Etarismo: a idade como fator de exclusão e discriminação social. *Revista Mais 60 – Estudos sobre Envelhecimento*, São Paulo, v. 31, n. 78, p. 22–27, 2021.

**BAKHTIN**, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. Problemas da poética de Dostoiévski. São Paulo: Forense Universitária, 2015.

**BARTHES**, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 26.

**BATAILLE**, Georges. A literatura e o mal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

**BAUDRILLARD**, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio D'água, 1991. p. 201.

**BAUMAN**, Zygmunt. Modernidade e Holocausto. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. A vida em fragmentos: ensaios de moral pós-moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

**BAZIN**, André. O Cinema: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

**BERGSON**, Henri. O Riso: Ensaio sobre o significado do cômico. Maria Adriana Camargo Cappello (Tradutor, Editor). São Paulo: Edipro. 2018.

**BRECHT**, Bertolt. Estudos sobre teatro. Trad. Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

**BORDO**, Susan. Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body. Berkeley: University of California Press, 1993.

**BORDWELL**, THOMPSON, Kristin. Arte do Cinema: Uma Introdução. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

**BRIDGES**, Tristan. A Sociology of Gender & Sexuality. Oxford University Press, 2020.

**BUTLER**, Judith. Corpos em Aliança e a Política das Ruas: Notas para uma Teoria Performativa de Assembleia. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2017.

**CANDIDO**, Antônio; **GOMES**, Paulo Emílio Salles; **PRADO**, Décio de Almeida e **ROSENFELD**, Amato. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 2009.

**CARMODY**, Dennis; **LEWIS**, Michael. Listening to yourself: brain activity associated with the processing of verbal self-relevance. Brain Research, v. 1116, n. 1, p. 89-97, 2006. Disponível em:

<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16959226/#:~:text=Abstract,to%20the%20names%20of%20others>. Acesso em 14 de nov. de 2025.

**CARROLL**, Noel. The philosophy of horror or paradoxes of the heart. New York: Routledge, 1990.

**CASSIRER**, Ernst. Philosophie der symbolischen Formen, I Vol. Die Sprache, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1988. 25 p.

**CHION**, Michel. A Audiovisão: som e imagem no cinema. Tradução de Sheila Schwarzman. São Paulo: Editora Papirus, 1994.

**COSTA**, Fernando Braga da. 'Fingi ser gari e vivi como um ser invisível'. Instituto de Psicologia da USP. 2008. Disponível em: <<https://www.ip.usp.br/site/noticia/o-homem-tornase-tudo-ou-nada-conforme-a-educacao-que-recebe-orquidario-cuiaba/>>. Acesso em 18 de nov. de 2025.

**DAVID BECKER**, Mia Liberata. Coringa (2019): o que há por trás da máscara? 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná,

Curitiba, 2020. Disponível em: [https://tede.utp.br/jspui/bitstream/tede/1906/2/CORINGA A%20%282019%29.pdf](https://tede.utp.br/jspui/bitstream/tede/1906/2/CORINGA%20%282019%29.pdf). Acesso em: 07 dez. 2025.

**DEBORD**, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

**DELEUZE**, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. (Obra originalmente publicada em 1968).

**DELEUZE**, Gilles; **GUATTARI**, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

**D'ONOFRIO**, Fabo. *O Rei da Comédia: Martin Scorsese of the Eighties*. D'Onofrio.Film, 2014. Disponível em: <https://donofriofilm.wordpress.com/2014/04/30/the-king-of-comedy-martin-scorsese-of-the-eighties/>. Acesso em: 24 abr. 2025.

**DYER**, Richard. *The matter of images: essays on representations*. 2. ed. London: Routledge, 2002.

**ECO**, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 42.

\_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

**ELSAESSER**, Thomas. *Discipline through Diaphany: The Trauma of Transparency*. In: *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York: Routledge, 2013. p. 93–118.

**FARGEAT**, Coralie (Direção). *The Substance*. [S.l.]: Universal Pictures; Working Title Films, 2024. 1 filme (140 min), son., color.

\_\_\_\_\_. *How Do You Make “A Substância”? Start With “a Volcano of Blood”*. *Vanity Fair*, 2024. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/story/the-substance-shot-list-coralie-fargeat-awards-insider>. Acesso em: 24 abr. 2025.

\_\_\_\_\_. *A Substância*. Roteiro original. Paris: 23 dez. 2020.

**FISCHER**, Sandra. *Na dialética, o deslugar*. *Revista da ABRALIC*, v. 1, n. 3, p. 1–13, 2010.

**FOUCAULT**, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 76.

**FREITAS**, Neli Klix. *Representação, Simulação, Simulacro e Imagem na Sociedade*

**FREUD**, Sigmund. O inquietante. In: \_\_\_\_\_. Obras completas, v. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”) e outros textos (1914–1918). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329–376.

**FRYE**, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: Princeton University Press, 1957.

**GARCÍA**, Mirelle Almeida Oliveira; **BARANDELA**, Ana Margarita. A representação do pícaro e a sobreposição da figura do anti-herói na obra Lazarillo de Tormes. Revista Areia. 2020. Disponível em: «<https://www.seer.ufal.br/index.php/rea/article/view/10245>». Acesso em 09 de jan. de 2021.

**GENETTE**, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

**GONÇALVES**, Elizabeth Moraes; **RENÓ**, Denis Porto. A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema. Razón y Palabra, núm. 67, marzo-abril, 2009. Universidad de los Hemisferios Quito, Ecuador. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520725020.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2025.

\_\_\_\_\_. Imagem e imaginação: audiovisual, iconografia e processo criativo. São Paulo: Annablume, 2016, p. 51.

\_\_\_\_\_. Análise fílmica intertextual. São Paulo: Annablume, 2009.

\_\_\_\_\_. A construção da intertextualidade no cinema. 2009.

**GREINER**, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

**GUÐNADÓTTIR**, Hildur. Trilha sonora de Coringa (2019). Los Angeles: WaterTower Music, 2019.

**HAN**, Byung-Chul. A sociedade da transparência. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

**HELLO MAGAZINE**. Demi Moore on fighting stereotypes about older women in Hollywood. Hello Magazine, 18 abr. 2024. Disponível em: <https://www.hellomagazine.com/film/729292/demi-moore-fighting-back-stereotypes-older-women/>.

**HUTCHEON**, Linda. A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. São Paulo: Edusp, 1991.

**INSTYLE**. Demi Moore says she “punished” her body with workouts in the past. InStyle, 9 abr. 2024. Disponível em: <https://www.instyle.com/demi-moore-punishing-workouts-11720673>. Acesso em: 28 abr. 2025.

- JAKOBSON**, Roman. *Linguística e comunicação*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- KING**, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London: I.B. Tauris, 2002.
- KRISTEVA**, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- KUMAR**, Sunil. The Color Red in Indian Culture: Symbolism and Practice. *Journal of South Asian Cultural Studies*, v. 4, n. 2, p. 45–53, 2018.
- LACAN**, Jacques. O Estádio do Espelho. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1949.
- LÜTTICH**, André. Symbolism of Colors in Western Cultures and Their Use in Marketing. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, v. 49, n. 5, p. 781–797, 2017.
- LIPOVETSKY**, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005.
- MALBA**, Tahan. *Janelas Abertas: Escritos de Circunstância*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1935.
- MARKS**, Laura. *A Pele do Filme: Cinema Intercultural, Encarnação e Sentidos*: Duke University Press, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1198x4c>. Acesso em 14 de nov. de 2025.
- MCLEAN**, Kate. *Color and Identity in Contemporary Culture*. Routledge, 2019.
- MENDES**, Maria Cristina. Enigma e delírio cartesiano na adaptação cinematográfica de *Catatau*, de Paulo Leminski: *ExIsto*, de Cao Guimarães. 2014. 279 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2014.
- MERLEAU-PONTY**, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- METZ**, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- MONTES**, Raphael. *Um homem escuro*. Companhia das Letras, 2019.
- MOURA**, Carolina Regina de Melo. Redes sociais: como o Instagram pode distorcer a autoimagem da mulher. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*, v. 8, n. 2, p. 5-13, fev. 2023. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/distorcer-a-autoimagem>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- MUCCI**, Latuf Isaias. *Simulacro*. EDTL. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simulacro> Acesso em 19 de fev de 2025.
- MULVEY**, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 837-848, 1975.
- NEALE**, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.

**NIETZSCHE**, Friedrich. Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

**PASTOUREAU**, Michel. O simbolismo das cores na Idade Média. Lisboa: Estampa, 1998.

**PENAFRIA**, Manuela. Análise de filmes – conceito e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, Lisboa, abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc/penafria-analise.pdf>. Acesso: 20 de nov. de 2025.

**PHILLIPS**, Todd. Entrevista concedida à revista Empire. Londres, 23 set. 2019.

\_\_\_\_\_. (Dir.). Coringa. [S.l.]: Warner Bros. Pictures, 2019. 1 filme (122 min), son., color.

**PRANDI**, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

**RAMOS**, Fernão. Teoria Contemporânea Do Cinema I. São Paulo: Senac, 2005.

**RANCIÈRE**, Jacques. A Partilha do Sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

**RICOEUR**, Paul. A simbólica do mal. Tradução de Hilton Japiassu. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 42, 74.

\_\_\_\_\_. Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II. Lisboa: Edições 70, 1986.

\_\_\_\_\_. O simbólico do mal. Lisboa: Edições 70, 1969.

**RIFFATERRE**, Michael. SemioticsofPoetry. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

**ROCKENBACH**, Carlos Eduardo. A Arte Cinematográfica. Porto Alegre: Ed. do Autor, 2020. Disponível em: <https://www.rizomas.net.br/cinema/arte-cinematografica.pdf>. Acesso em: dia mês ano.

**RONNA**, Julianna Nogueira. Uma Forma de Partilhar o Sensível: A Dimensão Gráfica do Cinema e Seu Regime Estético. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências de Comunicação na Região Sul. Anais (on-line). Caxias do Sul: Intercom, 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sul2017/resumos/R55-1318-1.pdf>. Acesso em: 02 mar. de 2025.

**RORTY**, Richard. Contingency, irony, and solidarity. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

**SANTAELLA**, Lúcia. A teoria geral dos signos. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 2004, p. 219.

\_\_\_\_\_.; **NÖTH**, Winfried. Imagem: cognição, semiótica, mídia. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

**SCHATZ**, Thomas Wayne. The New Hollywood. In: COLLINS, Jim; RADNER, Hilary; PREACHER COLLINS, Ava (orgs.). *FilmTheory Goes to the Movies*. New York: Routledge, 1993.

**SCHAFER**, Raymond Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994.

**STEVENS**, M.; Ruxton, G. D. Understanding Aposematism: The Evolution of Warning Signals in Nature. *Journal of Evolutionary Biology*, 2012.

**SHER**, Lawrence. Todd Phillips Explains Why You Won't Find Many Easter Eggs in 'Joker'. 2019. Entrevista ao *American Cinematographer*, 2019a. Disponível em: <https://collider.com/joker-easter-eggs/>. Acesso em 09 de mar. de 2025.

**SKINNER**, Burrhus Frederic. *Além da liberdade e da dignidade*. Trad. João Teixeira. São Paulo: Cultrix, 1974.

**SOBCHACK**, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

**SONTAG**, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**TAHAN**, Malba. *Lendas do deserto e da montanha*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

**TODOROV**, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Perspectiva, 2014.

**WATTS**, Ian. Blood symbolism at the root of symbolic culture? African hunter-gatherer perspectives. *African Journal of Anthropology*, v. 39, n. 1, p. 14–25, 2019. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0278416524000588>. Acesso em 14 de nov. de 2025.

**WOOD**, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. New York: Columbia University Press, 2003.

**WOSNIAK**, Cristiane. O corpo como signo em movimento: intermedialidade e processos de significação no videoclipe. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 14, n. 1, p. 147–155, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/2812>. Acesso em: 27 out. 2025.

**XAVIER**, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

**ŽIŽEK**, Slavoj. *The sublime object of ideology*. London: Verso, 1989. p. 34, 43.

\_\_\_\_\_. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 2008.

\_\_\_\_\_. Violência: seis reflexões laterais. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 56.

\_\_\_\_\_. Bem-vindo ao deserto do real. São Paulo: Boitempo, 2012.

## APÊNDICE A – FILMOGRAFIA

### **A SUBSTÂNCIA** (*The Substance*, Coralie Fargeat, 2024) [CORPUS]

**País:** Estados Unidos / França

**Gênero:** Horror corporal / Ficção científica

**Elenco principal:** Demi Moore (Elisabeth Sparkle), Margaret Qualley (Sue)

**Observações:** Filme central para a análise do **mal social e biopolítico**, com foco na performatividade do corpo feminino, abjeção e duplicação identitária.

### **CORINGA** (*Joker*, Todd Phillips, 2019) [CORPUS]

**País:** Estados Unidos

**Gênero:** Drama psicológico / Thriller

**Elenco principal:** Joaquin Phoenix (Arthur Fleck), Robert De Niro (Murray Franklin), Zazie Beetz (Sophie Dumond)

**Observações:** Filme central para a análise do **mal político**, da precarização institucional e da violência urbana.

### **AS DUAS FACES DE ZORRO** (*The Mark of Zorro*, Rouben Mamoulian, 1940)

**País:** Estados Unidos

**Gênero:** Aventura

**Observações:** Referência intertextual presente na análise de fachada cinematográfica e imaginário heroico.

### **AS MENINAS SUPERPODEROSAS** (*The Powerpuff Girls*, Craig McCracken, 1998–2005)

**País:** Estados Unidos

**Formato:** Série de animação

**Observações:** Referência imagética e cultural mobilizada na análise de figuras híbridas e monstruosas.

### **A MOSCA** (*The Fly*, David Cronenberg, 1986)

**País:** Estados Unidos / Canadá

**Gênero:** Horror corporal / Ficção científica

**Observações:** Referência clássica do grotesco e da metamorfose corporal.

### **CARNIVAL** (*Carnival*, Todd Phillips, 2019)

**Observação:** Música/trilha associada a *Coringa* — aparece na análise sonora.

### **CHAPLIN – TEMPOS MODERNOS** (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936)

**País:** Estados Unidos

**Gênero:** Comédia / Crítica social

**Observações:** Referência à relação entre corpo, trabalho e espetáculo.

### **DRÁCULA** (*Dracula*, Tod Browning, 1931)

**País:** Estados Unidos

**Gênero:** Horror

**Observações:** Referência histórica ao horror clássico e à figura do monstro.

**EXCALIBUR (*Excalibur*, John Boorman, 1981)**

**País:** Reino Unido / Estados Unidos

**Gênero:** Fantasia épica

**Observações:** Referência mítica associada à construção simbólica do herói.

**FRANKENSTEIN (*Frankenstein*, James Whale, 1931)**

**País:** Estados Unidos

**Gênero:** Horror

**Observações:** Referência ao corpo anômalo e à ciência como transgressão.

**O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974)**

**País:** Estados Unidos

**Gênero:** Horror

**Observações:** Exemplo do grotesco moderno e da violência estrutural.

**PSICOSE (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)**

**País:** Estados Unidos

**Gênero:** Suspense / Horror psicológico

**Observações:** Referência comparativa sobre máscara identitária e deslocamento da autoria da violência.

**TAXI DRIVER (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976)**

**País:** Estados Unidos

**Gênero:** Drama psicológico

**Observações:** Referência intertextual central para a análise do espaço urbano, do ressentimento social e da subjetividade masculina marginalizada.